

In Periandros van Korinthe⁵³⁾ is dit hoofsaaklik uit Periandros se eie woorde dat 'n mens die duidelikste insig in sy karakter kry. Opperman gebruik veral sy alleenspraak aan die einde van die stuk om hom sy eie foute, begeertes en ideale te laat opsom. Hy kom tot die insig dat hy sy lewe en veral sy mag as heerser verkeerd gebruik het. Periandros se dialoog dien dus eintlik in hoofsaak as karakterisering. Periandros sê: "Hy is volwasse eers en groot as kunstenaar wat ook sy ligte as gewone mens aanvaar." (p. 24; 393) En in die laaste toneel (p. 62), erken hy sy mislukking in die woorde:

"Hoe kan die enkeling Thrasuboeolos, ooit suiwer heers? Hy is gebonde aan homself, aan die beperktheid van sy gees." Later herken hy dan ook homself as sy grootste vyand in sy selfopenbaring:

"Daar is hier in Korinthe iemand wat my pla,
'n mens so laag dat ek hom nouliks kan verdra,
my grootste vyand wat ek op die ganse aarde het,
van ongeregtigheid en baie sondes so besmet
hy móet verdwyn, vernietig word dat niemand hom ooit kry."

Ook Germanicus heg baie waarde aan sy eie suiwerheid en beklemtoon dat hy wil "skoon bly in die vuil" (p. 51), maar hy word vasgevang in die kompleksiteit van sy situasie sodat hy later magteloos is om op te tree.

Dit dan, in breë trekke, wat betref die metodes wat deur die vernaamste Afrikaanse dramaturge in die verlede gebruik is om lewende, werklikheidsgetroue karakters te teken of, soos E.M. Forster dit stel, "characters in the round" te skep.

André P. Brink, *Bagasie*

As 'n mens nou voor André P. Brink se triptiek vir die toneel, Bagasie, te staan kom, val dit onmiddellik op dat jy hier met vreemde figure gekonfronteer word, dat daar, veral wat karakterbeelding betref, 'n hemelsbreë verskil is met die ouer Afrikaanse dramas. Die redes hiervoor en die doel wat die skrywer met hierdie uitbeelding wil bereik, is problem. wat 'n mens ver buite die grense van die stukke self moet gaan soek. Dit is tog, ten spyte van die

ontkenning in die voorwoord, duidelik dat hierdie drie dramas binne die grense val van die teater van die absurde.

'n Betreklik goeie "definisie" vir die karakterbeelding wat 'n mens in hierdie soort drama kan verwag, is dié in "A handbook of contemporary drama".⁵⁴ Dit lui soos volg: "In form the theatre of the absurd is characterized by an abandonment of the traditional conceptions of what a play should be. Whereas a play by Camus or Sartre unfolds with reasonable and recognizable logic - that is, it has, like a naturalistic play, a plot based on explicable decisions and actions - the works of the theatre of the absurd either reduce the plot to zero (Beckett) or construct it out of a juxtaposition of events with no clear causality (Ionesco). As for the characters themselves, they are no longer consistent and rational beings with whom the spectator may identify. Of course, in Beckett they still have some psychological traits that provide a sketchy characterization. But their identities, the permanence of their 'selves', are obscure and questionable. In extreme cases (certain plays of Ionesco and Adamov) the characters change identities, completely contradict themselves within the same speech, and, astonished at what we consider normal, accept the most fantastic creatures and events without turning a hair; or, when they explain situations, their reasoning is nonsensical and a parody of our logic."

Die "absurde" dramaturg glo dat ons bestaan absurd is omdat ons ongevraagd gebore word en tussen geboorte en die dood in ons liggame vasgevang bly leef; hy glo verder dat ons nie met ons rede kan begryp dat daar 'n tyd was toe ons nie bestaan het nie of dat daar in die toekoms so 'n tyd sal wees nie. Hierdie "niks wees" kan slegs waargeneem word terwyl 'n mens dit nie ervaar nie. Rede in die lewe, met ons situasie, wil en rede bewapen, voel ons onself magtig.... Tog is alle pogings tot onverganklikheid gedoem net soos ons self tot die dood gedoem is. Hoe meer ons dus strew om onself te verenig, om 'n soort aansien te verkry, 'n soort vastigheid, 'n permanentheid te bewerkstellig, hoe meer

absurd vertoon ons. Die enigste waarde wat ons met sekerheid kan vaspen, is 'n selfvernietigende kompleksiteit wat ons self nie verstaan nie, naamlik ons lewens.

As die mens hom dan wend tot die godsdiens of enige ander illusie, verraaï en verloën hy sy rede en hy moet uiteindelik weer erken dat sy magsgevoel en ewigheidsgevoel die opoffering van die rede vereis. Dit is dié gevoel wat Aristoteles "onkunde" noem en wat in die twintigste eeu as "absurd" bekendstaan.

Die dramaturge van die teater van die absurde het dus 'n gemeenskaplike wêreldbeskouing: die selfvernietigende paradokse, die balans tussen mag en magtelootheid, kennis en onkunde, betrokkenheid en uitgeslotenheid, wat telkens in 'n ander vorm of styl aangebied word, soms wyd uiteenlopend van aard maar altyd met hierdie gemeenskaplike onderwerpe.

Die absurde teater het baie stylveranderinge ondergaan, maar die inhoud het wesenlik dieselfde gebly en moet uiteraard dieselfde bly omdat die menslike situasie of kondisie wat dit uitbeeld, onveranderlik is. Die beginsels van hierdie soort drama kan tot by die Griekse tragedie en die ontstaan van die klug teruggevoer word: en dit is in hoofsaak die káárd daarvan, dat dit die dubbele masker van tragedie en komedie dra.

Hierdie beskouing van die menslike situasie is uiteraard nie baie gewild nie, gevolglik word dit in "vermomde" gedaante aan gehore opgedis. Die drama word so sensasioneel, so komies en so verrassend momentlik gemaak, terwyl die werklike boodskap onder uiterlike simboliek begrawe word. Die klugtige manewales om die verhoog is vir die gehoor moeilik versoenbaar met absurditeit en dit is ironies dat die dramaturg, wie se uitgangspunt is dat die lewe 'n tragiese grap of 'n komiese tragedie is, sy gehoor juis op dié manier bereik.

André P. Brink sê van Alfred Jarry (1873 - 1907) dat hy met sy Ubu roi "die grondslag gelê (het) van wat hy self die patafisika noem"; die dimensie waar daar geen gemene delers, geen konsekwensie, geen reël of wet kan bestaan nie omdat elke ding en elke moment 'n uitsondering ten opsigte

van alle ander is — een van die beginpunte wat later vanuit die 'Teater van die Absurde' self as sentrale impuls genoem sou word."

Drie van die stigters van hierdie teaterrigting (hulle beskou hulle self nie as 'n "skool" nie!), Ionesco, Beckett en Adamov, was rewolusionêr ten opsigte van die bevryding van die teater uit die greep van die realistiese of verteenwoordigende aard van die verhoogspel wat hulle werk voorafgegaan het. Verder het hulle die kommunikasievermoë van taal begin wantrou en probeer om hulle deur middel van ekspressionistiese simbole en allegorie uit te druk — wat soms hulle stukke byna onverstaanbaar maak.

Dat die absurde teater vandag, met die uitsondering van Beckett, nie meer beoefen of nagevolg word nie, is 'n aanduiding dat dit van verbygaande aard is en sy doel gedien het. As verskynsel bly dit interessant, veral vir Afrikaans, daar ons enkele interessante dramas aan dié teaterrigting te danke het.

Ionesco teoretiseer sy benadering tot die teater soos volg: "I do not write plays to tell a story. The theatre cannot be epic. For me, a play does not consist in the description of the development of such a story — that would be writing a novel or a film. A play is a structure that consists of a series of states of consciousness, or situations, which become intensified, grow more and more dense, then get entangled, either to be disentangled again or to end in unbearable inextricability..... Everything is permitted in the theatre: to bring characters to life, but also to materialize states of anxiety, inner presences. It is thus not only permitted, but advisable, to make the properties join in the action, to make objects live, to animate the décor, to make symbols concrete. Just as words are continued by gesture, action, mime, which, at the moment when words become inadequate, take their place, the material elements of the stage can in turn further intensify these."⁵⁶⁾

Met die eerste oogopslag lyk dit of Brink in sy voorwoord tot Bagasie direk by Ionesco aansluit met sy stelling:

"Verhoogaanwysings in die bundel is nie bedoel om die regisseur te kortwiek of om aan die leser 'n soort epiese agtergrond te verskaf nie, maar sluit aan by 'n hedendaagse poging om terug te keer tot 'n vroeë vorm van die drama, toe alles louter spel was; in die oortuiging dat 'n gebaar, of 'n verandering van lig, of 'n groepering, of 'n meubelstuk, of die stilte, geen bykomstighede is nie, maar minstens net so 'veelseggend' soos woorde." Ionesco se woorde verwys baie spesifiek na voorwerpe op die verhoog wat geanimeer word en na die verpersoonliking van abstrakte begrippe, bewussynstoestande, ens. Hoewel Brink hier ook uitlatings maak oor die inscenering en veral die uitbreiding van woorde deur gebare e.d.m., is daar tog 'n verskil: Brink sinspeel eerder op die oorsprong van die drama en die ouer vorme, "toe alles louter spel was". Hy probeer dan verder van hierdie standpunt gebruik maak om die term "absurde" vry te spring, as hy sê: "Dalk sou 'n mens só op die duur by die blote 'absurde' kon verbykom, na 'n nuwe soort Middeleeuse, amper-allegoriese spel, maar aangepas by die idioom en probleme van ons tyd: sonder finaal omlýnde, rasionele betekenis, maar met suggesties en moontlikhede, tegelyk komies en tragies." Wat hy eerder hiermee bereik, is ironies genoeg 'n taamlike juiste omskrywing van die aard van die absurde en die strewe van die dramaturge wat hierdie dramavorm beoefen het.

T.S. Eliot⁵⁷⁾ sê in sy opstel "Tradition and the individual talent": "Tradition involves the historical sense and the historical sense involves a perception, compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional." In die lig hiervan meen ek dat André Brink met sy Triptiek by die Wes-Europese tradisie en veral dan die tradisie van die teater van die absurde, aansluit. Dit gaan

hier nie soseer om die naspeur van moontlike beïnvloeding nie, as om 'n poging tot 'n beter begrip van die vreemde wêreld en veral die vreemde karakters wat in hierdie drie dramas teenwoordig is. Brink se dramas is nie soseer "n demonstrasie van Eliot se "historical sense" nie, daar hy eerder teruggryp oor die hele realistiese na die oudste Renaissance drama soos Nijhoff in sy Bybelse spele.

Die uiterlike waarneembare tekens van die absurde⁵⁸⁾ is in hoofsaak by al dié dramaturge die volgende:

- (i) Die karakters is wêreldberoemde wesens sonder identiteit wat moeg, verslete en oud, eindeloos soek na of wag vir bewyse van hulle identiteit of hulle herkoms of bestaansreg.
- (ii) Omdat die mens identiteitloos of "gesigloos" is, gebeur dit in party van die stukke, byvoorbeeld in Waiting for Godot,⁵⁹⁾ in Amédée⁶⁰⁾ en in Die koffer en Die trommel, dat hulle uitruilbaar is; man en vrou in Die koffer word dame en heer, Odet en Odette. In Die trommel is so ingestengeld dat hulle "tone uitruil", hulle dra selfs dieselfde naam en wys daarop dat net die "tee-tee-ee" die een anders as die ander maak. In die Beckett-stuk ruil Vladimir en Estragon plekke met Pozzo en Lucky; 'n aanduiding van hulle gesigloosheid of, soos ek vroeër aangehaal het, "their identities, the permanence of their 'selves' are obscure and questionable." In Die koffer is die soektog na hulle identiteit allesoorheersend, word dit sewentig jaar lank die enigste bestaanswyse van die man en vrou. Die voorkoms van die mense in Beckett, Ionesco, Pinter en Brink se stukke, skep altyd die indruk van aftakeling, versletenheid, lewensmoegheid, want hulle loop in vodde rond, hulle skoene is deurgeloop, hulle "woon agter 'n bos", ens. In Chris Barnard se stuk Iemand om voor nag te se⁶¹⁾ is daar ook 'n eindelose herhaling van die feit dat die vrou geen skoene het nie; dit word as 't ware 'n struikelblok in haar lewe wat haar van alles uitsluit.

'n Verdere sigbare kenmerk wat met die eerste saamhang, is die anonimiteit van die karakters. Hulle heet slegs man, vrou, dame, heer, klerk, eerste man, tweede man, ens., sodat hulle 'n allegoriese dimensie verkry waardeur hulle dan verteenwoordigend is van "die mens", en nie 'n eie, spesifieke persoonlikheid aanneem nie.

Een van die denkrigtings waaruit die nuwe drama ontstaan het, is die eksistensiefilosofie. Die W.A.T.⁶²⁾ definieer dit soos volg: "'n Wysgerige rigting waarin eksistensie as die besondere bestaanswyse van die mens op een of ander manier op die voorgrond tree; denkrigting wat deur 'n ondersoek na die konkrete bestaanswyses (eksistensialia) van die mens binne konkrete situasies die betekenis van die menslike bestaan en die sin van die lewe wil deurgrond; filosofiese standpunt wat in sy denkwysse aansluiting vind by die denke van Kierkegaard en Nietzsche, wat albei heftig in opstand gekom het teen die onmensliking van die mens binne dogmas, kerk en tradisie, metafisikas en aksiologieë. Degenaar definieer die eksistensiefilosofie soos volg: "Veral wanneer die eksistensialisme religieus gekleur is, vind 'n mens 'n baie mooi beklemtoning van die menslike eksistensie as onafgehandel, oop, eindig, tydelik en kreatuurlik". Volgens Oberholzer is "Die eksistensialisme (is) die wysgerige rigting wat trag om die fundamentele struktuur van menslike bestaan te benader vanuit die beskrywing van positief ervaarbare konkrete situasies." Ook De Vleeschauwer se mening word aanghaal: "Eksistensialisme is die leer wat uitgaan van die besef dat die filosofie tot nog toe die bestaan, veral van die mens, as grondgegewe en fundamentele kategorie van die filosofiese denke verwaarloos het om uitsluitend 'n essensiewetenskap te wees." Degenaar sê verder dat dit 'n "Begrip (is) wat aanduidend is van 'n sekere denkklimaat wat veral by verskeie moderne denkers gevind word in hulle beklemtoning van die menslike bestaan en sy vryheid, maar waarbinne wyd uiteenlopende standpunte onderskei kan en moet word: "Die fundamentele outologie van Heidegger, die eksistensiefilosofie van Jaspers, die religieuse denke van Kierkegaard sowel as die eksistensialisme van Sartre word (verkeerdelik) almal bloot as

eksistensialisme getipeer." Hy voeg verder by dat dit 'n. "Begrip (is) wat in aansluiting by die denke van die Franse wysgeer Jean Paul Sartre 'n modewoord geword het, waardeur alle absurde en eienaardige handelwyses as tiperend van die eksistensialisme beskou word: Die eksistensialisme eis van die mens dat hy sy hare met 'n spons moet kam."

