

## HOOFSTUK VYF

### SPANJE : 'N HONDERDJARIGE GOUE TYDPERK

Nie sedert die Goue Eeu van die Atheense toneel het daar in Europa ten opsigte van die noue verband tussen dramaturg en gemeenskap, 'n nasionale toneelmanifestasie vergelykbaar met dié van Spanje tydens die laat sestiende en die sewentiende eeu ontstaan nie. En soos in die geval van Athene, is ook die hoogbloei en verval van die Spaanse toneel onafskeidelik verweef met die staatkundige, godsdienstige en selfs aardrykskundige landsomstandighede wat vir sowel inhoud as vorm van die dramaturgie bepalend is. En soortgelyk aan die Griekse toneel, spreek ook die Spaanse so volmaak tot die volk dat daar selfs beweer word dat die volk 'n aandeel gehad het in die totstandkoming van die toneelstukke. So skryf Karl Vossler na aanleiding van die aansien wat Lope de Vega by die gehoor van Madrid geniet het: "Lopes' Zuschauer waren keine Proletarier, sondern echtes Volk. Er beherrschte, beglückte und begeisterte es, wie es seinerseits ihn als seinen grössten Meister und Liebling vergötterte, ihn beflügelte und trug. Freilich, es hetzte ihn auch und zwang ihn zu Improvisation!" [135 : 16]

Die Spaanse toneel slaag egter nie daarin om, soortgelyk aan dié van Griekeland, die Europese toneel te verryk met sommige van sy skoonste en diepsinnigste dramas nie en die redes hiervoor kan gevind word in die staatkundige en godsdienstige instellinge van die tyd. Die Goue Eeu van die Spaanse letterkunde moet derhalwe in oënskou geneem word binne die geheelraamwerk van die tyd; ontstaansomstandighede van die toneel moet nagegaan word alvorens die dramaturgie ondersoek kan word.

#### 1. HISTORIESE AGTERGROND

##### (a) Staatkundig

Die Goue Eeu van die Spaanse toneel strek vanaf ongeveer die eerste verskyning van Lope de Vega se toneelstukke tot aan die dood van Calderon de la Barca, d.w.s. vanaf ongeveer 1580

tot 1680. Hierdie tydperk val, met 'n verskil van enkele dekades, byna presies saam met die hoogtepunt van Spanje se staatkundige glorie en uiteindelijke verval tot derderangse moonheid. Die geskiedenis van sy opkoms neem 'n aanvang met die huwelik tussen Ferdinand en Isabella, onderskeidelik heersers van Aragon en Kastilië. Hierdie twee gebiede wat reeds dekades lank op die voorpunt van die stryd teen die Mohammedane gestaan het, slaag in die jaar 1492 daarin om met verenigde kragte die sewehonderdjarige oorheersing van Spanje deur die Mohammedane te beëindig. In hierdie selfde tyd, gesteun deur Ferdinand en Isabella, soek Columbus 'n seeroete na die Ooste en ontdek hy op sy weswaartse reis die Amerikaanse vasteland. Met behulp van die skatte uit Meksiko en Peru knoop die Katolieke regeerders die stryd aan teen die mag van die feodale heersers en verdrukkers wat weens die eeue-lange stryd teen die Sarasene en, gehelp deur die aardrykskundige gesteldheid van Spanje, oral die gesag van die heersers betwis. Die uitgestrektheid van die land, die hoë bergreekse wat Spanje in 'n groot aantal aparte streke, elk met sy eie kultuur, verdeel het, die onherbergsame met droogte geteisterde gebiede en die skerp verskille in klimaat en plante-groei, staan met merkbare gevolge vir die dramaturgie in die weg van die vereniging van die Skiereiland.

Teen die middel van die sestiende eeu slaag Ferdinand en Isabella, alle probleme ten spyt, daarin om die Skiereiland in 'n groot mate te verenig en ten tyde van Karel V se troonopvolging val die skadu van Spanje reeds oor die Andesgebergte en vloei die rykdomme van Peru en Meksiko en die handelshuise van Antwerpen soos 'n goue stroom in die skatkiste; die Krone van Aragon, van Kastilië, van Boergondië, van Milaan, Napels en Sisilië rus op die hoof van die Spaanse koningshuis. [Vgl. 51: 425] Die unifikasie van Spanje word gevolg deur 'n tydperk van bykans ongekende uitbreiding van die Spaanse magsfeer. Gerugsteun deur 'n verenigde Spanje, kan Karel V aandag gee aan die Nederlande, waar hy uitgeroep is as regeerder, en aan sy Oostenrykse Keiserryk.

Die siektekiem van die ondergang van Spanje is egter reeds in die tyd aanwesig. Die groot rykdomme wat Karel geërf het, wend hy aan om sy gesag in sy buitelandse besittings en kolonies te handhaaf. Dit bring 'n algemene verarming van die Spaanse bevolking mee. Sy poging om die reeds sterk-ontwikkelende Protestantisme te bekamp gee aanleiding tot twee maatreëls wat bydra tot die verarming van Spanje en mettertyd 'n groot invloed op die dramaturgie sou uitoefen. In die jaar 1545 stel hy die Konsilie van Trente, wat maatreëls ter bestryding van die Protestantisme moet formuleer, in, en in Spanje verskerp hy die aktiwiteit van die Inkwisisie. Hierdie liggaam, wat reeds vanaf die Middeleeue bestaan het, word kragdadig ingespan om nie net afvalliges van die Katolieke Kerk nie, maar ook vermeende vyande van die monargie op te spoor. Die verdrywing van die More aan die einde van die vyftiende eeu was reeds 'n gevoelige ekonomiese slag want sodoende verloor Spanje sy beste landbouers en nyweeraars. Nou word die restante deel van die Mohammedane, wat as skynbaar gekerstende More in die land agtergebly het, ook saam met die handelsbegaafde Jode verdryf, met 'n gevolglike verdere verarming van die land en 'n vernietiging van die vryheid van denke wat, soos sal blyk, gevoelige gevolge vir die dramaturgie sou hê.

In die jaar 1556 volg Filips II sy vader op as koning van Spanje, regeerder van die Nederlande, van Boergondië, Napels, Milaan, Sisilië en die besittings in die Weste. Spaans word oor 'n uitgestrekte wêreldgebied gepraat, gedra nie net deur die amptenare van die koning nie, maar ook deur die Spaanse soldate. In Italië, soos in alle ander gebiede wat onder die juk van Spanje gaan, is die soldaat gehaat. Die Commedia dell'Arte verewig die soldaat in die figuur van die Capitano, 'n lafhartige bullebak. Enersyds is dit die grootste glorietyd van Spanje, maar in die land self is daar toenemende armoede. Die aristokrasie is reeds gedurende die eerste helfte van die eeu verarm as gevolg van die sentralisering van die regering en die meegaande vernietiging van die feodale gesag; die middelklas is verarm as gevolg van toenemende inflasie en baie inwoners neem hul toevlug tot skelmstreke en vernuf om aan die brode te kom.



Tronkstraf en verbannings is aan die orde van die dag; skrywers wat nie die beskerming van die rykes geniet nie, verhonger. [Vgl. 12 : 176]

Aan die oppervlakte gesien, duur die glorie van Spanje egter voort. In die jaar 1571 verslaan die Spanjaarde, onder aanvoering van Don Jan van Oostenryk en met ondersteuning van die Pous en van Venesië, die Turke in die seeslag van Lepanto, 'n gebeurtenis wat die volkstrots laat vlam vat en waarna later telkens deur die Spaanse dramaturge verwys word. In die jaar 1580 slaag Filips daarin om Portugal in te lyf by Spanje. Die vereniging van die twee lande duur voort totdat Portugal in 1640 sy vryheid herower maar intussen laat dit die volkstrots weer eens opvlam. Onder die oppervlakte is die Spaanse volk egter teen die einde van Filips II se regeringstyd reeds vernietig. Die duur buitelandse oorloë, die Inkwisisie, wat verantwoordelik is vir die dood of die emigrasie van vele van Spanje se grootste geeste, die strenge toepassing van die beginsel van Absolutisme, plaas die hand van die dood op Spanje. "Inquisition and Absolutism - these are the names of the chief causes which racked the body of the Spanish nation", aldus Thatcher en Schwill. [122 : 301] Die kragtige opkoms van die Spaanse toneel dateer nietemin uit die laaste jare van die sestiende eeu, soos sal blyk, maar met die stempel van die tyd swaar daarop afgedruk.

Na die dood van Filips II duur die agteruitgang voort. Sy seun, Filips III, volg hom in 1598 op, en elf jaar later word hy gedwing om 'n vernederende wapenstilstand met Willem van Oranje te sluit. Dit is die begin van die einde van Spanje se heerskappy in die Nederlande en vir die heersers van Europa 'n openlike erkenning van sy agteruitgang. Die finale nederlae kom in 1648 en 1659 onder Filips IV, die laaste van die Spaanse Hapsburgdinastie, met die vredesverdrae van Wesfale en die Pireneë respektiewelik, waarmee hy afstand doen van die Nederlande en van sy Franse besittings. Die wêreldmag van Spanje is aldus finaal vernietig maar die sterk stuning van die toneel, wat 'n aanvang neem eers nadat die hoogtepunt van die Spaanse staatkundige mag bereik is, eindig ook na sy verval met die dood van Calderon in 1681.



(b) Dramatologiese ontwikkeling

'n Onderzoek na die ontwikkeling van 'n betekenisvolle nasionale dramaturgie laat telkens blyk dat dit op 'n infra-struktuur of onderbou rus wat eers tot stand moet kom en moet dien as 'n fondament vir die dramatologiese struktuur. In die geval van die Griekse klassieke toneel berus dit, soos in hoofstuk twee aangedui, op die Griekse mitologie, die daaraan verbonde ritueel en die epiese gedig van Homerus. In die geval van die Middeleeuse Kerklike spele berus dit vanselfsprekend op die Christelike liturgie en die Bybelverhale; in Shakespeare se geval is die weg voorberei deur die Elizabethaanse digters, deur die volksmusiek en populêre ballades, deur voorgangers soos Peele, Kyd, Marlowe en, as gevolg van 'n ontwakende nasionale bewustheid, deur die bekendwordende verhale uit die volksverlede. Die Goue Eeu van die Spaanse toneel berus op 'n onderbou wat vervolgens ondersoek word.

(i) Die eerste fase

Die ontwikkeling van die Spaanse nasionale toneel neem 'n aanvang met sy verlossing van die Moorse juk aan die einde van die vyftiende eeu en met die bewuswording van 'n vurige lojaliteit aan die koninghuis van 'n bevryde Spanje. Dit is asof die oorwinning oor die More by Granada die Spaanse volk nuwe lewensmoed en energie gee wat hul voortstu, nie net na enorme territoriale uitbreiding nie maar ook na die skepping van 'n eie letterkunde.

Aanvanklik volg die Spaanse toneelskrywers in die spore van die Italiaanse Renaissancistiese dramaturgie en veral van Seneca, die Romein. Soos in die geval van Shakespeare se voorgangers, skryf hul in eerste instansie werke vir aanbieding aan die hof en die vermaak van adellike beskermhare. Juan del Encina staan byvoorbeeld in diens van die Hertog van Alba, aan wie veel van sy werke opgedra is. Gil Vicente skryf, met 'n ontwikkelde gehoor in gedagte, in 'n besonder liriese styl. Die werk van Juan de la Cueva toon 'n meer volkse karakter maar ten



opsigte van vorm en styl is dit steeds nie geskryf vir die populêre smaak nie. Die beroemdste werk uit die tyd is La Celestina wat toegeskryf word aan die digter Fernando de Rojas. In navolging van die Renaissancetoneel handel hierdie lang gedig in vyf bedrywe oor die koppelaarster, Celestina, wat betrokke raak in Calisto en Melibea se liefdesverhouding. Die verhaal van laasgenoemdes se buite-egtelike verhouding wat vir albei tragies eindig, en die nuweverhaal van Calisto se bediendes se verhouding met die jong dames in diens van Celestina, word met uitbundige erotiese welbehag vertel. Die verhaal is deurweef met wyse gesegdes, volkspreuke en retorika wat 'n tipiese eienskap word van die Spaanse toneel, ook van die sestende en die sewentiende eeu. Freedley en Reeves skryf oor die toneel van die tyd: "It was so bold and frequently so obscene that it was used as a moral warning to the young." [49: 83] Toneel as lering en stigting is in die tyd 'n algemene verskynsel, nie net in Spanje nie maar ook elders in Europa, en kom gedurende die sewentiende eeu weer sterk na vore in die werk van Calderon.

Ten opsigte van vorm en styl staan die dramaturgie van die vroeg sestende eeuse toneelskrywers nog geheel onder invloed van die Italiaanse Renaissance. Ten opsigte van die temas en karaktertekening is daar egter vroeg reeds 'n ontluikende Spaanse gees. Van die werk van Gil Vicente sê Brennan: "...his peasants are real peasants, his impoverished nobles and greedy friars and crooked corregidors are taken from life and completely convincing." [12: 140] Baie van die toneelstukke van die vroeë dramaturg is op populêre ballades en historiese gebeurtenisse uit die volksverlede gebaseer. Een van die oudste en beroemdste ballades is dié gewef om die heldedade van Rodrigo Diaz, die Poëma del Cid wat deur Guillén de Castro in sy toneelstuk Las Mocedades del Cid verwerk is. Corneille se groot drama Le Cid is op sy beurt 'n verwerking van Castro se epiese toneelstuk. Veral Juan de la Cueva maak gebruik van Spaanse ballades uit die Middeleeue en is bekend vir sy dramatisering van die volksverlede. Torres Naharro, wat vir die grootste deel van sy lewe in Rome woon, skryf nie-teenstaande toneelstukke waarin tipiese Spaanse karakters hul verskyning maak: soldate, reisigers, herbergiers. Sy pensketse

bevat lewendige beskrywings van tydgenootlike gebruike, verweef met sosiale satire, eienskappe wat in die latere Spaanse toneel behoue bly. [140 : 10]

Hierdie vroeg sestiende eeuse toneelskrywers se belangrike bydrae tot die Spaanse toneel ten spyt, skryf hul nie in eerste instansie vir die volk nie en word hul dramaturgie mettertyd feitlik in sy geheel deur Lope de Vega verwerp. Die volkstoneel, waarvan Lope de Vega die grootste eksponent is, en wat teen die einde van die sestiende eeu in Madrid 'n hoogtepunt bereik, kry sy eerste beslag in die persoon van Lope de Rueda, wat in die eerste helfte van die eeu naam maak as reisende toneelspeler. Met sy klein geselskappie tree hy oral op, in herberge, op markpleine, op boereplasies of waar hy ook al 'n gehoor kon vind. Die Oxford Companion to the Theatre skryf as volg oor hom: "Rueda's greatest strength lies in his use of popular speech and incident and his most important contribution to dramatic tradition is the prose 'paso' or short comic sketch, rather than the Italianate comedia with its elaborate intrigue and character study." [ 32:754] 'n Tipiese voorbeeld van een van sy 'pasos' is die Las Aceitunas (Die olywe), wat handel oor 'n twis tussen 'n man en sy vrou oor die verkoop van olywe wat nog nie eers geplant is nie en in die loop waarvan hulle hul arme dogter te lyf gaan oor die prys waarteen sy die olywe moet verkoop. Die minimale getal spelers wat vir die toneeltjie benodig word, die humoristiese volksaard, die beeldende woord en sterk aksie, die volkskarakters en situasie, die beperkte speelruimte wat benodig word, asook die bykans gewelddadige fisiese aksie, is almal eienskappe wat karakteristiek van die Spaanse volkstoneel bly. Dit is insiggewend dat die toneel van die Spaanse Goue Eeu 'n voortsetting is van die populêre reisende toneel met sy intieme kontak tussen toneelskrywer-speler-gehoor, en nie van die hoftoneel wat op dié van Italië gefatsoeneer is nie. Dieselfde patroon van 'n grootse opbloei van die toneel gegrond op die volkseie, het hom ook in Athene en Londen geopenbaar.



Die toneel neem ten opsigte van nie net die inhoud en styl nie, maar ook die gebruik van sang, musiek en volksdansen, 'n eie karakter aan. Sowel die musiek as die ballades is volksbesit. Brenan skryf: "One of the most striking things in Spanish literature is the persistence of the native folksong and the influence it has had upon the most sophisticated poets." [12 : Voorwoord : x] Hierdie eienskap het die Spanjaarde ongetwyfeld geërf van die uiters musikale Arabiese stamme wat die Iberiese skiereiland soveel eeue lank bewoon het. Die belangrike rol van musiek en sang in die Katolieke liturgie moes ongetwyfeld ook tot hul aanvoeling vir musiek en sang bygedra het. Musiek, wat 'n belangrike deel was van elke Spaanse toneelstuk van die sestende en die sewentiende eeu, is in so 'n mate uit die volkslewe self geneem, dat die gehoor dikwels saam met die balladesangers op die verhoog gesing het.

Die liefde van die volk vir musiek en begeleide sang kom tot uiting, nie net in die wêreldlike toneel nie maar veral ook in die religieuse spele of autos wat dateer uit die Middeleeue en 'n uniek Spaanse verskynsel is. Die auto, of religieuse spel in een bedryf, is 'n oorblyfsel, en tipies Spaanse ontwikkeling, van die Middeleeuse Kerklike spel en neem in die Iberiese skiereiland 'n groot verskeidenheid van vorms aan. Die intense Katolisisme en mistisisme van 'n volk wat oor 'n tydperk van meer as sewehonderd jaar moes veg vir die behoud van hul geloof, kom nêrens duideliker tot uiting as juis in die auto, wat nie net 'n religieuse vorm aanneem nie, maar selfs in die comedias de santos deurdring na die wêreldlike toneel. Die auto word aangebied tydens alle Kerklike feesdae, maar die auto sacramental staan veral in verband met die fees van Corpus Christi. Dit is 'n allegoriese spel in een bedryf "...teaching some moral or doctrinal lesson which could be related to the complex of beliefs connected with the feast and always leading up to public display and adoration of the Sacrament." [140 : 181] Die auto beklee so 'n belangrike rol in die lewe van die volk dat elke groot toneeldigter, naas wêreldlike werke, sy gehoor ook in hierdie vorm aanspreek. Volgens sy biograawe skryf Lope de Vega meer as vierhonderd autos en teen die einde van sy lewe beperk Calderon hom net tot die skryf van autos.





(ii) Die tweede fase

Vier jaar na sy troonbestyging roep Filips II Madrid uit as hoofstad van Spanje en bevestig die vereniging van die land onder een koning met absolute gesag. Reeds voor die einde van die eeu is Madrid die setel van 'n bloeiende nasionale toneel met 'n unieke stempel. Soortgelyk aan die bloeityd van die Griekse toneel in die Athene van Perikles en die Engelse toneel in die Londen van Elizabeth, ontwikkel nou binne die homogene gemeenskap van die stad Madrid, weer eens 'n dramaturgie met 'n uitgesproke eie nasionale karakter wat berus op 'n letterkundige infrastruktuur wat eweneens uit die volk self gekom het. Tien jaar nadat Madrid tot hoofstad verklaar is, d.w.s. in 1570, is daar reeds so 'n geweldige aanvraag vir toneelstukke dat almal wat maar enigsins daartoe in staat is, die pen opneem om te skryf. A.M. Nagler konstateer: "The Spanish people's infatuation with the theatre brought about a mass production of plays turned out by clerics, noblemen, adventurers, scholars, theatre managers, poor licentiates and by craftsmen who had the ambition to write plays. We hear of tailors and shoemakers taking an active part in theatrical life." [94 : 65] Dit is asof die hele volk toneelmal geword het. Talle reisende geselskappe van een, twee of meer persone deurkruis die land en in die stede bied die hordes toneelskrywers stukke aan wat op die model van Plautus of Seneca geskryf is. Aan hierdie nabootsing maak Lope de Vega, met die skepping van 'n eiesoortige Spaanse toneel, 'n einde. [12 : 203]

Dat daar uit die enorme toneelaktiwiteit, wat oor 'n periode van 'n halfeeue met onverminderde krag voortduur, so min van blywende, universele betekenis gekom het, is van belang in hierdie ondersoek na die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap. Die rede hiervoor kan grotendeels gevind word in die aard van die verandering wat in die tweede helfte van die sestiende eeu in die geestelike gesteldheid van die Spaanse mens kenbaar word.

In die jaar 1545 stel Karel V die Konsilie van Trente in, hopende dat 'n oplossing sou kon gevind word vir die dreigende

splitsing in die Katolieke Kerk. Dit blyk egter nie moontlik te wees nie en derhalwe beraadslaag die Konsilie agtien jaar lank oor die beginsels waarop die Katolieke Kerk in die toekoms sou berus en die maatreëls wat teen die Hervorming sou geneem word. Dit loop uit op verskerpte aktiwiteite van die Inkwisisie in alle gesagsgebiede van Spanje. Die beginsel dat die doel die middele heilig is grondliggend aan die Inkwisisie. Spioenasie, verraad, bedrog, ensovoorts, mits dit aangewend word in diens van Kerk en Staat, word toelaatbaar. (In die Nederlande plaas Filips II 'n prys op die hoof van die Protestantse Prins Willem van Oranje, en beloon die gesin van die Katolieke fanatikus wat die prins ten slotte vermoor.)

Die besluite van die Konsilie van Trente is in die geskiedenis van die Spaanse toneel van die sestiende en die sewentienste eeu, asook die ontwikkeling van die Wes-Europese toneel in die algemeen, van beslissende belang. Die begrip: politieke realisme, soos deur Machiavelli geformuleer, staan in verband met die besluite van die Konsilie en die gedagte dat die doel die middele heilig. Dit gee aanleiding tot 'n dualistiese waarheid: een vir die Staat en die Kerk en 'n ander vir die individu. Die uitwerking hiervan op die aard van die Spaanse toneel, word onder afdeling 2 ondersoek. Die Konsilie van Trente se onderstreping van die verskille tussen die ortodokse Katolieke geloof en die Protestantisme verdiep die kloof tussen die twee gelowe en veroorsaak 'n diep skeuring in die Westerse Christendom [62 : 110] Hierdie skeuring werk in al die kunsvorms deur en is in die daaropvolgende drie eeue aanleiding tot 'n herkenbaar Protestantse dramaturgie wat veral in Noord-Europa ontwikkel.

Die instelling van die Katolieke Indeks met 'n opgaaf van alle boeke wat vir lede van die Kerk verbode is, is van wesenlike belang vir die Spaanse toneel. In die jaar 1559 verskyn al die geskrifte van Erasmus in die Indeks. Tot op dié datum was die invloed van die groot Nederlandse humanis, veral ook weens die staatkundige bande tussen die twee lande, besonder groot. Brennan skryf: "The literature of the reign of Philip II,

when the religious current ran more strongly than at any other time, was built out of the elements of an earlier Spanish Reformation which had grown up under the influence of Erasmus and of the German and Flemish humanists and devotional writers of the beginning of the century." [12 : 146] Die uitwerking van sowel die besluite van die Konsilie van Trente ten opsigte van die verskerpte aktiwiteit van die Inkwisisie as die absolute gesag wat deur Filips II uitgeoefen word, sny die Spaanse volk in groot mate af van die nuwe lewensbeskouinge wat elders na vore kom. Die volk moet hul afvra: watter geestelike goedere van die wêreld daarbuite, waar die leerstellinge van die humanisme nie verbode is nie, mag ons aanvaar? Onderwerping aan die eise van Staat en Kerk, by name: Absolutisme en Inkwisisie, isoleer die Spanjaarde in groot mate van die geestelike rykdomme van die laat-Renaissance wat buite sy grense bevrugterend inwerk op die kunste.

Teen die voorlaaste dekade van die sestiende eeu begin die aansien van 'n verarmde Spanje oral taan. In 1588 word sy magtige see-armada vernederend verslaan deur Engeland en teen dié tyd is die Nederlande in werklikheid ook reeds verlore. Sou die redes vir die groot opbloei van die Spaanse toneel, juis in hierdie tyd, gesoek moet word in die geestelike gesteldheid van 'n volk wat hom al minder kan beroem op politieke mag en glorie na buite en hom dus met steeds bruisende lewenslus, terugtrek in die herlewing van 'n glorieryke verlede en die openbaring van 'n volkseie op die verhoog? Volgens Brennan: "A reaction against the poetry of the Italian Renaissance..... set in about the time of the Spanish Armada. It took the form of a return to Spanish measures. ....The cause of this change was the strong popular and romantic movement that was making its appearance in the large towns, in defiance of the economic difficulties through which the country was passing. It expressed itself in the new sentimental romances....and still more in the comedias or verse plays that were written on the same subjects and very largely in the same metre." [12 : 199]



Dit is duidelik dat die gehore reeds hul rug gekeer het op die Italiaanse 'kunsvorm' van die toneel en 'n smaak ontwikkel het vir temas uit eie bodem. Aan hierdie behoefte voldoen Lope de Vega met die skepping van 'n uniek-Spaanse vorm van die comedia. Dit gebeur egter nie sonder weerstand van die eksponente van die skolasties-Aristoteliese toneelvorm nie. Soos elders in Europa, kom daar in die oorgangskades van die sewentiende na die sewentiende eeu van die kant van die Kerk sterk teenkanting teen die toneel. In Spanje word die toneel verdedig deur diegene wat pleit vir die behoud van die klassiek-geïnteresserede drama op grond daarvan dat dit 'n opheffende kunsvorm is. Margaret Wilson formuleer die argument as volg: "What Aristotle had described in the Poetics had been a highly stylized artistic genre. If modern drama could be made to conform to his precepts, and be converted from popular entertainment to a cultured and uplifting art form, its pernicious influence would be eliminated, and the reputation of Spanish letters enhanced." [ 140 : 27] Aldus die pleitbesorgers vir die voortsetting en uitbouing van die klassiek-geïnteresserede toneel in teenstelling met die volkstoneel wat volgens hul 'n vernederende kunsvorm is. Die beroepstoneel stel hom, volgens Wilson, lynreg in teenoor die skolastici: ".....against the theorists were ranged the practitioners of the theatre, headed by Lope himself, who had by now evolved the highly successful, if un-Aristotelian, dramatic genre known as the comedia. Between these two bands there developed a fierce Battle of Ancients and Moderns, which affected a great deal of the literary activity in Spain in the early seventeenth century." [ 140 : 28] Lope de Vega is nie die enigste toneelskrywer wat 'n keuse moes maak tussen die skolastiese en die populêre nie: in Engeland ontwikkel die onderskeidende toneelvorm van Shakespeare uit 'n soortgelyke keuse en in Frankryk sou die proses weer eens herhaal word in die dramaturgie van Molière. Geeneen van hierdie groot toneelskrywers het die letterkundige faam wat hul te beurt geval het, gesoek nie. Vir al drie was letterkundige prestasies minder belangrik as die vereistes van die populêre smaak. Hulle streef na 'n aktuele, onmiddellik-bevredigende toneelgesprek met 'n gemeenskap wat uit alle bevolkingslae bestaan.