Die dialoog in die meeste van hierdie "absurde" dramas toon sekere ooreenkomste wat 'n mens kan terugvoer na een van die sogenaamde beginsels of doelstellings, naamlik dat taal vir hulle ontoereikend geword het. Die banaliteit van die woorde wat die karakters gebruik, word dikwels deur die handeling op die verhoog weerspreek; hulle gesels oor gemeenplase en gebruik leë, sinlose frases. Ionesco se Kaalkop-primadonna het byvoorbeeld ontstaan uit 'n stukkie wat hy in 'n Engelse grammatikaboek gelees het. Twee egpare, die Smiths en die Martins, sit hol, betekenislose grammatikaboeksinne vir mekaar en "opsê". Ionesco probeer hiermee die leweloosheid, die passiwiteit, die meganiese, gevoellose aard van die alledaagse gesprek en die verstrakking van taal aan sy gehoor oordra. Martin Esslin⁶³ sê: "The Smiths, the Martins can no longer talk because they can no longer think; they can no longer think because they can no longer be moved, can no longer feel passions. They can no longer be; they can 'become' anybody, anything, for having lost their identity, they assume the identity of others they are interchangeable."

Daar is dikwels ook eindelose herhaling in die dialoog, byvoorbeeld op bladsy 16 van Die koffer:

"Vrou: Ek het jou lief
Man: Ek het jou lief
Vrou: Jy's al wat ek het
Man: Jy's al wat ek het."

Dit is nie alleen herhaling nie, maar ook 'n soort weerklank, 'n hol eggo van mekaar se woorde. Op bladsy 23 sê die klerk: "Dit is vyfuur. Kyk daar op die muurhorlosie. En as dit vyfuur is, moet ek sluit." Dan weer: "Ek sê vir jou die sluitingstyd. Ek maak toe," en op bladsy 35 weer: "Kyk wat sê daardie horlosie. Vyfuur. Ek moet sluit," en in die slottoneel weer: "En nou moet ek sluit Ek moet

sluit ... Dis vyfuur ek sluit."

Oordrywing, soms buite alle verhouding, kom gereeld in die stukke voor. In Ionesco se Amédée groei die lyk daaglikse totdat sy bene en arms hele vertrekke vul en die mure uitstoot. In Die trommel lê die lyk van Odet se vader sestig jaar lank op die bed, in Die koffer kom die man en vrou sewentig jaar lank elke dag na die doeanekantoor. Hierdie "absurditeite", of vir ons ongelooflike dinge, word sonder meer deur die karakters aanvaar. As die vrou vir die klerk sê dat hulle agter 'n bos woon of die heer sê dat sy vrou met suiwer water verf, kyk niemand vreemd op nie, maar as die kelnerin in Die tas vertel dat iemand eenmaal 'n rooi sambreel op die tafel laat lê het, is hulle stomgeslaan! Soms is die ongelooflike byna geloofwaardig en die onmoontlike byna moontlik, maar in die Brink-triptiek word alle grense van geloofwaardigheid oorskry.

Soos Ionesco se Kaalkopprimadonna, eindig die stukke dikwels waar hulle begin het, om so die uitkomsloosheid van die mens en die absurditeit van sy strewe na 'n uitkoms te beklemtoon: Vladimir en Estragon wag vergeefs op Godot; die man en die vrou kom elke dag weer na die doeanekantoor, Odet probeer telkens weggom van Odette af, maar keer altyd weer terug; die twee mans in Die tas dobbel vyf en twintig jaar lank oor 'n vrou wat moontlik nie eers meer leef nie.

Die absurde word veral gekarakteriseer deur die optrede van die karakters en Camus noem hulle absurde helde omdat hulle in weerwil van die nutteloosheid en die verganklikheid van hulle handeling, nietemin intens optree en heelhartig strewe na die onbereikbaarheid.

Ander uiterlike kenmerke van die absurde wat saamhang met die voorafgaande is die "soort" dialoog wat die karakters gebruik. Ionesco, Beckett en veral Pinter, slaag daarin om met hulle "nonsense"-dialoog 'n afgryslike leë, sinlose, holklinkende wêreld te skep waarin die wêreldvreemde wesens hopeloos rondtas na iets sinvols. Dit is dikwels die afwesigheid van kommentaar of liever die "ylheid" van die dialoog, wat die besondere gevoel skep en nie die oordrewe bespreking of beredenering van die situasie wat

'n mens byvoorbeeld in André Brink se Elders mooiweer en warm vind nie. In die eerste toneel van The room van Pinter, praat Rose alleen en aanhoudend oor gemeenplase en Bert se swye verleen 'n kwaliteit aan haar woorde wat dit byna grotesk maak. Dit klink hol, betekenisloos en sinloos, byna asof sy met haarself praat terwyl 'n mens tog terdeë bewus bly van die teenwoordigheid van 'n tweede persoon in die vertrek.

Die karakters lewer dikwels amateuragtige filosofiese kommentaar op hulle situasie wat die absurditeit daarvan nog verder beklemtoon. Hulle illustreer hiermee ook hulle onvermoë om die wêreld met hulle rede te verstaan.

Die een baie belangrike kenmerk wat al die stukke van die skrywers van die teater van die absurde gemeen het, is die tweeslagtige aard van die stukke, die kombinasie van tragedie en komedie wat op verskillende maniere deur elke dramaturg aangewend word. Beckett laat sy karakters sirkusmanewales uitvoer, byvoorbeeld die "music-hall" roetine met hoede-omruilery en danspassies in Waiting for Godot; Chris Barnard laat Org in Pa, maak vir my 'n vlieër, pa 'n belaglike sprong neem tot op die ou vrou se skoot: die kelnerin in Die tas loop op 'n vasgestelde manier tussen die tafeltjies deur; die klerk in Die koffer het 'n wit, maskeragtige gesig en tree soos 'n mimikus op met handgebare.

Die karakters word in baie van die dramas deur die materie oorheers: Amédée en Madeleine deur die lyk, die man en die vrou deur die koffer, Odet en Odette deur die trommel, die twee mans en die kelnerin deur die tas.

Gemeenplase word op burleske wyse benadruk, soos die verskrikking van die sambreel in Die tas, die man met sy sak vol papiere waarop daar geen woord geskryf staan nie, maar wat hy sy hele lewe lank bewaar in Die koffer.

Dit is die vreemde soort humor van menslike lyding wat spreek uit Vladimir en Estragon (en die man en die vrou!) se eindelose gewag, uit Krapp se eindelose herspeel van die band in Endgame en Krapp's last tape en uit die belaglike komiese roetine van Vladimir en Estragon. Daar is 'n gestoei en eindelose gekyf tussen karakters wat die gehoor laat lag;

maar die grap word grotesk as 'n mens beseef dat die onderliggende redes daarvoor die futiliteit van die mens se stryd teen die lewe is. Die man en die vrou se ouderdom, versletenheid en moegheid word op humoristiese wyse met die dame en die heer se ydelheid, verveeldheid en weldadigheid gekontrasteer om maar net weer die hopeloosheid van die man en vrou se situasie nog feller by die leser tuis te bring. Hulle ondervind oomblikke van patetiese geheueverlies:

"Man: Maar meneer! Dis tog noodsaaklik dat ons weet. Ons kom dag vir dag hiernatoe en ons moet sewe myl loop om hier te kom. Vroeër of later moet iemand tog vir ons sê wat se plek dit is en wat ons hier kom soek. Ek dink ons kan daarop aanspraak maak. Ons het 'n reg om te weet.

Vrou: Jy weet goed ons het nie 'n reg om te weet nie.

Man: Waarom miskien nie?

Vrou: Ons het reg op niks. Want ons is vreemdelinge hier. Jy vergeet altyd.

Man: (Stadig, stil.) Ek onthou." (p. 18, Die koffer)

In die stukke is daar dikwels, soos André Brink ook in sy "nota" vooraf beklemtoon, 'n aksentverskuiwing van toespraak na spel; van betoog na demonstrasie; van mime na pantomime soos die klerk se stukkie mimiek as hy die hoofklerk speel en ook sy diaboliese mimiekspel met die appel en sy wit masker-agtige gesig.

Die karakterbeelding in dié stukke stem ook in 'n groot mate ooreen en dit lyk of dit eintlik op hierdie gebied is dat 'n mens van 'n vernuwing by André Brink kan praat. Dit is duidelik genoeg dat hy met die skryf van hierdie drie stukke by 'n Wes-Europese tradisie aansluit en in 'n groot mate daarin geslaag het om goeie absurde teater in Afrikaans te skryf! Die vraag is egter: wat is sy verhouding tot die vroeëre werk in ons eie letterkunde en wat is die waarde van hierdie dramas gesien teen die agtergrond van die Afrikaanse drama tot op hede?

In die lig van die voorafgaande hoop ek dat dit langsaam begin duidelik word het dat dit in hoofsaak die karakterbeelding is wat hierdie dramas vir Afrikaans "nuut",

of dan ten minste "anders", maak. Om so 'n bewering te verantwoord, is dit nodig om die drie stukke een vir een te ontleed met spesiale aandag aan die tegnieke van karakterbeelding en 'n waardebeepaling van die eindproduk hiervan te probeer gee.

In die eerste plek dan, Die koffer. Die persone word aangegee as klerk, man, vrou, heer, dame en kruier, sonder enige aanduiding van ouderdom, beroep, plek in die maatskappy, voorkoms of persoonlikheid. 'n Mens hoef slegs na één van die ouer dramas te kyk om te bevestig dat hier reeds 'n groot verskil is. Grosskopf gee in As die tuig skawe sy persone soos volg aan:

Lizzie Wille (28 jaar), die stadsklerk se vrou.

Krissie O'Brien (30 jaar)

Marie Smit (25 jaar), onderwyseres.

Fred Moller (36 jaar), ryk oujongkêrel.

Tom O'Brien (10 jaar), seuntjie van Krissie en Gert.

Gert O'Brien (35 jaar), die man van Krissie.

Teuns van Niekirk (34 jaar), vooruitstrewende boer.

'n Buurman van Krissie, dorps-ambagsman.

Die eerste merkbare verskil is dat die verhoog in Die koffer yl bevolk is in vergelyking met die Grosskopfdrama. Ten tweede het die mense in Die koffer geen name nie, wat 'n mens voor die lastige vraag te staan bring of jy dan hier met allegoriese figure, simbole, tipes of wat dan ook te doen het, of met "mense", in die sin waarin die persone in As die tuig skawe "mense" is.

Antonissen⁽⁵⁴⁾ sê dat die "mees onmiddellike interpretasie lê op die vlak van die fabulae, d.w.s. die daaglikse bestaan en alledaagse realistiese feite geklee in die mondering van 'n gelykenis of fabel". Volgens Brandt⁽⁵⁵⁾ se definisie van die fabel lyk dit nie vir my of hierdie standpunt van Antonissen volkome verantwoord is nie, omdat die fabel vereis dat die karakters wat die boodskap of veralgemening dra, min of meer ten volle gerealiseerde karakters behoort te wees. Die karakters in Die koffer voldoen myns insiens nié aan hierdie "vereiste" nie. Die klerk is die enigste karakter in die stuk wat moontlik by benadering

hieraan kan voldoen omdat die skrywer se kommentaar op die kleinlikheid van die burokrasie deur sy ietwat stereotipe persoonlikheid gedra moet word. Hy word egter nie volledig ontwikkel in hierdie hoedanigheid nie, want by tye word hy ook in die absurde tradisie uitgebeeld as 'n mens wat geen eie wil, ambisie of vermoë besit nie; wat slegs volgens die reëls in sy boek leef en wat nie in staat is om 'n alledaagse situasie op 'n "normale" menslike wyse te hanteer nie. Wanneer hy wel buite sy amptelike hoedanigheid optree, word hy 'n groteske karikatuur-agtige figuur met 'n wit, masker-agtige gesig wat op byna diaboliese wyse die vernietiging van die man en die vrou teweegbring. Die appel waarmee hy hulle aanlok, herinner sterk aan die duivel se versoeking in die paradys.

Die man en die vrou is van alle persoonlike eienskappe ontnem: hulle is die ontgogeldes, die reddelose mens op soek na 'n identiteit, die mens in "absurde" opstand teen die lewe en sy strewe na die onverganklike. Selfs hulle uiterlike val binne die "patroon" van die karakters van die teater van die absurde: hulle is moeg, oud, verslete, honger, verwese; ly soms aan geheueverlies en weet nie waar hulle is of waarna hulle soek nie terwyl hulle reeds sewentig jaar lank elke dag dieselfde roetine herhaal. Hulle dialoog bevat elemente van beide die komiese en die tragiese. Hulle stry oor beuselagtighede:

Man: Jy.

Vrou: Nee. Jy.

Man: Dis jou plig. 'n Vrou loop altyd voor.

Vrou: Dis jou plig. 'n Man beskerm 'n mens in 'n vreemde plek." (p. 14)

en op bladsy 20:

Vrou: Ons is heeltemal vreemd hier. Ons was sommer nog klein, toe 't ons hiernatoe gevlug.

Man: Dis nie waar nie. Ons is teen ons sin ontvoer.

Vrou: Nee, nee, nee. Onthou jy nie? Ons het gevlug.

Man: Ons is ontvoer!"

Aan die einde van die stuk pleit sy pateties:
"Misericordia, meneer. Kan jy nie sien nie? More is te laat. Gister is verby. Dis net vandag. Dis net nou. Ons is oud, ons is moeg. Ons is honger."

Die man en vrou, heer en dame lyk soos teenpole van dieselfde persone. Hulle is ryk en deftig, maar haweloos, swerwend en eintlik sonder heenkome; daarom is die vier karakters ook uitruilbaar, omdat daar gemeenskaplike eienskappe is. Die man en die vrou woon agter 'n bos en die heer en die dame swerf van land tot land:

"Heer: Ek is 'n reisiger gebore, getoë, uitverkore, en ek deurkruis die aarde volgens die vier windstreke, die sewe see en die vyf vastelande." Sy vrou "skilder graag. Maar omdat die reuk van verf haar nadelig affekteer, gebruik sy suiwer water Sy speel graag viool. Maar ongelukkig het sy geen snare nie." (p. 29)

In die tipiese styl van die teater van die absurde praat hierdie merse by mekaar verby, is die dialoog selde sinvol en is daar byna geen sprake van kommunikasie nie. Die volgende stuk dialoog is 'n goeie voorbeeld van die voortreflike wyse waarop Brink aan die absurde in Afrikaans gestalte gee:

"Klerk: Wat is jou naam?

Man: Dit traak jou nie.

Klerk: Antwoord dan ongeveer op die volgende vrae.
(Pouse)

Klerk: Adres?

Man: Onbekend.

Klerk: Met 'n O?

Man: Spel dit nes jy wil.

Klerk: Huwelikstaat?

Man: Ongetroud.

Klerk: Kinders?

Man: 'n Hele klomp.

Klerk: Ouderdom?

Man: Baie oud.

Klerk: Hoe lank is jy in hierdie land woonagtig?

Man: Ek is nie woonagtig nie. Ek bly sommer.

Klerk: Waar?
Man: Agter 'n bos. In die somer waai die wind en in die winter reën dit.
(Pouse)
Klerk: (Aan die vrou.) Jy!
(Vrou skrik en kyk na hom.)
Klerk: Wat is jou naam?
Vrou: Sal nie sê nie.
(Klerk skryf.)
Klerk: Antwoord dan ongeveer op die volgende vrae.
Huwelikstaat?
Vrou: Ja.
Klerk: Kinders?
Vrou: Ek weet nie?
Klerk: Domisilie?
Vrou: Ek verstaan nie swaar woorde nie.
Klerk: Waar bly jy?
Vrou: Agter 'n bos. In die winter waai die wind en in die somer reën dit.
(Die man begin balkend huil)."

Hier is die wesenlike elemente vir die absurde teater duidelik aanwesig: Die kombinasie van tragedie en komedie; die haweloosheid van die mens; hulle sinlose bestaan; die ontoereikendheid van taal as kommunikasie-medium; die humor wat ontstaan uit menslike lyding en die onvolledige uitbeelding van karakters wat saamhang met hulle identiteitsloosheid en hulle onvermoë om in hulle wêreld te bestaan of niks sinvol te probeer strew.

As 'n tens 'n vergelyking sou tref met enige stukkie dialoog uit die dramas van Fagan, Grosskopf, Leopoldt en Krige moet dit onmiddellik opval dat jy hier met karikatuuragtige, wêreldvreemde wesens te doen het wat nêrens aansluit by die Afrikaanse realistiese probleem-drama met sy psigologies-geмотiveerde "geronde" karakters nie.

'n Goede vergelyking sou miskien getref kon word met 'n stukkie dialoog uit Die wit muur van Uys Krige waar daar ook 'n soort inkwisisie aan die gang is tussen Shaw en die plaasmense:

"Shaw: U naam, Mejuffrou?
Maria: (bedeesd) Maria Adrina Strydom, Meneer
Shaw: Hoe oud is u, mejuffrou Strydom?
Maria: Agtien jaar, Meneer
Shaw: Dogter van?
Maria: Petrus Jakobus Strydom en Magdalena Susanna Faure"

Die vrae wat hier gestel word, is sinvol en die antwoorde wat verstrekkend word, werp lig op die karakters, veral soos die toneel verder ontwikkel en die kinders se onverskrokkenheid ten opsigte van Shaw se dreigemente uitgebeeld word.

Die trommel speel ook in 'n "amper leë kamer" af. 'n Groot swart trommel oorheers die toneel en eenkant op 'n bed lê die lyk van Odet se vader. Die skrywer vestig telkens 'n mens se aandag op die twee "voorwerpe".

Die twee karakters Odet en Odette is weer eens soos die man, vrou, dame en heer in Die koffer in so 'n mate identiteitloos dat hulle uitruilbaar is en soms lyk na verskillende fasette van een persoon. Hier gebruik Brink weer vryelik die absurde tradisie, veral wat betref die tematiese stof (die lyk is duidelik terug te vind in Ionesco se Amédée); verder laat hy sy karakters eindeloos argumenteer en daar is geen ware kommunikasie tussen hulle nie. Hy oordryf sommige situasies buite verhouding en ander is weer oorvereenvoudig. Ook die "louter spel"-element is aanwesig in die skem van 'n meisie wat telkens oor die verhoog beweeg in verskillende gedaantes. Die allegoriese is teenwoordig in die besoeker wat driemaal aanklop en 'n soort simbool is van Odet se pogings om los te kom van sy verlede. Hy probeer die trommel op die besoeker afdwing om homself sodoende van sy stoflike bande met sy voorgeslag (en dalk ook sy erflike las?) te bevry.

In hierdie geval gaan die karakters swaar gebuk onder die las van die simbole wat hulle dra, byvoorbeeld die Oedipus-, Hamlet-, en Herakles-gegewens wat darem baie opsetlik lyk en geensins ontwikkel word nie. Odette is Odet se moeder/minnares, maar hulle is ook uitruilbaar en is saam vasgevang deur hulle band met die tradisie wat hulle nie durf verbreek nie.

Die herhaalde gebruik van die son as simbool is ook geensins nuut nie en kan direk na Camus teruggevoer word. In L'Etranger is die son die beeld van verheldering en deursigtigheid".⁶⁶⁾ Die hitte van die son, sy verblindende lig, die stryd van Meursault om te veg daarteen en die ondraaglikheid van die hitte en lig wat hom eindelik tot die moord dryf, maak van die son in hierdie roman 'n soort "noodlot" wat die mens nie kan vryspring nie.

In Die trommel is die lig "warm en gloeiend-geel, maar dit word stadigaan rooier en dowwer". Odet verlang na vryheid en sê: O son, o hemel, o blou bome vol voëls, o bloedrooi grond, o bloed, bloed, bloed - !" (p. 46), maar as hy uiteindelik wegbreek en Odette haar vraag herhaal: "Hoe lyk die son?", is dit nie meer "n Ou rooi hart wat stuip-trek in sy bloed" nie (p. 55), maar hy antwoord: "Daar's nie 'n son nie. Dis of my oë uitgesteek is en ek hulle in 'n rooi tros ophang in die donker." (p. 64). Die futiliteit van skop teen die prikkels, die absurditeit van die mens se strewe na uitkoms, bevryding, ewigheid is weer eens baie duidelik die "boodskap" en die twee mense word bloot die draers van 'n gedagte. Dalk kan mens meer geneë wees om in hierdie geval Antonissen se uitspraak oor die fabulae te aanvaar, daar die karakters draers word van 'n idee en tog half-gerealiseerde karakters is wat beslis in 'n mate sekere persoonlike eienskappe openbaar. Dit is nie die geval met die vyf mense in Die koffer nie. Odet droom nog, probeer nog loskom, tree ten minste positief op as hy die trommel probeer verkoop, terwyl die karakters in Die koffer net redelooos vasgevang bly in hulle uitkomsloosheid.

In Ousus van Fagan kry ons ook 'n mens wat deur verskeie omstandighede vasgevang sit in 'n situasie waaruit sy probeer loskom en waarin sy uiteindelik vasgevang bly. Al Nelie se pogings om los te kom uit die greep van haar sosiale en morele verpligting is egter deeglik psigologies gemotiveer; sy tree soos 'n denkende mens op en uit die dialoog kom haar persoonlikheid, veral haar onvermoë om uit die situasie weg te breek, baie sterk na vore. Haar moeder se "sagmoedige tirannie" en die misbruik wat Tina en Hendrik maak van haar

pligsbesef is ook normale menslike emosies wat van die intrige 'n realistiese en geloofwaardige situasie maak.

Nelie probeer eenmaal skop teen die prikkels, maar loop haar vas teen haar moeder se selfsug en besitlikheid: "Nelie: Ma, ek wil die seminarieklasse bywoon, en as ek verniet 'n laseer, dan kos dit so min — en terwyl Ma nie omgee om die spaarbankgeldjies te trek nie

Mev. Venter: En as jy my alleen laat, Nelie, wat word van my, wat word van my? Wie hou vir my geselskap, wie help om te sêre vir Oupa, vir die kinders, vir die naaigoed wat ons brood moet verdien? (Omhels vir Nelie). My kind wat die ledigheid van my hart kom vul het, wil jy regtig jou weduwee-moeder verlaat? Is die huis, die werk dan vir jou so onaangenaam? Nelie: Nee, Ma, maar die opvoeding Ma het daar self van gepraat. Ma wil dit vir Mina gee en ek het gedink Mev. Venter: Jy het dit nie nodig nie, Nelie. Jy is sommer 'n volmaakte mensie — somaar van nature goed en fyn en skrand. Ag my kind moet tog nie dink dat ek jou dit nie gun nie. Jy is my liefstingskind, jy weet dit o, ek kan jou nie afgee nie." (p. 51)

In Die tas, die derde stuk in die triptiek, is die situasie met die eerste oogopslag nader aan die werklikheid, geloofwaardiger, as in die eerste twee; daar is niks vreemds aan twee mans wat in 'n kafee sit en dobbel en oënskynlik deur 'n kelnerin bedien word nie. Ek sê egter met die eerste oogopslag, want sodra 'n mens agterkom wat eintlik aan die gang is, word die situasie weer "absurd", verkry hulle vreemde kleredrag betekenis en is daar weer sprake van identiteitlose wesens in 'n onrealistiese milieu wat vreemd optree. Die twee mans het nie name nie, word slegs as man 1 en man 2 aangegee. Hulle klere is presies die teenoorgestelde van mekaar: man 1 dra 'n swart pak met wit hemp en swart das; man 2 'n wit pak met swart hemp en wit das. Soos Odet en Odette en die twee paze in Die koffer, het hulle gemeenskaplike en teenoorgestelde eienskappe sodat ek meen 'n mens hier weer kan sê dat hulle teenpole van dieselfde persoon kan wees. Hulle kostuums stem ook ooreen met die naragtige sirkusagtige voorkoms van karakters uit 'n Ionesco-

of Beckett-stuk. Die eienaardige padjie wat die kelnerin tussen die tafeltjies deur loop tot by hulle, herinner aan Pozzo en Lucky en Vladimir en Estragon se Charlie Chaplin-roetine. Die dialoog op bladsy 77 herinner besonder sterk aan 'n liedjie wat Maurice Chevalier in die rolprent Gigi sing:⁶⁷⁾ "Ah yes, I remember it well." Dit is die gesprek tussen die twee mans oor die vrou om wie hulle reeds twintig jaar lank sit en dobbel:

"Man 1 : Sal ons haar herken?

(Pouse)

Man 1: Ek onthou — Sy was so pragtig. Met haar groot blou oë —

Man 2: Sy het bruin oë gehad.

Man 1: Haar ligte hare.

Man 2: Haar hare was donker. Ek is seker haar hare was donker.

Man 1: Dit kan nie wees nie. Ek onthou goed.

Man 2: Bruin hare en blou oë. Bruin oë. (Radeloos; saggies) Of: blou — ?

(Pouse)

Man 1: Ons het te veel gepraat en te min onthou."

In hulle gesprek word die romantiese liefde eintlik genageer, terwyl dit in die liedjie nie die geval is nie. Die ooreenkoms is vir my betekenisvol omdat dit aan Beckett se genoemde "music-hall" tradisie of sy Charlie Chaplin-truuk herinner. In dié sin kom dit die naaste aan wat Brink beoog, naamlik 'n poging om terug te keer tot die "louter spel". Die dilemma van hierdie twee mense wat na twintig jaar van sinlose wag, voortgaan met 'n speletjie, word skielik meer akuut as die vreemdeling met die tas binnekom. Nou is dit vir hulle onmoontlik om die spel voort te sit en hulle word gekonfronteer met 'n situasie waarin daar van hulle verwag word om 'n besluit te neem. Hulle onvermoë om of vorentoe of agtertoe te beweeg, laat die slot van hierdie stuk volkome oop en maak dit miskien in sommige opsigte die diepsinnigste van die drie. Daar is natuurlik op 'n ander vlak kommentaar op die Suid-Afrikaanse rassesituasie soos wat daar in Die koffer kommentaar is op die burokrasie,

maar vir my is dit bykomstighede en nie die spil waarom die dramas draai nie. Sommige kritici⁶⁸ het natuurlik onmiddellik daaraan vasgegryp en die stukke simbolies geïnterpreteer.

Van karaktertekening is daar in Die tas weer eens weinig sprake. Dit gaan nie om die ervaring van "n persoon" nie, maar om die dilemma van die mens in sy verhouding tot die wêreld. Man 1 en Man 2 is naamloos, het geen kenmerkende karaktertrekke nie en die kelnerin is, soos die klerk, slegs eksemplaries van 'n amp of diens. Die vrou verskyn nie, word slegs vaagweg beskryf in teenstrydige herinneringe van die twee mans en dit is nie eens seker dat sy nog leef nie.

As 'n mens die vergelyking met 'n tradisionele drama enduit wil voer, sou jy hier kon praat van 'n driehoek-verhouding, veral waar die twee mans blyke gee van hulle jaloesie as hulle uitvind dat hulle albei met die kelnerin 'n verhouding aangeknoop het. Man 1 sê op bladsy 78: "Maar waarom het Aphrodite dit dan gesê? Waarom het sy alles gesê wat sy gesê het? Ek het begin agterkom daar is iets anders in haar die laaste ruk. Gister nog het sy - Man 2: Aphrodite, Aphrodite! Haar naam is Pandora. (Gryp Man 1) En wat praat jy van gister? Nou gaan jy vir my vertel. Nou wil ek alles hoor. (Pouse) Man 2: Praat nou of ek breek jou nek." In As die tuig skawe word jaloesie oor so 'n soort verhouding ook uitgebeeld, maar dan veel meer realisties. Krissie hoor dat haar man Gert vir Marie Smit, die onderwyseres, op die trein met kos gehelp het en as sy later vir hom kwaad is, sê sy bitter en verwytend: "Wat weet ek van hulle (jou vriende)? Jy het my mos ook nooit 'n woord vertel van jou kennis-making met Marie Smit wat nou hier skoolhou nie," waarop Gert 'n bietjie verslae antwoord: "Verdink jy tog nie vir haar nie?"

Krissie: Nee. Vir haar vertrou ek; sy is 'n baie liewe dogter! Sy prys jou so. Maar só is jy: jy wikkell jou mos maklik met enige mens in, en jy is goed vir enige vroumens - net nie vir jou eie vrou nie." (p. 41)

Hier word 'n hele spektrum van emosies oopgevelek; dit is onthullende dialoog wat lig werp op die karakters wat dit gebruik en hulle werklikheidsgetroue mense maak, wat in die Brink-dramas nie die geval (of die bedoeling!) is nie.

Dit gaan dus in Bagasie nie om die uitbeelding van persoonlikhede, of om die verhoudings tussen mense en hulle verhouding tot die maatskappy soos dit in die vroeë Afrikaanse probleem drama die geval is nie. Veel eerder gaan dit hier om die uitbeelding van "die mens", sy nood, sy bestaansangs, sy stryd teen verganklikheid, sy tragies-komiese skop teen die prikkels van die onvermydelike noodlot. Dit is myns insiens hierin dat Brink se dramas vir die Afrikaanse drama-literatuur vernuwend is. Die tematieke stof sluit nie by die tradisie van ons drama aan nie, maar eerder by Wes-Europese strominge. Die stukke met hulle "oop slot" sluit struktureel ook by die buitelandse tendens aan. Die slotsom is dus dat hierdie stukke "vir Afrikaans" 'n sekere innovasie of vernuwing bring, maar dat die temas, strukture en tegnieke nie nuut is gesien teen die breë perspektief van die teelaarde waaruit dit voortkom nie.

Elders mooiweer en warm

Elders mooiweer en warm⁶⁹⁾ toon nog sekere ooreenkomste met die teater van die absurde, maar in hoofsaak het Brink eintlik met hierdie drama van dié teater-rigting wëgbeweë.

Die dramaturg stel hom ten doel om met hierdie stuk De Sade se stelling "In 'n gemeenskap wat volslae boos is, sou daar geen sin wees in deug nie", te ondersoek.

Die situasie herinner nog sterk aan die absurde: vyf mense is in 'n deftige ou herhuis van die gemeenskap afgesonder deur die pes. In hierdie toestand van volkome isolasie voer hulle 'n eie lewe van slaap bedags en feesvier snags. Hier eindig die ooreenkoms eintlik, want kyk jy byvoorbeeld na die persone, soos aangegee, besef jy reeds dat die opset veel meer realisties is as in Bagasie of Barnard se Pa, maak

vir my 'n vlieër, pa.

Soos in die ouer Afrikaanse dramas het die mense nog persoonlike eienskappe en word daar darem sekere feite soos ouderdom, verwantskap en maatskaplike status verskaf. Die lys lees so:

Julia, 35, skilder, Frans se vrou en Dawid se maîtresse.

Sonja, 20, Dawid se dogter.

George, 75, Dawid se vader.

Dawid, 50, Politikus en vroeër mens.

Frans, 40, advokaat.

Karel, 30, vroeër 'n vriend van Frans en Julia.

Enkele stemme op band.