In die jaar 1609 formuleer Lope de Vega die beginsels waarop sy dramaturgie berus in 'n ironies-humoristiese gedig: Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (Die nuwe kuns van toneelskryf in moderne tye). Die sleutel tot sowel die unieke aard van sy verhouding tot die gemeenskap van sy tyd as veel van die redes vir die tydgebondenheid en beperktheid van sy toneelskryfkuns, lê opgesluit in sy opvatting oor die toneel, soos in die gedig uiteengesit. Sy uitgangspunt is dat die toneel plesier moet gee en lewensgetrou moet wees. Hy is van mening dat komiese elemente met tragiese vermeng mag word omdat dit die publiek plesier verskaf; hy verwerp die Aristoteliaanse eenhede van tyd en plek, omdat hul strydig is met 'n lewensgetrouheid wat vir hom primêr is, en behou net die eenheid van aksie; hy verwerp die vyfbedryfvorm ten gunste van drie bedrywe omdat die gehoor, volgens hom, nie geduld het met lang stories nie en woedend word as hulle nie binne 'n uur die hele geskiedenis vanaf Genesis tot by die Laaste Oordeel te sien kry nie; om hul aandag te behou moet die ontknoping eers in die laaste bedryf kom; hy beveel 'n eenvoudige, natuurlike spreekstyl aan ooreenkomstig die aard van die gesprek en die status van die spreker; hy gee 'n lang uiteensetting van die verskillende versvorme wat ooreenkomstig die onderwerp van gesprek gebruik moet word; eresake is vir hom 'n aanbevelingswaardige tema omdat die publiek daarvan hou en daardeur ontroer word. Hy skroom nie om te erken dat hy skryf om te voldoen aan die smaak van die publiek al beteken dit dat hy 'kuns' oorboord moet gooi: "It is true that I have sometimes written in accordance with 'arte'; but when I see the monstrosities that ordinary folk and women will flock to, I go back to my barbarous ways, and when I write a play I.....banish Terence and Plautus from my study so that they will not cry out at me; and I write in accordance with the art of those who seek popular applause; for it is the public who pay and it's only fair to write the kind of nonsense that they like." [140 : 29]

Dat Lope de Vega sy gehoor juis opgesom het en in sy doel geslaag het, word bewys deur die ongeëwenaarde populariteit wat hy oor 'n tydperk van meer as 'n halfeeue geniet. Dit is ewe insiggewend dat die digter, wat hom in sy dramaturgie so volkome

kon aanpas by die vereistes van sy gemeenskap, in sy poësie kon spreek tot die mees verfynde letterkundige geeste van sy tyd. Dat hy as dramaturg nie as een van die wêreld se heel grootstes gereken kan word nie, moet sowel aan die aard van sy gemeenskap as aan sy eie beperkte opvatting van die toneel toegeskryf word. Sy tekortkominge ten spyte, is daar nietemin in die Europese toneelgeskiedenis geen ander dramaturg wat so intens en intiem met sy gemeenskap verbind was nie. Hy skep 'n toneelgenre met 'n onmiskenbaar eie stempel wat nie net deur sy Spaanse tydgenote nie maar ook deur Calderon oorgeneem word, hoewel daar by Calderon 'n wesenlike stemmingsverandering intree. Brennan noem Lope de Vega: "...the greatest literary innovator the world has ever seen". [12 : 204] Hy skep inderdaad 'n nuwe letterkundige vorm maar die speelstyl, wat vrylik voortvloei uit die vorm en inhoud van sy dramaturgie, is 'n voortsetting van die speel-aard van die vroeëre reisende spelers. Dit word gekenmerk deur 'n vitaliteit en spontaneïteit wat nêrens elders in Europa geëwenaar is nie. Dat De Vega feitlik gedwing is om 'n bykans oneindige stroom toneelwerke te skryf, is óók te danke aan die aard van sy gehoor. Karl Vossler skryf: "Es wollte keine Wiederholungen, sondern jedesmal neue und wieder neue Stücke." [135 : 16]

Lope de Vega se beste werk is 'n sintese tussen die populêre ballades, legendes, volksverhale en gedigte uit die volksverlede wat hy aan sy gemeenskap teruggee in 'n uniek Spaanse toneelvorm waarvan hy die skepper is. Freedley en Reeves skryf van hom: "Lope de Vega is important to us because he was the first prominent dramatist in Spain and one of the golden dozen of the truly great; he reformed the theatre in his own country; his popularity enormously widened the influence of dramatic art everywhere; he increased the number of theatres and actors in the Iberian peninsula; he had so much influence on such masters of the theatre as Corneille and Molière, to name two of the greatest." [49 : 86]

### (iii) Die derde fase

Filips II sterf in die jaar 1598 en word deur sy seun opgevolg. Reeds is daarop gewys dat Spanje weens die onophoudelike oorloë wat deur sowel Karel V as Filips II gevoer is,

verarm het. In die oë van die volk was Filips egter nog 'n heldefiguur, maar met die troonbestyging van sy seun oorval 'n algemene gevoel van ontgogeling die volk. Spanje is gedwing om te aanvaar dat hy die stryd teen sowel die Nederlande as die Hervorming verloor het. Die dae van glorie, toe die Spaanse soldaat buite die landsgrense 'n gevreesde figuur was, en binne die landsgrense geroem is as 'n Ridder van die Geloof wat die mag van die Sarasene vernietig het, is verby. Die eens trotse 'hidalgo' word in sy eie vaderland 'n armlastige. Die verhaal van Cervantes is in die opsig insiggewend. Hy onderskei hom as soldaat in die seegeveg van Lepanto en keer terug na Spanje met 'n aanbeveling van Don Jan van Oostenryk. Op pad terug word hy gevange geneem deur Algerynse seerowers en kom eers na 'n gevangeskap van vyf jaar weer in Spanje. Dit gebeur in die jaar 1580 en reeds is daar in Spanje geen erkenning meer vir die oorlogsheld nie. Aanvanklik misluk hy as sowel roman- en toneelskrywer. Sy groot meesterstuk, Don Quichot, is aan die einde van 'n lewe van armoede geskryf. In hierdie werk, meer as in enige ander van die Spaanse letterkundige meesterstukke, kom die tydgees tot uiting en word die tweespalt in die gees van die gemeenskap blootgelê. Vir Cervantes is dit duidelik dat die tyd van die ridder verby is en daarmee ook die hele fondament waarop die grootsheid van die volk berus het. Hauser stel dit so: "The tragedy of the individual knight is repeated on a wider scale in the fate of the chivalrous nation par excellence," en vervolg: "It becomes more and more clear to him [Cervantes] that the blame for both the individual and the national failure lies in the historical anachronism of chivalry, in the untimeliness of irrational romanticism in this thoroughly unromantic age. If Don Quixote attributes the incompatibility of the world and his ideals to the bewitching of reality, and cannot understand the discrepancy between the subjective and objective order of things, that only means that he has slept through the world-historical transformation, and that his world of dreams, therefore, seems to him the only real world, whereas reality appears to be a magic world full of evil demons." [62 : 133]





Die oorvleueling van droom en werklikheid kom, soos in afdeling 2 sal blyk, ook in die dramaturgie van Calderon tot uiting. Tydens die eerste twee dekades van die sewentiende eeu beleef die volkstoneel, armoede, en ontgogeling ten spyt, steeds 'n voortsetting van die glorie-dae van die laaste twee dekades van die vorige eeu. Die temas van Lope de Vega en sy tydgenote se toneelstukke, weerspieël 'n duidelike ontvlugting van die werklikhede van nasionale verval en 'n herlewing van vergange glorie. Dit is weer eens 'n groot oorgangstyd, maar, anders as in die geval van Shakespeare toe Engeland 'n geweldige bloeityd beleef het, kom die Spaanse goue toneeleeu eers teen die einde van sy ekonomiese bloeityd. In sekere opsigte val die Atheense hoogbloei van die toneel ook in 'n tydperk wat reeds tekens van verval getoon het. Die oorgang van die sestende na die sewentiende eeu, van die laat-Renaissance na die Barok, is gekenmerk deur 'n algemeen geestelike verwarring en dreigende chaos. Spanje het, weens die besondere historiese, godsdiens-tige en aardrykskundige landsomstandighede, die Renaissance nooit eintlik volledig ervaar nie en beweeg as 't ware van die laat-Middeleeue direk na die Barok. Hy ondervind die versoening tussen die realiteite van die Barok-wêreld en die illusie van 'n verlore verlede des te pynliker.

Gedurende die derde dekade van die sewentiende eeu begin die toneelstukke van Calderon op die verhoë van Madrid verskyn. Dit is die aanvangsjare van 'n totaal nuwe tydperk in die Spaanse dramaturgie en die verhouding tussen dramaturg en gemeenskap. Soos in Engeland, so ook in Spanje is die Kerk uit die staan-spoor teen die teater gekant, maar, deur hom aan 'n liefdadigheidsfunksie ten behoeve van die hospitale te koppel, kan hy aanvanklik die teenkanting afwend. Daarbenewens is die teater van Lope de Vega onder die volk so gewild dat dit geen teenkanting van Kerk of Staat sou duld nie. Die moraliste skaar hul egter saam in die Junta de reformacion wat vanaf die jaar 1625 groot invloed uitoefen. Een van die slagoffers van hul waaksaamheid is in dié tyd die toneelskrywer Tirso de Molina, die beroemdste van De Vega se tydgenote. Hulle slaag daarin om 'n edik uit te vaardig wat hom verbied om verdere 'profane'

toneelstukke wat, volgens hulle, 'n slegte voorbeeld stel, te skryf, en beveel aan dat hy verban word na 'n afgeleë klooster. [21 : 157-192] Die edik moes vir De Molina, wat sy lewelank in diens van die Kerk gestaan het, swaar getref het, want vanaf dié tyd skryf hy feitlik nie meer vir die toneel nie. Ook Lope de Vega trek hom in die loop van dié dekade terug in die diens van die Kerk. Calderon, wat in die eerste maand van die nuwe eeu gebore is, se toneel-digkuns staan feitlik geheel in diens van die Kerk, al behou hy die uiterlike vorm van die Spaanse toneel soos deur De Vega geskep.

Daar moet op gewys word dat die Katolieke Kerk in dié tyd 'n nuwe houding ten opsigte van die kuns inneem. Hauser skryf: "...after the conclusion of the Tridentine deliberations, which lasted eighteen years, another change of policy followed, dictated by a sense of profound realism, which substantially mitigated the severity of the period during which the Council was sitting, especially in matters of art. There was no more need to be afraid of misunderstandings in the interpretation of orthodoxy; the order of the day was now to brighten up the gloom of militant Catholicism, to enlist the senses in the propagation of the faith, to make the forms of divine service more pleasing and to turn the church into a resplendent and attractive centre for the whole community." [62 : 110] Die teater word nou in diens van die Kerk en die prediking van 'n nuwe moraliteit gestel. [Vgl. afdeling 2]

Calderon is die groot toneeldigter van hierdie nuwe fase. Hy word beskou, nie net as Spanje se grootste digter nie, maar "...ein der grössten, den der Katholizismus bisher hervorgebracht hat." [108 : 89] Die groot stryd tussen diegene wat die toneel vanaf die sestiende eeu bloot as instrument van lering en morele prediking gesien het, en diegene wat dit wou gebruik as instrument van volksvermaak, vind in die toneel-digkuns van Calderon 'n versoening want sy dramaturgie is 'n volmaakte sintese van die twee strominge. Veral aan die begin van sy loopbaan skryf hy toneelstukke wat sowel volk as moraliste tevrede stel: 'n sintese dus tussen die toneel van Lope

de Vega en die eise van die Kerk. Wilson skryf: "The compromise achieved by Calderon is almost as great a phenomenon as Lope's original creation of the 'comedia'. It was, of course, the policy of the Counter-Reformation to use the arts as vehicles for moral and religious propaganda; but it is still remarkable to see the once-despised comedia being accepted and ennobled in this way. A mere thirty years have brought a complete reversal, from the appeals of Philip II to close the theatres in the name of decency, to a drama almost wholly dedicated to the service of the Church and the promotion of Christian values." [ 140: 37]

Calderon se verdienste as dramaturg berus egter nie net op die versoening tussen die teenstrydige eise van die gemeenskap wat in sy wêreldlike toneelstukke gevind word nie, maar ook op die menige autos en veral auto sacramentales wat hy geskryf het.

Dit is egter nie net die inhoud van die toneel wat in dié tyd 'n subtiele verandering ondergaan nie. Belangriker vir die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap is die verandering in wyse van voorstelling, asook die plek van voorstelling, wat vanaf die derde dekade van die eeu plaasvind. In die jaar 1620 laat Filips III 'n spesiale saal vir toneelaanbiedinge in sy paleis aanbou en daarna, wanneer die nuwe paleis in die Buen Retiro-park gebou word, huur hy die beroemde Italiaanse toneelmeester en -ontwerper, Cosmo Lotti, om 'n teater op die model van die Italiaanse prosceniumverhoog, in die paleis in te rig. Cosmo Lotti tree in 1625 in diens van Filips IV, opvolger van Filips III. Tien jaar later tree ook Calderon in diens van die koning met opdrag om, in samewerking met Lotti, verantwoordelikheid te aanvaar vir alle aanbiedinge in die hofteater, wat die naam Coliseo dra, en teen betaling toegang verleen aan die publiek.

Dit is die begin van 'n nuwe bedeling want tot op daardie stadium is daar in Madrid in die opelug, in die corrales, met 'n minimum van dekor en met die klem op die gesproke woord en innige, lewendige handeling, gespeel. Die toneelspeler en sy gehoor is in die corrales in noue voeling met mekaar. In die Coliseo, met sy Italiaans-geïnspireerde argitektuur en prosce-

niumverhoog, en in die aanbiedinge van Cosmo Lotti, val die klem algaande meer en meer op blote uiterlike skouspel. Filips IV kan, die heersende armoede ten spyte, dit bekostig om die beste toneelkragte te huur vir eie gebruik en sodoende dien hy die volkstoneel in Madrid gevoelige verliese toe. Wanneer alle teaters tussen die jare 1644 en 1649, weens die dood van sy eerste vrou en daaropvolgend, van die kroonprins, gesluit word, verlaat die meeste toneelspelers die teater en keer nooit weer terug nie. In die jaar 1651 word Calderon in die Katolieke Kerk georden en skryf na hierdie datum net autos sacramentales vir Kerklike gebruik. Die volkstoneel is teen hierdie tyd reeds dood. In die Coliseo word hoofsaaklik groots-opgesette, skouspelagtige toneelstukke aangebied. Met die vernietiging van die intieme verband tussen dramaturg en gemeenskap loop die Goue Eeu van die Spaanse toneel ten einde.

## 2. WEERSPIEËLING VAN DIE GEMEENSAP IN DIE DRAMATURGIE

Enkele kenmerke van die lewensbeskouing van die gemeenskap, soos in bepaalde toneelstukke van Lope de Vega, Tirso de Molina en Calderon de la Barca weerspieël, word vervolgens ontleed.

### (a) Die gemeenskap en die staat

Die uitstraling van die absolute gesag van die Spaanse koning staan sentraal in die dramaturgie van die tyd. Die koning is, volgens die opvatting van die tyd, die verteenwoordiger van God op aarde en in hom berus die finale seggenskap in alle tydelike aangeleenthede. Hy tree op as hoofregter en is daarbenewens plaasvervanger van die Pous in alle Kerklike sake. Die absolute gesag van die koning bring mee dat die adelstand, soos ook in Engeland, hul magsposisie verloor en derhalwe verarm. Die Spaanse middelstand verarm terselfdertyd weens die algemene ekonomiese agteruitgang van die land. Die verarming is indirekte gevolg van die instellinge van Absolutisme en Inkwisisie waarna reeds verwys is. Adel en middelstand span saam in hul teenstand teen die koning wat in dié omstandighede moet staat maak op die ondersteuning van die boerevolk, die

laer stande en die Kerk. Die tema van die uitbuiting van die laer stande deur die voormalige feodale gesaghebbers en die beskerming van eersgenoemdes deur die koning, kom herhaaldelik voor in die dramaturgie van die sestende en die vroeg sewentiende eeu. Een van die volmaakste voorbeelde hiervan word gevind in Lope de Vega se Fuenteovejuna. Shakespeare baseer sy historiese dramas op Holinshed se Chronicles; De Vega vind die tema van Fuenteovejuna in Rades y Andrada se Kronieke van die Drie Militêre Ordes. Hierdie ordes is ingestel tydens die eeulange stryd teen die Sarasene en het groot magte aan die Comendadors of Ridder-Kommandeur verleen. Dit is juis die mag van die Comendador, wat na die verdwyning van die More en die sentralisering van gesag in die persoon van die koning, verbreek moes word. In Fuenteovejuna verweef De Vega twee temas: Spanje se stryd teen die aanspraak van die Portugese koning op Spanje en die stryd van die kleinboer teen die feodale heerser. Fernando Gómez, Ridder-Kommandeur van die Orde van Calatrava, oorreed die jong Meester van die Orde, Rodrigo Girón, om die stad Ciudad Real, wat in besit is van Ferdinand en Isabella van Spanje, terug te wen vir die koning van Portugal. Hulle slaag in hul onderneming en daarna keer Gómez terug na sy landgoed, Fuenteovejuna, waar hy, met behulp van sy twee handlangers, 'n skrikbewind voer onder die vrouens. Niemand is veilig nie en wie hom teengaan, word wreed mishandel. Onder aanvoering van Laurencia, een van die jong meisies wat hy wou verkrag het, kom die hele dorp in opstand. Hul dring die kasteel van die Comendador binne en hy word vermoor. Intussen is Ciudad Real deur die troepe van Ferdinand en Isabella herower en wanneer hul berig kry van die moord op Gómez, word 'n regter gestuur om die moordenaar tereg te stel. Ten spyte van die mees genadelose foltering weier al die inwoners om die naam van die moordenaar te verstrek en almal dring daarop aan dat die daad gepleeg is deur 'Fuenteovejuna'. Wanneer die koning hoor van die wandade van die Comendador en die heldemoed van die boere, wat beweert dat hulle opgetree het in naam van die koning en koningin, word hulle na die paleis ontbied en ontvang daar kwytskelding vir hul daad.

In die derde bedryf van Fuenteovejuna, beraadslaag die burgemeester en sy raadslede oor hul optrede teen Gómez en word gewapende opstand bepleit.

Juan Rojo : What do you think the people should attempt?  
Die, or else perish in the bold attempt  
Since they are few and we are many.

Barrildo : How!  
To arm ourselves against our rightful lord?

Esteban : The king alone, after our God in Heaven,  
Is our true lord. All right of mastership  
Is forfeited by inhumanity.  
With God to help our zeal, why fear the cost.

[Vertaling: Roy Campbell:  
[7 : 210]

Wanneer die besluit geneem is om die opmars na Gómez se kasteel te onderneem, roep Barrildo uit:

Unfurl  
A cloth upon a pole to be our banner!  
Death and destruction to this breed of monsters!

en Mengo, 'n ander van die raadslede, hef aan:

Long live the Catholic Kings, our rightful  
masters!

All : Long live the Kings!  
Mengo : Death to the bloody tyrants!  
All : Death to the traitor-tyrants one and all!

[7 : 212-213]

In die daaropvolgende toneel dring die boere die kasteel binne met die doel om die Comendador te dood. In 'n finale konfrontasie probeer hy uitkoms soek en beloof om vergoeding te doen vir sy misdade. Hul erken hom egter nie meer as hul meester nie.

Comendador: Tell me your injuries, and I'll repair them.  
I swear upon my knighthood and my faith.

All : Fuente Ovejuna! Long live the Catholic Kings!  
And death to all bad Christians and to traitors!

Comendador: Will you not listen to me? I'm your master!

All : The Catholic King and Queen are now our masters.

[7 : 216]





is, te verskoon as laasgenoemde deur sy optrede skade gedoen het aan die sosiale ordening. Op grond van die optrede van die Comendador kan die koning die boere hul daad vryskeld, en doen hy dit in dié woorde:

King: Since what has happened is not verified  
In writing (and it was a dreadful crime  
Worthy of direst punishment), you're pardoned.  
As to the town, I'll keep it in my name  
Until, or if, we find a rightful heir.

[7 : 231]

Dieselfde tema, dit wil sê, dié van die gesag van die koning in stryd met dié van 'n feodale heer, gebruik De Vega in 'n ander historiese drama, Die Koning is die Grootste Alcalde, wat weer eens gebaseer is op die Spaanse kronieke. In hierdie geval is dit die feodale Don Tello wat sy magte misbruik om Elvira, die verloofde van die kleinboer Sancho, te ontvoer. Wanneer Don Tello weier om Elvira aan Sancho terug te besorg, doen die boere 'n beroep op die koning, Alfonso VII van Kastilië, wat self optree as hoofregter of 'el mejor alcalde' en in dié hoedanigheid vir Don Tello laat teregstel. Met hierdie drama, soos ook in die geval van Fuenteovejuna, onderstreep De Vega die absolute mag van die Spaanse konings en bring hy hulde aan die volk wat Filips II ondersteun in hul stryd teen die middelstand. Hy spreek in die dramas uit die mond van die volk self. Calderon se beroemde drama El alcalde de Zalamea bevat ook elemente van hierdie genre.

(b) Die gemeenskap en sy historiese verlede

Uit die aard van die saak vorm die stryd teen die Sarasene 'n belangrike tema in die Spaanse dramaturgie. Die heldedade van die hidalgo loop soos 'n refrein dwarsdeur die Spaanse letterkunde. Rodrigo Diaz, beter bekend as Le Cid, soos verewig in die drama van Corneille, is Spanje se groot nasionale held wie se daade reeds vóór die einde van die sestiende eeu dramaties verwerk word deur Juan de la Cueva, 'n toneelskrywer wat hom veral toegelê het op heroïese temas en verwerkings van die volksgeskiedenis. Later word die tema weer eens verwerk deur Guillen de

Castro y Bellvis onder die titel Las mocedades del Cid waarop die drama van Corneille gebaseer is.

Calderon de la Barca herdenk in sy historiese drama, Liefde na die Dood, die laaste groot stryd teen die More wat tussen die jare 1567 en 1570 plaasvind. Dit is 'n stryd teen die afstammelinge van die verslane More wat in Spanje agterbly en na die uiterlike die Christelike geloof aanvaar maar in hul harte Mohammedane bly. In die jaar 1567 vaardig Filips II 'n edik uit waarin hul taal en gewoontes verbied word. Hulle trek hul terug in die onherbergsame Alpujarragebergtes, vanwaar hulle die Spaanse gesag trotseer en ten slotte twee jaar later verslaan word. Om hierdie gegewens weef Calderon sy drama. Don Juan Malec, eerbiedwaardige ou vader van Clara, word weens sy Moorse verbintenis beledig deur Don Juan Mendoza en besluit dan dat die More hul veiligheidshalwe sal moet terugtrek in die onherbergsame Alpujarragebergtes. Don Alvaro Tuzani en Don Fernando de Valor ondersteun sy plan. Eersgenoemde is verlief op Clara, en onderneem om as voornemende skoonseun, wraak te neem op Mendoza vir die oneer wat hy haar vader aangedoen het. Donna Isabel Tuzani, suster van Alvaro, het sonder hul wete 'n liefdesverhouding met Mendoza, maar word gedwing in 'n huwelik met Don Fernando. Wanneer die More in hul vesting deur die troepe van die koning onder aanvoering van Mendoza en Don Jan van Oostenryk, vermaarde held van Lepanto, aangeval word, sneuwel Don Fernando en Malec, en word Clara vermoor. Alvaro besluit dan dat hy, selfs ná die dood van Clara en haar vader, nog steeds moet veg vir die herstel van hul eer. Hy slaag egter nie daarin om Mendoza te dood nie en aan die einde van die verhaal word hy van sy voornemende daad kwytskeld en tree Isabel in die huwelik met Mendoza.

Calderon gebruik hierdie verhaal om, meer as 'n halfeeu later, die heldedade van 'n periode van vergane glorie in die herinnering te roep. In die derde toneel van die eerste bedryf laat hy, na aanleiding hiervan en heeltemal buite verband, 'n vraag stel oor die glorieryke geveg van Lepanto.

Mendoza : Oh, by the way,  
Garcés, how did you fare, there, at Lepanto?

Garcés : Like other men who had the luck to be there  
Soldiering under the heroic hand  
Of him who is the offspring of the grand  
And god-like eagle whose vast wings unfurled  
Bracketed dawn and sunrise round the world.

[16 : 335]

Die 'god-like eagle' waarna verwys word, is Don Jan van Oostenryk, die veldheer wat 'n roemryke sege by Lepanto behaal het en daarna gestuur is om namens Filips II in die Nederlande die stryd teen Willem van Oranje op te neem. Aan die begin van die tweede bedryf spreek Mendoza hom, as aanvoerder van die Spaanse magte in die Alpujarra, as sulks aan:

Mendoza : Listen, young eagle of the thunderbolt.

[16: 341]

In 'n oorsig van die troepe wat aan die voet van die Alpujarra saamgetrek het, neem Calderon die geleentheid waar om ander groot leiers van die stryd teen die Nederlande in die herinnering te roep:

Mendoza : These troops, my lord, come from Baeza, led  
By such a soldier that fame owes him statues,  
Sancho de Avola.

Don John : Although his name  
Is dear to military fame and honour,  
I think he can claim one distinction higher  
Than all the rest because the Duke of Alba  
Taught him, as his once-favourite disciple,  
Never to yield but conquer all the time.

Mendoza : Now here's the Tercio of the Legionaries --  
All veterans from Flanders. They have come,  
Changing the pearls and crystals of the Meuse  
For those of the Genil.

Don John : Who leads this Tercio?

Mendoza : A monster of nobility and valour,  
Don Lope de Figueroa!

[16: 349]

Aan die einde van die drama skryf Calderon 'n toneel wat bedoel is om die edelmoedigheid van Don Jan van Oostenryk uit te beeld. Die edelvrou Isabel, suster van Don Alvaro, een van die Moorse aanvoerders, en vrou (hoewel teen haar sin), van die ver-slane leier, Don Fernando de Valor, bekend onder sy Moorse naam Abenhuméya, gee haarself oor aan Don Jan met die woorde:

Isabel : Don John of Austria, child of the eagle,  
 That beauteous eagle on full pride of sail  
 Who face to face could look upon the regal  
 White sun at noon and as an equal hail  
 Its majesty. The Alpujarra range  
 Once in revolt, now quiet as you see,  
 A woman lays before your feet, to change  
 Back to her own religion and be free.  
 I'm Dona Isabela Tuzani,  
 Who lived here though constrained and not by choice.  
 Catholic in my soul, Moor in my voice,  
 I was Abenhuméya's wife by force --  
 Whose death, the outcome of his reckless course,  
 Has spattered both his crown and arms with gore.  
 .....  
 .....  
 A royal pardon then I crave  
 From one so generous and brave,  
 For Tuzani, my own dear brother,  
 That he receive like any other  
 The same forgiveness that is yours,  
 Offered to all the race of Moors.  
 Another blessing too I crave  
 For one who'd rather be your slave  
 Than that which I too long have been,  
 Though so reluctantly: a queen.

[ 16 : 403-404 ]

Haar broer, Don Alvaro, die held van hierdie drama, het volgens alle regsbegin-sels die doodstraf verdien aangesien hy, in sy begeerte om vergelding te soek vir die geskonde eer en die dood van sy geliefde, die swaard opgeneem het teen Mendoza, etlike Spaanse soldate gedood het en selfs die gesag van Don Jan uitgetart het. Maar hy word kwyteskeld op grond daarvan dat sy verdediging van 'n vrou se eer en sy optrede, wat deur 'n edele liefde gemotiveer is, eerbied afdwing. Don Jan antwoord dan as volg op Isabel se versoek:

Don John : Your prayers are easy to be granted.  
 Rise, Isabel! And, Tuzani,  
 Long live your valour, to be chanted  
 In deathless verses by the swans  
 Of Helicon, inscribed in bronze,  
 And bruited over land and sea.

[ 16: 404-405]

Hierdie historiese drama is nie net 'n loflied op die grootsheid van die Spaanse stryd teen die More nie maar bevat ook, in die verhaal van Don Alvaro Tuzani en sy geliefde Donna Clara Malec, talle passasies waarin die ingewikkelde erekode uiteengesit word. Die eer van Donna Clara se vader is geskend deur Mendoza wat hom, 'n ou man, te lyf gegaan het toe hy weier om die verbod op die Moorse leefwyse te aanvaar. Die ou man het nie 'n seun wat wraak kan neem op sy vader se geskonde eer nie en daarom val daar, ingevolge die erekode, oneer op die dogter. In die tweede toneel van die eerste bedryf bekla sy haar lot teenoor haar diensmeisie:

Clara : Let me weep, Beatrice, My woe  
 And fury both together owe  
 My eyes a debt. I cannot kill  
 The foe that hurts my honour, Still,  
 I may lament the dire disgrace  
 That I inherit from my race  
 And since I cannot kill, can die.  
 .....  
 .....  
 .....  
 What greater woe is there to feel  
 For women, than that we can steal  
 A husband's honour, or with shame  
 Besmirch even a father's name --  
 Yet not restore or wash the same.  
 Had I been only born a son,  
 Granada and the world should see  
 If with a wrong, so base a one  
 As to my father he has done,  
 Mendoza would have bearded me.