Eers, ter verduideliking, 'n paar van die betekenisvolle verskille tussen die oorspronklike en die hersiene teks omdat dit in sommige opsigte die interpretasie direk raak.

Die eerste opvallende verskil is in die toneelaanwysings. In die eerste uitgawe is die toneel "die deftige eetkamer en ontvangskamer van 'n herehuis. Ongeveer een derde van die verhoog word in beslag geneem deur die eetkamer R. In die eetkamer is daar 'n binne deur, agter R, en 'n venster in die agtermuur. Die ontvangskamer het 'n deur na die kombuis, agter L, 'n swaar gegrendelde voordeur net waar die gaasdoekmuur agter begin, en 'n groot venster in die agtermuur, halfpad tussen voordeur en kombuisdeur.

Die meubels is imposant. In die eetkamer staan 'n divan teen die gaasmuur; vas daarteen, in die ontvangskamer, is ook 'n divan, met effens hoër pote sodat die twee se lêvlak dieselfde hoogte het. Origens stoele, 'n bank, 'n tafel, 'n boekrak, 'n buffet, ens., ens. Daar is 'n kristallugter wat nie brand nie, los gaslampe en 'n kandelaar met kerse."

In die hersiene teks het die eetkamer verdwyn en alles speel nou net in die ontvangskamer af. Dit versterk die atmosfeer van geslotenheid en volstrekte uitkomsloosheid.

Die woonkamer sien daar nou so uit: "Die deftige woonkamer van 'n herehuis. Die vertrek is 'n warboel van oorvol asbakke, honderde leë bottels, skinkborde, borde, glase;

selfs 'n paar kledingstukke. Daar is 'n imposante voordeur voor heel R., opvallend gegrendel. In die agtermuur 'n deur na die binnehuis. In die linkermuur, agter, 'n deur na die kombuis. Meubels behels hoofsaaklik: 'n chaise-longue teen die agtermuur; 'n deftige buffet; enkele stoele: maar alles word oorheers deur George se stoel, 'n manjifieke, outydse "troon" in die middel van die vertrek. Bo hang 'n swierige kroonlugter, maar oral in die vertrek staan halfgebrande kerse, party sommer in bottels gedruk." In die oorspronklike teks gaan die toneel oop met Julia in 'n rooi aandrok en Sonja verskyn in 'n wit rok. Nou laat die skrywer Julia in 'n verkreukelde aandrok verskyn met haar grimering gevlek oor haar gesig. Julia kom op in jeans, 'n los hemp en met kaal voete.

Al die "fantasietonele" is uitgeskakel: die Sjeharazadepassasies, die gesprek met die verbeelde "regter" en die terugflits na Julia en Frans se verlede. Daarmee verdwyn die karakter van Karel dus ook uit die teks. Sonja se lang passasies oor die getye is almal uit die teks verwyder en is nou op band, gespeel vóór die opening van elk van die vier bedrywe, teen die agtergrond van Vivaldi se "Vier seisoene". Slegs in die vierde bedryf staan die passasie op dieselfde plek waar dit in die ou teks was, maar dit is nou ook op band in Sonja se stem.

Oor die algemeen is die dialoog uitgestryk, minder literêr gemaak; die eerste bedryf is aansienlik verkort en verstewig. Die uitskakeling van die fantasietonele (wat soms die verloop van die handeling hinderlik onderbreek het), is myns insiens 'n baie welkome verandering wat 'n veel vlotter verloop van handeling en dialoog tot gevolg het.

Die uitkomsloosheid, afsondering, eindelose afwagting, die mislukte pogings om ideale te verwesenlik en die woeste, leë wêreld met die dood wat hulle omring, lyk op die oppervlakte na 'n herhaling van die motiewe van die teater van die absurde. In Elders mooiweer en warm is die uitbeelding van die dinge meer tradisioneel, word die gedagtes meer konkreet vergestalt. Die rede vir die vyf mense se afsondering is die pes wat "buite" uitgebreek het. Hulle is dus fisies afgesonder, die huis is gegrendel en hulle mag nie

uitgaan nie omdat daar 'n kwarantynreëling is. Hulle wag vir die kwarantyn om opgehef te word. George laat hulle glo dat die wêreld wat hulle omring woens en leeg is en hierdie arkmotief word verder beklemtoon deur die feit dat dit aanhoudend reën. Dit is dan ook die oorsprong van die titel van die drama. Op bladsy 45 lees Sonja die weerberig in die koerant voor: "Die weer vandag. Oor die stad, bewolk met donderbuie. Elders mooiweer en warm." Die genade, die mooiweer, die lewe is "elders", terwyl hulle hier vasgekeer sit. George probeer ook dit tot sy voordeel gebruik as hy onmiddellik reageer met: "Is julle nie nou bly nie? Dat ons hier is, en nie dár nie? Beskut teen die pes? Beskut teen alles?"

George is die personifikasie, die beliggaming van die bese self. Hy noem homself 'n "Sonkoning", maar Julia noem hom "n Vlermuiskoning" en hy gee self toe: "Goed, 'n koning van die nag, 'n donker god. En hierdie huis my heelal, met hemelstrate en melkweë en sonne en ou sterre, en julle die nietige planeetjies wat om my draai." (p. 17) Hy organiseer hulle lewens tot in die fynste besonderheid. Dit is hy wat beslis het dat hulle bedags moet slaap en snags moet feesvier, speel en drink om te vergeet van die pes wat hulle bedreig. Hy het 'n houvas op hulle omdat hy hulle deur en deur ken, van al die liefdes- en huweliks-intriges om hom bewus is en nie sal huiwer om sy kennis te gebruik nie.

In die eerste bedryf is daar 'n hele reeks prospektiewe handelingsmomente: die nag se fuif word in vooruitsig gestel as Julia en Sonja begin voorbereidings tref; Sonja sê dat "Iemand dalk vanaand nog sal kom" en profeteer sodoende onwetend die koms van die vreemdeling; George sê: "Ek hou julle in hierdie twee hande van my vas en speel met julle. Tot ek moeg word. En dan gooi ek julle in die riool af en laat die water oor julle speel", 'n voorspelling van sy vernietigende Swartvark-speletjie met hulle in die tweede bedryf; Frans en Sonja beplan hulle vlug uit die huis uit, wat weliswaar grootliks wensdenkery is, maar tog 'n sekere verwagting by die leser wek. George se dood word ook in die vooruitsig gestel as hy kla van pyn en sy agterdog dat hy vergiftig word, laat blyk.

Die dialoog en handeling in die eerste bedryf word deur 'n sekere doelbewuste traagheid gekenmerk: hulle sukkel om almal bymekaar te kry en die reëlings vir die nag se fees wil maar nie vlot nie. As hulle eindelijk op die punt staan om met die fees te begin, kom Sonja binne met die verpletterende aankondiging: "Daar sit 'n vreemde man in die kombuis." Dit verleen 'n geweldige dramatiese intensiteit aan die handeling en sluit die eerste bedryf op 'n hoogtepunt af.

Baie van die motiewe in die drama word in die eerste bedryf reeds aangeraak: Sonja se onskuld, suiwerheid en optimisme blyk reeds uit haar eerste gesprek met Julia. Sy verlang na die "sale van lig" waar mense nog lewe en sy glo "dit sal nie so aanhou nie". George se grootheidswaan, sy boosheid en sy mag oor hulle word ook hier reeds onthul. Hy sê vir Julia: "Jy verset jou verniet. Wie sal jou hier kom help? Hier is ons afgesonder van die wêreld. En alles wat hier is, is myne. Hierdie huis met al sy mense, Dawid, my seun. En Sonja, sy dogter. En Frans, jou man. En jy." (p. 15) Later sê hy met verwysing na sy herlosie: "Myne loop nog. Myne, myne, myne, alles myne, tot die tyd."

Die tweede bedryf gaan presies voort waar die eerste geëindig het, na Sonja se aankondiging van die teenwoordigheid van 'n vreemde man in die kombuis. Die vreemdeling is 'n soort katalisator want hoewel hy self nooit by die handeling betrek word nie, veroorsaak hy 'n hele reeks reaksies rondom hom. Hoewel dit nooit op 'n openlike konfrontasie uitloop nie (die vreemdeling verskyn nooit voor die gehoor nie), is die tweede bedryf in hoofsaak 'n stryd tussen hom en George. In hierdie bedryf formuleer die skrywer ook by monde van George (sy) teorieë oor die bose, oor skuld en onskuld en die karakters word in 'n reeks onthullings heeltemal ontbloot. Die motiewe van afgeslotenheid, van die vredesduif, van spel en die bieë asook die sondebok-gedagte, vind in hierdie gedeelte van die drama hulle beslag.

Sonja in haar onskuld, sien die vreemdeling as "net 'n man. Hy lyk heeltemal doodgewoon." Dit lyk of sy die enigste is wat nie die man of die implikasies van sy teenwoordigheid vrees nie. Hulle het almal verskillende teorieë oor wie hy moontlik kan wees. Dawid meen dat dit dalk die

mediese superintendent kan wees, George sê dat dit dan nog nie "nodig (is) om soos 'n dief in die nag hier ingesluip te kom nie" en Julia dink dis dalk sommer "n boemelaar. Sommer 'n rondloper. Of 'n vlugteling. 'n Misdadiger." Net George bly vasberade dat die vreemdeling moet weg: "Wie hy ook al is, ons het hom nie hier nodig nie. Hy's 'n gevaar vir ons Kan jy nie sien hoe haarfyn alles hier gebalanseer is nie? Saam is ons 'n volmaakte, gevaarlike heelal, met julle vier se bane om my. As één verskuif, as één nuwe bykom, spat alles uitmekaar." (p. 61) Dit laat die vraag by 'n mens ontstaan of dit inderdaad is wat gebeur. Spat hulle klein kosmos werklik uitmekaar as die vreemdeling kom? Myns insiens aktiveer hy slegs sekere dinge wat reeds in hulle almal latent teenwoordig was.

As Sonja vir George van boosheid beskuldig, antwoord hy met sy filosofie oor goed en kwaad: "Boos? Wat is boos hier? Die wêreld lê daarbuite: dis net daar dat goed en kwaad waarde het. Nie hier nie." Dit lyk maar na 'n taamlike oppervlakkige, ondeurdagte toepassing van die motto van De Sade wat die stuk volgens die stofomslag wil "ondersoek".

George maak die kombuisdeur toe en sê: Ons vier hier ons fees vannag soos al die nagte wat verby is. Ons vier hier ons fees, en HY IS NIE DAAR NIE. Vergeet van hom." (p. 70) Na hierdie stelling weier hy om te luister na enige verwysing na die vreemdeling en hy probeer met drank en spel om hulle van hom te laat vergeet. Hy besluit uiteindelik dat hulle Swartvark moet speel en as hy dan begin vrae vra, ontaard dit in 'n diaboliese oopvlek van die ander se geheime, vrese en skuld. Hierdie onthulling neem genadelose afmetings aan want hy stuit voor niks nie. Die verhouding Dawid/Frans en Julia word tot in die fynste besonderheid ontbloot en elke "Swartvark"-antwoord is 'n aanduiding van skuld of vrees. Ook Sonja en Frans se planne kom op die lappe hoewel sy pleit: "Moenie daaroor praat nie, moenie daaroor praat nie. Julle mag ons nie ook afbreek nie. Ons het nog iets. Ons het nog die toekoms. Ons het nog lief." George is nog nie tevrede nie en begin nou vir Dawid stelselmatig afbreek totdat die hele ou verhaal van sy vrou en sy vennoot ook op die lappe kom.

Uiteindelik word hierdie oopbreek en afstroop van mense selfs vir George te veel en as Frans uiteindelik in magtelose woede vir hom skree "Praat, bliksem!", tref dit hulle soos 'n donderslag: "My liewe Here, hy is dood."

Teoreties is die bese nou uit die weg geruim, maar dit is eers na sy dood wat dit werklik seëvier totdat ook Sonja, wat tot dusver "suiwer" was, volkome aan die bese oorgelewer word.

Antonissen⁷⁰⁾ sê: "Die bese se 'swartvark'-spel is sy opperste poging om sy greep op sy 'planeetjies' te herstel en finaal te bevestig. Dit moet sy grootste triomf wees, maar dit word ook sy grootste nederlaag Elke 'swartvark'-antwoord is 'n weiering om boosheid te bely wat daar is en wat as boosheid besef en verfoei word." Hy wys ook daarop dat die haatonthullings bleg kan word en dat die bleg 'n liefdesdaad kan wees. Anita Moodie⁷¹⁾ noem in haar artikel oor Brink die bleg as wederkerende motief, ook in sy romans.

Na George se dood besef hulle almal skielik dat die vreemdeling in die kombuis alles gehoor het. Nou word dit baie duidelik dat hulle in hom 'n soort verlosser, 'n soort Christus-figuur sien, want Sonja sê: "Ons het 'n duif. Die vreemdeling. Gee vir die vreemdeling vlerke en stuur hom uit."

Hulle besluit saam dat die vreemdeling die enigste onskuldige is en Frans sê: "Dis waarom hy moet dood, Julia. Ons is nie boosaardig nie, ons is nie wreed nie, ons is nie onredelik nie. Maar as hy nie uit die weg geruim word nie, gaan ons almal die rasevny in. Ons was vasgekeer hier. Dit was nog altyd bitter, nog altyd hel. Maar ons kon dit verduur, ons kon voortgaan. Miskien is dit hy, die dooie ding daar, wat ons bymekaar gehou het in sy haat. Dit maak nie saak wat dit was nie. Maar nou kan dit nie meer nie. Nie een van ons het iets meer oor nie. (Beduie na die kombuisdeur) En dis omdat hy daar was. Omdat hy nou daar is. Omdat hy hier ingekom het en deur ons barste ingesypel het. Verstaan jy nie? Dis al wat ons kon doen. Hy't dit laat gebeur. Hy moet dit dra. Alleen

kan ons nie meer nie." (p. 128-129) Hulle soek 'n sondebok om hulle skuld te dra en hulle keuse val op die vreemdeling, die onskuldige: "Daarom is hy skuldig. Daarom moet hy dood." Dit is Senja, die suiwere, wat nou aandrings dat hulle die vreemdeling moet doodmaak en daardeur "raak sy, tot sover die mins besoedelde, só besoedel as wat menslikerwys maar denkbaar is."

Ek skat die gehalte van hierdie drama iets minder as Bagasie, want hoewel Brink hier 'n eie idioom en selfs 'n eie simboliek gevind het, is daar tog baie tekortkominge. Ver al die dialoog en die halfgebakte filosofiese kommentaar grens vir my aan banaliteit. Waar die intrige hom tot dramatiese intensiteit leen, word dit gewoon doodgepraat. As die karakters alles 'n bietjie minder wou beredeneer, sou die situasie dalk groter dramatiese 'refkrag gehad het, want die tema en die intrige leen hom daartoe. Tog vind ek dat die realisering daarvan té oppervlakkig en soms doodgewoon vervelend is as gevolg van 'n oormaat van woorde.