[ 16 : 325]

Omdat haar eer geskend is, kan sy nie Alvaro se aansoek om haar hand aanvaar nie:

Clara : .....  
 .....  
 So strong and lasting is my love  
 I cannot yield to be your wife  
 Since you must never mate for life  
 With one whose name is in disgrace. [16 : 326]

Alvaro maak verskoning dat hy om haar hand kom vra voordat haar geskonde eer herstel is maar verduidelik:

Alvaro : The reason that I've called on you  
 Before I pierce Mendoza through  
 Is that true vengeance require  
 Two things: that short of death entire  
 No wounds suffice and that a brother  
 Or son should right the wrong: no other  
 Can arrogate true satisfaction  
 If not a relative by right.  
 That is the reason for my action  
 In coming here before I fight --  
 To ask your father for your hand,  
 That when in arms we take our stand,  
 True satisfaction may be won  
 Not by a stranger but a son!  
 [16 : 326-327]

Die titel van die ontroerende drama verwys na die groot liefde van Alvaro wat, selfs na Clara se dood, nog voortgaan in sy pogings om die geskonde familie-eer te herstel. In die derde bedryf spreek hy hom as volg uit:

Alvaro : And here I swear to the beloved name  
 Of this cut flower, this rose of all the roses,  
 .....  
 .....  
 To her I swear with my most fervent breath,  
 In loving homage to her soul above.  
 To venge her death and vindicate our love.  
 [16 : 379]

Hierdie uitbeelding van die liefdesverhouding tussen Alvaro en Clara is tiperend van die liefdesverhaal in alle Spaanse toneelstukke van die Goue Eeu. Dit volg 'n patroon wat moet aanpas by die geïkete sosiale, morele en religieuse opvattinge en laat derhalwe geen ruimte vir lewensgetroue karaktertekening nie. Lewenswaarheid en volledige mensbeelding word opgeoffer ten behoeve van 'n hoogs idealistiese en gestileerde siening van menslike verhoudinge. Hierdie historiese drama word, soos alle

ander in die dramaturgie van die tyd, 'n geraamte waaraan die gedragskodes van die tyd gehang word en waarvan die pundonor die spil is waarom alles draai.

Lope de Vega se drama, Die Ster van Seville, kan ook in dié verband genoem word asook die minder bekende Faces de los Reyes (Die koninklike versoening). Die verhaal van Calderon se El príncipe constante (Die Standhaftige Prins), gebaseer op die geskiedenis van prins Fernando, 'n broer van prins Hendrik die Seevaarder, wat deur die More gevange geneem en gemartel is, maar sy geloof nooit Verloën het nie, is nog 'n voorbeeld van 'n historiese drama wat ter illustrasie van die Spaanse lewensbeskouing gebruik word.

(c) Die gemeenskap en die 'erekode'

Die handeling in alle Spaanse toneelstukke wentel om die erekode of pundonor, wat die mees onderskeidende eienskap van die Spaanse dramaturgie is. Dit is reeds aan die begin van die sestiede eeu aanwesig in die toneelwerk van Torres Naharro. Die datum is insiggewend want dit is die aanvangsjare van die opkoms van Spanje as wêreldmoondheid - 'n tydperk waarin hy hom bewus word van sy afsonderlike volksbestaan en daar uit sowel die omstandighede van sy historiese verlede as die vereistes van die hede, 'n sosiale gedragskode vir die volk tot stand kom. Volgens Wilson: "This unwritten but fetishlike code regulated all social relationships: those between king and subject, between superior and inferior, between friend and friend, and between members of the same family. Its basis is the paramount importance of the right ordering of social relationships. The wholeness, or integrity, of society comes before personal integrity... Honour resides, not in the ordering of one's own life, but in the esteem in which one is held by others.... Any action on the part of others which might be thought to impair that esteem, dishonoured the individual." [140 : 43] Die vader moet die eer van sy dogter beskerm; die man dié van sy vrou. Die kode hou ook verband met die klasse-ordening en die prerogatief van die adel. Volgens die Spaanse opvatting van die tyd is die gemeenskap ooreenkomstig



'n Goddelike bestaanspatroon georden. Die Spaanse dramaturg van die sestiende en die vroeg-sewentiende eeu aanvaar sowel die morele as teologiese konsekwensies van die opvatting en bevraagteken dit nie in sy dramaturgie nie.

Daar is reeds hierbo verwys na die geskrif van Castro waarin hy die mening uitspreek dat die besondere solidariteit van die gemeenskap 'n maatregel was om hul te beskerm teen die ondermynende invloed van More en Jode. Hy pas sy opvatting toe op die gemeenskap van die sewentiende eeu, maar dieselfde situasie moes reeds aan die begin van die sestiende eeu van toepassing gewees het toe Torres Naharro vir die eerste keer in sy toneelstukke daaraan gestalte gegee het.

Ingevolge die kode was 'n man verplig om in 'n geval van egbreuk sowel sy vrou as die betrokke man te dood. In gevalle waar die eer van die familie geskend is deur 'n belediging, soos in die geval van Don Malec hierbo genoem, moes die belediging met die swaard gewreek word. Die Spaanse toneel is dikwels genoem 'die toneel van die mantel-en-swaard' (comedias de capa y spada). Die swaardgevegte is egter nie doel op sigself nie maar 'n noodsaaklike vereiste van die pundonor. Die swaard is die simbool van die ridder. As gevolg van die stryd teen die More, wat met die swaard gevoer is, kry dit in Spanje 'n bykans mistieke betekenis. In die eerste toneel van Fuenteovejuna eis Gomez, die reeds bejaarde Comendador, dat die bloedjonge Giron die nodige eerbetoon op grond van laasgenoemde se posisie as Meester van die Orde van Calatrava aan hom moet betoon, as volg:

Comendador : .....the sword he buckled on  
The day the Cross of Calatrava shone  
First on his breast conferred the obligation  
Of courtesy.

[ 16 : 164-5 ]

Die erekode is veral van toepassing op die adelstand en hou verband met die vereistes waaraan die ridder moes voldoen. In die laaste bedryf van De Molina se Don Juan probeer Don Juan se bediende, Catalinon, hom oorreed om nie volgens belofte sy ete-afspraak met Don Gonzalo na te kom nie. Maar Don Juan antwoord:

Honor

tengo y las palabras cumplo,  
 porque caballero soy;

("I have honour and I keep my word, because I am  
 a gentleman.")

[140 : 44]

Dat die lewenslustige, robuuste gemeenskap van dié tyd plesier gehad het in die swaardgevegte, het natuurlik ook nie by die dramaturge verbygegaan nie en die liefde vir bruisende aksie is deur hul uitgebuit. Dat die uitbeelding van die vereistes van die erekode in die tyd voldoen het aan 'n lewensbeskouing wat buitengewoon aktueel was en tot die gemeenskap gespreek het op 'n wyse wat vir hul onmiddellik verstaanbaar en evokatief was, is ewe waar. Wilson wys daarop dat die man se reg om 'n ontroue vrou te dood, reeds vanaf die Middeleeue in Spanje gewettig is: "Two mediaeval Spanish codes of law, the Fuero Juzgo of the Visigoths and the later Fuero real, specifically gave a husband power to kill an unfaithful wife and her lover, so long as he killed both. This provision, together with many others of the Fueros, was incorporated into the Nueva recopilación de las leyes de España (New Compendium of the Laws of Spain) compiled in 1567, and was thus part of the law of the land during the lifetime of the comedia." [140 : 45]

Daar is hierbo verwys na die verandering vanaf die middel van die sewentiende eeu in die geestelike gesteldheid van die gemeenskap en in dié verband is dit opmerklik dat daar in die dramaturgie van Calderon 'n veel mensliker uitbeelding van die pundonor kom, wat tegelyk meer lewensgetroue en egter karakterbeelding meebring. Die erekode was in die sestiende eeu veral van toepassing op die adel en die hoër stande, maar Calderon wys daarop dat dit nie net gaan om die blou bloed wat in die are vloei nie, maar ook om gewone menslike waardigheid en daarom laat hy byvoorbeeld die boerekarakter Juan, in sy drama Die Burgemeester van Zalamea as volg antwoord op 'n snedige vraag van die kaptein:

Captain : Qué opinión tiene un villano?

Juan : Aquella misma vos.

("What repute can a villain claim?" "The same as you.")

[ 140 : 44 ]

(Die villain kan ook as peasant vertaal word.)

Die duidelikste stelling van die opvatting van die kode in sy toepassing op die sosiale ordening kom tot uiting in 'n dikwels aangehaalde sitaat uit hierdie selfde werk van Calderon. Die verhaal is dié van 'n aristokratiese kaptein wat met sy troepe sy intrek neem in Zalamea en vervolgens die dogter van die burgemeester, Pedro Crespo, verkrag. In sy hoedanigheid as regter verhoor die burgemeester hom, en hy word tereggestel. In die loop van die eerste bedryf besig Pedro Crespo onderstaande woorde:

Al Rey la hacienda y la vida  
se ha de dar; pero el honor  
es patrimonio del alma,  
y el alma sólo es de Dios.

(Life and possessions are at the King's disposal,  
but honour is the patrimony of the soul and the  
soul belongs to God alone.)

[ 140 : 154 ]

Hierdie opvatting van die erekode is veel milder as dié van sy voorgangers en dui op 'n veranderde lewensbeskouing, waarop hieronder gewys word, maar dit bly in een of ander vorm aanwesig in alle Spaanse toneelstukke.

#### (d) Die gemeenskap en die Kerk

Liefde, eer en geloof is die drie groot temas van die Spaanse toneel. Die groot dramaturge hanteer hierdie temas, wat uit die lewe van die volk self geneem is, op so 'n manier dat hul evokatief tot die gemeenskap spreek. Daar is in die dramaturgie van die sestende eeu hoegenaamd geen kloof tussen dramaturg en gemeenskap nie. Die dramaturg staan nie objektief, beskouend, teenoor sy gemeenskap nie, maar skryf as't ware

vanuit die liggaam van die gemeenskap self. En omdat die geloof en die invloed van die Katolieke Kerk so alomteenwoordig was, so onafskeidelik deel van die daaglikse handel en wandel, is dit onvermydelik dat die uitbeelding van die geloof 'n buitengewone rol sou speel in die Spaanse dramaturgie. Daar moet ook in gedagte gehou word dat al drie groot dramaturge, De Vega, De Molina en Calderon, in die een of ander stadium van hul lewe in diens van die Kerk gestaan het. Tirso de Molina staan inderdaad lewenslank in diens van die Kerk en na die ommekeer in die tweede dekade van die sewentiende eeu, waarna hierbo verwys is, het sy toneelstukke 'n besonder sterk godsdienstige inslag.

Oor Tirso de Molina se wêreldberoemde Don Juan-drama, Die Verleier van Seville, skryf Otto C.A. zur Nedden as volg: "Hier zeigt sich vornehmlich die Berufung dieses seldsamen Mönches für die Bühne, der in besonderer Weise das Leben eines Klosterbruders mit dem eines Bühnendichters zu verbinden wusste und dem das Mönchenleben ebenso zum Object religiöser Betrachtung wie zum Abbild spielerrischer Armut und Grazie wurde." [141 : 84] Die verhaal self is welbekend: hoe Don Juan met verraad en leuens die een jong vrou na die ander met behulp van sy kneg Catalinon, verlei. Dit is die verhaal van 'n wellusteling maar De Molina verbind 'n andersins hoogs dramatiese wêreldlike drama van liefde en verraad met die Christelike boodskap van die prys wat elke mens aan die einde van sy lewe vir sy sondes moet betaal. Don Juan glo dat hy nog lank sal lewe en derhalwe maar intussen na hartelus kan sondig; dit sal nog lank duur voordat hy die prys sal moet betaal. Hierdie is die strekking van 'n stukkie dialoog met sy vader nadat hy in ontug betrap is:

Don Diego : For your behaviour and your madness now  
 The king has bade me ban you from the city,  
 For he is justly angered by a crime  
 Which, though you hid it from me, he has heard of.  
 In Seville here - a crime so grave and evil  
 I scarcely dare to name it. Made a cuckold  
 Of your best friend and in the royal palace!  
 May God reward you as your sins deserve:  
 For though it now appear that God above  
 Puts up with you, consenting to your crimes,  
 The punishment is certain -- and how fearful  
 For those who've taken His great name in vain!  
 His justice is tremendous after death.



Don Juan : What, after death? How long you give me credit!  
A long, long time before I need repentance!

[16 : 271-272]

Die boodskap van hierdie beroemde drama is egter dat God op sy eie tyd die sondaar straf. Aan die einde van die derde bedryf, terwyl Don Juan sy ete-afspraak met die klipbeeld van Don Gonzalo nakom, sing 'n onsigbare koor:

Let all those know who judge God's ways  
And treat his punishments with scorn  
There is no debt but that he pays,  
No date but it is bound to dawn.  
.....  
.....  
While in the world one's flesh is lusting,  
It is most wrong for men to say:  
'A long time in me you're trusting.'  
For very shortly dawns the day.

[16 : 310]

En terwyl die vuur ten slotte vir Don Juan verteer en hy om genade smeek, antwoord Don Gonzalo:

.....that is nothing to the fire  
Which you have sought yourself! The wondrous ways  
Of God, Don Juan, are not fathomable.  
And so He wishes now for you to pay  
Your forfeits straight into the hands of death.  
That is God's justice. What you've done, you pay for.

[16 : 311]

Die verhaal van Don Juan moet gesien word, nie net as 'n openbaring van geloof nie, maar ook as kommentaar op die sosiale lewe van die tyd. De Molina het reeds in 'n ander werk, La prudencia, wat hy geskryf het na aanleiding van die troonbestyging van Filips IV in 1621, indirekte kommentaar gelewer op die haglike toestand van die vaderland. Dit is 'n nuwe klank in die Spaanse dramaturgie, want sy voorgangers het hul hoegenaamd nie bemoei met sosiale kommentaar nie. Wilson wys daarop dat De Molina die Don Juan-karakter nie gesien het as 'n verfynde minnaar of 'n aantreklike manlike figuur nie: "Indeed, far from being a symbol of abnormal sexual prowess, there is evidence that the author saw him as typical of the dissolute nobility of the day to whom the play offered a stern warning." [140 : 126] Charles Petrie noem in sy lewensverhaal van Filips II 'n ware gebeurtenis wat in byna alle besonderhede ooreenkom met die verhaal van Don Juan.



Hierdie gebeurtenis is die volgende: Don Gonzalo Chacón, 'n broer van die Conde de Montalbán, moet die land uit vlug nadat een van die hofdames in sy woning ontdek word. Hy vind herberg in 'n klooster maar wanneer hy daarna probeer ontvlug na Frankryk, word hy gevang en ter dood veroordeel. Sy moeder beroep haar op die genade van die koning, Filips II, wat sy lewe spaar maar nie-temin beveel dat hy met die hofdame in die huwelik moet tree en as banneling sal moet lewe. [100 : 166] In die reeds gesiteerde woorde van Don Diego: "For your behaviour and your madness now/ The King has bade me ban you from the city....", word na 'n soortgelyke omstandigheid in die drama verwys. Don Diego, vader van Don Juan, ontvang naamlik 'n brief van sy broer, die Spaanse Ambassadeur in Napels, waarin hy berig dat die hertogin Isabel in Don Juan se kamer gevind was. Nadat die koning van Kastilië van die voorval verneem het, spreek hy as volg tot Don Diego:

You know, Tenorio, I esteem you highly.  
 I'll get particulars from the King of Naples  
 And then we'll match this boy with Isabel  
 Relieving Duke Octavio of his woes,  
 Who suffers innocently. But, on this instant,  
 Exile Don Juan from the town.

[100 : 166]

Die vurige Spaanse Katolisisme spreek natuurlik veral uit die groot menigte comedias de santos, 'n genre wat deur alle Spaanse dramaturge aangedurf is maar moontlik in Calderon se allegories-filosofiese werk Die Groot Wêreldteater sy suiwerste en een van sy laaste uitings vind.

Die beklemtoning van die Spaans-Katolieke geloof in die dramaturgie van die Iberiese skiereiland en die wyse waarop die geloof met selfs die mees profaan-wêreldlike temas verweef word, onderskei dit van die nasionale drama van alle ander Westerse lande. In sy oorsig van die Spaanse toneel wys Van Thienen daarop dat daar 'n groot verskil in mentaliteit tussen die mens van die Italiaanse en dié van die Spaanse Renaissance bestaan. [130 : 237] In Italië het daar 'n byna volkome breuk met die Middeleeue gekom. In Spanje staan die Goue Eeu nog in die skadu van die Middeleeue. Dit is in groot mate daaraan te wyte dat Spanje sy geloof vanaf die Middeleeue, sewe-honderd jaar lank moes verdedig teen die Mohammedanisme. Die heersers van die

Skiereiland het hulself mettertyd gesien as die aangewese beskerm-  
 here ook van die Katolieke Kerk; daarvandaan hul benaming: "Rid-  
 ders van die Geloof". Hierdie opvatting is gehandhaaf ook teenoor  
 die leerstellinge van die humanisme en die daaruit voortspruitende  
 Protestantisme wat met die Mohammedanisme vereenselwig word en  
 gevolglik met vuur en marteling beveg is. In teenstelling met  
 Engeland van Shakespeare se tyd, is die leerstellinge van die huma-  
 nisme deur Filips II aan die Spaanse universiteite verbied, en is  
 die vrye, spontane ontwikkeling van die Spaanse dramaturgie daar-  
 deur aan bande gelê. [100 : 190] Die besluite wat deur die Kon-  
 silie van Trente in die jare 1545 tot 1563 geneem is en die daar-  
 uitvoortvloeiende toepassing van die Kontra-reformasie, is nêrens  
 sterker as juis in Spanje self toegepas nie. Nie net die verbod  
 op die verspreiding of the lees van humanistiese geskrifte nie,  
 maar ook die vereiste van absolute onderwerping aan voorgeskrewe  
 gedragskodes, plaas, soos reeds aangedui, 'n beklemmende hand op  
 die ontwikkeling van die dramaturgie.

Daar is reeds gewys op die belangrike plek wat die verskil-  
 lende vorms van die auto in die volkslewe inneem. Wilson skryf:  
 "...the survival of a form of medieval church drama right up to  
 the Age of Reason, and its enrichment with seventeenth century  
 staging and thought, constitute a peculiar national phenomenon."  
 [140 : 186] Die auto bestaan nie naas die wêreldlike toneel as  
 'n aparte kunsoort nie maar is 'n onafskeidelike deel van die  
 teaterlewe. Die auto verbind die Spaanse verlede met sy hede en  
 bevat elemente van sang, musiek en skouspel wat eie is aan die  
 profane toneel. Elk van Spanje se groot toneeldigters skryf  
 groot getalle autos terwyl Calderon, soos reeds vermeld, geduren-  
 de sy laaste lewensjare hom tot hierdie toneelvorm beperk. Van  
 die sowat vierhonderd toneelstukke wat hy skryf, is byna 'n kwart  
 godsdienstige werke, dit wil sê autos, autos sacramentales of  
comedias de santos. Daar is reeds na hom verwys as die grootste  
 Katolieke digter wat Spanje voortgebring het. In die auto, soos  
 ook in sy wêreldlike dramas, tree Calderon op as morele voorligter.  
 Hy is die laaste van die groot toneeldigters van die Goue Eeu in  
 wie se wêreldlike toneelstukke daar, soos in dié van Euripides en  
 die latere werk van Shakespeare, 'n sterk gevoel van desillusie  
 merkbaar is en 'n terugtrekking uit die gemeenskap. Sy talle



autos sacramentales getuig egter van 'n standvastige geloof. 'n Voorbeeld hiervan is die La devoción de la misa, wat die verhaal vertel van Pascual. Die jong man moet kies tussen die verdediging van die eer van sy geliefde of bywoning van die heilige mis. Hy versaaak sy verpligting jeens sy geliefde, woon die mis by en verdien sodoende die goedkeuring van die engele wat hom verseker dat dit belangriker is om 'n Christen te wees as 'n 'heer'.

Bogenoemde is egter 'n minder gewone hantering van die tema wat in die meeste gevalle 'n allegoriese vorm aanneem. Calderon verwerk baie van sy wêreldlike spele in autos sacramentales. In 'n verwerking van El pintor de su deshonra word die veronregte man deur God vervang en sy oortredende vrou word versinnebeeld in die "Menslike Natuur" wat teen God sondig maar aan die einde vergiffenis geskenk word.

Die aanbieding van die autos betrek die hele gemeenskap, vanaf die koning en die stadsowerhede tot die nederigste burger. Die aanbieding van die spel self word voorafgegaan deur optogte waaraan toneelspelers, musici en karnavalfigure deelneem en wat die hele oggend duur. In die middag verskyn die hooggeplaasdes op spesiale platvorms wat op straat vir hul aangebring is. Die spel word beurtelings aangebied voor die koningspaleis, die stadssaal, en vir die volk, en eindig met 'n godsdienstige seremonie. Kindermann beskryf die doel van die auto sacramentales as volg: "Der tiefste Sinn dieser Aufführungen war, ja, die Zuschauer zu einem geistigen, visionaren Schauen, in religiös-dogmatischem Sinn zu erziehen". [ 74 : 236]

### 3. ONDERGANG VAN DIE SPAANSE TONEEL

Dit is duidelik dat die ongeëwenaarde ontwikkeling van die Spaanse toneel uit die gemeenskap self gegroei het. Die gemeenskap het op sy beurt met totale oorgawe die toneel ondersteun. Soos in die geval van die Shakespeareaanse toneel, neem die dramaturge hul temas uit die geskiedenis van die volk, uit die daaglikse volkslewe, uit die volkslegendes, uit hul eie letter-



kunde; waar gebruik gemaak word van die Italiaanse novelle, word dit verwerk om tot die gemeenskap te spreek in 'n tipies Spaanse idioom. Beskrywings van bekende plekke, volksgewoontes, natuurbeskrywings, realistiese grepe uit die boerelewe, en so meer, dra ook by tot die intens-Spaanse karakter van die dramaturgie. Dit spreek tot die gemeenskap, nie net uit die mededeling van 'n bekende lewensbeskouing nie, maar ook in bekende beelde uit die Iberiese landskap en sy mense en met gebruikmaking van eielandse musiek en dans.

Teen die middel van die sewentiende eeu word die intieme verband tussen dramaturg en gemeenskap verbreek. Die rede hiervoor is reeds vermeld. Calderon is 'n aristokraat en 'n intellektueel wat in sy toneelpoësie 'n kompromie vind tussen die klassieke Italiaanse styl en die comedia van Lope de Vega. Hy skryf ná 1625, toe die klem in toenemende mate op die morele taak van die toneel val en hy nie, soos sy groot voorganger, uit die gemeenskap self skryf nie maar as 'n betraggende buitestaander.

Sodra die werklik begaafde dramaturg sy gemeenskap van buite begin betrag, kom daar 'n verdieping en moontlik ook 'n universele klank in sy poësie, maar met 'n onvermydelike en soms gevaarlike distansiëring van sy gemeenskap. Dit is opmerklik in die geval van Euripides en van Shakespeare. Dit is waarneembaar in die toneelpoësie van Calderon. Goethe voltooi die diep filosofiese Faust op hoë ouderdom, en eers nadat hy hom van die aktiewe toneel onttrek het. Hierdie terugtrekking uit die gemeenskap, of andersins 'n skynbare onvermoë van die dramaturg om hom met die gemeenskap te vereenselwig, is 'n verskynsel wat hom telkens aan die einde van 'n groot volkstoneelbeweging voordoën.

Lope de Vega en sy tydgenote maak gebruik van 'n baie realistiese en natuurlike skryfstyl, maar Calderon kies doelbewus die hoog beskaafde skryfstyl wat eie is aan die liriese poësie van die Renaissance en wat doelbewus deur De Vega vermy word; waar De Vega sy karakters uit alle volkslae, maar veral ook uit die boerevolk geneem het, beeld Calderon by uitstek adellike karakters uit; waar De Vega die klem laat val het op vinnige, beweeg-

like handeling, verval Calderon in 'n "retoriese" styl. "He delights in learned allusions, figures of speech, verbal arabesques, parallelism and reiterations.", skryf Wilson. [140:153] Dit is 'n styl wat spreek, nie tot die volk as geheel nie, maar tot 'n meer opgevoede, meer uitverkore gemeenskapsgroep.

Calderon se voorgangers het van binne uit die gemeenskap geskryf maar hy staan tersy en lewer indirek kommentaar op sy gemeenskap. Drie van sy grootste werke, naamlik A secreto agravia secreta venganza (Geheime wraak vir 'n geheime oneer), El pintor de su deshonra (Die skilder van sy eie oneer) en El medico de su honra (Die geneesheer van sy eie eer), handel oor die tema van wraak wat moet geneem word ooreenkomstig die pundonor-opvatting. In elkeen van die dramas moet die man sy vrou dood, en telkens spreek hy homself uit teen die ontsettende daad wat hy moet verrig. Wilson wys daarop: "In each case the husband rails against an unjust and inhuman code which, ignoring his own decency, makes him helpless to avoid dishonour and drives him to murder in order to remedy it. And yet he does each time commit the murder, in anguish but with a sense of duty done;..." [140 : 158-159] Dit is 'n nuwe klank wat nou in die dramaturgie gehoor word. Die dae van onnadenkende aksie is verby. Die eise wat deur die gemeenskap gestel word en voorheen as vanselfsprekend aanvaar is, word nou bevraagteken. Dit is 'n aanduiding van 'n nuwe verhouding tussen dramaturg en gemeenskap, wat in die loop van die volgende driehonderd jaar tiperend sal word van die Westerse toneel.

Calderon onderskei hom van sy voorgangers ook ten opsigte van sy kritiek op die funksie van die koningskap soos dit ooreenkomstig die erekode vertolk is, naamlik dat die koning bo die gereg staan. Lope de Vega en sy tydgenote huldig in hul dramaturgie die absolute gesag van die koning; Calderon sien die koning as 'n feilbare mens. Wilson stel dit as volg: "The king is no longer the viceroy of God, the minister of divine justice among men. Kingship is wholly of this world, merely one of the parts which men are called to play on earth, one of the dreams from which they will awaken after death." [140: 159-

160] Die tema van droom en werklikheid, illusie en realiteit, wat aanwesig is in Cervantes se verhaal van Don Quichot, kom nou sterk na vore. Die lewensonsekerheid, die morele verwarring en die soektog na nuwe waarhede en waardes is een van die eienskappe van die sewentiende eeu. Dit kom besonder sterk tot uiting in Calderon se groot meesterwerk La vida es sueno (Die lewe is 'n droom).

Die verhaal van hierdie komplekse en diepsinnige werk is kortliks as volg: Rosaura is verlei deur prins Astolfo van Moskou. Sy volg hom, in manskleding, na Pole om hom te oorreed om met haar te trou en sodoende haar eer te herstel. Sy kom onverwags af op die tronk waar Segismundo op bevel van sy vader, koning Basilio van Pole, gevange gehou word omdat sy horoskoop voorspel het dat hy die oorsaak van veel onheil sal wees. Hy word bewaak deur Clotaldo wat verantwoordelik is vir sy opvoeding. Na aanleiding van 'n swaard wat Clotaldo van Rosaura afneem, besef hy dat sy sy dogter is en dat hy verantwoordelik sal moet wees vir die herstel van haar eer. Maar intussen het Basilio reeds 'n huwelik gereël tussen sy niggie, Estrella en Astolfo. Clotaldo vergesel vir Rosaura na Basilio se paleis waarheen ook Segismundo in 'n diepe slaap, op bevel van sy vader wat die voorspelling van die horoskoop op die proef wil stel, teruggebring word. Die plan is dat hy in die paleis moet ontwaak. As dit daarna sou blyk dat die voorspelling oor sy karakter en sy wrede natuur waar is, sal hy weer eens aan die slaap gemaak word en al slapende teruggeneem word na sy gevangenis om daar te ontwaak in die geloof dat sy besoek aan sy vader se paleis net maar 'n droom was. Die voorspelling word skynbaar bewaarheid: na sy ontwaking in die paleis maak hy hom skuldig aan sulke wangedrag dat hy weer aan die slaap gemaak word en teruggeneem word na sy tronk waar hy ontwaak en inderdaad glo dat die besoek aan sy vader 'n droom was. Maar intussen het hy Rosaura leer liefkry en kan hy nie glo dat sy gevoel vir haar uit 'n droom voortspruit nie. Sy liefde vir haar laat hom besef dat die mens, al is die lewe net maar 'n droom, tog reg moet lewe. Deur die toedoen van sy vader se onderdane wat sy

gevangenskap as 'n onreg beskou, word hy uit sy gevangenis bevry, en teruggebring na die paleis. Maar nou het hy tot inkeer gekom en verrig hy goeie dade; hy sorg dat Rosaura, ten spyte van sy eie groot liefde vir haar, met Astolfo trou; hy neem Estrella as sy bruid en bewys dat hy 'n pligsgetroue, beheerste koning kan wees.

'n Vertolking van al die aspekte van hierdie rykgeskakeerde en komplekse drama is nie hier ter sake nie. Die aandag moet alleen gevestig word op die hantering van die vaderfiguur. Koning Basilio word uitgebeeld, nie as 'n wyse, verhewe figuur nie, maar as 'n feilbare mens wat 'n groot oordeelsfout begaan deur sy seun die voorreg van 'n behoorlike opvoeding, tussen mense, te ontsê in sy vrees vir die horoskoopvoorspelling. In teenstelling met die omstandighede<sup>in</sup> byvoorbeeld Fuenteovejuna, waar die volk na die koning opsien as die groot regter wat hul sal beskerm teen die onreg, kom die volk nou in opstand teen die koning en eis geregtigheid ten opsigte van Segismundo. Die opstandige soldate van die koning dring deur na die toring waarin Segismundo gevange gehou word en spreek hom as volg aan:

First  
soldier : Prince Segismund whom we acclaim our lord,  
Your father, great king Basil, in his fear  
That heaven would fulfil a prophecy  
That one day he would kneel before your feet  
Wishes now to deprive you of the throne  
And give it to the Duke of Muscovy.  
For this he called a council, but the people  
Discovered his design and knowing, now,  
They have a native king, will have no stranger.  
So scorning the fierce threats of destiny,  
We've come to seek you in your very prison,  
That aided by the arms of the whole people,  
We may restore you to the crown and sceptre,  
Taking them from the tyrant's grasp.....

[16 : 459]

Teen die einde van die derde bedryf, wanneer Segismundo en die troepe die vluggende koning vasgekeer het, spreek die koning sy seun as volg aan:

Basilio : If you have come to seek me, here I am.  
 (to (kneeling)  
 Segismund ) Your father, prince, kneels humbly at your feet.  
 The white snow of my hair is now your carpet.  
 Tread on my neck and trample on my crown!  
 .....  
 .....Make a slave  
 Of me, and, after all I've done to thwart them,  
 Let fate fulfil its edict and claim homage  
 And Heaven fulfil its oracles at last!  
 [ 16 : 477]

Segismundo neem egter nie wraak op sy vader nie, maar her-  
 stel hom op die troon:

Segismund : Sire, rise, give me your hand, now that the  
 (to the heavens  
 king) Have shown you that you erred as to the method  
 To vanquish them. Humbly I kneel before you  
 And offer you my neck to tread upon.  
 [ 16 : 478]

Die groot ommekeer in lewenshouding en geestelike gesteld-  
 heid word in hierdie drama vergestalt. Die koning is nie meer  
 die volmaakte verteenwoordiger van God op aarde nie en ook nie  
 meer die beliggaming van 'n heilige geregtigheid nie. Waar daar  
 in die dramaturgie van Lope de Vega en sy tydgenote nog 'n abso-  
 lute aanvaarding van alle 'mores' was en 'n onbevrage tekende  
 kommunikasie daarvan met die gemeenskap, word sowel die wet as  
 die morele opvattinge deur Calderon bevrage teken. Waar die  
 gemeenskap in die hoogbloeytyd van die Spaanse toneel hom totaal  
 vereenselwig het met die handeling en inhoud van wat hy op die  
 verhoog te sien gekry het, staan hy nou in groot mate buite die  
 handeling en is dit in eerste instansie die blomryke poësie van  
 Calderon wat tot sy sinne spreek.

Teen die tweede helfte van die sewentiende eeu het die  
 gemeenskap waaruit die Goue Eeu van die Spaanse toneel gebore  
 is, reeds verdwyn. Die geloofsekerheid en absolute aanvaarding  
 van die sosiale orde van die vorige eeu, het plek gemaak vir die  
 dualisme en angs van die Barok tydperk en daarmee is die fondament  
 waarop die Spaanse toneel berus het, vernietig. Nie net in

Spanje nie, maar in geheel Europa, is die oorgang van die sestiende na die sewentiende eeu soos 'n groot waterskeiding tussen 'n tyd toe die gemeenskap, alle politieke of staatkundige verskille ten spyt, saamgebind was in die aanvaarding van 'n gemeenskaplike Katolieke geloof en daaropvolgend, as gevolg van die Hervorming, diep deurgekloof is. Massatoneel in die opelug, waaraan die hele gemeenskap 'n aandeel had, soos in Griekeland tydens die Middeleeue, in Engeland en by uitstek in Spanje, is in die nuwe wêreld waaraan die humaniste en hervormers die lewe gegee het, nie meer moontlik nie. Molière is reeds die voorloper van 'n totaal nuwe tydperk in die toneelgeskiedenis.



## HOOFSTUK SES

### FRANKRYK.

#### POLITIEK, TONEEL EN LETTERKUNDE

In voorafgaande hoofstukke is die verhouding tussen die dramaturg en sy gemeenskap geskets eerstens, gedurende die heidense tyd van die Griekse toneel, daarna in die tyd van die Middeleeuse Katolisisme, en vervolgens in Engeland en Spanje, by die aanvang van die Hervorming. Die toneel van Corneille, Molière en Racine staan reeds midde-in 'n gemeenskap wat die gevolge van die kloof tussen Katoliek en Protestant by wyse van 'n religieuse broederstryd gevoelig ondergaan het. Noodwendig moet die simultaan- of polisceniiese opelugtoneel van die latere Middeleeue saam met die Kerklike toneel en die Gotiese tydsgees waaruit dit ontwikkel het, verdwyn, en vervang word deur 'n toneelbeeld wat op sy beurt 'n spieël is van die gees van die Barok, en meer besonderlik van die leerstellinge van die humanisme en die nuwe natuurwetenskaplike denke. Die Eeu van die Geloof is verby; die tydperk van die Rede is in volle aantog. Die veranderinge wat op die gebied van die toneel plaasvind, is 'n paradigma van die nuwe lewenshouding wat vanaf die begin van die sewentiende eeu in die toneel van Frankryk vaste gestalte kry.

Die Franse toneel van die tweede helfte van die 17e eeu en veral die werk van Molière, kan gesien word as 'n brug tussen die Renaissance en die moderne tyd. Middeleeuse invloede verdwyn geheel en al; die samestelling van die gehoor verander; naas die toneel ontwikkel ook die ballet en opera as aparte, selfstandige uitvoerende kunste; in die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap kom daar 'n kritiese instelling wat op sy beurt 'n veranderde funksie ten opsigte van die toneel impliseer. Naas die groot veranderinge is daar ook kenmerkende ooreenkomste tussen die bloeitydperke van voorafgaande eeue en dié van Frankryk. Daar is reeds gewys op die omstandighede wat die bloeitydperke van die toneel in Athene, Londen en Madrid voorafgegaan





het: telkens was daar 'n voorafgaande periode van konsolidasie van die regeringsmag; die opkoms van die middelklas; die sentralisering van die kultuurlewe in 'n stad en 'n ekonomiese bloeityd. In die geval van Griekeland vind dit plaas onder Perikles in Athene; in die geval van Engeland onder Elizabeth in Londen; in die geval van Spanje onder Filips II in Madrid. Dieselfde patroon herhaal hom weer in die geval van Frankryk maar onder omstandighede wat die vorm en aard van die toneel vir die volgende twee eeue betekenisvol beïnvloed.

### 1. HISTORIESE AGTERGROND

By die aanvang van die sestiende eeu, toe die infra-struktuur waarop die bloeityd van die Engelse en Spaanse toneel sou berus, reeds besig was om vorm aan te neem, is Frankryk onder Frans I verskeur deur oorloë en 'n felle godsdiensstryd. As gevolg van sy noodlottige militêre veldtog in Italië en sy gevangenisneming na die slag van Pavia, soek Frans I die guns van die Pous om sodoende uit sy moeilikhede te kom. Die vervolging en teregstelling van die Franse Protestante dateer uit sy daaropvolgende verhouding tot Rome. Onder Hendrik II, seun en opvolger van Frans I, word die vervolging voortgesit maar ten spyte van menige Edik wat teen hul uitgevaardig is, volhard die Protestante in hul geloof. Na die onverwagte dood van Hendrik, word sy minderjarige seun, Frans II, erfgenaam van die troon. Weens sy jeug val die gesag in die hande van sy moeder, Katherina de Medici, en die vorstehuis van die Hertog van Guise. Uit ontevredenheid met die oornam van die regering deur die Huis van Guise, aspireer die Bourbons in die persone van Anthonie van Navarre en die Prins van Condé, na politieke mag en skaar die Protestante, in Frankryk bekend as Hugenote, met Gaspard de Coligny aan hul hoof, hulle aan die kant van die Bourbons. Die geloofstryd neem aldus 'n sterk politieke kleur aan en lei onvermydelik tot burgeroorlog. Ongelukkig vir Frankryk is sowel Frans II, wat vroeg sterf, as sy broer Karel IX wat hom opvolg, albei liggaamlik en geestelik minder sterk persoonlikhede en word 'n ongemaklike vrede tussen Guise en Bourbon net deur die



politieke vernuf van Katherina de Medici gehandhaaf. Die moord op die Hugenote in Vassy deur die hertog van Guise in die jaar 1562, bring 'n einde aan die vrede en laat die ontsettende godsdiensoorloë ontbrand wat eers in 1598 deur die Edik van Nantes beëindig word.

Antonie se seun, Hendrik, volg hom na sy dood as koning van Navarre op, en in 'n poging om 'n einde te maak aan die uitputtende en vernietigende oorloë, word op aandrang van Coligny besluit op 'n huwelik tussen Hendrik en Margarete, suster van koning Karel IX. Die geskiedenis van die bruilofsfees wat eindig in die ontsettende menseslagting van St. Bartholomeusnag in Parys, en gedurende die daaropvolgende weke dwarsdeur Frankryk, is bekend.

Die moord op Coligny en die Protestante is die gevolg, nie net van 'n godsdienstryd wat in die tyd dwarsdeur Europa woed nie, maar ook van die reeds genoemde politieke aspirasies van verskeie vorstehuisse. Dit volg in sekere opsigte die patroon van die feodale stryd waarmee reeds in die geskiedenis van Engeland kennis gemaak is. Wanneer Karel IX kinderloos sterf, en ook sy broer en troonopvolger, Hendrik III, kinderloos blyk te wees, ontstaan daar, naas alle ander konflikte, ook die probleem van die troonopvolging. Die wettige opvolger sou in die omstandighede Hendrik van Navarre moet wees, maar aangesien hy tot die party van die Hugenote behoort, word sy opvolging teengestaan deur Hendrik, hertog van Guise, leier van die Katolieke party. 'n Nuwe bloedige stryd ontbrand, waartydens beide Hendrik III en Hendrik, hertog van Guise, vermoor word, en Hendrik van Navarre die troon inderdaad bestyg. In bondgenootskap met Filips II van Spanje, duur die stryd van die Katolieke teen Hendrik IV voort totdat hy, in 'n poging om 'n einde te maak aan die burgeroorlog, die Katolieke geloof aanvaar. "Parys is wel 'n mis wêrd", sou hy gesê het. Hy word as koning aanvaar deur die hele volk wat smag na vrede. Vier jaar daarna is die godsdienstryd met die ondertekening van die Edik van Nantes, wat 'n groot mate van geloofsvryheid aan die Hugenote skenk, asook die behoud van hul politieke en militêre mag, beëindig. Ook die oorlog met Spanje kom tot 'n einde.

Eers aan die begin van die sewentiende eeu, toe sowel Engeland as Spanje reeds die bloeityd van hul toneel binnegegaan het, kom daar in Frankryk genoegsame rus en vrede om ook in dié land die fundamente van 'n kulturele bloeityd te lê. Tot en met sy vermoording in 1610, beywer Hendrik IV hom vir die uitbouing van Parys tot waardige regeringsetel. Hy stel besonder belang in die argitektuur en stadsbeplanning en bevorder die waardige herbouing van die stad wat deur die oorlog ernstig beskadig is en vervalde geraak het. Hy maak Parys sy permanente tuiste. Maland skryf: "For two generations social life had been more or less confined to castle keeps and provincial towns, and standards of civility, never very sophisticated at the best of times, had deteriorated. The most significant consequence of Henri's enthusiasm for Paris was that the court.....settled permanently in the capital and it was in Paris that 'society', 'le monde', at last came into its own". [84 : 45] Met behulp van sy minister, die hertog van Sully, word die handel en nywerheid ook opnuut herstel en aandag gegee aan die finansies van die uitgeputte en verwoeste land. Die energie van 'n volk wat dekades lank verbruik is in nimmereindigende broederstryd, kan onder die wyse leierskap van die verdraagsame Hendrik IV vir die eerste keer weer benut word in belang van die heropbou van Frankryk.

Hendrik word opgevolg deur sy negejarige seun, Lodewyk XIII. Hy regeer onder regentskap van sy moeder, Marie de Medici, 'n swak vrou wat die speelbal word van die Katolieke adel enersyds en die Hugenote andersyds, met gevolglike hernieude politieke onrus. Frankryk word in dié tyd gered deur kardinaal Richelieu, minister van die koning, wat die beleid van Hendrik van Navarre voortsit. Met behulp van die koning word die uitbouing van Parys tot waardige regeringsetel bespoedig. Vir die ontwikkeling van die toneel is dit van wesentlike belang dat Parys in dié tyd die permanente setel van die regering word, en derhalwe ook 'n kernpunt waaromheen 'n nasionale kultuur kon ontwikkel. Daar is reeds gewys op die belangrikheid van 'n stadsentrum as kernpunt vir die ontwikkeling van die kunste, soos in die geval van Athene, Londen en Madrid.

Vanaf 1624 tot aan sy dood in 1642, lê Richelieu die fundamente waarop die glorieryke tydperk van Lodewyk XIV sou berus. Met die ontbinding van die Etats-Generaux word die mag van die adel aan bande gelê; die politieke mag en aspirasies van die Hugenate word ook vernietig; die grense van Frankryk word, as gevolg van hernieude oorloë teen Spanje en die Hapsburgs, territoriaal uitgebrei; kastele en kloosters wat in die loop van die godsdiensoorloë beskadig is, word herstel. Daarbenewens beywer Richelieu hom vir die ontwikkeling van die letterkunde, die toneel en die beeldende kunste. Hy glo dat die kunste 'n noodsaaklike lewenselement is en nie net 'n sekondêre of bykomende sosiale funksie nie. En daarom glo hy dat hulle die toesig van die regering vereis. Maland wys daarop: "It was a necessary corollary of his administrative policies that Paris should not merely be the centre of government, but that its proud buildings, its fine paintings, its sophisticated salons, its theatre and its academy of letters, which he himself established, should set the tone for the rest of France." [ 84: 83] Richelieu berei die weg voor vir die absolute mag wat Lodewyk XIV sou uitoefen op sowel die regering as die kultuur van Frankryk en waarop hy 'n unieke stempel sou afdruk.

Lodewyk XIII sterf in die jaar 1643, 'n jaar na Richelieu, en word opgevolg deur sy vyfjarige seun, Lodewyk XIV. Laasgenoemde se moeder, Anna van Oostenryk, tree op as regent met bystand van kardinaal Mazarin, opvolger van Richelieu. Met die heengaan van sowel die magtige Richelieu as die koning en die gesagsaanvaarding deur twee "buitelanders", Anna van Oostenryk en die Italiaanse kardinaal Mazarin, dreig daar opnuut 'n burgeroorlog. Die adel, wat as gevolg van Richelieu se uitbouing van die koninklike gesag, veel van hul mag en invloed verloor het, sien in die bondgenootskap van die koningin-moeder en Mazarin 'n verdere bedreiging. Onder leierskap van die invloedryke prins van Condé ruk die vyande van Mazarin op teen Parys in 'n poging om hom te verdryf en hul regte in die Franse parlement te herstel. Die aanslag op die troon staan bekend as die Fronde, en veroorsaak oor 'n tydperk van meer as vyf jaar

weer landswye ontwrigting, wreedhede en skade voordat Mazarin, met meesterlike vernuf en staatswysheid, daarin slaag om die vrede te herstel. Die adel is hierdeur finaal verslaan en is onder Lodewyk niks meer as howelinge onder sy absolute gesag. Mazarin gee inderdaad die finale beslag aan die absolute monargie. [ 92 : Hfst.II passim] Die politieke ontwrigting van die Fronde is nie sonder invloed op die toneel nie, soos later aangedui sal word. Die einde van die Fronde val saam met die ondertekening van die Vrede van Wesfale, waarmee die Dertigjarige Oorlog beëindig word en Frankryk weer eens 'n rustiger periode kan binnegaan.

Gedurende die oorlogsgeteisterde jare was dit vir Frankryk nodig om op groot skaal sy benodigdhede in te voer aangesien die onrustige landsomstandighede die ontwikkeling in alle opsigte aan bande gelê het. Kardinaal Mazarin en sy minister van finansies, Colbert, beywer hul vir die vestiging van binnelandse nywerhede, vir die heropbou van die landbou en die handel, vir die uitbouing van 'n seemag wat die Franse handel oorsee kan beskerm en uitbrei. Invoer word aan bande gelê of swaar belas en uitvoer aangemoedig. Hierdie beleid, wat gemik is op Frankryk se politieke bevordering, het ook invloed op die uitvoerende kunste. Mazarin, wat in Italië in hoogs ontwikkelde kunsringe groot geword het, glo dat die kuns gebruik moet word om luister te verleen aan die koning se hof. Georges Mongrédien stel dit as volg: "Il (d.w.s.Mazarin) persuade le jeune Roi que le faste des fêtes était un important élément du prestige d'un grand prince. Les 'Plaisirs de l'Ile enchantée', les éblouissantes fêtes de Versailles, de Chambord, de Fontainebleau, ou la comédie, la danse et la musique mêlaient leurs charmes, les bals de la Cour, les ballets somptueux, les carousels, tout ce décor d'art merveilleux qui sert de cadre au rayonnement du Roi-Soleil, Louis XIV en a pris le goût à l'école de Mazarin." [ 93: 283]

Mazarin en Colbert strewe bewus daarna om Frankryk die middelpunt van die Europese letterkunde, toneel, skilderkuns, beeldhoukuns en die musiek te maak, en ten einde sy doel te

bereik, voer Mazarin vooraanstaande toneelmeesters, dekorontwerpers, argitekke, dansers, sangers en musici van Italië af in.

Na die dood van Mazarin in 1661, neem Lodewyk XIV, nou 'n drie-en-twintigjarige jong man, die regering in eie hande. Teen dié tyd is die ideaal van Richelieu en Mazarin reeds verwesentlik. Die koning bevorder die kunste by wyse van finansiële ondersteuning en opdragte. Terselfdertyd moet die uitvoerende kunste, in ooreenstemming met die absolute gesag van die monargie, soos beliggaam in sy gesegde: *L'Etat c'est moi*', in diens van die luisterryke hof gestel word. Die onderwerping van die kuns aan te vaste reëls en voorskrifte lei egter tot stagnasie en verval sodat die 'Grand Siècle' in werklikheid oor net meer as 'n halfeeu strek. Politieke en kulturele strominge loop in Frankryk parallel met mekaar.

## 2. SOSIO-KULTURELE AGTERGROND

### (a) Algemene eienskappe

In sy toneelgeskiedenis van Europa verklaar Kindermann:  
 "Das Theater Frankreichs im Barockzeitalter ist ein Spiegel des absolutistischen Gepräches, das die 'Grande nation' seit Heinrich IV als zeichen progressiver Macht und Stralungskraft nach aussen und scharfer sozialer Zäsuren nach innen an sich trächt." [75:13]

Daar is reeds gewys op die belangrike rol wat Richelieu en Mazarin gespeel het in die ontwikkeling van die luisterryke Frankryk waarvan Lodewyk XIV die erfgenaam word. Die twee staatsman-kardinale slaag daarin om die saambindende krag van 'n gemeenskaplike geloof, wat deur die godsdiensoorloë tot niet gemaak is, te vervang met 'n nuwe saambindende gedagte: 'n Franse nasionalisme, wat na die bewindsaanvaarding deur Lodewyk XIV 'n bykans mistieke karakter aanneem. Die totstandkoming van 'n eie sterk toneel- en musieklewe speel hierin 'n belangrike rol, en word moontlik gemaak deur 'n verskeidenheid van faktore. Enkele van die faktore, soos die sametrekking van die adel en die intellektueles in die hoofstad, die instelling van die Académie Française en die invloed van die 'salons' verdien aandag.

Baie adellike gesinne is as gevolg van die godsdiensoorloë van die sestiende eeu verarm, en selfs vir 'n groot deel uitgewis. Soos in Engeland en Spanje, is hul geledere aangevul vanuit die ryk middelstand. Ten einde luister te verleen aan sy hof en die adel onder sy persoonlike toesig te plaas, vereis Lodewyk XIV hul blywende teenwoordigheid aan sy hof. Hier voer hul 'n hoog gekunstelde bestaan. Nicholson skryf: "Not only were the courtiers expected to dance unremitting attendance but they were supposed to avoid all dangerous thoughts and language .....all political discussion was dangerous and in fact forbidden. The courtiers, although often men and women of great intelligence, were obliged to confine their conversation to trivial matters." [96 : 216] Baie lede van die nuwe aristokrasie is welgesteld, maar die ou adel is dikwels op gunste en gawes van die koning aangewese vir 'n bestaan, veral aangesien hul vereiste teenwoordigheid in Parys dit vir hulle moeilik maak om hul belange in eie gewestes na behore te behartig. Om hul te vergoed vir hul verlies aan status, veral ook weens die indringing van die nuwe adel, versprei die koning die legende van hul meerderwaardige morele en intellektuele voortreflikheid deur alle beskikbare middele van die amptelike kuns en letterkunde. [62 : 174]

Die propagering van hierdie gees, in 'n gemeenskap wat in werklikheid tot niksdoen gedwing is deur die vereistes van die hof, gee aanleiding tot die ontwikkeling van 'n hoogs onreële lewenswyse. Daar moet op gewys word dat baie howelinge gesagposte in die leër bekleed het. Gedurende die wintermaande is daar normaalweg nie oorlog gevoer nie en het die aanvoerders en leëroffisiere tuis gebly. Die binnenshuise toneellewe het derhalwe in dié maande dikwels 'n hoogtepunt bereik en nuwe toneelstukke is in dié tyd aangebied. Die Europese "winterseisoen"-tradisie het inderdaad 'n historiese oorsprong. Daarbenewens het epidemiese siektes nie so dikwels in die wintermaande voorgekom nie en was dit vir die publiek 'n veiliger tyd om in groot getalle saam te vergader. In teenstelling met die enorme aktiwiteit van die Franse vakmanne en landbouers voort-

vloeiende uit Colbert se ekonomiese beleid, heers daar aan die hof 'n gees van ledigheid en verveling wat demoraliserend sou gewees het, as daar nie, as gevolg van veral die aktiwiteite van die 'salons' en die Franse Akademie, 'n nuwe ridderlik-romantiese opvatting van moraliteit ontstaan het nie. Hierdie opvatting word een van die sterkste eienskappe van die letterkunde van die tyd en druk sy stempel af op veral die tragiese dramaturgie. Hierdie ontwikkeling word onder afdeling 2(b) behandel. Die instelling van die Franse Akademie en die invloed van die salons moet eers uiteengesit word.

Die omstandighede en die geestelike klimaat wat aanleiding gee tot die stigting van die Académie Française en mettertyd Akademies ook vir alle ander kunsvorme, is terug te voer na die reeds genoemde sametrekking in Parys van die land se intelligentsia en kunstenaars; die toenemende begeerte na orde, redelikheid en beskawing na die lang jare van geweld, onrus en onbeteuelde emosies; die bewuste strewe van Richelieu en Mazarin om Frankryk se aansien in Europa met alle beskikbare middele te ontwikkel, en die totstandkoming van die salons, wat in die eerste helfte van die sewentiende eeu 'n sterk beskawende invloed uitoefen. Wat laasgenoemde betref, is die eerste en beroemdste van die salons in die lewe geroep deur Cathérine de Vivonne, vrou van die markies van Rambouillet, juis as protes teen die onverfyndheid en algemene onwillewendheid van die koning se huishouding. Sy skep by haar aan huis 'n bymeakaarkomplek vir die kunstenaars, geleterdes en lede van die adelstand. Haar voorbeeld word gevolg deur 'n sewe- of agttal ander vooraanstaande vroue van howelinge wat elk 'n eie salon oprig. Hierdie salons setel in herehuise of 'hôtels' in Parys. Tussen die jare 1617 en 1665 ontmoet die mees vooraanstaande lede van die aristokrasie, invloedryke howelinge en begaafde kunstenaars en intellektueles mekaar aan huis van veral madame De Rambouillet en word haar salon een van die groot beskawende en opvoedkundige instellings van die tyd. Die geleentheid wat sy skep vir die samekoms van persone uit verskillende bevolkingslae, het 'n bevrugtende uitwerking op sowel die betreklik kultuurlose adel as die betreklik



onverfynde bourgeoisie. Teen die middel van die eeu is daar reeds 'n merkbare verandering in die algemene beskawingspeil en word beskawingskonsepte soos die van 'bienséance' en 'vraisemblance' druk bespreek in die samekomste van die salons. Maland beskryf die twee konsepte as volg: "Bienseance..... disapproved of violence in public, of foul language and of buffoonery..... In addition the principle of bienseance involved a preference for lofty themes, noble characters and for these to be treated with appropriate dignity in verse....especially in the stately progression of alexandrine couplets." [84:68]

Die dramaturge van die tyd is van mening dat hierdie konsepte teruggevind kan word in die klassieke toneel en meer bepaald in die leerstellinge van Aristoteles. Die dramaturg, Jean Mairet, lewer in 1631, in die voorwoord van sy toneelstuk Silvanire 'n pleidooi vir die aanvaarding van die dramatiese eenhede volgens die voorskrifte van Aristoteles. Sy argument is dat dit die funksie van die toneel is om plesier te verskaf en dat dit nie kan gebeur nie as die aanbieding ongeloofbaar of in swak smaak is. Volgens hom sal die aanvaarding van die drie eenhede die genot van die publiek verhoog en sal dit die dramaturgie begunstig omdat dit 'n verhoogde dramatiese intensiteit sal meebring. Daar is beweer dat die vereistes van 'realiteit' die aanvaarding van die eenhede van tyd, plek en handeling noodsaaklik maak ten einde die 'onrealiteit' van 'n verandering van plek, tyd of handeling uit te skakel. Die gevolge van hierdie opvatting vir die ontwikkeling van die dramaturgie word hieronder ontleed. Van onmiddellike belang is die groot invloed wat hierdie en soortgelyke besprekings in die salons op die algemene kulturele en geestelike lewe van die tyd uitoefen.

Buite die salons word die besprekings voortgesit in letterkundige kringe waarvan sommige so politiek-gevaarlik kon word dat Richelieu besluit om hulle onder sy beheer te plaas en sodoende die intellektuele lewe van die volk in te skakel by die algemene sentralisering van gesag. Maland stel dit aldus: ".....because independent cultural centres were in his view intolerable, equivalent to the overmighty subjects whose power he was diminishing. Just as the royal council and its

'officiers' were taking over the administration of France, so Richelieu wanted to establish a formal organisation capable of mobilising men of letters in the service of the State." [84 : 96]

In Maart 1634 vergader die Académie Française vir die eerste keer en by geleentheid van die amptelike aanvaarding van dié liggaam deur die regering, stel Richelieu dit as bewuste doel van die instelling om by wyse van wetgewing, asook die opstel van 'n Franse woordeboek en letterkundige kritiek, die Franse taal te verfyn en te versterk sodat dit 'n instrument kan word vir die bevordering van die Franse letterkunde en die wetenskap. Hy hoop dat Frans sodoende Latyn as wêreldtaal sal vervang.

Na die dood van Richelieu is die beheer oor die kuns en die kunstenaar deur Colbert by wyse van die stigting van bykomende akademies vir die beheer oor elke kunsvorm, asook die argitektuur voortgesit en uitgebrei. Gekose kunstenaars, onder wie Molière mettertyd sou ressorteer, is by wyse van jaarlikse toelaes en opdragte van die koning begunstig. Dit kan moontlik beskou word as een van die eerste vorms van nasionale subsidiëring van die kunste. Dit is vir Colbert belangrik om formules te vind vir die omskrywing van 'goeie smaak' en dat reëls volgens dieselfde formules wat van toepassing gemaak is op die nywerheid vir die skeppende kunste opgestel word. Die klassieke reëls moes op albei van toepassing wees aangesien hulle gunstig sou aanpas by die vereistes van orde, dissipline en harmonie waarna daar gestreef is. [ 84: 239] Volgens Hauser begeer Colbert "... that art should have a formal character, like the state, should produce the effect of formal perfection, like the movement of a corps, that it should be clear and precise, like a decree, and be governed by absolute rules, like the life of every subject of the state." [ 62: 178]

Bogenoemde opvatting van die funksie van die kunste, soos deur die voorskrifte van die Franse Akademie op die toneel toegepas, is beslissend vir sowel inhoud as vorm van die laaste drie tragedies van Corneille en die dramaturgie van Racine in sy geheel, hoewel van minder deurslaggewende invloed op die blyspele van Molière.