Chris Barnard, Pa maak vir my 'n vlieër, pa

Op die oog af lyk Chris Barnard se Pa, maak vir my 'n vlieër, pa na 'n doodgewone realistiese familiedrama in die tradisie van Fagan en Grosskopf: 'n Ma en haar seun woon in 'n agterbuurt waar hulle oninteressante, geroetineerde lewe op 'n dag deur 'n telegram onderbreek word. Die telegram kondig die koms van 'n besoeker aan wat hulle dan albei met vrees afwag omdat hulle elkeen 'n "skuldeiser" verwag. Die vrou meen dat die man aan wie hulle reeds twintig jaar lank maandeliks geld stuur, die persoon is wat haar as jong vrou tydens 'n selfmoordpoging gered het. Haar seun, Org, stuur waarskynlik die geld aan 'n vrou wat hy in die steek gelaat het. As die besoeker dan opdaag, blyk hy Org se onwettige seun te wees wat sy vaderskap van hom kom eis. Hy slaag in 'n mate daarin as hy en Org, na die ou vrou se dood, saam 'n nuwe illusie skep en sy vader beloof: "Ek sal vir jou 'n vlieër maak, Org, môre." (p. 72)

Dit lyk dus nie só anders as Grosskopf se As die tuig skawe nie. Gert en Krissie se armoedige bestaan is deels

te wyte aan Gert se onvermoë om 'n sukses van sy werk te maak. Org lewe ook van voornemens: "As ek hard genoeg probeer, sal ek makliker leer." (p. 7) "As ek hard genoeg probeer, sal ek wel " (p. 8) en: "As ek net daardie vervloekste eksamen kan deurkom. Dis al wat ek nodig het. Net daardie eksamen." (p. 9)

Antonissen⁷²) gee 'n uiteensetting van die verhaal en sê dan: "Só wil dit na 'n realistiese familiedrama lyk. Maar dis iets glad anders. Want 'n realistiese familiedrama veronderstel individuele persone in unieke tydruimtelik lokaliseerbare verhoudings; en hiêrdie is feitlik naamlose eksemplare van die geslag 'mens' as faktore in 'n lewensbeskoulike probleemverhouding. Hulle is eksamples, en die handeling 'n spieël " Hulle verlede, hede en toekoms het geen 'in nie, hulle is vasgevang in die eng kringloop van 'n eindelose bestaan, in eindelose gewag en geen werklike hoop vir die toekoms nie.

Dit is duidelik dat hierdie drama, veral wat die persone betref, by die werk van Brink en dus ook by die teater van die absurde aansluit. Die eerste opvallende ooreenkoms is die wêreld wat deur die toneelaanwysings geskep word: "n warboel van deur die tyd opgestapelde rommel Op die lessenaar lê dosyne boeke, almal verslete ... Die vertrek lyk in meer as een opsig vervalte; waterstrepe en vlekke teen die mure, die verf op die mure afgedop, die meubels afgeleef." Dit is dieselfde armoedige, onherbergsame wêreld waarin die Brink-triptiek en die stukke van Ionesco, Beckett en Pinter afspeel.

Die dialoog in Barnard se drama toon ook sterk ooreenkomste met Brink en Pinter. Die karakters praat by mekaar verby sonder dat hulle werklik kommunikeer. Op bladsy vyf sê Org: "Miskien kom hy nie eens nie. Miskien was dit 'n gekskeerdery!

Vrou: Verbeel jou! Hier kom hy in en ek lê poedelnakend in die bed.

Org: Daar bestaan dalk nie eens so iemand nie

Vrou: Wat sal hy van my dink? 'n Vrou van my jare

Org: Ek dink dis net wat gebeur het!

Vrou: 'n Mens doen mos nie so iets nie.
Org: (Kyk weer by die venster uit.) Dis nooit anders nie.
Vrou: Bring die stoel, Org.
Org: Dis 'n frats. Dis wat dit is. Dis 'n frats!
Vrou: Vir al wat mens weet, kom hy al.
Org: Hoe meen Ma? Ma is mos nie kaal nie.
Vrou: Bring die stoel. Ek dink ek hoor iets buite."

Uit hierdie stukkies dialoog is dit duidelik dat dit twee mense is -- net praat, nie met mekaar nie, maar elkeen oor dit wat hy dink sonder dat daar sprake is van die uitruil van gedagtes of inligting.

In The Room⁷³ van Pinter tref 'n mens soortgelyke dialoog aan. In die openingstoneel praat Rose aanhoudend met Bert, maar kry geen reaksie of antwoord op haar vrae nie:
"Rose: Here you are. This'll keep the cold out.

(She places bacon and eggs on a plate, turns off the gas and takes the plate to the table.)

It's very cold out, I can tell you. It's murder
(Bert begins to eat.)

That's right. You eat that. You'll need it. You can feel it in here. Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway.

(She butters the bread.)

I don't know how they live down there. It's asking for trouble. Go on. Eat it up. It'll do you good." ens.
ens. Die dialoog het 'n hol klank en is volkome sinloos, omdat dit geen aanklank vind, geen reaksie uitlok nie.

In Die koffer raak die heer lirie oor die lande wat hy besoek het (p. 29):

Heer: "Ek is 'n reisiger gebore, getoë, uitverkore, en ek deurkruis die aarde volgens die vier windstreke, die sewe see en die vyf vastelande: Miami Beach, Biarritz, Sint Moritz, Nice, Isle of Man, Katmandoe, Keetmanshoop, Bitterputs."

In Pa, maak vir my 'n vlieër, pa is daar iets soortgelyks in Org se opnoem van plekname wat hy van buite geleer het, maar die verskil is opvallend omdat hy slegs die name ken en nog geen een van die plekke besoek het nie. Tog rits

hy dit ook af: "Org: Die Here hoor my: ek sal nog koers kry. Die eerste beste skip haal. Die wêreld is groot. Ek ken al die name New York Parys die Alpe die Pireneë Andalusië Spanje met sy goue lomoene, sy amandels Barcelona met sy twee miljoen mense Die Rynvallei en die Swartwoud Die naaldwoude van Duitsland " (p. 11)

Die Vrou onthou weer al die Geskiedenis-feite. Sy en Org vul mekaar in dié opsig aan en sy bring ook 'n soort bewustheid van of verknogtheid aan die verlede daarmee ter sprake. Haar wegskuil in die verlede is soortgelyk aan Org se drome oor die toekoms.

Die eindelose gewag van Org en sy moeder (sy wag al vyf-en-veertig jaar op sy geboorte!), herinner aan Waiting for Godot en aan Die koffer waar die karakters ook eindeloos wag op iets wat nooit gebeur nie.

Org en sy ma kyf ook aanhoudend soos die man en die vrou in Die koffer: "Org: Ma dink altyd ek steek goed weg. Vir wat sal ek nou iets wegsteek? Ma kom tog altyd alles agter - ek kan lieg soos ek wil, dit help nie.

Vrou: As jy na my geluister het, het ons nie nou in dié gemors gesit nie. Maar jy luister mos nooit." (p. 7)

Die herhaling in die dialoog wat veral by Beckett voorkom, tref 'n mens by Barnard ook aan. Die sinne "Ons moes nie laas maand oorgeslaan het nie" en "Ons moes hom betaal het", keer soos 'n refrein telkens weer terug. (p. 7-8)

Org se goeie voornemens en sy verwyte oor sy onvermoë om te studeer, kom ook herhaaldelik in die dialoog voor. Die dialoog is ook deurspek met kru taal en banaliteite.

Terwyl hulle op die vreemdeling se koms wag, word 'n tweede telegram afgelewer en hulle roetine word verder ontwrig. Die vrou sê: "Dis die pos.

Org: Ja.

Vrou: Nou wat staan jy so? Gaan tel op die goed. Daar's dalk iets by.

Org: (Loop deur toe) Rekeninge. Dis net die boel skuldeisers wat deesdae nog skryf. (Hy tel die koerant op -

daar val 'n bruin koevert uit.) Nes ek gedink het.

Vrou: 'n Rekening?

Org: (Na 'n pouse, effens verbaas.) Nee — Dis 'n telegram.....

Vrou: Nóg 'n telegram? Dalk is dit weer hý. Dis natuurlik om ons te laat weet hy kom nie meer nie. Toe, skeur oop die ding. Wat staan jy so na my en kyk?

Org: Miskien is dit nie vir ons nie.

Vrou: Daar's tog seker 'n adres op.

Org: (Kyk huiwerig na die adres.) Die poskantoor kon 'n fout gemaak het. Hulle kon die verkeerde adres opgesit het. Dit gebeur partykeer." (p. 13)

Hulle reaksie herinner sterk aan 'n soortgelyke situasie by Ionesco. Die posbode klop aan by Madeleine en Amédée en sê:

"A letter for you

Amédée: Oh no, there can't be.

Madeleine: Who'd write to us? That's just what I was saying to my husband! Are you really only a postman?

Amédée: (to Madeleine) Of course he is, Madeleine. What are you thinking of?

Madeleine: (to the Postman) Then you can't possibly have a letter for us! Who do you think we are for people to write to us?

The Postman: Yes, a letter for M. Amédée Buccinioni!

Madeleine: That's our name! (She has come slightly away from the door, but returns quickly as soon as she realises it.) There's nothing, nobody in this room!

Amédée: (Taking the letter from the Postman) Why yes he's right! It's amazing, but it is for us: Amédée Buccinioni

Madeleine: How awful!"

Dit is natuurlik een van die kenmerke van die teater van die absurde dat die karakters haeltemal buite verhouding tot die situasie reageer en ek meen hierdie kenmerk word duidelik deur die twee aanhalings gedemonstreer.

Ook die kenmerkende oordrywing en onmoontlike situasies wat 'n mens in die absurde dramas aantref, kom in Barnard se drama voor:

"Org: Dit kon net Papenfus gewees het. Niemand anders nie. Dis die soort ding wat Papenfus sal doen. Eenkeer vir een

van die meisies by die werk 'n brief geskryf en laat weet hy verwag 'n kind - sy sal met hom moet trou. Meisiekind in trane. Sy't hom geglo." Hierdie dialoog het ook die tipiese komiese element wat in al hierdie dramas voorkom. Nog voorbeelde hiervan in Pa, maak vir my 'n vlieër, pa kom voor op bladsy 15, waar Org na die tweede telegram sê: "As dit nie die verdomde lawaai is nie, is dit Ma wat sanik of ander s dit 'n klomp telegramme van die Here weet wie. Wanneer ek geleer kry as dit so aanhou?" en later weer: Wie dink hy is hy - wie hy ook al is?"

Org en sy ma is ook armoedige, sukkelende, wêreldvreemde mense soos die man en vrou in Die koffer. Hulle "ken tog niemand nie", die vrou "het nog nooit trein gery nie" en die man sê tereg "Niemand kom juis hier nie. Ek dink amper ek is die eerste kuiergas wat julle in jare kry - is ek nie?"

'n Uitstekende voorbeeld van die verwarring in die dialoog, wat die gebrek aan kommunikasie illustreer is op bladsy 37 waar Org, die Man en Vrou saam praat:

Vrou: Draai sy nek om gooi hom in die sloot

(Sy kyk op en sien wat gebeur.)

Man: Nou kan ons rustig gesels.

Org: Wat wil jy van my hê? Sê dit en kry klaar.

Man: My trein vertrek oor agt-en-dertig minute.

Vrou: Trap op sy kop

Org: Nou wat daarvan?

Vrou: Dan is hy dood

Die mense ly ook tydelik aan geheueverlies soos die man en vrou in Die koffer en Vladimir en Estragon in Waiting for Godot. Die man herinner vir Org aan sy korrespondensie met "Liewe Mathilda":

Man: Wag, hier iewers moet 'n brief wees; iewers tussen hulle. Help my soek. Daar is een wat ek jou wil wys.

Org: Wat staan in die brief?

Man: Help my soek en hou op klets.

Org: Ek wil eers weet wat staan daarin.

Man: Daar staan liefste Mathilda.

Org: (Staak sy soekery.) Dit lieg jy!

Man: Dit staan daar.

Org: Ek het g'n nooit vir haar gesê liefste nie. Nooit.

Man: Vir wie nie?
Org: Vir Mathilda nie.
Man: Vir Mathilda nie.
Org: Nooit nie.
Man: Wat het jy dan geskryf?
Org: Ek — Niks. Absoluut niks. Ek ken haar nie. Ek weet nie van wie jy praat nie. Nog nooit van so iemand gehoor nie! (p. 50)

'n Stuk bagasie speel ook in die Barnard-drama 'n soortgelyke rol as in Bagasie van Brink. Die Man bring 'n tas en as Org hom uitdaag om sy stellings te bewys, sê hy: "Ek kan. Daarvoor het ek die tas saamgebring. Alles wat ek besit is in daardie tas." Soos die trommel en die koffer bevat ook hierdie tas al die man se besittings en 'n mens kan dit dalk sien as die erflike las van die mens waarsonder hy verlore is, maar waarvan hy ook nie ontslae kan raak nie.

Daar is ook 'n paar aanduidings dat Barnard tog 'n sekere allegoriese kwaliteit aan sy karakters wou verleen: Org betaal maandeliks 'n tiende van sy salaris (p. 15); die Vrou sê: "Hy het my lewe gered Hy het sy eie lewe gewaag" (p. 16); die Man sê: "Daar is baie dinge waaraan ek skuldig is, maar nie aan my afkoms nie. Miskien sal ek skuldig wees aan die toekoms maar nie aan die verlede nie." Op bladsy 46 is daar ook die duidelike parallel met die gelykenis van die verlore seun.

Barnard eksperimenteer ook met die omverwerping van die chronologiese tyd, want daar is 'n stukkie dialoog waar Org en die Vrou simultaan praat op bladsy 40. Dit word tipografies naas mekaar gestel:

<u>Org:</u> Maar dit sou tog iewers in die koerante gestaan het! Ek kry elke dag die koerant — al die koerante. Hulle sou nog daardie geskryf het. Iewers sou hulle tog iets gesê het. Al was dit net 'n kort beriggie. Hulle sê altyd as iemand doodgaan.	<u>Vrou</u> Ek het nie ver geval nie. Het 'n paar voet. As hy nie gekeer het nie, het ek tot onder geval. Hy was so 'n mooi man. Skraal. Nie te sterk nie. Maar darem sterk genoeg om my te keer. Ek het hom nie geken nie — van g'n kant af nie. Ek het hom nie sien aankom nie;
--	---

Org: Altyd. Kyk byvoorbeeld hier: Man Sterf in Botsing. 'n Man is laat gisteraand gedood toe die motor waarmee hy gereis het, in 'n kop-aan-kop-botsing met 'n vragmotor betrokke was. Die ongeluk het

Vrou: ek het gedink ek is alleen. Ek het gedink niemand sal my sien nie. Toe spring ek. Maar hy het my gesien, en net toe ek wil spring toe gryp hy my arm. Hy kon my net sowel gelos het. Iemand anders sôu my dalk gelos het; maar hy het nie. Hy het my gegryp en my teruggeruk en toe gly ek en ek val deur die tralies - maar nie ver nie. Net 'n paar voet.

Soos Dolf van Niekerk in Kwart voor dagbreek, maak Barnard ook van 'n bandmasjien gebruik om 'n sekere effek te kry. Van Niekerk gebruik die band om 'n verdere dimensie in die tyd in die drama in te voer, maar in hierdie geval het dit 'n geheel ander funksie. Die frases wat die bandmasjien herhaaldelik oorspeel en die vrae wat die stem op die band vra, is volgens Antonissen "ons almal s'n", dié van 'die mens': hoe laat is dit, ek is bang, help my, ek kan nie meer nie, ek gee oor En dit bewerk die verlossing uit die steriele selfkring: die geldig-maak van die self deur oorgawe aan die groot haglike bestaanskondisie van 'die mens'. "Dit is wesenlik ook die tema van die meerderheid absurde dramas, maar soos Antonissen tereg opmerk, behoort Pa, maak vir my 'n vlieër, pa ook tot die 'nuwe moraliteitspel', realisties gemonteer".