Omdat dit van belang is in die hieropvolgende bespreking van Molière se blyspele, moet 'n skadukant van die gewis-beskawende invloed van die salons en letterkundige kringe genoem word, naamlik: die ontwikkeling van 'n onvermydelike 'préciosité!' Maland beskryf dit as 'n poging "...to be different for its own sake, a form of artificial refinement and of ostentation which was deliberately cultivated at the Hôtel de Rambouillet." [84 : 56] Dit is hierdie gees wat aanleiding gee tot twee van Molière se suksesvolste satiriese blyspele, naamlik Les précieuses ridicules en Les femmes savantes.

Daar is in die voorafgaande sitaat uit Kindermann melding gemaak van die ernstige "Zäsuren" wat in die gemeenskap van die tyd kenbaar word. Vir sover hulle betrekking het op die blyspele van Molière, moet hulle nagegaan word. In die gemeenskap van die Middeleeue was daar net twee belangrike groepe: die adel en die geestelikheid, elk met sy eie, vasgestelde hiërargie. Met die opkoms van die stadskultuur tydens die Renaissance en die meegaande ontwikkeling van die handel en nywerheid, ontstaan die nuwe sosiale stand, in Frankryk bekend as die bourgeoisie. Maland kenskets hul posisie as volg: "Administratively and economically the bourgeoisie was a most valuable and necessary class, and its patronage of the arts was of greater cultural importance, especially in the middle decades of the century, than that of any other, but in social terms it remained a derided class for whom salvation could only be achieved by learning to live like the nobility." [84 : 158-159] In hul pogings om die adel na te aap, soos in die geval van meneer Jourdain in Molière se Bourgeois Gentilhomme, maak hulle hulself dikwels skuldig aan belaglik oordrewe verfyning en uitinge van swak smaak. Toelating tot die gesogte kringe van die adel was nie moontlik nie tensy die persoon in besit was van die eienskappe van 'n "honnête homme". In sy boek, L'honnête homme, ou l'art de plaire à la cour, wat in 1632 verskyn, beskryf Nicolas Faret die "honnête homme" as 'n persoon wat in die salon of onder howelinge 'n onderhoudende gesprek oor baie onderwerpe kan voer. Later word die konsep verder omskryf deur Vaugelas wat van mening is dat die "honnête

homme" naas die nodige kwalifikasies van opvoeding en fisiese bekwaamheid in sportsoorte soos skerm en perdry, en 'n kennis van dans, ook nog daarby kennis moes hê van "..... a certain manner which ..... can only be acquired in the company of great nobles and ladies". [84 : 49] Maland wys daarop dat die middelstand se begeerte om te kwalifiseer vir die titel van 'n "honnête homme", een van die sterkste invloede in die kultuurgeskiedenis van dié tyd is. Dit is 'n tema wat herhaaldelik in die een of ander vorm in die blyspele van Molière na vore kom. Die spanning wat as gevolg van die skerp klasseverskille ontstaan, word deur hom benut ter wille van hul komiese moontlikhede.

Nie net die groot klasseverskille van die tyd nie maar ook die godsdienstige lewe gee aanleiding tot spanninge. Onvermydelik ontstaan daar na die lang godsdiensoorloë 'n intense belangstelling in die openbaringe van die geloof en veral die Katolieke beywer hulle vir die intensivering van die godsdienstige lewe. Figure soos Pierre de Bérulle, die heilige Vincent de Paul en François de Sales, verryk die geestelike lewe van die tyd met 'n geloof wat hul op besonder praktiese maniere uitleef. In sekere kringe word inderdaad gemeen dat die Katoliek moontlik deur sy vrome voorbeeld die afvallige Hugenoot kon bekeer tot die Katolisisme. Daar is in dié tyd onder sowel Katolieke as Hugenote baie dévots of godsdienstige "gewydes", en 'n groot aantal partikuliere sektes, wat dikwels deur hul optrede verwarring en onrus veroorsaak. Naas die groot skeuring tussen Katoliek en Hugenoot ontwikkel daar 'n stryd tussen die Jesuïete, wat 'n taamlik liberale lewenshouding voorstaan, en die nuwe sekte van die Janseniste, wat hulle in die klooster te Port-Royal vestig en vandaar tot ergernis van Lodewyk XIV, hul uikers nougesette godsdiensoopvattinge laat geld in 'n gemeenskap wat in dié tyd nie besonder hoë morele standaarde gehandhaaf het nie. Die belangstelling in die godsdienst maak hom voelbaar nie net in Kerklike kringe nie maar ook in die politieke lewe, die letterkunde en die toneel. Corneille word deur die Janseniste aangeval omdat hy 'n ondersteuner is van Descartes se geloof in die menslike vermoë om sy hartstogte deur middel van sy rede



of sy wil te beheer, en omdat hy dié opvatting gebruik as tema vir die groot tragiese botsings tussen die wil en die hartstogte in sy dramaturgie. Die Janseniste was van mening dat die mens nie deur sy eie wil of rede nie, maar net deur die genade van God gered kan word. Racine is as weeskind aan die sorg van die leermeesters van Port-Royal toevertrou en die streng klassieke dissipline wat kenmerkend is van sy tragedies, moet in groot mate aan hul invloed toegeskryf word.

Elisabeth Brock-Sulzer stel die verband tussen Racine se keuse van temas uit die Antieke Letterkunde en sy Jansenistiese oortuiginge as volg: "Wenn Racine überzeugt war, das Athen des Perikles, das Rom des Augustus und das Paris des Sonnen-Königs hätten den gleichen Geschmack, so liebte er die Antike eben doch als ein Jansenistisch geprägter Christ.....bei ihm..... wäre eine wirkliche Einheit von Christentum und Antike zu finden". [13 : 200]

Molière word meer direk as Corneille of Racine geraak deur die woelinge op die gebied van die godsdienste. In sy studentejare ontvang hy onderrig van die beroemde Grassendi, 'n liberale denker en befaamde sterrekundige, wie se leerstellings in sekere kringe onder verdenking geplaas is. Molière, hoewel 'n gelowige Katoliek, hou hom lewenslank afsydig van alle uiterste vorms van godsdienstebeoefening en haal hom reeds vroeg in sy loopbaan, naas baie ander vyandskappe waarna later verwys word, die vervolging van 'n geheime, organisasie van leke met fanatiek Katolieke oortuiginge, op die hals. Hierdie organisasie, die sogenaamde Compagnie de Saint-Sacrement, gestig deur die hertog De Ventadour, werk as 'n geheime, bykans ondergrondse liggaam vir die uitwissing van die Hugenote en die suiwering en verdieping van die godsdienstige lewe. Hulle bereik dit deur o.a. Puriteinse lewensstandaarde van hul volgelinge te eis en deur benoeming van geestelike voorligters in private gesinne aan te moedig. Onder die adel is die liggaam gehaat weens sy strenge veroordeling van overspel en selfs van skermgevegte wat in ooreenstemming met die erekode onderneem word. Koningin Anna staan egter onder hul invloed asook baie lede van die bourgeoisie. By die Sonnekoning

is hulle nie gewild nie, en word hul organisasie in 1666 deur hom verbied, maar nie voordat Molière venynig onder hulle deurge-loop het nie. In sy toneelstuk, Tartuffe, stel hy die huigelary van menige van die geestelike voorligters aan die kaak en wys op die gevaarlike mag wat hulle as gevolg van die uitbuiting van die opregte opwelling van godsdienstrywer, uitoefen. Die reaksie op die eerste aanbiedinge van hierdie toneelstuk is 'n aanduiding van die groot spanninge wat daar op Kerklike gebied heers.

Die Janseniste sluit hulle aan by die heftige teenkating van die Compagnie, en 'n lid van die organisasie, Baillet, beweer dat: "M. Molière is one of the most dangerous enemies that the century or the world has raised against the church of Jesus Christ." [84 : 258] Ten spyte daarvan dat die koning die aanbieding van die stuk goedgekeur het, word dit by wyse van 'n besluit van die parlement verbied terwyl Hardouin, aartsbiskop van Parys, verklaar dat hy 'n banvloek sal uitspreek oor diegene wat aanbiedinge, hetsy in die openbaar of in private hoedanigheid, bywoon of selfs die stuk lees. Die aanslag is so magtig dat die koning daarvoor swig. Eers vyf jaar later, nadat die Compagnie moes ontbind en ook die vlerke van die Janseniste deur die koning geknip is, kon Tartuffe, te midde van tonele van uitbundige entoesiasme, op die planke verskyn. Insiggewend vir die tyd is dat koningin Marie-Thérèse 'n private aanbieding daarvan in haar paleis aanvra.

Die ontstellende immoraliteit van die hof van Lodewyk XIV staan in teenstelling tot die hernieude geestelike ywer van die tyd. Die koning self stel nie 'n kuise voorbeeld nie en met die aanwesigheid in Parys van soveel ledige howelinge, oud en jonk, word owerspel, ontrouheid, liefdesavonture en -intriges 'n algemene sosiale verskynsel. Ook hierdie aspek van die gemeenskapslewe kom in Molière se blyspele tot uiting. Don Juan is inderdaad 'n voorbeeld van die gewetenlose spel van die liefde, die blote oorwinning van die vrou ter wille van die oorwinning self, wat eie is aan die tyd. En juis omdat dit so 'n juiste weerspieëling van die tyd is, haal dit weer eens die bittere vyandskap van die Kerk vir Molière op die hals.

Hoewel dit nie direk verband hou met die sosio-kulturele instelling nie, moet daar nietemin gewys word op die destydse stand van die mediese wetenskap omdat dit 'n tema is wat herhaaldelik deur Molière aangeroeer word. Siekte was in dié tyd, weens gebrek aan wetenskaplike mediese kennis, 'n ontsettende beproewing en dan veral vir die rykes van wie daar verwag is en wat dit kon bekostig, om hulle op die medici te beroep. Omdat vergiftiging van 'n vyand of teenstander in dié tyd baie algemeen was, is dit ook algemene gebruik om die liggaam van elke belangrike persoon na 'n dood oop te kerf om vas te stel of daar gif in die liggaam is of andersins die oorsaak van die dood te probeer naspur. In die geval van die koningshuis is die afgryslike oopkerwing ten aansien van die naasbestaandes uitgevoer. Die ergste aspek van die mediese praktyk was egter nie die verstaanbare ontoereikendheid van wetenskaplike kennis nie, maar die dikwels pynlik-huigelagtige skynkennis waarmee die medici hul beroep beoefen het. Bloedlating is in byna alle gevalle as 'n roetine-prosedure toegepas en die verswakte pasiënt is herhaalde kere gepurgeer. Die enema was so 'n bekende deel van die toerusting van die medici, dat 'n toneelspeler net met die vertoon van 'n spuit op die verhoog reeds die gehoor kon laat skaterlag. Mitford beskryf 'n samekoms van medici by die siekbed as volg: "The learned, magic, meaningless words, the grave looks at each other, the artful hesitation between one worthless formula and another.... In those days, terrifying in black robes and bonnets, they bled the patient; now, terrifying in white robes and masks, they pump blood into him. The result is the same: the strong live, the weak.....die." [87 : 149] Molière dryf die spot met die Mediese fakulteit, waar daar net Latyn of Grieks gepraat is. Dit is ironies dat 'n beroepsinstelling wat verantwoordelik was vir soveel lyding en angs, die gehore van die tyd so kon laat skaterlag.

Onderskeidend ook vir die dramaturgie van die Grande Siècle is die invloed van die nuwe wetenskaplike denke op die lewensbeskouing. Die wetenskap maak hom los van die godsdienstige-geöriënteerde Middeleeuse metafisika en wend hom tot die natuur.



In Italië lei Galileo se noulettende waarneming van die hemelliggame tot die ontdekking dat die aarde om die son wentel; in Frankryk skryf Descartes sy Traité des passions, waarin hy sy ongelooft in die bestaanswaarheid van die hartstogte te kenne gee en sy vertrouwe stel in die werklikheid van die menslike denke. Cogito ergo sum ('Ek dink daarom is ek') is die fondamentsteen waarop sy filosofiese denke gebou is. Vir die Franse volk, by wie 'n geloof in die intellek in teenstelling tot die gevoel, tradisioneel diepgewortel is, was dit nie so 'n radikale stelling nie maar dit het nietemin 'n meer bewuste belangstelling in die wese en moontlikhede van die mens tot gevolg. Corneille bou sy grootste dramas, soos reeds vermeld, op die konflik tussen die menslike drange en die wil; Racine ondersoek die vroulike psige tot in die fynste besonderhede, en Molière onthul in sy komedies die absurditeite en swakhede van die mens van sy tyd. Dit is opmerklik dat die Franse dramaturge, in teenstelling tot hul groot Engelse en Spaanse voorgangers, geen aandag skenk aan temas uit die volksverlede nie en dat daar selfs nie 'n enkele Fransman in enige van Racine se tragedies te voorskyn tree nie. Die objektiewe aard van die Middeleeuse en Gotiese kuns word vervang deur 'n uitbeelding van die subjektiewe lewenservaring. Hierdie eienskap is kenmerkend van die dramaturgie tot aan die einde van die negentiende eeu.

Naas die belangstelling in die natuurwetenskappe, wat onderliggend is aan bogenoemde verandering in die dramaturgie, moet die Sonnekoning se invloed op die vorm en inhoud van die toneel in Frankryk ook nog in aanmerking geneem word. Die verbod op politieke besprekings, waarna reeds verwys is, is implisiet in sy oorheersing van die adel en alle aspekte van die volkslewe. In 'n poging om te kom tot 'n stabielere en ordeliker volksbestaan, mag die pynlike burgeroorloë van die verlede uit vrees dat hul die volk weer eens kan verdeel en onrus veroorsaak, nie aangeroer word nie. Temas uit sowel die verlede as die hede wat opnuut 'n broederstryd kan laat ontbrand, word nie aangeroer nie. Die aandag moet gevestig word op die glorie van die tyd-



genootlike en die kuns moet van so 'n aard wees dat dit ook, saam met die nywerheidsprodukte en ander uitvoerartikels, die roem van Frankryk buite sy grense kan uitdra. Die algemeenmenslike moet derhalwe ten koste van die spesifiek nasionale beklemtoon word, 'n ideaal waaraan veral die tragedies van Racine uitstekend voldoen. Die Franse klassieke toneel word inderdaad dan ook die model waarop die toneel van Europa vir die volgende eeu gebou word.

(b) Beknopte oorsig van die toneelontwikkeling

In die tydperk tussen die troonopvolging van Hendrik IV en Lodewyk XIV vind binne ses dekades een van die radikaalste ontwikkelinge of oorgange in die toneelgeskiedenis plaas. Die toneel skud hom los van sy Middeleeuse verbintenis, ontwikkel totaal nuwe letterkundige vorms, denkbeelde en metodes van aanbieding, gee 'n grootse beslag aan die Franse taal en ontwikkel daarnaas die opera en ballet as selfstandige uitvoerende kunsoorte.

By die aanvang van die sestiende eeu het die Middeleeus-gefundeerde Confrérie de la Passion 'n monopolie op alle toneel-aanbiedinge in Parys. Weens die langdurige burgeroorloë het die kultuurlewe feitlik tot stilstand gekom en moes die hofhouding staatmaak op ingevoerde Italiaanse vermaaklikhede. Die Hôtel de Bourgogne, eiendom van die Confrérie, word verhuur aan reisende geselskappe wat die stad van tyd tot tyd besoek. Geselskappe wat klugte en kort sketse sonder enige letterkundige pretensies aanbied, speel met vergunning in die Hôtel d'Argent. Hierdie geselskappe bestaan uit beroepspelers wat in dié tyd hoegenaamd geen status in die gemeenskap het nie en weens die dikwels obsene aard van hul aanbiedings, hul gehoor meesal uit die laer volkslaag trek. Hulle maak gebruik van 'n polisceniese of simultaanverhoog wat uit die Middeleeue dagteken en wat voldoen aan die vereistes van die destydse toneelvorm met sy menigte toneelveranderinge. In die buitelug, veral aan die Pont Neuf, tydens mark- en feesdae, bied besoekende Italiaanse spelers soos die beroemde Tabarin, Commedia dell'Arte-spele aan. Aan die hof



word Italiaanse pastorales, maskerades en ballette deur besoekende geselskappe aangebied en in skolastiese kringe word die klassieke amateurstukke van skrywers soos Jodelle en die latere De Montchrétien en Garnier, voorgelees. Van hulle sê die Oxford Companion to the Theatre: "Drawing not only their inspiration but also their form and content from the classical antiquity, the writers of the French Renaissance were students first and playwrights almost by accident." [32 : 276] Hul invloed op die latere toneelontwikkeling, soos ook elders op die Vasteland die geval was, is besonder groot.

Die moord op Hendrik IV in 1610 is 'n gevoelige terugslag vir die toneel wat teen die einde van die dekadete net besig was om sterk op te leef. Teen die einde van die tweede dekadete het dit egter reeds weer, in teenstelling met die betreklik eenvormige aard van die Engelse en Spaanse toneel, in die volle glorie van sy bonte verskeidenheid herleef. Onder aanmoediging van Marie de Medici, moeder van en regent vir die jong Lodewyk XIII, kom daar meer Italianers as ooit tevore na Parys en na die hof. In die Hôtel de Bourgogne speel die geselskap van Valleran-Lecomte die tragi-komedies, pastorale spele, onreëlmatige klassieke stukke, en klugte van hul "huis-dramaturg", Hardy, op die ou styl van die simultaanverhoog. Die hernieuwde belangstelling in die klassieke toneelvorm is reeds in aantog, maar Hardy staan sterk onder die invloed van die Spaanse toneel, en as beroepstoneel-skrywer weet hy dat hy moet voldoen aan die vereistes van sy gehoor wat in die tyd nog nie ontvanklik is vir die strenge vorm van die klassieke nie. Hy beoefen wel 'n losse vorm van die klassieke en word op dié manier 'n voorloper van die klassieke drama. Stuart skryf: "By profession a playwright, he was the first Frenchman to realize that, while playwriting had been raised to a literary art, drama is an art which cannot be successful if the literary element is not subordinate, when necessary, to plot and action." [120: 364] Die klem val baie swaar op aksie; tonele van geweld is algemeen en obseniteite is steeds aan die orde van die dag. Die geselskap geniet die beskerming van die koning wat aan hul die titel Comédiens du Roi toeken.

Hy is self nie 'n besondere liefhebber van die toneel nie en verkies die musiekspeler met dans en sang wat in die paleis aangebied word, en waarheen die publiek ook by tye stroom. Die toneel op die platteland is besonder bedrywig; die groter sentrums soos Lyons en Rouen (waar Corneille in 1606 gebore is), word gereeld deur reisende geselskappe besoek.

Tussen die jare twintig en tot sy dood in 1642, oefen Richelieu so 'n sterk invloed uit op die toneelontwikkeling, dat hierdie jare wel die "Dekades van Richelieu" genoem kan word. Dit is jare van beslissende betekenis vir nie net die Franse toneel nie maar vir dié van die vasteland as geheel, want in dié tyd word die fondament gelê vir die klassieke toneel-tradisie wat in die tweede helfte van die eeu in die tragedies van Racine 'n hoogtepunt bereik. Oor die invloed van die salons en die stigting van die Franse Akademie is hierbo berig en melding is gemaak van die algemeen beskawende invloed van die samekoms van verteenwoordigers uit die adel en die burgerstand. Stuart beklemtoon die belangrike gevolge daarvan vir die toneel: "The theatre became an important adjunct to dramatic art for the educated classes..... Scholars, poets, statesmen - including Richelieu - men who were to form the French Academy, became playwrights, critics, and spectators in a commercial theatre. Since these cultured spectators did not drive out the average citizen who brings to the playhouse a heart and mind unclouded by refinement, an ideal audience was formed. Drama must be a popular form of art in every sense of the word, if it is to exist in its highest form. Each class of society must give up what appertains to it alone and must become fused into a collection of men and women who are willing to have deep emotions aroused. Over-refinement and under-refinement must compromise. People who shrink from human emotion, as both the high-brow and the low-brow may do, are out of place in a great national theatre." [120: 373]

Lancaster vestig die aandag op die verandering in smaak wat as gevolg van die belangstelling en teenwoordigheid in die teater van die aristokrasie, adel, howelinge, regeringsamptenare en ryk

bourgeoisie intree. Hy is van mening dat die toneel wat nou ontstaan "...was more broadly national than if it had limited its appeal either to the salon, to the study or to the street", en sodoende beaam hy die stelling van Stuart. [80 : 763] Die dramaturg word 'n man van aansien; sy naam verskyn op 'n plakkaat buite die teater, wat al dadelik 'n aanduiding gee van die letterkundige gehalte of waarde van die toneelstuk. Lancaster stel dit so: "While the theatre of 1635-1651 evolves from that of the preceding years, it offers a marked contrast to it. In the earlier period authors and actors were feeling their way, experimenting and organising. By 1635 this preliminary work had been completed, so that we then enter upon a successful period in which authors and public felt that France had, for the first time since the fifteenth century, taken a commanding position in the history of the drama." [ 80: 762]

Na die rol wat Richelieu in die ontwikkeling speel, is reeds hierbo verwys. Hardy se toneelstukke word vervang deur dié van Richelieu se beskermlinge, waaronder Mairet en Corneille. In die jaar 1630 word sowel Mairet se Silvanire as Corneille se Mélite in Parys aangebied. In die voorwoord van sy Silvanire lewer Mairet 'n sterk pleidooi vir die aanvaarding van die "drie eenhede" van plek, tyd en handeling in ooreenstemming met sy vertolking van Aristoteles se Poetika. Sy volgende werk, Sofonisbe, word streng volgens hierdie reëls, wat die geheelhartige steun van Richelieu geniet, geskryf. Die beginsels van "orde" en "redelikheid" wat deur die neo-klassisisme gehuldig word, vind 'n parallel in Richelieu se strewe na die sentralisering van die regeringsgesag, en word geformuleer in die oprigtingsakte van die Franse Akademie. Wanneer Corneille se epogmakende tragi-komedie, Le Cid, in 1636 aangebied word en 'n skitterende sukses blyk te wees, kla die skrywer Scudéry hom by die Akademie aan as sou hy die stuk nie streng volgens die voorskrifte van die "drie eenhede" geskryf het nie. Daar ontbrand 'n hele stryd oor die stuk. Richelieu skaar hom aan die kant van Corneille se kritici. Die antwoord



van die Akademie op die aanklagtes verskyn mettertyd in 'n geskrif Sentiments de l'Académie sur le Cid, waarin die dramaturg aangeraai word om, wanneer hy 'n historiese tema verwerk "..... to reduce it to the bounds of decency without bothering too much about the truth, and to alter the whole thing entirely rather than to leave anything which might clash with the rules of his art, which, by offering a universal view of things, purifies them of the faults and individual irregularities which history, by its own strict code, has to endure." [84 : 206]

Corneille se reaksie is om hom van die tyd af streng te hou aan die voorskrifte van die Akademie, en sy volgende drie werke is al drie ooreenkomstig die destydse vertolking van Aristoteles se voorskrifte (drie eenhede ens.), in die vyf-bedryf-vorm van die tragedie en in Aleksandrynse verse geskryf. Graeme Ritchie skryf, in 'n oorsig van sewentiende eeuse Frankryk en na aanleiding van die gebeurtenis: "Five years after Galileo had been condemned for contravening the astronomy of Aristotle, Corneille was disgraced for what was alleged to be disobedience of the poetical prescription of Aristotle and only dared to defend himself by arguing that the disobedience was seeming." [108: 28] Die volk se energie, wat deur die beëindiging van die lang broederstryd vrygestel is, word op letterkundige gebied aan bande gelê deur die voorskrifte van die Akademie en staatkundig deur Richelieu se beperkings op die vryheid van die adel. Politieke en intellektuele imperialisme loop hand aan hand. Hauser skryf: "Baroque culture becomes more and more an authoritarian court culture. ...Here is formed that 'grande manière' which invests reality with an ideal, resplendent, festive and solemn character and which sets the standard for the style of official art in the whole of Europe." [62 : 175]

Die onderwerping van die toneel aan die politieke ambisies van Richelieu het nie net 'n geweldige invloed op die letterkundige vorm nie, maar moes noodwendig ook 'n verandering in die metode van aanbieding meebring. Die simultaanverhoog, met

sy Middeleeuse verbintenis, is nie geskik vir die aanbieding van die klassieke tragedie nie. Wanneer Richelieu sy eie Palais-Royal-teater in sy paleis laat inrig, vervang hy die simultaanverhoog met 'n perspektiefverhoog volgens die Italiaanse Renaissance-teaterbou. Die Hôtel de Bourgogne, waar Corneille se toneelstukke aangebied word, maak in die tyd nog steeds gebruik van 'n simultaanverhoog. [Vgl. 116:Hfst.3: passim] In Richelieu se teater word die sogenaamde pièces à machines, wat staatmaak op asemblerowende toneleffekte met donder en weerlig, storms, brande, opstygings en neerdalings wat almal soos mirakels moet voorkom, aangebied. Die sogenaamde "merveilleuses" is die allernuutste mode. Hierdie soort toneelinrigting vereis die bou van 'n prosceniummuur wat die toneeltoerusting en meganiese werking, van die gehoor moet verberg. Aan die begin van die eeu word daar nog in die opelug of binnenshuis in "oop" kontak met die gehoor gespeel; nou kom daar, eers in Italië en nou ook in Frankryk, vir die eerste keer in die geskiedenis van die Westerse toneel, 'n skeidsmuur tussen gehoor en speler.

Met die toetrede tot die toneel van vooraanstaande skrywers en letterkundiges, waaronder manne soos Corneille, Tristan d'Hermite, De Scudéry, Rotrou, Du Ryer, almal habitués van die salons, die verbetering van aanbiedings, die belangstelling van die Franse Akademie en so meer, is die status van die toneel-skrywer en -speler verhoog. Teen 1641 verskyn daar 'n wet wat aan die toneelspeelkuns 'n ereplek toeken maar terselfdertyd pleit dat die toneelspeler en -leier nie verderflike of demoraliserende voorstellings mag aanbied nie. Die Kerk neem ook 'n verdraagsame houding in. Dit duur voort tot na die Tartuffe-skandaal, waarna die Kerk 'n vyand van die teater word. [Vgl. 73 : 115] Onder invloed van die natuurwetenskaplike denke, vind daar tegelyk 'n subtiele verandering plaas ten opsigte van die inhoud van die toneel. Filosofiese, liriese en beskrywende elemente word vervang deur 'n logieser en analitieser benadering. Lancaster wys daarop dat die Engelse en Spaanse toneel hierdie invloed vrygespring het omdat hulle hul hoogste ontwikkeling bereik het voordat die nuwe wetenskaplike denke hul

dramaturgie in dieselfde mate kon beïnvloed. [80 : 764] Die groot individualisme, en ongebonde verbeeldingsvlugte van die Engelse en Spaanse dramaturgie is binne die Franse bedeling nie moontlik nie. In die volgende honderd jaar bly die toneel, nie net van Frankryk nie, maar as gevolg van sy invloed ook dié van die Vasteland, ingekerker deur voorgeskrewe gebruikskodes wat van toepassing is op alle kunsoorte, selfs op die argitektuur en die tuinbou.

In die jaar 1642 sterf Richelieu nadat hy oor 'n periode van ongeveer twee dekades sy stempel op die Franse toneel afgedruk het. Hy word opgevolg deur kardinaal Mazarin, wat insgelyks twee dekades lank sy septer oor die toneel van Frankryk swaai. Die eerste jare staan in die teken van die Fronde wat, soos reeds vermeld, die land weer eens in onrus en broedertwis dompel. Dit bring as gevolg van die uiteindelijke onderwerping van die adel aan die absolute gesag van die monargie, ook 'n verandering in die sosiale samestelling mee, wat op sy beurt, weens die noue skakeling tussen politiek en kultuur in Frankryk, die toneel beïnvloed. Lancaster stel dit as volg: "There was, too, a shift of emphasis from Richelieu's day to Louis's, corresponding to that in the social order. Society became, during and after the Fronde, more sceptical of heroism, more critical of itself, more in need of laughter. Comedy replaced tragedy as the leading genre and the new comedy was more deeply rooted in the soil of France, more dependent upon observation and satirical reflection than that which had preceded it." [80 : 849] Volgens 'n analise wat Lancaster gemaak het, kom daar tussen die jare 1652 en 1672 byna net soveel blyspele en klugte op die verhoog as tragedies. Tussen die jare 1663 en 1672 oortref die aanbidding van eersgenoemde die tragedie met 'n derde. Teen dié tyd het Mazarin egter reeds van die toneel verdwyn en staan die toneel direk onder die gesag van Lodewyk XIV.

Mazarin was 'n gebore Italianer, wat, soos reeds vermeld, groot geword het in hoogs beskaafde, gekultiveerde kringe. Na sy ampsaanvaarding as eerste minister van die minderjarige Lodewyk XIV, was dit byna onvermydelik dat die kuns van Italië



in sy aangenome land voorrang sou geniet. Hy het 'n besondere liefde vir die Italiaanse musiek, ballet en skouspelagtige toneelvoorstellings, wat vir hom die aangewese vermaaklikhede vir die hof van Lodewyk is. Hy kweek by die jong koning, wie se opvoeding onder sy sorg geplaas is, 'n smaak vir dié kunsvorms, wat Lodewyk lewenslank behou. [Vgl. 93 : 193]

Molière moes beslis die wending in die toneellewe van Parys aangevoel het nadat hy in 1658 teruggekeer het van die "provinisie" en die koning hom onder sy beskerming geneem het. Dit was vir hom duidelik dat hy die koning se liefde vir grootse skouspele, musiek en dans in gedagte sou moes hou as hy sy guns wou behou. Dat hy in toenemende mate sy aandag geskenk het aan die fisiese aspekte van die vertonings wat in opdrag van die koning aangebied is, blyk byvoorbeeld uit die voorwoord wat hy vir die aanbieding van Psyché in 1670 skryf. Hierin word verklaar dat Molière net die scenario van die toneelstuk beplan het en toesig moes hou oor die uitvoering daarvan. Hy moes sorg dat dit met die nodige prag en praal aangebied word. Van sy grootste blyspele, waaronder Le Bourgeois Gentilhomme, Georges Dandin, Tartuffe, is in eerste instansie geskryf en opgevoer in die vorm van die comédie-ballet vir aanbieding aan die hof van Lodewyk XIV. Daarnaas moet die groot aantal opelugspele wat hy in samenwerking met Lully aangebied het, in gedagte gehou word. Laasgenoemde kom as begaafde jong vioolspeler vanaf Italië na Parys en as gevolg van sy buitengewone ywer en talent word hy in 1653 deur die koning aangestel as 'Intendant de la musique instrumentale'. Teen dié tyd het die Italiaanse opera reeds groot opgang in Parys gemaak. Mazarin het die geniale Torelli van Venesië ingevoer om die opvoering van Orpheus en Euridice, wat in 1647 aangebied word, te behartig. Die groot dekorskilder en toneelmeester herbou feitlik die Petit-Bourbon-hofteater vir die geleentheid en is daarna onder meer ook verantwoordelik vir die 'merveilleux' met die aanbieding van Corneille se Andromède, die eerste tragedie om met grootse toneeleffekte aangebied te word. Die toneellewe in Parys staan geweldig sterk onder die invloed van Italië maar Lully, met 'n fyn aanvoeling vir die aspirasies



van die jong koning, slaag daarin om, soos Kindermann dit stel, met 'n samestelling van "Intuitiv-Genialische und Intellektuell-Berechnendes" daartoe te kom om aan die Italiaanse opera en ballet 'n spesifiek Franse karakter te gee. [75: 25] Teen 1661 word hy aangestel as 'Surintendant de la Musique de la Chambre du Roi', 'n buitengewoon invloedryke posisie wat hy in samewerking met die librettis Quinault benut om die opera en musiek in diens van die koning tot grootse skouspele uit te bou.

Die blyspele van Molière moet teen hierdie agtergrond gesien word want, vir sover dit die Sonnekoning betref, was die aanbiedinge wat vir hom en sy howelinge voorberei is, die belangrikste aspek van die uitvoerende kunste. Dit is te betwyfel of Molière, wat die vyandskap van sommige van die invloedrykste instansies in Frankryk moes verduur, die onontbeerlike beskerming van die koning sou geniet het as hy nie, ten opsigte van die vertonings aan die hof, 'n waardevolle bondgenoot van die koning was nie. Hoe belangrik die groot skouspele vir Lodewyk was, blyk uit 'n geskrif van Chapuzeau uit die jaar 1674, waarin hy skryf: "Un seul des Spectacles que le Roi donne à la Cour, et dont il permet aussi la veue à son peuple, soit dans la pompe qui les accompagne, soit dans la richesse du lieu où ils sont représenté...fait voir aux Etrangers ce qu'un Roy de France peut faire dans son Royaume, après avoir veu avec plus d'étonnement ce qu'il peut faire au dehors." [19: 133] Die drome en aspirasies van Richelieu en Mazarin kry gestalte in die groot skouspele van die Sonnekoning. In hul eie tyd word hulle hoër geag as die blyspele van Molière.

In 1659, twee jaar voor sy dood, bring Mazarin ook nog die skilder en toneelmeester Vigarani en sy seun na Parys. Wanneer Torelli na die dood van Mazarin teruggaan na Italië, word sy plek deur die Vigarani's ingeneem. Hulle is verantwoordelik vir die dekor en toneelinrigting, nie net van die Palais-Royal, wat na die sloping van die Petit-Bourbon deur Molière vir sy gebruik herbou word nie, maar ook vir die tragedies van Racine, wat vanaf 1664 sy reputasie as die grootste tragediedigter van Frankryk bevestig.

Teen die jaar 1670 het die 'Grand Siècle' van Frankryk sy hoogbloeytyd bereik. Sedert die begin van die eeu het die streng-klassieke tragedievorm, waarin Corneille en Racine se meesterstukke geskryf is, uitgekristalliseer: die geniale blyspel van Molière, wat hom aan weinig of geen reëls of voorskrifte laat bind het nie is aan die wêreld gegee; die onderskeidende Franse balletvorm het gestalte gekry en die fondament vir die ontwikkeling van die Franse musiek en opera is gelê. Ten opsigte van die vorm van aanbieding, verander die Middeleeuse vorm in die prosceniumverhoog. Dit bring 'n monosceniese toneelkleding mee, met geskilderde perspektiefdoeke, die gebruik van 'n menigvuldigheid van apparate vir die wisseling van die tonele en die sogenaamde merveilleux of wonderwerke. Parys het as hoofstad feitlik uit die as verrys en die toonaangewendste kultuurstad van Europa geword. Onderskeidend in hierdie tydperk, is ook die letterkundige toneelkritiek, waarvan Boileau 'n groot voorloper is, en wat in hierdie dekades as 'n nuwe toneelverskynsel ontwikkel. Die verdediging en verduideliking van toneelstukke, wat die dramaturge by wyse van vooroordele by die publikasie van hul werk laat verskyn, is ook 'n nuwe verskynsel. Die dramaturgie as 'n volwaardige, bewus-aparte beoefening van die letterkunde binne die verband van die beroepstoneel, kom eweneens in die tyd in Frankryk volkome tot sy reg.

### 3. TRAGEDIE, BLYSPEL EN DIE GEMEENSAP

Noudat die kaleidoskopiese doek waarteen die toneel van Frankryk ontwikkel het, opgestel is, kan die groot meesterwerke van die tyd in juiste perspektief teen die agtergrond van die gemeenskap waarvoor hul geskryf is, geplaas word.

#### (a) Corneille en Racine

'n Oorsig van die toneelgeskiedenis wat die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap as uitgangspunt neem, moet die tragedies van Corneille en Racine van minder belang skat as die blyspele van Molière. Hulle kan net in negatiewe sin as openbaring van die gemeenskap van hul tyd gesien word. As letter-

kundige verskynsel is die Franse neo-klassieke tragedie van die allergrootste belang, nie net in Frankryk en die ontwikkeling van die Franse letterkunde nie, maar ook in dié van Europa oor die algemeen. In sover het Richelieu en Mazarin in hul doel geslaag, dat Frans as kultuurtaal oor die hele Vasteland en daarbuite versprei het en wel as gevolg juis van die "universaliteit" van die letterkunde van Frankryk se Goue Eeu. Die temas van Corneille en Racine se tragedies, geneem uit die klassieke letterkunde van die Antieke, het maar min verband met die realiteite van die gemeenskap waarvoor hul in eerste instansie bedoel was. Intendeel, die eienskappe van orde, redelikheid, die heroïese en die edele liefde wat feitlik voorgeskrewe vereistes was, was veelal in skrilte teenstelling met die werklikhede van die tyd. Die lewe was in soveel opsigte, fisies en geestelik, vuil en besmet. Die tragedies van Corneille en Racine was in werklikheid 'n ontvlugting aan die werklikheid na 'n ideale droomwêreld — die romantiese heldewêreld wat deur die hof van die Sonnekoning opgetower is en waarin die adel as werklik adellike figure voorgestel is en die liefde edel en verheffend was en die haat sonder demoraliserende bymotiewe. Molière stel, daarenteen, die werklikheid aan die kaak: die huigelagtigheid, die snobisme, die gierigheid, die liefdesintriges, die ontoereikendheid van die mediese wetenskap, die gekunstelde maatskaplike lewe.

Corneille staan aan die begin van sy loopbaan baie nader aan sy gemeenskap as later, na die onaangenaamhede wat volg op die aanbieding van Le Cid. Hy hoort tuis in die eerste helfte van die eeu, in die tyd van Richelieu en die eerste jare van die Franse Akademie. Elisabeth Brock-Sulzer wys daarop: "Nicht Ludwig XIV war seine Sonne, sondern er stand im Schatten Richelieus, und seine begeisterten Anhänger fand er in den Vorkämpfern der Fronde. Sie erkannten sich in den Willenshelden Corneilles, ihrem Vernunftpathos entsprach der Dichter." [13: 197]

In sy ontleding van die Mazarin-tydvak, verwys ook Mongrédien na die invloed van die Fronde op die letterkunde: "Toute la littérature du temps, qu'il s'agisse de Balzac ou de



Chapelain, est centrée autour de ce thème de la gloire, principal ressort du théâtre de Corneille." Hy verwys verder in dié verband na die skrywer Jacques de Bourbon Busset se beskrywing van die idealistiese en heroïese gees van die Fronde. [93 : 60] Ook Lancaster wys op Corneille se noue verbintenis met die ideale van sy gemeenskap (d.w.s. die ideewêreld eerder as die werklike lewe): "Corneille in his four greatest plays exalted family, honor, patriotism, the monarchical principle and Christianity, certainly four of the leading ideals of the period." [80: 764] Al vier hierdie groot tragedies skryf hy egter na die stryd oor Le Cid en nadat hy die knie gebuig het voor die Akademie en sy voorskrifte. Dit gaan nie meer oor die lewe soos dit is nie, maar soos dit behoort te wees; nie oor werklikhede nie, maar oor ideale. Die blyspele, waaronder die betekenisvolle Le Menteur wat so 'n groot indruk op sy vriend Molière gemaak het is, na die jare veertig, iets van die verlede; die gees wat hul geadem het, kan nie versoen word met die nuwe vereistes wat aan die letterkunde opgelê word nie.

In die sewe tragedies waarop Racine se roem berus, is die distansiëring van die werklikhede van sy gemeenskap selfs groter as by Corneille. Reeds is daarop gewys dat daar nie 'n enkele Franse karakter êrens in sy dramaturgie verskyn nie, en hy stel hom dit bewus ten doel om die handeling sowel ten opsigte van tyd as van afstand so ver moontlik van sy gemeenskap te verplaas. In die voorwoord van sy Oosterse drama Bajazet stel hy dit pertinent dat 'n majestueus-tragiese indruk net deur distansiëring bereik kan word. Wat hy in ooreenstemming met hierdie opvatting aan tragiese grootsheid wen, boet hy in ten opsigte van waaragtige mensbeelding. In 'n oorsig van sy werk wys Brock-Sulzer daarop dat sy karakterisering in baie opsigte twee-dimensioneel is, soms selfs een-dimensioneel. Die tragiese vloei voort nie uit die werklikhede van die eie gemeenskap, die eie milieu, die eie konflikte en tydgees nie, maar verwyder na die arena van antieke Athene en Rome. Hieraan kan ook die beperkinge van die karakterisering gewyt word. In die verband is die opvatting van die opera-regisseur Walter Felsenstein,

wat hy in 'n referaat tydens die Gorki-viering in Berlyn gelewer het, insiggewend. Hy sê: "Seit Theater gespielt wird, war es darum bemüht, auf möglichs breite Volksschichten zu wirken, von Ihnen verstanden zu werden und Erfolg zu haben. Wo diese Bemühung gelungen ist, war es realistisches Theater. Wo es glaubte auf den Kontakt mit den Volk verzichten zu können, konnte eine allgemeine Wirkung nicht eintreten, und es war unrealistisch." [43 : 18]

Namate die tragedies van Corneille en Racine hul van die lewe van hul eie gemeenskap verwyder het, verloor hul inderdaad aan "realisme". Daar word egter nog 'n ander rede, weens die fisiese omstandighede van die aanbieding self, hiervoor aangevoer. Dit word naamlik in verband gebring met die aard van die verhoog waarop gespeel word: Corneille en ook Molière het nog kennis gehad van die "oop verhoog" wat 'n volbloedige aksie-belaaide handeling en karakterbeelding vereis het; Racine skryf van aanvang af vir die "kykkas-toneel" wat op sigself reeds tweedimensioneel is. In sy geskiedenis van die aanbiedingsvorme van die toneel deur die eeue heen, beskryf Lee Simonson die besondere aard van die prosceniumverhoog en die omstandighede waaronder die aanbiedinge plaasgevind het. Net soos in die geval van die Shakespeareaanse toneel, eis die aristokrasie en howelinge ook in Frankryk die reg tot sitplek op die verhoog. Maar in die geval van die prosceniumverhoog is die ruimte selfs beperkter as in die geval van die veel oper verhoog van eersgenoemde. Lee Simonson haal in die verband vir Mantzius aan wat in sy geskiedenis van die toneel sou verklaar het: "If the French classical tragedy developed into a series of conversations and long speeches, sublime, passionate, spirited, but never characterised by a distinct milieu and always taking place in some indefinite spot, if we seldom see an effective event and only hear the description of it, may not the blame for all this talk without action be laid, to a certain extent, on these spectators.....who not only prevented the public from seeing, but the authors also from writing plays with vivid dramatic action and picturesque situations?.....we may be allowed to suppose that, if the stage had been free, the



imagination of the poet might have had a wider scope for its flight than it would have had in the cage, of which the little barons and marquises now formed the gilt bars.' [116:213]  
 Hoewel dit 'n baie eensydige beskouing is, kan die geweldige invloed wat die prosceniumverhoog op die dramaturgie en die verhouding tussen dramaturg en gemeenskap gehad het, nie weg-geredeneer word nie.

Die gebrek aan eietydskildering ten spyt, adem die tragedies van Corneille en Racine nietemin die onderskeidende gees van die eerste en tweede helfte van die sewentiende eeu uit in dié sin, dat Corneille se toneelstukke oor die algemeen robuuster, meer 'n uitbeelding van die manlike kwaliteite is, en Racine bekend staan as die digter van die vroulike hartstogte. Hiervan getuig selfs die titels van hul tragedies. Corneille skryf Horace, Cinna en Polyeucte in teenstelling met Racine se Berenice, Iphigenie in Aulis en die onoortreflike Phaedra. Die eerste helfte van die eeu was dan ook robuuster, virieler, gekenmerk deur sterker aksie, as die tweede helfte wat oor die algemeen rustiger en meer na binne gekeer is. Racine laat die klem in sy tragedies swaar val op 'n ontleding van die psige van die vrou en van die liefde in al sy aspekte. Om weer vir Brock-Sulzer aan te haal: "Hier, in dieser Überbetonung der Liebe, scheint sich ein Hauptübel von Racines Zeit und der Gesellschaft, in der er lebte, zu rachen: die Abgeschlossenheit der Hofgesellschaft, deren einzige Beschäftigung noch die Beobachtung ihres kleinen Kreises war, das Spinnen und Belauern der gegenseitigen Beziehungen." [13: 203]

Corneille en Racine se verbintenis met die beroepstoneel verskil van dié van hul voorgangers in die sin dat hulle moontlik die eerste letterkundig-betekenisvolle outeurs is wat vir die beroepstoneel skryf maar andersins nie aan die toneellewe 'n aandeel het nie. Die name van toneelskrywers soos Seneca en Ariosto, sou in soortgelyke verband kon genoem word maar hulle het in eerste instansie vir 'n kring van geleerdes en howelinge geskryf. Aischulos, Sophokles, Euripides en Aristophanes is deurknede teatermanne wat almal in mindere of meerdere mate

betrokke is by die aanbieding van hul toneelstukke; Shakespeare is skrywer naas speler en toneelleier; Lope de Vega, Tirso de Molina en Calderon de la Barca skryf in 'n tyd toe die dramaturgie nog nie naastenby in dieselfde mate as 'n selfstandige, gelykwaardige letterkundige vorm beskou is nie; die Franse toneelskrywer Hardy, wat aan die begin van die 17e eeu so 'n groot bydrae gelewer het, kan as beoefenaar van die letterkunde nie in dieselfde asem met Corneille en Racine genoem word nie. Dramaturgie as 'n bewuste vorm van 'n letterkunde wat tegelyk in diens van die beroepstoneel staan, kom eers in die sewentiende eeu in Frankryk tot sy volle reg en word rigtinggewend vir die toneelletterkunde van die Vasteland oor 'n daaropvolgende tydperk van meer as honderd jaar.

Die dramaturg as beoefenaar van die letterkunde word in toenemende mate een van die beslissende faktore in die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap.

Die houding van die Kerk teenoor die toneel is in bostaande verband van belang. Daar is reeds verwys na die Kerk se algehele afwysing van die toneel in die 6e eeu na Christus. Dit was in eerste instansie van toepassing op die beroepstoneel en besonderlik op die beoefenaars van die klug en die blyspel. Die skolastiese toneel en veral dan die tragedievorm, is in dié mate goedgekeur dat dit in die latere skole van die Jesuïete in algemene gebruik was. Hiervan kan afgelei word dat die Kerk verdraagsaam is teenoor die toneel solank dit, volgens sy opvatting, morele lesse leer en nie kontak het met die populêre vermaaklikheidswêreld van die beroepstoneel nie. Die verbod is teen aktiewe deelname aan 'n beroepstoneel wat vir broodwinning beoefen word. Corneille en Racine is nietemin gerespekteerde lede van die Kerk. Hulle is ook lede van die Franse Akademie wat tragedies skryf in navolging van die onbesproke letterkundige beginsels van Aristoteles. Dat hierdie tragedies bedoel is vir aanbieding deur die beroepstoneel, word in die omstandighede goedgekeur: in die oë van die Kerk leer hul morele lesse. Die houding van die Kerk teenoor Molière was, soos hieronder verduidelik word, baie anders. René Bray wys daarop dat Molière

nie soos Racine of Boileau, 'n skrywer van moralistiese of filosofiese werke is nie; dat hy nie ure lank voor 'n lessenaar sit en nadink oor elke werkwoord en die diepere betekenis van elke sinsnede nie. Hy is in eerste instansie 'n toneelmens wat lewe vir die toneel. Terwyl Corneille "...errant pensif dans les petits rues qui avoient la cathédrale de Rouen, sublimant dans cette étroitesse la force héroïque de son drame; Boileau, l'oeil aux aguets, vers le cloître Notre-Dame ou dans la Galerie du Palais, aiguisant sa satire des livres et des mœurs; Pascal, dans la solitude de sa chambre, au pied du crucifix; Racine, glissant dans les salles du Louvre et de Versailles, humant la cruauté et la finesse de l'air courtisan..... Molière n'a de réalité que sur les planches de son théâtre,....." [11 : 42]

Die Kerk neem 'n verdraagsame houding in teenoor die dramaturg wat ook letterkundige is. Sedert die Romeinse tyd het as grootste beswaar gegeld die inhoud van die toneel en die speelstyl. Hiervan getuig ook die pamflette wat die Puriteine in die tyd van Shakespeare teen die toneel gerig het. Die dramaturgie van Corneille en Racine is derhalwe vir die Kerk aanvaarbaar (as ernstige letterkunde) terwyl die blyspele van Molière, volgens die opvatting van die Kerk, nie morele lesse leer en derhalwe nie goedgekeur kan word nie. Die toetrede van skrywers wat die drama as 'n vorm van die letterkunde beoefen, en terselfdertyd skryf vir aanbieding deur die beroepstoneel, verhef die versmade toneel sodoende in die oë van die Kerk, nie net in Frankryk nie, maar ook elders op die Vasteland. Die ingesteldheid van die Kerk, en derhalwe ook van 'n groot deel van die gemeenskap, ondergaan sodoende 'n betekenisvolle verandering. Dit beklemtoon terselfdertyd die bestaan van twee uiterste vorms van die toneel: toneel met 'n letterkundige en filosofiese inslag wat soms, heeltemal los van die toneelpraktyk, in 'n lugleegte beoefen word, en toneel sonder letterkundige of filosofiese pretensies wat toegespits is op blote, verbygaande vermaak.





(b) Molière

Die blyspele van Molière, inderdaad sy hele lewensloop, is 'n heldere spieël van sy tyd, 'n paradigma van alles wat in dié jare in Frankryk gebeur het en gedink en gedoen is. Hy onderskei hom nie, soos hierbo vermeld, in eerste instansie as letterkundige eksponent van die drama nie maar as speler, spelleier en toneelskrywer wat een is met sy gehoor; sy blyspele is geneem uit die lewe van sy gemeenskap en uit sy persoonlike verbintenisse daarmee - in so 'n mate dat hy dikwels beskuldig is van aanvalle op herkenbare persone. In die opsig voldoen hy aan die vereistes van "realisme" volgens die opvatting van Felsenstein. Hy moet, anders as in die geval van Corneille en Racine, sy eie bestaan en dié van sy geselskap uit sy toneelverdiensle verhaal en is derhalwe afhanklik van die ondersteuning van sy gemeenskap. In dié verband verdien sy persoonlike verhouding tot sy gemeenskap en sy status binne die gemeenskap besondere aandag.

(i) Persoonlike verhouding tot sy gemeenskap

Toe Jean-Baptiste Poquelin, die seun en erfgenaam van een van die koning se amptelike stoffeerdere, in Januarie 1643 'n ooreenkoms met l'illustre-Théâtre van die Bédjarts aangaan, het hy 'n lewe van aansien en welstand verruil vir een wat, die pogings van Richelieu en Mazarin ten spyte, in dié tyd nog steeds nie aansien gehad het nie. René Bray wys daarop dat die toneel, hoewel aansienlik verbeter ten opsigte van nie net die kwaliteit van die toneelstukke nie, maar ook ten opsigte van die verfynderde speelstyl, nog steeds nie die agting van die publiek geniet het nie. Hy skryf: "Ce ne sont pas seulement les dévots qui tiennent encore le monde dramatique pour infernal: une grande partie de la société n'est pas d'un avis très différent. On considère comme risqué de mettre les pieds à l'Hôtel de Bourgogne; à plus forte raison doit-on juger scandaleuse une décision qui fait fi d'un passé de considération, de travail, de profit et de confort." [11: 47] Jean Baptiste se vader het kragtens sy amptelike pligte, toegang tot die hof in die hoedanigheid van 'n valet de chambre du Roi. Hy het sy seun goed opgevoed en navorsers beweer

selfs dat die seun reeds as advokaat begin praktiseer het voordat hy die toneel as loopbaan aanvaar het. As gevolg van sy keuse moes hy afstand doen van die sosiale status wat dit meegebring het en hom begeef in die wêreld van diegene wat deur die Kerk verwerp is en dikwels 'n berugte lewe gelei het. Bray wys egter daarop dat hy in werklikheid nooit afstand gedoen het van sy skynbaar erfregtelike posisie van 'n valet de chambre du Roi nie en al sy ooreenkomste in die loop van sy beroep tot aan sy dood geteken het in die vermelde hoedanigheid. [ 11 : 50 ]

Die geskiedenis van Molière se eerste drie mislukte jare in Parys is welbekend. Molière kan in dié jare geen aanspraak maak op die invloedryke vriende van sy vader nie: hy is die seun wat 'n "familieskandaal" veroorsaak het. Uit die skrale besonderhede wat oor die dertien daaropvolgende jare beskikbaar is, is dit duidelik dat die geselskap van Molière en die Béjarts hul in vergelyking met die dikwels lae morele standaarde in die tyd, voorbeeldig gedra het en dat daar oor die algemeen 'n baie gelukkige samewerking was tussen die lede van die geselskap. Molière tree feitlik vanuit die staanspoor op as toneelleier en dit is duidelik dat sy goeie opvoeding in sy verhouding tot sowel die geselskap as die gemeenskappe voor wie hulle op hul lang platte-landse reise optree, van deurslaggewende belang was. Die geselskap reis deur die suide van Frankryk waar hulle in gedurige aanraking is met die Italiaanse toneelgeselskappe en die invloed van die Franse Akademie nie soseer gevoel word nie. Terwyl die geselskap in die jaar 1655 in Lyons speel, kom Molière se eerste toneelstuk l'Etourdi meer as tien jaar nadat hy die toneel as loopbaan gekies het, op die planke. Van die tyd af word hy, naas speler en toneelleier, ook dramaturg, 'n samestelling wat destyds in Frankryk uiters seldsaam was. Dit is duidelik dat hy baie geleer het van die Italianers: sowel die ou tradisies en praktyke van die Comedia Dell'Arte, asook die elegansies en verfyndhede van spel wat aan die houe van die Italiaanse prinse 'n vereiste was. René Bray wys daarop dat Molière se oë gerig was, nie op die volk nie, maar "...ses ambitions artistiques se réglaient ailleurs, plus haut dans l'échelle de la société, elles visaient à la satisfaction d'une élite." [ 11 : 54 ]



As seun van 'n amptenaar van die hof het Molière aan die Jesuïteskool in Clermont, die vriend geword van persone uit die sosiale bolaag en dwarsdeur sy lewe beweeg hy, alle aansprake van die toneellewe van die tyd ten spyt, tussen mense uit hierdie bevolkingslaag. Hierdie omstandigheid is van beslissende belang in sy loopbaan; hy is, as opgevoede en geleerde man wat buitendien aanspraak kan maak op 'n betrekking aan die koninklike hof, 'n seldsame figuur in die beroepstoneel van die tyd. Nie alleen die besondere prestasies wat sy loopbaan kenmerk nie, maar die skepping van sy unieke blyspele, moet toegeskryf word nie net aan sy buitengewone genie nie, maar ook dááaraan dat hy tegelyk lid was van die sosiaal uitgeworpenes van die beroepstoneel én van die uitverkore kring van die valet de chambre du Roi. As lid van eersgenoemde is hy in daaglikse aanraking met die lewende toneel waar hy sy meesterskap as speler en toneelskrywer ontwikkel; as lid van laasgenoemde geniet hy die beskerming van die koning en ontvang hy die opdragte wat dit vir hom moontlik maak om sy geniale gawes vrye teuels te gee.

Sy verbintenis met die sosiale bolaag kom sy geselskap reeds op hul swerftogte deur Frankryk goed te pas. Hul geniet die beskerming van die hertog van Epemon en word in 1653 aan prins Conti, 'n kennis van Molière uit sy skooljare, voorgestel. Dit is aan prins Conti te danke dat die geselskap in Oktober van die jaar 1658 na Parys kon terugkeer, en onder beskerming van Monsieur, broer van die koning, in die Louvre voor die koning en koningin bewys lewer van die verdienstes van sy geselskap, asook die reg toegeken word om die Petit-Bourbon met die Italiaanse geselskap van Tiberio Fiorillo te deel.