Eers is die band net 'n soort morele steunvir Org. Hy speel die band en herhaal dan al die positiewe gedagtes soos 'n papegaai, woordeliks:

"Band: Ek moet in myself glo

Org: Ek moet in myself glo

Band: Ek het 'n doel voor oë

Org: Ek het 'n doel voor oë

Band: Ek is sterk

Org: Ek is sterk " ens. (p. 24)

Dan laat Barnard eers die Vrou en later die Man in hierdie selfkring van Org indring en verkry daardeur 'n

besondere effek.

Org herhaal agter die band aan: "Ek het niks om te vrees nie - niks nie", en dan begin sy Ma saampraat:

"Vrou: Hoe laat is dit, Org?

Band: Dis nog nie te laat nie.....

Org: Dis nog nie te laat nie - Dis nog nie te laat nie!

Band: Ek moet net aanhou glo

Org: Ek moet net aanhou glo

Vrou: Org, dis tyd, Org.

Band: Ek moet in myself glo

Org: Ek moet in myself glo

Band: Ek het 'n doel voor oë

Org: Ek het 'n doel voor oë

Band: Ek is sterk

Org: Ek is donners sterk

Nou word die vrou se tussenkoms dringender en die spanning bou vinnig op tot 'n klimaks aan die einde van die eerste bedryf:

"Vrou: Org Org

Band: As ek hard genoeg probeer, sal ek bo uitkom.

Org: As ek hard genoeg probeer, sal ek bo uitkom

Band: Dis wonderlik om te lewe

Org: Dis wonderlik om te lewe

(Daar word aan die deur geklop.)

Vrou: Ek hoor iemand klop.

Band: Ek het niks om te vrees nie

Org: Ek het niks om te vrees nie

Vrou: Org, iemand het geklop!" (p. 24)

Dit gaan voort in hierdie trant totdat Org by die vierde geklop aan die deur tot die werklikheid teruggedwing word. Hy maak die deur oop en sê dan net verslae: "Hier's 'n man voor die deur." Dit het dieselfde byna verlamende effek op die gehoor as wat Sonja se aankondiging in Elders mooiweer en warm, van Brink het: "Daar's 'n vreemdeling in die kombuis."

Die aankoms van 'n vreemdeling is iets wat by herhaling in die dramaliteratuur van die wêreld voorkom. Eliot gebruik die vreemdeling in The cocktail party en Hoornik, Pinter, Brink en Barnard nou ook. Die vreemdeling ontketen dan 'n sekere reaksie by die ander mense en sy koms kan dus as 'n soort motoriese moment in die drama gesien word.

In die derde bedryf gryp Org weer na die band om homself gerus te stel en krag te gee, maar nou dring die Vrou en ook die Man in sy "selfkring" in:

"Band: Ek moet net aanhou glo. (Pouse) Ek moet in myself glo. (Pouse.) Ek het 'n doel voor oë. (Pouse.) Ek is sterk

Org: Ek is donners sterk " ens. ens. (p. 62) totdat die Vrou en die Man op bladsy 63 begin saampraat en die dialoog daardeur heeltemal 'n ander tekstuur verkry:

"Band: Ek moet in myself glo.

Vrou: Foei tog

Band: Ek het 'n doel voor oë

Vrou: Hy slaap
(Sy wieg die lantern.)

Band: Ek is sterk

Vrou: Hy's so klein "

Daarna neem hulle heeltemal oor en 'n ruk lank praat Org nie eers saam nie. Dit is asof hulle sy laaste aanspraak, sy laaste menswaardigheid wat hy deur middel van die band probeer behou het, van hom wegneem.

Die slot van die drama volg die patroon van die nuwe drama: dit is 'n oop slot met verskeie moontlike oplossings wat geheel en al aan die leser oorgelaat word. Sal Org werklik sy seun aanvaar en vir hom 'n vlieër maak en hom park toe neem, of sal hy die ou patroon van uitstel en willose voortbestaan bly volg? Is die slot 'n aanvaarding van sy seun en daarmee saam van sy verantwoordelikheid, of is dit maar net weer uitstel tot "môre"? Ek glo nie dit maak saak nie, die slot laat juis vir die leser die moontlikheid van verskeie interpretasies oop.

André Brink sê dat sy eerste indruk van die drama was dat "die kern van die stuk daarin geleë was dat die oënskynlik absurde en surrealistiese gegewe algaande onthul word as banale werklikheid." Hy kwalifiseer egter hierdie stelling deur te verduidelik dat hy later by die herlees tot ander insigte gekom het en besluit het die "essensiële momente in die stuk bly 'raaiselagtig': dit word nooit realisties nie." Sy argumente ten gunste van hierdie "insig" oortuig my nie volkome nie. Na lang oorweging en baie herlees bly daar by my nog 'n gevoel van ontgogeling agter. Die stuk val tóg vas in die patroon van raaisel → oplossing,

raaisel → oplossing en die vorm wat die oplossing aanneem, bevredig my nie, juis omdat dit poog om realisties te wees in 'n nie-realistiese situasie. Daar is byvoorbeeld in die eerste badryf 'n aantal prospektiewe handelingsmomente wat by die leser sekere verwagtings wek: Org se kyk deur die venster "asof hy op iemand wag" skep die indruk van die wag op iets wat nooit sal kom nie, soos Vladimir en Estragon wag op die koms van Godot. Die vreemdeling wat laat weet het dat hy kom, onderteken die telegram "Org Verwey" en dit skep 'n verwagting van die koms van 'n soort alter ego, 'n ander faset of dimensie of manifestasie van Org self. Org en die ou vrou verwys telkens na die "skuld" wat hulle maandeliks vereffen. Org strew na 'n beter toekoms, leef in 'n wêreld van illusie oor wat "môre" sal bring: 'n huis, kinders, beter betrekking. Die ou vrou verkeer onder die illusie dat sy nog vir Org verwag. Op die oog af lyk dit na die model-situasie vir die absurde wêreldbeskouing, maar as hierdie vrage in die loop van die stuk beantwoord word, verkrummel die situasie tot banale werklikheid, verdwyn die "absurde" situasie van die twee mense en bly slegs 'n taamlike saai alledaagse situasie oor. Org kyk deur die venster na 'n meisie in die oorkantse woonstel. Die vreemdeling wat kom, is sy buite-egtelike kind. Die geld wat hy maandeliks gestuur het, was vir Mathilda, die vrou wat hy verlei het. As die moontlikheid van "môre" met die kameraadskap van sy seun werklikheid word, deins hy daarvan terug en 'n mens besef dat dit vir hom slegs 'n ontvlugting van die werklikheid was. By Beckett, Ionesco en Pinter kry 'n mens soortgelyke situasies waarin die karakters aan illusies kleef, in 'n dilemma verkeer of ewig wag op uitkoms. Die groot verskil lê daarin dat hulle nie probeer oplossings bied nie, dat dit gaan om die dilemma van die mens in sy absurde bestaan en nie om die aanbod van moontlike oplossings nie. Aangesien Chris Barnard sy stuk in die vorm van die absurde teater gegiet het, dink ek nie dit is onredelik om te verwag dat hy ook die innerlike motivering of wêreldbeskouing vir die soort handeling sal laat blyk nie. Die tegniek is goed bemeester en die dialoog soms sprankelend, maar die drama skiet tog vir my tekort in dié opsig dat Barnard telkens probeer om sy gegewe na die werklikheid terug te dwing.

Bartho Smit, Putsonderwater

In hierdie "toneelstuk in vier dele" is die handeling oneweredig versprei. Die eksposisie en 'n groot gedeelte van die handeling vind reeds in die eerste deel plaas en die ander drie dele is hoofsaaklik ontwikkeling van motiewe wat in die eerste deel al voorkom.

Bartho Smit gebruik 'n interessante metode van uiteensetting want hoewel dit die tradisionele patroon volg van 'n gesprek tussen twee persone wat lig op ander karakters werp, verskil dit in dié opsig dat een van die twee die hoofkarakter is. Die gewone patroon is dat twee ondergeskikte of mindere karakters die hoofkarakter deur hulle gesprek voorstel soos Eugenio en Placido die Kardinaal bespreek in Die heks.

Smit se karakters is ook onpersoonlik, eksemplaries, maar anders as by Brink en Barnard nie van "die mensdom" nie, maar wel elkeen van 'n sekere faset van die maatskappy. In hierdie opsig is die stuk meer allegories omdat hulle op die verhaalvlak elkeen 'n rol speel maar tog deurgaans verteenwoordigend bly van hulle besondere maatskaplike funksie.

Die wêreld waarin hulle leef is ook nie die sinlose, onherbergsame wêreld van die absurde dramas nie, dit is meer 'n "stilering", 'n soort skematiese voorstelling van 'n herkenbare werklikheid. Is die dorp heeltemal denkbeeldig, of probeer die skrywer met 'n abstraksie of stilering van 'n bekende Suid-Afrikaanse verskynsel (die klein platte-landse dorpie) 'n soort simboliese voorstelling gee van die Westerse beskawing? Met die naam Putsonderwater roep hy 'n hele gevoelswêreld op: dit is die tipies Suid-Afrikaanse klein dorpie met mense wat mekaar intiem ken, maar dit is ook in 'n dorre woestynstreek wat besondere betekenis verleen aan die naam put-sonder-water. Die naam verkry later op die allegoriese vlak ook groter betekenis as die Dominica ironies sê: "Jy sien, ek is die fontein hier waarby hulle God se liefde kan kom drink." Die wêreld van Putsonderwater kan dus ook suggereer dat die put die hel is, dit wat buite die paradys is, soos in D.J. Opperman se Diepkuil.

Maria en die kleurling-skaapwagter "Asgat" sit op die dorpsplein en gesels. Deur hulle gesprek word die leser aan die ander karakters bekendgestel. Ook die motiewe, tema en simboliek van die stuk blyk reeds uit hierdie gesprek. Hulle word ook self getipeer in die gesprek. Dit is dus 'n onthullingsmoment in die drama, want dit wys uit na die persone en die handeling wat 'n mens van hulle kan verwag. Dit blyk uit hulle gesprek dat Maria reeds 'n "reputasie" op die dorp het. Die seun sê vir haar: "My pa sê jy's 'n klein teef." Sy neem 'n besondere plek in die gemeenskap in omdat sy op intieme voet verkeer met al die inwoners. Op die allegoriese vlak wil die skrywer hiermee te kenne gee dat sy "gemeenskaplike besit" is, die produk, maar ook die verantwoordelikheid van die maatskappy waarin sy leef. Terselfdertyd is sy en die seun tog kinderlik-naïef soos deur die volgende voorbeeld geïllustreer word:

"Seun: (Vertroulik.) My pa sê hy's 'n toornaar; (die dokter) hy kan 'n dooie man weer lewendig maak. My pa sê seun Ouerling Ollie was al so dood soos 'n mossie toe die dokter by hom kom, en hy't hom weer lewendig gemaak. Maar toe gaan hy weer dood, en toe's die dokter nie by sy huis nie."
(p. 2)

Hulle argumenteer ook op tipies kinderlike manier oor die put se diepte en die lengte tou wat nodig sou wees om tot onder te laat sak. Hierdie tweeslagtigheid is nie net van Maria 'n kenmerk nie, maar van die stuk as geheel. André Brink⁷⁴) sê: "daarteenoor word daar in Putsonderwater willens en wetens gepoog om die reële en die allegoriese naas- en deurmekaar gestalte te gee, sowel na inhoud as na aanbieding." Hy wys verder daarop dat die tweeslagtige aard van die werk soms juis met die gebreke daarvan ooreenstem; dat die karakters soms nie allegories genoeg en soms nie realisties genoeg is nie; ook die simboliek is soms te deursigtig of te duidelik uiteengesit.

Die dokter, die sersant, die dominee en Maria se pa, Jan Alleman, verskyn almal om die beurt op die toneel en na elkeen se verskyning gaan hulle bespreking verder. Maria gee 'n baie knap opsomming van die hoofkaraktertrekke van die drie ou manne waaruit ook hulle simboliese funksie blyk.

Sy sê: "hulle is aldrie baas op Putsonderwater." Sy doen 'n nabootsing van die sersant wat sy funksie op die dorp en op die allegoriese vlak onomwonde stel: "Dis mag en gesag wat hulle wil hê — en dis ek. As ek nie daar is om die wet en orde te handhaaf nie, sal hulle mekaar sommer die eerste dag al verskeur — soos 'n spul hiënas " Hy is werklik die handhawer van wet en orde in die dorp, maar hy is ook simbool van "die gesag" as abstrakte begrip.

Die dominee sien homself as "die fontein hier waarby hulle God se liefde kan kom drink. Hulle weet — as ek die liefde van hulle onthou, dan sal hulle mekaar verskeur en opvreet — soos 'n spul wilde diere." Hy verteenwoordig die kerk en voel dat hy die plaasvervanger van God self is sonder wie die mense verlore sou wees.

Die dokter roem hom daarop dat hy uiteindelik die mense se enigste redding is: "Teen die dood self kan net ek hulle beskerm. En hulle weet dit. Die dominee ook. Daarom kom hulle almal na my toe." Hiermee wil hy te kenne gee dat wetenskaplike kennis uiteindelik oor al die ander seëvier.

Die gesag wat hulle verteenwoordig, is die werklikheid waarmee Maria moet saamleef. Sy is die dogter van Jan Alleman, dus van die gemeenskap en sy is onafskeidbaar deel van die gemeenskap omdat sy 'n kind verwag wat die kind van enige een van die drie kan wees. Om te kan voortbestaan in hierdie wêreld is dit vir haar noodsaaklik dat sy bly vas- kleef aan haar illusies: die Goudstad is vir haar Johan- nesburg, die apostel Johannes se stad; sy vrees die braksloot met die hiënas en aasvoëls wat vir haar sinoniem is met die verderf; die kerkhof is "gewyde grond" wat vir haar die poort tot die hemel is. Sy glo dat die dominee haar na die Goudstad kan neem omdat hy haar onder die illusie laat ver- keer deurdat hy nie bewus is van hoe letterlik sy dit ver- tolk nie.

Maria word flou op die dorpsplein en haar vader kon- fronteer die "gemeenskap" met die werklike aard van haar siekte, naamlik haar swangerskap. Later die aand vlug Maria na die dominee se huis waar die vernietiging van haar

illusias begin. Eers verstoot hy haar uit vrees vir die gevolge, maar dan probeer hy haar verlei. Hy hipnotiseer haar byna met 'n soort inkantasie uit die Hooglied totdat sy meegesleur word en begin saampraat. Dit is 'n aangrypende toneel en 'n mens kry uit Maria se woorde "Nee Ek wil nie " die indruk dat dit nie die eerste soortgelyke voorval is nie, eerder 'n bekende spel of roetine. Sy stort haar hart aan hom uit en bely al haar drome oor die Goudstad, die hemelpoort en haar vrees en vertwyfeling oor die aasvoëls, die hiënas en die brakslot. Eers probeer die dominee haar vrae omseil deur te sê hy sal haar na die Goudstad neem as haar kindjie eers gebore is, maar as sy verder uitbrei op haar siening daarvan kom die antwoord onverbiddelik: "Waar kom jy aan al dié onsin? die Goue Stad waarvan 'n mens in die Bybel lees bestaan nie op die aarde nie " (p. 19) Haar hele wêreld stort in duie en waar sy eers deur die Hooglied bekoor en meegesleur is, ruk sy nou meteens los en vlug na buite. Na 'n kort worsteling stamp sy die dominee in die put af en as hy aanhoudend bly kreun en roep om hulp, gooi sy 'n groot klip op sy kop. Maria vlug, maar hardloop reguit in die sersant se arms in. Haar verligting dat hy nie haar daad gesien het nie, maar slegs haar stilsweye oor "die nag by Verneukpan" kom afsmeek het, laat haar in sy arms inkruip vir troos en beskerming.