Molière is in dié stadium ses-en-dertig jaar oud, 'n ervare blyspelspeler, leier van 'n besonder sterk en begaafde geselskap en 'n dramaturg wat reeds sukses behaal het. In Parys moet hy konkurreer met die geselskappe van die Hôtel de Bourgogne en die Marais asook met die Italianers wat saam met hom in die Petit-Bourbon optree. Die geselskap van die Marais, wat hul veral toespits op toneelstukke waarin van toneelmasjinerie gebruik gemaak word, is vir hom minder gevaarlik as dié van die Hôtel de

Bourgogne, wat reeds lank die beskerming van die koning geniet en met die befaamde Montfleury as hoofspeler, bekend is vir hul aanbieding van tragedies. Tussen Molière en die geselskap van Montfleury bestaan deur die jare 'n ontsettende vyandskap en skerp mededinging. Montfleury skroom hom nie om lasterlike gerugte oor Molière se persoonlike lewe te versprei nie, terwyl albei kante mekaar op die verhoog by wyse van skotskrifte aanval.

Reeds is hierbo verwys na die vyandskap van die Kerk teen Molière. Hy is verdag weens sy vriendskap met sogenaamde "libertins" of onafhanklike geeste soos Chapelle, Bernier, La Mothe de Vayer, Ninon de Lenclos, en die skilder Mignard. Die feit dat hy 'n leerling was van Gassendi maak hom ook in sekere kringe verdag. Mongrédien verwys as volg na sy vriendekring: "Chaque fois que l'on peut identifier et éclairer un cercle où Molière a pénétré, on y retrouve toujours les traces de La Mothe de Vayer et des disciples de Naudé et de Gassendi.... connaît trop bien ses attaches philosophiques." [ 92: 332-333]

Hy beweeg nie in die invloedryke kringe van die salons nie - daarvoor is sy pligte as speler, spelleier en dramaturg te veel-eisend. Alle navorsers wys daarop dat sy hele lewe net om die teater en sy menigvuldige verpligtinge teenoor sy geselskap draai. Anders as Corneille en Racine is hy ook nie 'n lid van die Franse Akademie nie. Hy verduur dwarsdeur sy veertienjarige loopbaan in Parys die vyandskap en jaloesie van sommige van die invloedrykste persone in die gemeenskap. René Bray skryf: "Aucun homme de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle ne rencontra sur son chemin autant d'adversaires que Molière, si obstinés et si peu scrupuleux. Mais il en triompha, si Racine y succomba." [11 : 139]

Daar word beweer dat die sloping van die Petit-Bourbon, juis op die stadium toe Molière na twee jaar buitengewone sukses behaal het, aan die een of ander vyand toegeskryf moet word; die verraad van Racine teen hom is welbekend; teen die einde van sy lewe ondervind hy ook die vyandskap van sy voormalige samewerker, Lully. Die invloed wat al hierdie verhoudinge op sy dramaturgie gehad het, word hieronder met uittreksels uit sy werk geïllustreer.



Die gemeenskap wat Molière in sy blyspede teken, staan in skerp teenstelling tot die van Shakespeare en die Spanjaarde. Die mens van Shakespeare se tyd moes hom in der waarheid nog los-worstel uit die Middeleeue; die karakters in die *Thronische Plays* en die groot tragedies bewoog op 'n haas kosmiese vlak. In die Spaanse dramaturgie is die mens vasgeknê in morele en gods-dienstige opvattinge wat sy menswees aan bande lê en verthinder dat die groot tragiese tot uitdruking kom. Die tragiese was inhe-rent aanwesig in die eesieude een toe die mens nog teeen 'n

(ii) Uitbeelding van sy gemeenskap

Molière is nie 'n voortvoortrekkende skrywer nie. Sy lewe en sy dramaturgie, sy verhouding tot die mense in wie se kring hy beweeg het, is onafskiedelik met mekaar verweef.

Au reste, ceux qui regrettent qu'il ne nous ait pas donné une sa comédie, mais n'aurait jamais eu l'audace de l'écrire. que, sans l'appui du Roi, le poète, non seulement n'aurait jamais op 'n misverstand. René Bray skryf: "Car il n'est guère douteux, ontwikkeling van sy talent gestrem het, berus volgens navorsers, ging as sou die opdragte van die koning hom in die natuurlike Versailles en tussen die intelligentsia van Parys. Die aanty-stande geskilder het nie. Hy voel hom tuis in die kring van stukke 'n menigte portrette van die bourgeoisie en die laer die laere volk. Dit neem nie daarvan weg dat hy in sy toneel-en die Spaanse dramaturgie, in aanvulling vir die volk, d.w.s. nie vir die volk nie. Hy het, in teenstelling met Shakespeare instansie vir die vermaak van howelinge en die aristokrasie en die aristokrasie gevolg. Molière skryf sy blyspede in eerste Die voorbeeld van die koning word deur vooraanstaande lede van hand wat die koning oor 'n tydperk van veertien jaar oor hom hou koning ontwikkel nie, maar ook ten aansien van die beskermerende vorms van die blyspel wat as gevolg van die opdragte van die ste invloed op sy werk uit, nie net ten aansien van die nuwe Sy verhouding tot die koning oefen moontlik die allersterk-



magtige universeel-religieuse agterdoek beweeg het. Toe Frankryk in die sewentiende eeu as kultuurland na vore tree, was die tyd vir die tragiese eintlik reeds verby. Daarom miskien dat die tragedies van Corneille en Racine so ver verwyder is van die lewensfeer van hul eie tyd en die tragiese styl waarin daar in die tyd gespeel is, so onrealisties en bombasties geword het. Die tragiese is nie meer 'n lewende werklikheid nie. Die menslike lewe en denke beweeg om 'n enger spil; elke gemeenskaps-groep is begaan oor sy eie belange, sy eie geloof, sy eie voordele, en verval noodwendig in klein menslikheid. Molière voel sy tyd baie suiwerder aan as sy twee groot tydgenote; hy kies die blyspelvorm, seker nie doelbewus nie, maar as geniale kunstenaar wat instinkmatig op sy tyd reageer. Hy word die eerste groot vertolker van die sosiaalstrewende stadsmens en van die siekteverskynsels voortvloeiende uit ambisies wat op wêreldse bestrewinge gevestig is. Die jare op die platteland is in elke opsig 'n voorbereiding vir die rol wat hy by sy terugkeer geroepe sou wees om te speel; en die eerste optrede voor die koning, toe die geselskap byna hul kans met 'n mislukte tragedie verspeel het, is miskien 'n teken van die gees van die tyd. Die blyspel, soos Molière en sy geselskap dit op hul jarelange reise leer speel het, met die uiterlike vorm en tegnieke van die Commedia Dell'Arte, sou in Parys om 'n nuwe kern herskep word - 'n eie Franse gemeenskapskern wat daarvan tegelyk 'n digterlik-komiese mensbeelding en 'n verfynde hofspel sou maak.

Oor die afgelope tweehonderd jaar of meer het 'n nimmer-eindigende stroom boeke oor Molière verskyn maar nêrens is sy eie benadering, sy werkmetodes en sy doelwitte duideliker uiteengesit nie as in die spel wat hy onder die titel l'Impromptu de Versailles in die jaar 1663 voor die koning speel. Sedert die vorige jaar het die grands comédiens van die Hôtel de Bourgogne 'n onophoudelike vete teen hom gevoer. Na die aanbieding van L'Ecole des Femmes word opnuut kole van vuur oor sy hoof gestort en hy vind dit nodig om hom teen die aanvalle en aantygings te verdedig in die Critique de l'Ecole des Femmes. Aan die einde van die jaar waarin bovermelde stuk verskyn, dit wil

sê in Oktober 1663, antwoord hy nogmaals met L'Impromptu, geskryf in die vorm van 'n sogenaamde repetisie waarin hy met blitsende geestigheid vreesloos tot die aanval oorgaan. L'Impromptu is nie net 'n toneelstuk nie maar veel eerder 'n volmaakte beeld van Molière, die toneelman. In die eerste deel word sy geselskap voorgestel en tree hy self na vore as speler, skrywer en toneelleier. In die tweede deel word die spelers van die Bourgogneteater skerp en venynig aangeval by wyse van 'n parodie op hul bombastiese en oordrewe speelstyl. Hierdie toneel vestig tegelyk die aandag daarop dat Molière, naas sy bydrae as geniale blyspelskrywer, ook een van die wegwysers is ten opsigte van 'n natuurliker en realistieser speelstyl. Die derde deel van die spel is 'n herhaling en heraksentuering van die stellings wat hy in die Critique gemaak het en kan dien as leidraad by 'n analise van sy blyspele.

In die vierde toneel laat Brécourt, in die rol van 'n beskaafde heer, vir hom onder andere as volg uit:

Brécourt: .....Il disait que rein ne lui donnait du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il, fait; que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il represente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement qu'il habille à sa fantaisie pour réjouir les spectateurs; qu'il serait bien fâché d'y avoir jamais marqué qui que ce soit; et que si quelque chose était capable de le dégouter de faire des comédies, c'était les ressemblances qu'on y voulait toujours trouver, et dont ses ennemis tâchaient malicieusement d'appuyer la pensée, pour lui rendre de mauvais offices auprès de certaines personnes à qui il n'a jamais pensé. ....Comme l'affair de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde; et s'il faut qu'on l'accuse d'avoir songé toutes les personnes où l'on peut trouver les défauts qu'il peint, il faut sans doute qu'il ne fasse plus de comédies.\*

\*[Brécourt: Hy het gesê dat niks hom so ontstem as om daarvan beskuldig te word dat hy in sy karakterisering 'n besondere persoon in gedagte het; want hy stel hom ten doel om gewontes uit te beeld, sonder om mense te wil raak en dat al sy karakters uit die lug gegryp is, fantasieë van sy verbeelding om die gehoor mee te vermaak; dat dit hom sou spyt as hy enige





persoon sou aangedui het en as daar iets is wat hom 'n weersin gee in die skryf van blyspele, dan is dit die gelykenisse wat mense gedurig daarin vind en dat sy vyande die opvatting kwaadwillig gaande hou ten einde hom skade te berokken by sommige persone aan wie hy nooit eers gedink het nie.

.....Aangesien dit die funksie van die toneel is om in die algemeen die tekortkominge van die mens uit te beeld en veral die eietydse mens, is dit vir Molière onmoontlik om enige karakter uit te beeld wat nie êrens op die wêreld aangetref sou word nie; as hy daarvan sou moes beskuldig word dat hy gemik het op al die persone in wie die foute wat hy geskilder het sou gevind word, dan moet hy gewis nie meer blyspele skryf nie. ]

Molière, in die rol van 'n komiese markies, vra hom of hy nie dink dat Molière, die dramaturg, nou uitgeskryf is nie, waarop Brécourt antwoord dat hulle hom altyd genoeg sal gee oom oor te skryf en dat hulle nooit wyser sal word nie ten spyte van wat daar oor hulle geskryf is. Molière brei dan self uit oor die onderwerpe waaroor daar geskryf kan word:

Molière: .....Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes? Et, sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont tout les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au coeur à ceux qui les écoutent?.....\*

[\*Molière: .....Dink jy dat hy in sy blyspele al die belaglikhede van die mens uitgeput het? En, die hof daargelaat, is daar nie nog twintig karakters wat hy nog geensins aangeraak het nie? Is daar nie, byvoorbeeld, diegenes wat die grootste vriendskap ter wêreld bely nie, en wat, sodra hul rug gedraai is, dit galant beskou om mekaar te verskeur nie? Het hy nie daardie uiterste flikflooiers, daardie smakelose vleiers wat nie eers sout oor hul lofsange strooi nie, en al diegene wat met hul weke soetsappigheid hul aanhoorders siek laat voel?]

Molière, in sy rol van die markies, gaan voort om nog 'n aantal tipes te noem wat almal deur die blyspelskrywer sou kon gebruik word, en beweer ten slotte dat Molière in die gemeenskap altyd meer onderwerpe sal vind as wat hy sou kon hanteer.



Daar is in die loop van bogenoemde toneelstuk menige verwysings na die venynige konkurrensie, die jaloesieë, die pogings tot ondergrawing en die volgehoue vyandskap teen Molière, wat kenmerkend was van die teaterlewe van die tyd. Die belangrikste aspek van die stuk is egter Molière se opvatting van die funksie van die toneel, naamlik dat dit 'n beeld moet gee van die tekortkominge van die eietydse mens. Reeds voordat hy die stelling gemaak het, het hy met sy eenbedryf Les Précieuses Ridicules asook die reeds genoemde L'Ecole des Femmes en L'Ecole des Maris die gemoedere gaande gemaak. Aldrie hierdie werke is, in ooreenstemming met sy opvatting van die toneelfunksie, uitbeeldinge van die mens van sy tyd in al sy swakhede en absurditeite. In teenstelling met die briljante poësie en woordgebruik van Corneille en Racine, is die komiese in Molière se blyspele geleë in die ironiese situasies waarin sy karakters hulle bevind en die gebruik van woorde wat moet dien as maskers om die ware mens te verberg.

Hy vind sy aansporing vir Les Précieuses Ridicules in die salonlewe van die tyd waarna reeds hierbo verwys is. Die situasie is dié van twee plattelandse niggies, Magdalon en Cathos, wat in Parys tuis is by Magdalon se welgestelde vader, Gorgibus, wat hoort tot die middelstand. Die dogters se begeerte is om opgeneem te word in die sosiale kring van die salons. Hulle wys hul vryers, Du Croisy en La Grange (altwee lede van Molière se geselskap wat onder hul eie name in die spel optree), die deur omdat hulle kwansuis nie beskaaf genoeg is nie. Laasgenoemde besluit om die meisies 'n les te leer en stuur hul twee bediendes, Mascarille en Jodelet, fyn uitgevat as sou hul 'n markies en 'n burggraaf wees, om die meisies die hof te maak. Magdalon en Cathos weet intussen vir Gorgibus te vertel dat opgevoede dames darem nie sommerso by die aanvang van hul verhouding met 'n man dink aan 'n huwelik nie. Wanneer Gorgibus antwoord dat dit volgens hom heeltemal lofwaardig is, roep Magdalon uit:

Ah! mon père, ce que vous dites là est dernier bourgeois. Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu vous faire apprendre le bel air des choses.



Volgens Magdalon moet 'n meisie nie dink aan trou alvorens sy 'n reeks liefdesavonture agter die rug het nie en die vryer moet die kuns verstaan om teer, hartstogtelike gevoelens volgens voorgeskrewe reëls, soos hul in modieuse romans beskryf word, te uiter. In haar lang beskrywing van die liefdesprosedure wat gevolg moet word, skeer Molière genadeloos die gek met die onrealistiese romantisisme en préciosité van die salons. Die grap vorder wanneer Cathos haar oom daarop wys dat Magdalon die waarheid praat en dat mens darem nie mense kan ontvang wat nie die reëls van die liefde ken nie:

Cathos: ..... Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais vu la carte de Tendre et que Billet-Doux, Petit-Soins, Billet-Galants et Jolis-Vers sont des terres inconnues pour eux.

Hulle vind hul eie name vulgêr en vra vir Gorgibus om hul tog asseblief as Polixena en Amintha aan te spreek en om hulle tyd te gun om eers hul plek in die sosiale lewe van Parys te vind en in 'n eie romantiese wêreld te beweeg voor hulle gevra word om te trou. Die arme Gorgibus kan nie kop of stert van al die onsin wys word nie.

Wanneer Mascarille, uitspattig uitgevat, opdaag, begin die pret. Magdalon en Cathos is oorweldig deur die geluk wat hulle oorval het: 'n regte edelman wat klaarblyklik in die hoogste sosiale kring beweeg! Magdalon wei uit met hoogs geaffekteerde woordgebruik oor die groot opvoedkundige waarde van omgang met die beau-monde. Mascarille dra 'n idiotiese gedig voor wat hyself geskryf het en die meisies raak liries daaroor. Molière voer die spot met die digters van die salons in die toneel na 'n toppunt. Mascarille nooi hulle om saam met hom die aanbieding van 'n nuwe toneelstuk by te woon maar vermaan hul as volg:

Mais je vous demande d'applaudir comme il faut, quand nous sont serons là; car je me suis engagé de faire valoir la pièce, et le auteur m'en est venu prier encore ce matin. C'est le coutume ici qu'à nous autres gens de condition les auteurs viennent lire leurs pièces nouvelles pour nous engage à les trouver belles et leurs donner de la réputation; et je vous laisse à penser si, quand nous disons quelque chose, le parterre ose nous contredire.

Pour moi, j'e suis fort exact; et quand j'ai promis à quelque poète, je crie toujours: "Voilà qui est beau!" devant que les chandelles soient allumées.

Wanneer 'burggraaf' Jodelet op die toneel verskyn, word die gekseerdery met die karakters na 'n hoogtepunt gevoer. In werklikheid is die gedrag van Mascarille en Jodelet nogal baie vulgêr maar in die oë van die twee pretensieuse meisies voldoen hulle manjifiek aan al die vereistes van beskaafde here. Wanneer die pret op sy hoogste is en daar met gehuurde musikante gedans word, kom Du Croisy en La Grange binne. Die bediendes word ontmasker, hulle mooi klere word sonder seremonie van hul afgestroop en die hele wêreld gekseer met die skande wat die meisies oorgekom het. Aan die einde van die spel, wanneer die arme Gorgibus alleen agterbly op die verhoog, spreek hy die gehoor aan:

Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets, et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables.

Meer as elf jaar later, in Maart 1672, bied Molière in die Palais Royal Les Femmes Savantes aan, wat hierdie keer die gewaande geleerdheid van die vrou aan die kaak stel. Les Précieuses is 'n eenbedryf in prosavorm. Les Femmes Savantes is in vyf bedrywe in versvorm geskryf. Molière het groot waarde aan dié toneelstuk geheg en dit as 'n verlengstuk van Les Précieuses beskou. Die toneelstuk wemel van verwysings na persone en geskrifte wat in Molière se eie tyd betekenisvol was maar wat vandag hul evokatiewe krag byna geheel en al verloor het. Daar word algemeen aanvaar dat hy twee bekendes uit die tyd, die priester Cotin en die heer Ménage, as modelle vir die karakters van Trissotin en Vadius gebruik het en dat hy hom in die stuk op hulle wreek vir onregte wat hulle hom aangedoen het. Moore skryf in die verband: „Vadius, representing Ménage, is pompous and undignified, but Trissotin is repulsive. The sonnet and epigram of Cotin which Trissotin claims to have written [hy verwys na die voorlees van die gedigte in III.2] are said to

have been supplied by Boileau, an old enemy. Perhaps such direct mockery seems more libellous now than it did then, but clerally Molière was not, as used to be thought, above the battle." [88 : 88] Hy vereenselwig hom tegelykertyd met die aanvalle wat sy tydgenote, onder andere sy vriend Boileau, reeds jare lank gemaak het op sogenaamde geleerde dames wat sonder kennis, maar met groot vertoon, vir hulle uitlaat oor natuurwetenskaplike onderwerpe waaroor hulle totaal onkundig is.

Die drie "geleerde dames" van die toneelstuk is: Philaminta, 'n regte mannetjiesvrou, eggenote van Chrisalus; Belisa, die gefrustreerde oujongnoui-suster van Chrisalus; Armanda, oudste dogter van Chrisalus en Philaminta. Laasgenoemde het gereelde byeenkomste by haar aan huis waar geleerd gepraat word oor wetenskaplike onderwerpe. Sy het vir Trissotin, wat hom 'n meester van die gevatte woord waan, in haar kring betrek. Sy beplan om hom met haar jongste dogter, Henrietta, in die huwelik te laat tree en sodoende 'n geleerde as skoonseun te bekom. Maar Henrietta is verlief op Clitander en stel geen belang in geleerdheid nie. Trissotin stel vir Vadius, 'n wysneus, aan Philaminta voor en omdat hy glo Grieks magtig is, word hy onmiddellik met oop arms ontvang. Die stuk eindig, soos dit in 'n blyspel hoort, met die ontmaskering van die geleerdes en die huwelik van Henriette en Clitander, maar in die verloop van die spel gekseer Molière, soos hy in Les Précieuses Ridicules jare tevore gedoen het, ongenadiglik met die belaglikhede van die gewaande kennis. Op 'n stadium wei Philaminte uit oor die verstandelike vermoë van die vrou en dat hulle ook, soos die mans, die natuur met wonderlike eksperimente sal kan blootlê en kan oordeel oor enige vrae oor die wetenskap wat aan hulle gestel word. Die dialoog verloop dan as volg:

- Trissotin : Je m'attache pour l'order au péripatétisme.  
Philaminte : Pour les abstractions j'aime le platonisme.  
Armande : Epicure me plaît, et ses dogmes sont forts.  
Bélise : Je m'accommode assez, pour moi, des petits corps;  
 Mais le guide à souffrir me semble difficile,  
 Et je goûte bien mieux la matière subtile.

Trissotin : Descartes, pour l'aimant, donne fort dans mon sens.

Armande : J'aime ses tourbillons.

Philaminte: Moi ses mondes tombants.

[III, ii]

Met die voorstelling van Vadius aan Philaminte, verklaar Trissotin dat hy werklik tot die geleedere van die verligte geeste behoort en inderdaad in Grieks met die bestes in die land kan saampraat. Die drie geleerde dames reageer met belaglike, oordrewe opgewondenheid:

Philaminte  
(à BÉlise) : Du grec, ô Ciel! du grec! Il sait du grec, ma soeur!

BÉlise  
(à Armande) : Ah! ma nièce, du grec!

Armande : Du grec! quelle douceur!

Philaminte : Quoi! Monsieur sait du grec? Ah! permettez, de grâce,  
Que pour l'amour du grec, Monsieur, on vous embrasse.

[III, v]

In albei bostaande blyspele word die karakters karikatuuragtig en die dramatiese situasie 'n hekeling met die werklikheid. Daar is geen poging om die mens suiwer realisties, onwaterd lewensgetrou te teken nie. Dit gaan om 'n spel in die ou Italiaanse tradisie; om 'n gegewe uit die lewe van die gemeenskap as uitgangspunt te neem, wetende dat die gehoor 'n weerkaatsing van hulself daarin sal vind en sal lag, miskien juis omdat elkeen glo dat hy sy buurman in die sondebok of die komiese situasie herken. Hulle lag nie net vir die komiese karakters of situasies nie, maar ook uit leedvermaak.

Le Tartuffe. Die blyspele van Molière is nie net 'n beligaming van die tradisies en tegnieke van sy Italiaanse voorgangers nie. Hy is in elke opsig hul meerdere. Hulle het nie veel verder gekom as 'n virtuose spel wat gedraai het om 'n komiese situasie en dialoog nie. Molière gebruik dit as uitgangspunt vir 'n spel waarin die mens se masker van hom gestroop word en hy telkens sy eie, patetiese gesig aan die wêreld moet



toon. Die gemeenskap van sy tyd het 'n oorvloed van maskers gedra, en soos hy self in L'Impromptu de Versailles verklaar het, sou daar altyd vir hom meer as genoeg voorbeelde voorhande bly. In Le Tartuffe ruk hy die masker van die gesig van die man wat huigel met die godsdiens. Hierbo is reeds verwys na die sosiale omstandighede wat aanleiding gegee het tot die skryf van hierdie werk wat, meer as enige ander, vir Molière ten kuade gereken is. Die blyspel is in Mei 1664, in onvoltooide vorm, aangebied as deel van die feestelikhede in Versailles en het dadelik reaksie uitgelok van die Jesuïete en Janseniste. Drie jaar later word die voltooide werk in Parys aangebied terwyl die koning, wat steeds as beskermmer van Molière opgetree het, sy troepe in Vlaandere besoek. Soos reeds vermeld, is Molière gedwing om die stuk van die planke te haal en die verbod is eers twee jaar later finaal opgehef. Die lang, verbete stryd wat hy voer om hierdie blyspel op die planke te kry, skyn daarop te dui dat dit vir hom uiters belangrik was om die huigelaary van die dévots aan die kaak te stel. In 'n voorwoord wat hy met die publikasie van Le Tartuffe skryf, val hy hulle weer eens skerp aan en stel hy dit duidelik dat hy, in weerwil van die geweldige druk wat op hom uitgeoefen is, nie bereid is om die satiriese beeld wat hy van die huigelaar teken, enigsins te wysig nie.

Die handeling in Le Tartuffe draai om die teenwoordigheid van Tartuffe, die huigelaar of valse godsdiensstige, aan huis van Orgon waar hy veronderstel is om as voorligter op te tree, maar in werklikheid misbruik maak van die blinde, oordrewe vertroue wat Orgon in hom stel, om sy vrou, Elmire, die hof te maak en sy gasheer van al sy besittings te probeer beroof.

Molière benut die eerste twee bedrywe om die houding van Orgon se huisgenote teenoor Tartuffe te skets. Orgon se bejaarde moeder, Madame Pernelle, verteenwoordig in der waarheid die houding van 'n groot deel van die gemeenskap van die tyd, naamlik dat so 'n diepgelowige voorligter nodig is om die gedagtes van die gesin weg te lei van al die wêreldse versoekinge waarmee hulle omring is. Die bediendetjie, Dorine, is uitgesproke

in haar verdoeming van Tartuffe, en diep begaan oor Orgon se plan om sy dogter Mariane met die huigelaar te laat trou, in weerwil daarvan dat Mariane reeds aan Valère verloof is. Elmire se broer, Cleanthes, trag om Orgon se oë te laat oopgaan en om hom te oortuig van Tartuffe se valsheid. Molière stel die kern van die blyspel in die woorde wat hy vir Cleanthes in die mond lê:

Cleanthes: .....

Il est de faux dévots ainsi que de faux braves;  
 .....  
 Hé quoi! vous ne ferez nulle distinction  
 Entre l'hypocrisie et la dévotion?  
 Vous les voulez traiter d'un semblable langage,  
 Et rendre même honneur au masque qu'au visage;  
 Egaler l'artifice à la sincérité,  
 Confondre l'apparence avec la vérité,  
 Estimer le fantôme autant que la personne,  
 Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne?  
 .....

Orgon : Oui, vous êtes, sans doute, un docteur qu'on  
 révère;  
 Tout le savoir du monde est chez vous retiré;  
 Vous êtes le seul sage et le seul éclairé,  
 Un oracle, un Caton dans le siècle où nous sommes;  
 Et, près de vous, ce sont des sots que tous  
 les hommes.

Cleanthes: Je ne suis point, mon frère, un docteur révéré,  
 Et le savoir chez moi n'est pas tout retiré  
 Mais, en un mot, je sais, pour toute ma science,  
 Du faux avec le vrai faire la différence.  
 Et, comme je ne vois nul genre de héros  
 Qui soient plus à priser que les parfaits dévots,  
 Aucune chose au monde et de plus noble et plus  
 belle  
 Que la sainte ferveur d'un véritable zèle,  
 Aussi ne vois-je rien qui soit plus odieux,  
 Que le dehors plâtré d'un zèle spécieux,  
 Que ces francs charlatans, que ces dévots de  
 place,  
 De qui la sacrilège et trompeuse grimace  
 Abuse impunément et se joue à leur gré  
 De ce qu'ont les mortels de plus saint et sacré;  
 .....  
 .....

[I, v]

Orgon bly egter vir die waarheid blind. Die derde bedryf is 'n aaneenskakeling van 'n reeks meesterlik gekonstrueerde tonele met geniaal-ironiese dialoog. Die situasies is skreeusnaaks, die implikasies dodelike erns; die gemeenskap word gekonfronteer met die geveinsdheid wat in hul midde skuil. In hierdie tonele maak Tartuffe sy eerste verskyning. Elmire is deeglik bewus van sy huigelagtigheid en het haar eie plan om hom aan die kaak te stel. Wanneer hy sy liefde vir haar betuig, lok sy hom uit totdat hy sy masker laat val en die werklikheid agter die skyn ontbloot. Met die woorde wat Molière hom in die mond lê, word sy sensualiteit, sy oneerlikheid, sy dubbele standaarde, vlymskerp en genadeloos oopgevlak:

Elmire : Pour moi, je crois qu'au Ciel tendent tous vos  
soupleurs,  
Et que rien ici-bas n'arrête vos désirs.

Tartuffe : L'amour qui nous attache aux beautés éternelles  
N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles.  
Nos sens facilement peuvent être charmés  
Des ouvrages parfaits que le Ciel a formés.  
Ses attraits réfléchis brillent dans vos pareilles;  
Mais il étale en vous ses plus rares merveilles.  
.....  
.....  
.....

Elmire : La déclaration est tout à fait galante;  
Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante.  
Vous deviez, ce me semble, armer mieux votre sein,  
Et raisonner un peu sur un pareil dessein.  
Un dévot comme vous, et que partout on nomme .....