Hierna volg slegs verdere ontwikkeling van die handeling wat tot dusver plaasgevind het en enkele verdere gebeurtenisse wat daaruit voortvloei.

Die koster neem nou die plek van die dominee in soos (volgens Brink) "blote dogma en verstarde vorm die liefde vervang; en saam met dié formele gesag van die kerk, neem nou ook dié van blote mag (die sersant) en die wetenskap (die dokter) toe."

Die koster verteenwoordig al die negatiewe elemente van die kerklike gesag en erken eintlik sy eie onmag om die dominee se plek in te neem met die woorde: "Ek lui en ek lui en ek lui - en niemand kom nie. Die kerk bly leeg. Dood. 'n Dooie liggaam sonder 'n siel. 'n Put sonder water.

Ja, 'n put sonder water " (p. 31)

Daar ontstaan nou 'n magstryd tussen die koster en die sersant, maar dit lyk of die sersant se mag, die wetlike gesag, oorzwin, want hy sê vir die koster: "Dit kan jy maar Sondae in die kerk doen. Vir die res bly sy (Maria) onder my sorg. As jy nie daarmee tevrede is nie, moet jy maar net sê. Dan sluit ons die kerk en ons onthef jou van onse dominee se verantwoordelikhede. Is dit duidelik?" (p. 44) Die koster aanvaar dié gesag, want hy antwoord onderdanig: "Nee maar natuurlik, Sersant, natuurlik." Die sersant gryp dit aan en verstewig sy posisie met die woorde: "Hier op Putsonderwater tref ek die reëlins. En wie nie daarmee tevrede is nie, moet maar net sê." (p. 44)

Die dominee verskyn keer op keer uit die put aan Maria en maan haar om haar daad te bely. Hy dreig haar met die dinge wat sy reeds vrees: die braksloot, die hiënas, die aasvoëls. Hier is werklikheid en simboliek weer onskeidbaar verstrengel en Maria word deur haar vrees, ook vir haar pa se lewe, tot skulderkenning gedryf. Maar die gemeenskap (deur sy verteenwoordigers, kleurlingseun, koster, sersant en dokter) verwerp dit as louter onsin. Hulle is die "ongelowig-weldenkende wêreld wat mens die belydenis van sondes ontsê (en) kan ook geen vergifnis meer skenk nie en móet tot wanhoop dryf." 75)

Jan Alleman se enigste uitkoms is selfmoord, maar Maria se ontnugtering lei tot 'n verbete skep van 'n nuwe illusie en 'n vaskleef daaraan wat haar met nuwe hoop vervul. Die dokter help haar uiteindelik om vir haarself 'n nuwe illusie te skep: die geloof dat die kind wat sy dra "n stukkies van God (sal) wees." (p. 54) Die dokter verklaar vir haar op nugter, wetenskaplike wyse haar vrees vir die aasvoëls en die hiënas. Maria kry vir die eerste keer by hom helderheid oor haar illusies en die werklikheid. Hy verduidelik vir haar: "Ons moet almal doodgaan, Kleinding, en deur die wurms verteer word. Niemand kan daarvan wegvlug nie. Maar dis nie so vreeslik nie. Hulle maak ons maar net deel van die aarde. Die aasvoëls en die hiënas ook. Deel van die groot ewige aarde waaruit ons almal voortgekom het en waarin ons ewig

verder leef. Dit is ons ewigheid. Ons wil tog nie dáarvan wegvlug nie, wil ons?" (p. 58 - 59) Maar ook hy weier om haar belydenis te aanvaar en as sy histories word, verloën ook hy haar finaal deur dit te bestempel as "n waansin-aanval".

Tot groot verligting van almal neem haar kindjie nou haar volle verbeelding in beslag en daar groei 'n nuwe vreugde, 'n nuwe hoop in haar. As sy dan in die slottoneel 'n wiegeliedjie naurie, is dit byna met verligting dat die drie oumanne by haar aansluit en saamneurie. Dalk is die slotdoelbewus so fasiel en wil die skrywer daarmee verdere kommentaar lewer op die "geloofskrisis van die Westerse mens", wys hy verder hoedat die drie mense, enigste oorblywende "verteenwoordigers" van dié beskawing maar te bly is om die krisis (in Maria) onopgelos te laat, om haar illusies maar net te verplaas na 'n ander, vir hulle veiliger, gebied.

Antonissen sê hierdie stuk "het iets van die moraliteit (soos reeds blyk uit die titel en uit die naamloosheid van die personasies, behalwe - betekenisvol! - Maria), is allegorie van 'n wêreld, 'n tyd, 'n beskawingstipe; maar dit het 'n direkter en suiwerder greep op die werklikheid, die reële én die surreële, en op die sfeer waarin hierdie twee in mekaar deúrdring, waarin feit en sin mekaar deúrdring. Tussen dié twee is daar in Putsonderwater geen breuk nie, of maar selde."

Shipley⁷⁶) se definisie van allegorie lui soos volg: "A trope in which a second meaning is to be read beneath and concurrent with the surface story. Distinguished from metaphor and parable as an extended story that may hold interest for the surface tale as well as for the (usually ethical) meaning borne along. A mixed allegory is one that explains the buried thought."

Daar is duidelik tekens dat Bartho Smit met Putsonderwater so 'n tweede betekenis parallel met die verhaal wou laat loop, maar soos Antonissen sê, hy laat die twee deurmekaarloop, by mekaar indring sodat dit nie 'n allegorie in die suiwer sin van die woord is nie. Dat daar wel allegoriese

trekke is, ly geen twyfel nie. Maria se naam is taamlik duidelik gekies om die moeder van Christus te suggereer en die rol wat sy speel stem ook in sommige opsigte met die Bybelse Maria ooreen. Die verhaal van die kind Maria wat deur al die ou manne verkrag word, loop egter nie parallel met die allegoriese vlak nie, want die kind wat sy verwag kan (op die verhaalvlak) die kind van enige een van hulle wees. Dit is slegs wanneer die dokter probeer om vir haar te verduidelik dat aborsie amoreel sal wees dat die kind 'n simboliese betekenis verkry, dat hy "Die klein seuntjie (word) wat agter die skape aan gaan hardloop met sy hare regop in die wind; en die jongman wat hy eendag gaan word — dalk die wonderlikste man wat nog ooit op die aarde geloop het — wie van ons kan weet? Hy word dalk die man wat al die antwoorde ken waarna ons so lankal soek — die man wat met een flits van sy brein die dood kan oorwin en ons almal gelukkig maak, of wat een oggend hier sal uitstap en die see se water, vars soos dit uit die hemel geval het, in 'n rivier deur die woestyn laat stroom totdat Put onderwater soos 'n paradys lyk." (p. 53)

Wat die drie ou manne betref, is daar ook hierdie vermenging van simboliek en werklikheid wat nie altyd konstant is nie. Soms fungeer hulle slegs op die verhaalvlak en soms slegs op die allegoriese, maar 'n mens kan nie altyd duidelik onderskeid tref tussen die twee nie, met die gevolg dat daar selde sprake is van "a second meaning beneath and concurrent with the surface story".

Laat 'n mens maar daarby volstaan dat hulle eksemplaries is van die Westerse mens, veral met betrekking tot sy geloofskrisis en dat hulle, soos die karakters in Brink en Barnard se dramas nie ten volle gerealiseerde mense is nie, maar slegs fasette van "die menswees" probeer voorstel.

HOOFSTUK IV: SLOTBESKOUING

In die loop van die bespreking van die sewe gekose tekste, het dit duidelik geword dat daar wel tot vernuwing in die Afrikaanse dramaliteratuur rondom die sestigerjare pogings aangewend is. Die vernuwing is veral tot twee aspekte van die drama beperk, naamlik die hantering van die tydruimtelike probleem en die veranderde karakterbeelding wat spruit uit 'n nuwe wêreldbeskouing.

Die tydruimtelike probleme was 'n kenmerk van die twintigste eeuse prosa, drama en filosofie en daar is op al die gebiede daaroor besin en in die letterkunde daarmee geëksperimenteer.

'n Kort oorsig het aangetoon dat die vroeë Afrikaanse dramas van Leipoldt, Fagan en Grosskopf veral wat die bou betref, tradisioneel was in die sin dat die gegewens in chronologiese volgorde aangebied is. Hierdie dramas vertoon almal 'n min of meer aanvaarde vorm van eksposisie en waar dit nodig is om die "verlede" by die intrige te betrek, word dit op natuurlike wyse as vertelling by die dialoog geïntegreer. In die geval van Fagan en Grosskopf is die dramas in hoofsaak van die "burgerlike" soort met 'n lokaal-realistiese inslag. Die twee Leipoldt-dramas is ietwat meer eksoties van aard, maar beantwoord tog maar aan die "formules" van die ouer kritici wat hulle uitsprake gebou het op die dramas waarmee hulle bekend was. Só is die aangehaalde gedeelte uit Dekker se literatuurgeskiedenis (vgl. p. 48) klaarblyklik geformuleer na aanleiding van hierdie vroeë dramas.

Uit van der Kun se bespreking van die handelingsaspekte van 'n drama het dit geblyk dat hy onderskei tussen drie handelingsmomente: prospektiewe handelingsmomente wat vooruitwys na handeling wat nog in die "toekoms" sal plaasvind; retrospektiewe handelingsmomente wat na 'n bepaalde punt in die "verlede" uitwys en simultane handelingsmomente wat betrekking het op handeling wat op dieselfde moment plaasvind. Die terme "toekoms" en "verlede" is natuurlik relatief binne die handelingsgeheel van die drama. Hierdie terme is wel

nuttig, maar hulle bruikbaarheid is beperk tot die meer tradisionele drama waarin daar wél tussen verskillende tye onderskei kan word.

Die vroegste eksperimente ten opsigte van bou, was die invoer van die terugflits-tegniek. Henriette Grové het eerste in Afrikaans hierdie tegniek gebruik in haar drama Die goeie jaar (1958) en Bartho Smit in Moeder Hanna (1959) en Die verminktes (1960).

Die drie dramas wat ernstige pogings tot vernuwing in hierdie rigting toon, is Kwart voor dagbreek van Dolf van Niekerk (1963), Kanna hy kō hystoe (1965) van Adam Small, en Bartho Smit se Christine (1971). In Kwart voor dagbreek is die aanwending van die terugflits-tegniek nog eenvoudig en laat die indruk dat dit tegniek om die tegniek is; daarom ag ek dit die minste van die dramas: interessant as eksperiment, maar nie 'n groot stuk nie. Met Kanna hy kō hystoe wys Small wat daar met die opheffing van die chronologie gedoen kan word. Hy verontagsaam tyd en ruimte geheel en al in die sin dat die volgorde van die handeling nie deur die chronologie nie, maar deur Kanna se herbelewenis en sy gewetenswroeging bepaal word. Die insidente volg mekaar na willekeur op soos hulle in Kanna se gedagtes herroep word. Dit lyk op die oog af vreeslik ingewikkeld, maar as 'n mens eers tot die besef kom dat alles wat herroep en herbeleef word eintlik "verlede" is, is dit nie só verwickeld nie.

Wat my betref is Christine die sterkste poging tot vernuwing omdat Smit werklik 'n soort integrasie van syn en skyn en tyd en ruimte verkry. In hierdie geval is die bou van die drama ook die gevolg van 'n wêreldbeskouing en nie slegs 'n opgelegde vorm nie. Inhoud en bou vorm 'n negte eenheid wat die aanbiedingswyse sinvol en geregverdig maak. Die feit dat Smit in sy reeks artikels "Die krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek" besin oor die wêreldbeskouing van die moderne dramaturg, bevestig hierdie indruk.

Van die drie dramas bly Kanna hy kō hystoe suiwer wat dramatiese gegewens, intrige en karakterbeelding betref, vir my die sterkste, want as 'n mens Christine en Kwart voor dagbreek van die "eksperiment" sou stroop, is dit wat oorbly

nie besonder treffend of selfs interessant nie. Kanna by kô hystoe is ook die enigste van die nuwe dramas wat vas geanker is in die Afrikaanse tradisie. Die bekende, byna alledaagse situasie van "die mense uit ons arm buurt" is eenvoudige, treffende gegewens wat tot die universele verhef word, nie bly steek in die spesifieke geval nie. By die ander twee dramas bly die ongemaklike sweempie van pretensie tóg hang.

Die ander vorm van vernuwing wat die algemeenste in die dramas van die sestigerjare voorkom, is die moderne dramaturge se metode van karakterbeelding.

In die dramas van Leipoldt, Fagan en Grosskopf is die strewe om werklikheidsgetroue karakters met besliste karaktertrekke en persoonlike eienskappe uit te beeld. Antonissen sê van As die tuig skawe: "Ook hier staan die personasies volop in die eietydse sosiale werklikheid en word hulle noodlot gedeeltelik daardeur bepaal, maar die dramaturg maak hulle persoonlike problematiek nie aan die maatskaplike probleemstelling ondergeskik nie; wel die omgekeerde: die maatskaplike word slegs probleem omdat die hoofpersoon toelaat dat dit 'n beslissende vat op haar persoonlike lewe kry. En dit is 'n jûiste visie, want so ontstyg die drama sowel aan sosiologiese strekking as aan avontuurlike willekeur. Die mense hier is wel deeglik karakters " Die klem bly steeds op die karakterbeelding en die norm hulle lewensgetrouheid.

Die eerste betekenisvolle wending in die drama het gekom met die twee versdramas van Van Wyk Louw en Opperman wat na die klassieke en die Shakespeariaanse teruggryp. Om die verskil aan te toon, wend ek my weer eens tot Antonissen. Hy skryf: "In Germanicus (1956) vertolk die ry van karakters die eindelose gamma van die menswees, deur middel van 'n dialoog wat soos 'n allergevoeligste sensustelsel op elke gedagteskakeling fyn reageer. Die tema is reg-tragies: in 'n tydperk van beskawingswisseling, staan 'n groot en hooggetrewe mens wat met sy denke inbreuk maak op die heersende 'orde' en daardeur sy

eie ondergang (menslikerwys gesien!) vercorsaak
Die vernaamste kontinuïteit-skeppende faktor is die idee van die 'ewig'-menslike spanning tussen humaan-wees, mens-wees en heers, en dié idee beleef in karakters as karakterspanning. Daarin lê trouens die krag van hierdie werk: Germanicus is psigologiese idee-drama, waarin die psigologie nooit aan die idee opgeoffer word nie, maar die idee wel altyd deur die prisma van menslike karakters gesien word." (p. 250)

Van Periandros van Korinthe sê hy dit "is weer essensieel 'n eenpersoonsdrama. In alle basiese opsigte staan Opperman se tragedie feitlik reg teenóór die historiese en psigologiese dramatiek van 'n Van Wyk Louw, al skryf albei idee-drama." Antonissen beklemtoon die feit dat hierdie drama "n tragedie van die suiwerste 'ras' (is) dank sy die volgende aanwesighede: 'n in al sy psigiese kompleksiteit deurpeilde groot persoonlikheid, 'nochte heel vroom, nochte onvroom'; 'n drang na die absolute wat, by toenemende miskenning van eie menslike beperktheid, homself ten onder bring; verwarring van 'n lewenspatroon tot 'n komplekse summum van dramatiese ironie; soenoffer aan die ewige Wetmatigheid deur uiteenskeuring van die persoonlikheid." (285)

Die aksent het dus verskuif van die sosiale probleem na die persoonlike, psigologiese, maar die klem bly steeds op karakterbeelding, teen watter agtergrond dan ook.

Met die dramas van Brink, Barnard en Smit word 'n mens skielik gekonfronteer met vreemde, gesiglose wesens. Hierdie soort karakterbeelding ontstaan in die buiteland onder 'n groep skrywers wat nie as skool of groep wil bekendstaan nie, maar wat vanweë die ooreenkoms in hulle wêreldbeskouing en tegniek die absurdiste genoem word.

Die denkrigting wat by Camus begin het, het in al die Europese lande 'n aanklank gevind en 'n groot aantal dramas is in die styl geskryf. Die belangrikste dramaturge wat die vorm beoefen was Jarry (die eerste), Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov en Genet.

Bartho Smit het met sy Putsonderwater (1962) die eerste poging aangewend om weg te breek van die "melodramatiese of romanties-sentimentele onderwerpe"⁷⁷ wat tot dusver die algemene boustof van die Afrikaanse drama gevorm het. Hoewel hy nie in die idioom van die teater van die absurde skryf nie, skep hy 'n parallel waarin die persoonlike nood van sy karakters ondergeskik is aan die probleem van "die geloofskrisis van die Westerse wêreld". Die karakters in sy drama is byna almal naamloos en is bloot agente of gelykenisse van sekere fasette van die maatskappy. Hierin lê die vernuwing in hierdie drama: dat Smit kon wegbreuk van die tradisionele realistiese karakterbeelding en vanuit 'n nuwe wêreldbeskouing 'n ander kyk kon gee op die mens in sy wese.

Brink en Barnard skoel hulle dramas op die lees van die teater van die absurde wat inhoud, bou en wêreldbeskouing betref. Die karakters, dialoog en handeling getuig alles van die ontredde van die mens en die dilemma van sy bestaan op aarde wat hy nie begryp nie. In Bagasie (1965) en in Pa, maak vir my 'n vlieër, pa (1964) herskep Brink en Barnard die wêreld van die teater van die absurde in Afrikaans. Dit is in die Afrikaanse dramatradisie 'n volkome nuwe verskynsel en dit is ook daarin dat die waarde van hierdie dramas vir ons dramaliteratuur geleë is. Hoewel dit dus 'n navolging van 'n veel ouer Europese tendens is, kan 'n mens tog dankbaar wees dat dit 'n nuwe klank in ons dramaliteratuur gebring het. Van die twee dink ek dat Brink die gevoel van dié soort drama beter geabsorbeer en meer persoonlik ervaar het, m.a.w. dat hy die styl sy eie gemaak en vir Afrikaans verwerk het. By Barnard is dit soms te blatant "naskryf" van die Europese modelle; selfs insidente word net so uit ander dramas oorgeneem, bv. die man wat op die ou vrou se skoot skuiling soek wat presies so gebeur in Die stoele van Ionesco. Daar is ook die hinderlike patroon van realistiese oplossings wat vir die oënskynlik absurde situasies gebied word wat vir my afbreuk doen aan die gehalte van Barnard se drama.

Die finale indruk is dus dat die sewe dramas wat hier bespreek is, tog elkeen op sy eie manier 'n mate van

vernuwing gebring het en dat hulle in dié sin 'n positiewe bydrae gelewer het tot die Afrikaanse dramaliteratuur. Die vernuwing was wel 'n navolging van Europese tendense, maar moet 'n mens nie maar dankbaar wees dat dit tóg gekom het en dat die drama nie rustig in die tradisie van Fagan en Grosskopf op gemoedelike lokaal realistiese trant voortgesit is nie?

VOETNOTAS EN VERWYSINGS

HOOFSTUK I

- 1) Antonissen, R., Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede, s.j.
- 2) Brink, A.P., Aspekte van die nuwe prosa, s.j.
- 3) Louw, N.P. van Wyk, Vernuwing in die prosa, 1961, pp. 72 - 98.
- 4) Smit, B., Putsonderwater, 1962.
- 5) Smit, B., Christine, 1971.
- 6) Barnard, C., Pa, maak vir my 'n vlieër, pa, 1971.
- 7) Brink, A.P., Bagasie: triptiek vir die toneel, 1965.
- 8) Brink, A.P., Elders mooiweer en warm, 1965.
- 9) Small, A., Kanna hy kó hystoe, 1965.
- 10) Van Niekerk, D., Kwart voor dagbreek, 1963.

HOOFSTUK II

- 11) Brink, A.P., Aspekte van die nuwe prosa, s.j., pp. 88-90.
- 12) Kannemeyer, J.C., Die stem in die literêre kunswerk, 1965, pp. 218 - 219.
- 13) Van der Kun, J.I.M., Handelingsaspekte in het drama, 1970, pp. 20 - 25.
- 14) Conradie, P.J., Hoe om 'n drama te ontleed, 1968, p. 18.
- 15) Moulton, P.G., Dramatic artist, 1890, p. 324.
- 16) Simons, L., Het drama en het tooneel in hun ontwikkeling, Deel I en II, 1921, p. 3.
- 17) Opperman, D.J., Joernaal van Jorik, Vyfde druk, p. 15-18.
- 18) Barnard, C., Mahala, 1971.
- 19) Brink, A.P., Orgie, 1965, p. 54.
- 20) Brink, A.P., Lobola vir die lewe, 1962.
- 21) Leipoldt, C.L., Die heks, 1949.

- 22) Leipoldt, C.L., Die laaste aand, 1930
- 23) Grosskopf, J.F.W., As die tuig skawe, 1926.
- 24) Fagan, H.A., Twee dramas. Die ouderling en Ousus, 1957.
- 25) Sartre, J-P., Altona.
- 26) Grové, H., Die goeie jaar, 1962.
- 27) Kannemeyer, J.C., Opstelle oor die Afrikaanse drama, 1970.
- 28) Smit, B., Moeder Hanna, 1969.
- 29) Smit, B., Die verminktes, 1960.
- 30) Louw, N.P. van Wyk, Lewenslyn, s.j.
- 31) Smit, B., Christine, 1971.
- 32) Kannemeyer, J.C., "Christine", in Standpunte, 102
(Nuwe Reeks), Jaargang XXV, nr. 6, Augustus 1972,
pp. 59 - 62.
- 33) Antonissen, R., "Die meisie wat Nico nie gekry het nie.",
in Rapport, 2 Januarie 1972.
- 34) Esslin, M., The theatre of the absurd, 1962, pp. 64-65.
- 35) Smit, B., "Die krisis van ons werklikheidsbeeld in
drama en epiek.", in Sestiger, 1(3): Mei 1964;
1(4): Augustus 1964; 2(1): November 1964;
2(2): Februarie 1965.
- 36) Gesprekke met skrywers, deel 1, "Bartho Smit in gesprek
met Chris Barnard.", 1971, pp. 70 - 92.
- 37) Antonissen, R., Spitsheraad, 1966, pp. 86 - 87.
- 38) Stuiveling, G., Vakwerk, "De structuur van de abele
spelen", 1967, pp. 7 - 43.

HOOFSTUK III

- 39) Verbagen, B., Dramaturgie, 1927.
- 40) Antonissen, R., op. cit., pp. 213 - 216.
- 41) Brink, A.P., Aspekte van die nuwe drama, 1974, p. 155.
- 42) Dekker, G., Afrikaanse literatuurgeskiedenis, 1961,
p. 318.

- 43) Leipoldt, C.L., Die heks, 1943.
- 44) Leipoldt, C.L., Die laaste aand, 1930.
- 45) Conradie, P.J., op. cit.
- 46) Van der Kun, J.I.M., op. cit.
- 47) Kannemeyer, J.C., Opstelle oor die Afrikaanse drama, 1970.
- 48) Fagan, H.A., op. cit.
- 49) Kannemeyer, J.C., op. cit., p. 30.
- 50) Kannemeyer, J.C., op. cit., p. 38.
- 51) Grosskopf, J.F.W., op. cit.
- 52) Louw, N.P. van Wyk, Germanicus, 1956.
- 53) Opperman, D.J., Periandros van Korinthe, 1960.
- 54) Anderson, M., et. al., A handbook of contemporary drama,
p. 2.
- 55) Brink, A.P., Aspekte van die nuwe drama, pp. 22-23.
- 56) Esslin, M., op. cit., p. 186.
- 57) Eliot, T.S., Selected essays, pp. 14 - 17.
- 58) Eben Meiring het in 'n reeks artikels in Die Burger van
9, 16, 23, 30 Maart en 6 April 1966 'n noukeurige
studie gemaak van die uiterlike ooreenkomste
tussen Brink, Beckett en Ionesco. Die reeks
het verskyn onder die opskrif "Franse familie
opgespoor?"
- 59) Beckett, S., Waiting for Godot, 1956.
- 60) Ionesco, E., Three plays: Amédée, The new tenant, Victims
of duty, 1958.
- 61) Die stuk is nog nie gepubliseer nie, slegs opgevoer.
- 62) Woordeboek van die Afrikaanse taal, Tweede deel, 1955.
- 63) Esslin, M., op. cit., p. 140.
- 64) Antonissen, R., op. cit., p. 193.

65) G.W. Brandt definieer die fabel of gelykenis so:

"The parable teaches by means of stories, images, conceits tends to be earthy, concrete and sensuous. It often comes in the guise of wit..... employs more or less fully realised characters and hangs its generalisations, its lesson, on them."

(Brandt, G.W., Stratford-upon-Avon studies, nr. 4, Contemporary theatre, 1962, p. 35 "Realism and Parables: From Brecht to Arden.")

66) Degenaar, J.J., Die wêreld van Albert Camus, 1966, p. 24.

67) Alan Jay Lerner, "I remember it well."

He: We met at nine.

She: We met at eight.

He: I was on time.

She: No, you were late.

He: Ah yes! I remember it well.

We dined with friends.

She: We dined alone.

He: A tenor sang.

She: A baritone.

He: Ah yes! I remember it well.

That dazzling April moon.

She: There was none that night

And the month was June.

He: That's right! That's right!

She: It warms my heart to know that you
remember still the way you do.

He: Ah yes! I remember it well

.....

He: That carriage ride.

She: You walked me home.

He: You lost a glove.

She: I lost a comb.

He: Ah yes! I remember it well.

That brilliant sky.

She: We had some rain.

He: Those Russian songs
She: From sunny Spain.
He: Ah yes! I remember it well."

68) A. v. Z. sê in Die Volksblad, 29 November 1965:

"Die tas weer is 'n spel oor die vrees om tussen lewe en dood te kies. Hier is ook 'n sinspeling op die Suid-Afrikaanse rassesituasie wat weer=spieël word in die swart en wit klere van die mense."

69) Brink, A.P., Elders mooiweer en warm. (Vir die doel van hierdie verhandeling verwys ek na die (1974) hersiene uitgawe wat nog ongepubliseer is, maar wat die skrywer goedgunstiglik in manuskripvorm aan my beskikbaar gestel het.

70) Antonissen, R., op. cit., p. 217.

71) Kyk P.J. Nienaber (red.), Perspektief en profiel, Derde, hersiene uitgawe, A.P.B., Johannesburg, 1969, p. 615 - 627.

72) Antonissen, R., op. cit., p. 138.

73) Pinter, H., The room and The dumb waiter, 1959.

74) Brink, A.P., Kriterium 1(1): April 1963.

75) Antonissen, R., op. cit., p. 86.

76) Shipley, J.T., Dictionary of world literature, 1964, p. 13.

HOOFSTUK IV

77) Engelen, F., Stofomslag van Putsonderwater.

BIBLIOGRAFIE

A. BEHANDELDE DRAMAS

Barnard, C., Pa, maak vir my 'n vlieër, pa, Tweede, hersiene uitgawe, Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg-uitgewers, 1971. (Eerste uitgawe 1964)

Brink, A.P., Bagasie: triptiek vir die toneel, Kaapstad: Tafelberg, 1965.

Elders mooiweer en warm, Kaapstad: John Malherbe Edms. Bpk., 1965.

Small, A., Kanna hy kō hystoe, Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg, 1965.

Smit, B., Christine, Kaapstad en Johannesburg: Tafelberg-uitgewers, 1971.

Puts onderwater, Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel, 1962.

Van Niekerk, D., Kwart voor dagbreek, Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel, 1963.

B. BESPREKINGS IN KOERANTE EN TYDSKRIFTE

Bagasie, bespreek deur:

Du Plessis, P.G., in Die Sondagstem, 17 Oktober 1965.

Plessis, C., in The S.A. Financial Gazette.

v.Z., A., in Die Volksblad, 29 November 1965.

Christine, bespreek deur:

Antonissen, R., in Rapport, 2 Januarie 1972.

Coetzee, A.J., in Die Burger, 2/4, 29 Junie 1971.

Kannemeyer, J.C., in Standpunte 102, (Nuwe Reeks) Jaargang XXV, nr. 6, Augustus 1972, p. 59 - 62.

Miles, J., in Die Vaderland, 12/3/1971.

Odendaal, L.B., in Tydskrif vir geesteswetenskappe, Jaargang 12, nr. 2, Junie 1972, p. 93 - 96.

v.Z., A., in Die Volksblad, 6 Julie 1971.

Elders mooiweer en warm, bespreek deur:

Du Plessis, P.G., in Die Sondagstem, 6 Maart 1966.

Mohr, R., in Die Burger, 28 Oktober 1966.

Schutte, R., in Die S.A. Beeld, 10 April 1966.

Kanna hy kō hystoe, bespreek deur:

J.M.E. in Dagbreek en Sondagnuus, 27 Februarie 1966.

Kromhout, J., in Die Transvaler, 7 Maart 1966.

Louw, W.E.G. in Die Burger, 18 Februarie 1966.

Kwart voor dagbreek, bespreek deur:

Steyn, J.L., in Die Vaderland, 29 November 1963.

v.Z., A., in Die Volksblad, 2 Desember 1963.

Putsonderwater, bespreek deur:

Brink, A.P. in Kriterium, 1(1): 27-29, April 1963.

Louw, W.E.G. in Die Burger, 17 Mei 1963.

Meij, K., in Sestiger, 2(1): 27-33, November 1964.

v.Z., A., in Die Volksblad, 18 April 1963.

C. ARTIKELS IN TYDSKRIFTE EN KOERANTE

Degenaar, J.J., "Sekulariteit en absurditeit in die werke van Albert Camus", in Standpunte, 56, Jaargang XXVIII, nr. 2, Desember 1964.

Lewis, V.H., "Albert Camus 1913 - 1960", in Standpunte, Jaargang XIX, nr. 3, Februarie 1966.

Meiring, E., "Franse familie opgespoor?", in Die Burger, 9 Maart, 16 Maart, 23 Maart, 30 Maart en 6 April 1966.

Odendaal, L.B., "Die teater van die absurde", in Standpunte, Jaargang XXIV, nr. 2, Desember 1970.

Smit, B., "Die krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek", in Sestiger, 1(1): 1 Nov. 1963; 1(3): 44 - 56, Mei 1964; 1(4): 60 - 67, Aug. 1964; 2(1): 54 - 63, Nov. 1964; 2(2): 55 - 66, Febr. 1965.

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.