Tartuffe : Ah! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme;  
Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas,  
Un coeur se laisse prendre, et ne raisonne pas.  
Je sais qu'un tel discours de moi paraît étrange;  
Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange,  
.....  
.....  
.....  
Mais les gens comme nous brûlent d'un feu discret,  
Avec qui pour toujours on est sûr du secret.  
Le soin que nous prenons de notre renommée  
Répond de toute chose à la personne aimée,  
Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre  
coeur,  
De l'amour sans scandale et du plaisir sans peur.

[III, iii]





Elmire se seun Damis het, soos beplan, die liefdesbetuiging van Tartuffe afgeluister, en sy vader daarvan verwittig. In 'n daaropvolgende toneel konfronteer Orgon en sy seun vir Tartuffe met die gebeure. Die situasie wat Molière hier teken, is weer eens skreeusnaaks terwyl hy met dodelike erns die skurkagtige geslepenheid van die huigelaar teken. Dit is ironies dat Molière, wat bekend is as een van die wêreld se geniaalste blyspelskrywers, in 'n sekere sin die groot tragedies van sy tyd geskryf het. Die Tartuffe-tema het in werklikheid 'n tragiese ondertoon maar Molière sit die tragiese, soos die vulsel in 'n toebroodjie, tussen lagbuie aan sy gehoor voor.

Die finale toneel van ontmaskering, tussen Elmire en Tartuffe, met Orgon onder die tafel versteek, gebruik Molière weer eens om vir Tartuffe woorde in die mond te lê wat die dieptes waartoe die huigelary die mens kan laat daal, openbaar. Elmire verseker Tartuffe, in ooreenstemming met 'n plan wat vooraf beraam is, van haar liefde maar hy is nie tevrede met woorde nie en vra tasbare bewyse:

Tartuffe : Mais si d'un oeil bénin vous voyez mes hommages,  
Pourquoi m'en refuser d'assurés témoignages?

Elmire : Mais comment consentir à ce que vous voulez  
Sans offenser le Ciel, dont toujours, vous parlez?

Tartuffe : Si ce n'est que le Ciel qu'à mes vœux on oppose,  
Lever un tel obstacle est à moi peu de chose,  
Et cela ne doit pas retenir votre cœur.

[IV, iv]

Tartuffe verduidelik hoe die besware van die gewete op 'n wetenskaplike manier met die geloof versoen kan word en immorele optrede deur die suiwerheid van die bedoelinge versoen word: en stel dit ten slotte:

Tartuffe : Enfin votre scrupule est facile à détruire:  
Vous êtes assurée ici d'un plein secret,  
Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait.  
Le scandale du monde est ce qui fait l'offense,  
Et ce n'est pas pécher que pécher en silence.

[IV, v]

Molière volstaan nie met die tonele tussen Tartuffe en Elmire nie, maar voeg nog tonele by waarin Tartuffe as 'n geslepe dief te voorskyn tree. Die ontmaskering is genadeloos en omvattend.

Vanuit 'n suiwer dramatologiese standpunt beskou, is die kritiek op die betreklik onbevredigende slottoneel geregverdig. Die slottonele in Molière se blyspele is nêrens besonder sterk nie, maar die vraag is of dit ooit sy bedoeling was om dramas- of letterkundig-volmaakte toneelstukke te skryf. Daarvoor het hy buitendien, te midde van sy veelvuldige pligte as speler en spelleier, nie tyd gehad nie en daar is ook voldoende aanduiding dat hy nie méér wou doen as net om 'n spieël voor die gemeenskap te hou nie. Hy was tevrede daarmee om die mens te teken soos hy hom in sy gemeenskap gevind het; die konfrontasie is geleë tussen die werklikheid en die skyn, nie tussen die werklikheid en die ideaal nie, soos in die geval van die tragedie. Die konfrontasie self was by Molière hoofsaak, nie die oplossing nie. Die gemeenskap van sy tyd was nie moreel ingestel nie.

Die patroon waarop Molière se blyspele gebou is, toon min variasies. Die groot meesterwerke is eintlik almal 'n herhaling, telkens op 'n ander tema, van die magistrale Le Tartuffe. Le Misanthrope word in Junie 1666 in die Palais Royal op die planke gebring. Die stuk is geskryf in 'n tyd toe Molière swaar getref is deur 'n verskeidenheid van rampe; die veldtog teen Tartuffe en Dom Juan het nog nie bedaar nie; sy enigste seuntjie is dood; sy vriend Racine, wie se toneelstuk hy in sy teater op die planke gebring het, het hom verrai en een van sy beste aktrises saam met hom na die teater van die Bourgogne geneem. Daar word beweer dat die prent van Alceste 'n beeld van homself is. Moore wys egter daarop dat Alceste ook 'n masker dra. "..... it is noteworthy that this man who claims to base his case upon reason, who in his assertions of principle is a tiresome doctrinaire, is not only unreasonable but bad-tempered, selfish, brusque. He is, in fact, very far from the man he thinks he is or that he blames others for not being. His views, his doctrine, are in sharp



contrast to his nature, his mood, his real situation." [ 88: 50] Molière skilder 'n beeld van al die tekortkominge van die mens soos hulle in die sosiale omgang geopenbaar word: jaloesie, ydelheid, laster, behaagsug en die onmoontlikheid om hulle te bekamp met die onbuigsame houding van 'n Alceste.

In George Dandin en weer eens in Le Bourgeois Gentilhomme teken hy die beeld van die rykgeworde man uit die middelstand wat glo dat sy geld hom die liefde en 'n plek in die geleedere van die aristokrasie kan koop. Dit is 'n tipiese verskynsel in 'n gemeenskap wat gekenmerk word deur intense sosiale ambisies en die opvatting dat 'n kennis van die klassieke en 'n meedoen aan ridderlike konsepte uit die Middeleeue bewys is van opvoeding en adellikheid. Die burgerlike Dandin word links en regs deur sy adellike vrou bedrieg terwyl meneer Jourdain vir die gek gehou word deur graaf Dorante. Molière gekseker ongenadiglik met die leermeesters van Jourdain. Net soos Jourdain self, dra hul ook maskers waaragter hulle hul bybedoelinge en onkunde verberg. Die Jourdain-figuur is 'n groteske beliggaming van een van die groot euwels van die Grand Siècle, maar die beeld is so menslik-juis geteken dat dit 'n beliggaming word van die parvenu van alle tye.

Gierigheid en 'n oormatige liefde vir geld was, soos ook sosiale ambisies, 'n noodwendige uitvloeisel van die gees van die tyd. Die beeld wat hy in L'Avare teken van die gierige vrek, Harpagon, is, soos die hoofkarakters in sy ander blyspele, effe karikatuuragtig, effens oordrewe, maar die dialoog kloof altyd met groot lewenswaarheid die gebreke van die gemeenskap diep oop. Harpagon is 'n skrikwekkende figuur. Sy groot monoloog nadat hy ontdek het dat sy geld verdwyn het, is tegelyk die mees komiese en die mees skokkende in die ganse toneel-literatuur. Dit is nogmaals 'n voorbeeld van Molière se verbys-terende vermoë om 'n inherent tragiese situasie in 'n komiese kleed aan te bied. Harpagon jaag soos 'n man wat van sy sinne beroof is, in die tuin rond, skreeuende op die dief. Sy geldsug het in so 'n mate van hom besit geneem dat hy nie meer

tussen homself en sy geld kan onderskei nie. Verlies van sy geld en verlies van sy lewe het vir hom sinoniem geword.

Harpagon: (Il crie au voleur dès le jardin, et vient sans chapeau.) Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste Ciel! Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent..... Qui est-ce? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin.... (Il se prend lui-même le bras.) Ah! c'est moi. Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, et ce que je fais. Hélas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami! on m'a privé de toi; et puis que tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, mon consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde! Sans toi, il m'est impossible de vivre.....

Shakespeare het in King Lear die bykans bomenslike passie van 'n vader wat van die liefde van sy kinders beroof is, geskilder. Molière se Harpagon-figuur, soos hy in hierdie toneel verskyn, is ewe merkwaardig groots. En dit is opmerklik dat albei figure geteken word buite, onder die naakte hemel. Die handeling in Molière se blyspele vind baie selde buite plaas. Meesal speel hulle hul binne, in die familiekring af en dit is derhalwe des te interessanter dat hy dit nodig vind om vir Harpagon op hierdie oomblik na buite te neem.

In hierdie noodwendig sketsmatige oorsig van Molière se uitbeelding van sy gemeenskap, moet nog verwys word na sy skildering van die mediese beroep waarna reeds hierbo verwys is. In Le Médecin Malgré Lui en Le Malade Imaginaire spits hy hom spesifiek toe op die uitbeelding van die mediese beroep. L'Amour Médecin kan moontlik by die twee ingesluit word. In al drie word genadeloos die spot gedryf met die gewaande kennis in die aangesig van die klaarblyklike onvermoë om te genees. Dit is merkwaardig dat Molière die gehoor kon laat lag oor 'n aspek van die destydse lewe wat in werklikheid so pynlik was. Hy moes self sy eersgeborene aan die dood afgee en dit is algemeen bekend dat hy jarelank 'n stryd gevoer het teen die tering wat hom op betreklik jeugdige leeftyd, midde-in sy loopbaan afgemaai het. Agter die geksheerdery is mens steeds bewus van 'n angs en 'n aanklag.

Die komiese in Le Malade Imaginaire berus weer eens op ironiese situasies en ewe ironiese dialoog wat nie net om die tema van die mediese beroep draai nie, maar Argan se dwaasheid en Beline se bedrog aan die kaak stel. Ten opsigte van die uitbeelding van sy karakters, die verloop van die handeling en gebruik van sprankelende, vlotte dialoog, is hierdie laaste blyspel van Molière in baie opsigte ook een van sy volmaakste. As voorbeeld kan die dialoog tussen Diaforus, pa en seun, met die ondersoek van hul pasiënt, Argan, aangehaal word:

Monsieur Diaforus: (lui tate le pouls) Allons, Thomas, prenez l'autre bras de Monsieur, pour voir si vous saurez porter un bon jugement de son pouls. Quid dicis?

Thomas Diaforus : Dici, que le pouls de Monsieur est le pouls d'un homme qui ne se porte point bien.

Monsieur Diaforus: Bon.

Thomas Diaforus : Qu'il est duriuscule, pour ne pas dire dur.

Monsieur Diaforus: Fort bien.

Thomas Diaforus : Repoussant.

Monsieur Diaforus: Bene.

Thomas Diaforus : Et même un peu capricant.

Monsieur Diaforus: Optime.

Thomas Diaforus : Ce que marque une intemperie dans le parenchyme splénique, c'est-à-dire la rate.

Monsieur Diaforus: Fort bien.

Argan : Non; monsieur Purgon dit que c'est mon foie qui est malade.

Monsieur Diaforus: Eh! oui; qui dit parenchyme, dit l'un l'autre, à cause de l'étroite sympathie qu'ils ont ensemble, par le moyen du vas brève du pylore, et souvent des mets cholidiques. Il vous ordonne sans dout de manger force rôti?

Argan : Non, rien que du bouilli.

Monsieur Diaforus: Eh! oui; rôti, bouilli, meme chose. Il vous ordonne fort prudemment, et vous ne vous puez être en de meilleures mains.

[II, vi]



(iii) Toneel aan die hof

Reeds is telkemale veruys na die beskermende hand wat die koning oor Molière gehou het en wat dit sonder twyfel vir hom moontlik gemaak het om, sy vyande ten spyt, sy loopbaan voort te sit. Dit moes vir hom vanaf sy terugkeer na Parys in 1658, duidelik gewees het in watter rigting die wind waai. Die Franse koningshuis het sedert dekades reeds 'n voorliefde gehad vir die Italiaanse pastoraal wat met musiek, sang en dans verweef was. Met die benoeming van Lully as koninklike musiekmeester en komponis kry sowel die musiek as die dans gaandeweg 'n uitgesproke Franse styl, inhoud en karakter. In die jaar 1661 word die Akademie vir die Dans ingestel en in dieselfde jaar ontvang Molière sy eerste opdrag vir 'n groot buitelugvertoning van Fouquet, Lodewyk se minister van finansies. Hy skryf vir die geleentheid Les Fâcheux, sy eerste komedie-ballet wat 'n reusesukses is en vir hom in die guns van die koning en die aristokrasie bevestig. Dit is insiggewend dat Molière die enigste dramaturg is wat hom by die besondere vereistes van die hoftoneel kon aanpas. Sy konkurrente van die Hôtel de Bourgogne is ook gereeld genoeg om voor die koning op te tree, maar daar het uit hul verbintenis met die hof nie, soos in die geval van Molière en sy groep, 'n nuwe speelstyl of toneelgenre te voorskyn gekom nie. Die wyse waarop Molière die blyspel aangepas het om te voldoen aan die vereistes van die hof, is 'n belangrike aspek van sy verhouding tot die gemeenskap van sy tyd. Ook in dié opsig is sy dramaturgie 'n juister spieël van die tyd as die tragedies van Corneille en Racine. Die Grand Siècle staan in die teken van die hof van Lodewyk die Sonnekoning; en die onderskeidende ontwikkeling van opera en ballet wat 'n uitvloei-sel was van die hoftoneel, is van die allergrootste belang in die verdere ontwikkeling van die uitvjerende kunste. Tussen die jare 1661 en 1674 skryf Molière dertien toneelstukke wat in eerste instansie bedoel is vir aanbieding aan die hof van Versailles of een van die koning se ander buiteverblywe. In elk van hierdie werke speel musiek en ballet 'n belangrike rol.

In 1664 slaag hy daarin om met die aanbieding van Le Mariage Forcé 'n volmaakte samesmelting van toneel, musiek en ballet te bereik en daarna skryf hy jaarliks 'n nuwe vermaaklikheid in dié styl vir die koning. Dit is insiggewend dat sommige van sy grootste blyspele oorspronklik in die vorm van 'n komedie-ballet aangebied is. Daar is reeds hierbo verwys na Tartuffe, wat oorspronklik aangebied is as onderdeel van Les Plaisirs de l'Ile Enchantée. L'Amour Médecin is in die vorm van die komedie-ballet geskryf, asook Monsieur de Pourceaugnac en Le Bourgeois Gentilhomme terwyl Le Malade Imaginaire bedink is as 'n blyspel, verweef met musiek en dans. In 1671 werk hy saam met Corneille en die komponis Quinault aan Psyché wat in die Teater van die Tuilleries aangebied word met asemberemende toneeleffekte wat deur Molière beplan en tot uitvoering gebring is.

'n Oorsig oor Molière se werk laat duidelik blyk dat hy geskryf het vir 'n besondere deel van die gemeenskap, naamlik die aristokrasie en die hoër burgerstand en dat die smaak van die volk hom minder geïnteresseer het. Hy slaag nietemin daarin om in sy blyspele 'n prent te skilder van die mens van sy tyd en om telkens met 'n verwysing of 'n stukkie dialoog die sluier te lig oor aktuele gebeurtenisse en sake van die dag. Die strate en geboue van Parys leef in sy werk; daar is verwysings na die stryd teen Vlaandere en die beleg van Montauban. Telkens is daar 'n sinnetjie wat herinner aan die gebeure tydens die Fronde of 'n verwysing na die geboorte van die troonopvolger. Daar is ook verwysings na tydgenote soos onder andere Corneille en Boileau. Sy verhouding tot die gehoor is besonder intiem soos die gebruik van die sogenaamde orateur getuig. Die rol van die orateur, wat die gehoor direk aanspreek met mededelings oor aanbiedinge, of om hul te paai as die gebeure op die verhoog nie in hul smaak val nie, of met 'n grappie in 'n goeie bui te hou, is dikwels deur Molière self gespeel. Hy het geskryf vir dié deel van die bevolking wat sin gehad het in die toneel en hom aangepas by hul vereistes. Dat sy blyspele nie vir die breë volkslaag geskryf is nie, is op sigself 'n weerspieëling van die gees van die Franse Grand Siècle en bewys daarvan dat die



gemeenskap reeds onherroeplik skerp gekloof is in 'n verskeidenheid van sosiale groeperings elk met sy eie smaak en vereistes ten opsigte van die toneel.

#### 4. TONEELERFENIS VAN DIE FRANSE GOUE EEU

In 'n voorwoord wat Salvador de Madariaga skryf ter inleiding van sy kritiese beskouing van Shakespeare se Hamlet, maak hy die volgende stelling: "The sixteenth and seventeenth centuries were the Spanish era because then the subject of the world's debate was man on a background of absolute values --. The eighteenth century was French because by then the world's debate had shifted from the spirit to the mind, from inspiration and revelation to enquiry, from synthesis to analysis, and from religion to politics." [83: x] Daar is groot verdienstes in hierdie stelling. Soos reeds vermeld teken Shakespeare en die Spaanse dramaturge die mens teen die agtergrond van die wêreld as geheel en in 'n verhouding tot daardie wêreld wat eie was aan die lewensbeskouing van daardie tyd. In die dramaturgie van Corneille, Racine en Molière val die klem op die psige van die mens; dit word 'n ontleding van die verhouding van mense tot mekaar. Hiertoë dra die ontluikende wetenskaplike denke en die geskrifte van navorsers en filosowe soos Descartes, Montaigne en Pascal by. Die godsdienstige bespiegeling van die tyd laat die mens ook nadink oor die aard en wese van die mens se aardse bestaan. Die begeerte om die mens te ken is oral in die letterkunde aanwesig en vind vanselfsprekend 'n sterk weerkaatsing in die toneel wat hom vanaf die sewentiende eeu rig op die persoon van die individu in al sy sosiale, godsdienstige, maatskaplike en gemeenskapsverbande.

Hierbo is verwys na die implikasies wat die gebruik van die prosceniumverhoog inhou vir die verhouding dramaturg-gemeenskap. Met die verhuising van die volkstoneel van die markplein na 'n teateronderdak, verskuif die aandag byna noodwendig van die breë, immerbewegende patroon van aksie na 'n toespitsing op die individuele speler. Omdat die speler nie meer die beweegruimte van die Middeleeuse simultaanverhoog tot sy beskikking



het nie, word die aandag ewe noodwendig toegespits op 'n steeds intiemer patroon van innerlike aksie of ontleding van emosionele nuanses. Die toenemende klem wat op die toneel as letterkunde val, hang hiermee saam. Die toneel-van-aksie is in groot mate selfverduidelikend terwyl die ondersoek na die menslike psige sy volle betekenis met woorde aan 'n gehoor moet kommunikeer. Die belangrikheid van toneel as letterkunde is deur die Franse Akademie benadruk en het vanuit Frankryk oor die hele vasteland versprei.

'n Verdere uitvloeisel van die toneel as vorm van die letterkunde is die toenemende beoefening van die toneelkritiek ten opsigte van kritiek sowel op die spel as op die dramaturgie. Die vorm wat dit in Frankryk aanneem, en die vurigheid waarmee die beoefening daarvan gepaard gaan, is 'n faset van die verhouding tussen dramaturg en gemeenskap wat vroeër nie bestaan het nie en wat vanaf die sewentiende eeu in toenemende mate beoefen word. Tot aan die begin van die sewentiende eeu was die toneel, vir sover dit vir bywoning deur die volk beoefen is, nog in hoër mate 'n spontane gemeenskapsuiting. Vanaf die sewentiende eeu verloor dit al meer en meer aan spontaanheid en word 'n steeds bewuster vorm van beplande en georganiseerde beroepsaktiwiteit wat op 'n ewe georganiseerde grondslag aan beoordeling blootgestel word. Die beoefening van die toneel beweeg van 'n subjektief-spontane uiting (wat verband met die gemeenskap betref) na 'n objektief-beplande aktiwiteit. Die dramaturg van die Baroktydvak en daarná, is nie meer, soos in die geval van Shakespeare en die Spaanse dramaturge, subjektief verbonde met sy gemeenskap nie, maar staan buite die gemeenskap as toeskouer en betragter van die mens van sy tyd. Ook in dié opsig is daar 'n bewuster gees in die toneelbeoefening.

Die verbrokkeling van die gemeenskap het, soos hierbo aangedui, 'n geweldige invloed op die verloop van die na-sewentiende-eeuse toneel. Die volle uitwerking van die ontwikkeling van 'n verskeidenheid van gemeenskappe met 'n ooreenstemmende verskeidenheid van behoeftes, word in die volgende hoofstukke behandel.

Die polarisering van die toneel en die dramaturgie in twee groot groepe, naamlik die musiek, ballet, opera en ook toneel as vorms van gesubsidieerde hofvermaak en daarteenoor die ontwikkeling van 'n populêrder toneelvorm wat vir sy voortbestaan aangewys is op die ontvangste van die kas, moet hier genoem word. Opera en ballet, wat in Italië as vorms van die hoftoneel ontstaan het, ontwikkel in Frankryk, veral as gevolg van die geniale vormingskrag van Lully, as onafhanklike kunsvorms wat deur elke hofhouding in Europa oorgeneem en beoefen word. Dit is die mees onderskeidende vorm van wat Thorstein Veblen met die frase conspicuous consumption beskryf. [132: Hfst. 3 passim]

Richelieu en Mazarin het dit as hul ideaal gestel om Frankryk die magtigste staat in Europa te maak. Hulle het daarin geslaag om sy mag, politiek sowel as kultureel, oor die hele Weste te versprei. Die erflating van Frankryk sou eers aan die begin van die twintigste eeu in 'n nuwe tydperk van groot omwentelinge, bevraagteken word.

## HOOFSTUK SEWE

### DUISSLAND EN DIE OPKOMS VAN DIE NASIONALE TONEEL

In die loop van die agtiende en negentiende eeu verskuif die swaartepunt van die Europese toneel vanuit die suidelike Romaanse taalgebied na die noordelike Germaanse lande. Dit is egter nie net 'n verskuiwing ten opsigte van geografiese bakens nie maar belangriker nog van 'n dikwels geïmproviseerde en aristokraties geïntendeerde toneel na 'n dramaturgie wat in eerste instansie deur 'n geskrewe toneelletterkunde sou spreek tot die burgerlike bevolking en deur hul onderskraag sou word. Hierdie ontwikkelingslyn, wat oor 'n tydperk van meer as seshonderd jaar strek - dit wil sê vanaf die opkoms van die Kerklike toneel aan die einde van die Romaanse tydperk (d.w.s. die 12e eeu), tot aan die opkoms van die burgerlike toneel in die loop van die agtiende eeu - toon enkele ooreenkomste met die ontwikkelingsgang van die Griekse toneel in die tydperk tussen Aischulos, Euripides en die laat-Hellenisme. In albei gevalle beweeg die toneel vanuit 'n religieus geïntendeerde lewensbeskouing na 'n meer sosiale benadering van die lewensproblematiek. In albei gevalle verskuif die invloedssfeer terselfdertyd van die priesterklas en die aristokrasie na die burgers. In Engeland en Frankryk gaan dit aanvanklik gepaard met 'n algemene vervlakking van die dramaturgie en 'n verlies aan poëtiese krag en universaliteit. Met verloop van jare is daar ook 'n opmerkbare klemverskuiwing van die veelal geïmproviseerde toneel van die Commedia dell'Arte en, hoewel in veel minder mate, van Shakespeare, Lope de Vega en Molière, na 'n dramaturgie wat onder invloed van die Franse klassisisme, die klem swaar op letterkundige gehalte laat val.

Vanselfsprekend verskil die historiese en kulturele omstandighede wat in Europa aanleiding gee tot hierdie ontwikkeling hemelsbreed van dié in Griekeland. In die Christelike tydvak vloei dit voort uit die humanisme en die Hervorming en loop parallel met radikale veranderinge op sosiale, ekonomiese, staatkundige

en kulturele gebied wat reeds tydens die Renaissance kenbaar word en tot aan die einde van die negentiende eeu naspeurbaar bly. Die staatkundige, en meegaande sosiale veranderinge, word mettertyd in die dramaturgie, by wyse van bogenoemde verburgerliking, weer-  
spieël.

## 1. SOSIO-HISTORIESE AGTERGROND

### (a) Engeland en Frankryk

Die sewentiende en agtiende eeu is oral in Europa gekenmerk deur sowel 'n voortsetting van die godsdienstryd tussen Katoliek en Protestant as 'n stryd van die middelstand om staatkundige regte. In Engeland is die parlement teen die einde van die sewentiende eeu, nadat die mag van die monargie aan bande gelê is, soewerein. Dit is voorafgegaan deur 'n lang stryd tussen monargie en volk wat veral uit brandende godsdienstige vraagstukke, ekonomiese regte en parlementêre prerogatiewe voortspruit. Dit loop op 'n burgeroorlog uit wat eindig met die onthoofding van Karel I en die oornome van die regering deur 'n republikeinse Regeringsraad met Oliver Cromwell as Lord Protector. Die monargie word in 1660 met die terugkeer van koning Karel II herstel, maar tydens die sogenaamde Restourasie, sowel as later na die troonopvolging van Jakobus II, duur die stryd teen die Katolisisme en die afvalliges van die Anglikaanse Kerk steeds voort. Laasgenoemdes, die sogenaamde Quakers, seil in groot getalle weg na 'n nuwe tuiste in Noord-Amerika. Jakobus II is bekend as 'n vurige aanhanger van die Katolisisme, en uit vrees dat die seun uit sy tweede huwelik as troonopvolger mag aangewys word, rig enkele patriotiese Anglikaane 'n uitnodiging aan Mary, 'n dogter uit Jakobus se eerste huwelik, wat intussen met die Protestantse prins Willem van Oranje getroud is, om Engeland te kom red. Jakobus II vlug die land uit en Willem en Mary word uitgeroep as koning en koningin van Engeland. Die volgende jaar word die regte van die parlement, en derhalwe by implikasie van die volk, in 'n Bill of Rights vasgelê. Hierdie dokument beëindig die absolute mag van die Engelse monargie en die godsdienstryd word terselfdertyd deur 'n parlementêre

verdraagsaamheidsakte besleg. Met die beëindiging van die jarelange burgerstryd neem Engeland binne enkele dekades sy plek in as voorste nywerheids- en handelsland van Wes-Europa. Die kragtige ekonomiese opbloeï van veral die middelstand gaan gepaard met steeds groter magte wat aan die parlement verleen word. In die jaar 1695 word die vryheid van die pers, met belangrike gevolge vir die ontwikkeling van die letterkunde, by wyse van 'n parlementêre besluit bekragtig.

Die begin van die agtiende eeu is terselfdertyd die aanvangsjare van die koningskap van die praktiese en nugtere Duitse Hanovergeslag in Engeland. Gedurende die eerste helfte van die eeu beywer sir Robert Walpole hom vir die uitbreiding van die handel en nywerheid en die heerskappy van Engeland ter see. Die Industriële Omwenteling van die tweede helfte van die eeu bring nie net geweldige omwentelinge ten opsigte van die vervoerstelsel, die gebruik van stoomkrag, die ontginning van ystererts, die opbloeï van die pottebakkerskuns, die vooruitgang van die spin- en weefnywerheid en so meer, mee nie, maar soos algemeen bekend is dit ook aanleiding tot betekenisvolle veranderinge in die ekonomiese en sosiale struktuur. Die toevloei van arbeiders na die stedelike fabriekes het as gevolg 'n samedromming van die gemeenskap, met daaropvolgende maatskaplike en sosiale probleme wat op hul beurt aanleiding gee tot die stigting van vakbonde vir die beskerming van die arbeider, en 'n verdeling van die gemeenskap in konserwatief of liberaal georiënteerde politieke partye. Die kloof tussen die welgestelde, geletterde en relatief ontwikkelde middelstand en die arm, aanvanklik ongeletterde en onontwikkelde arbeider word bykans onoorbrugbaar groot. Die aspirasies van die volk as geheel is ingestel op die vergaer van rykdom en die versterking van die imperiale mag van Engeland.

In teenstelling met Engeland, kwyn die mag van Frankryk geleidelik in die loop van die agtiende eeu. Die rampspoedige oorloë van Lodewyk XIV kom die land duur te staan. In die tweede helfte van die eeu voer Frankryk 'n verbete stryd met Engeland om die heerskappy van die Vasteland. Aanleiding hiertoe is die Sewe-

jarige Oorlog waartydens Engeland hom skaar aan die kant van Pruise terwyl Frankryk met Oostenryk in bondgenootskap tree. Met die ondertekening van die Vrede van Parys in 1763, word Engeland se koloniale ryk, ten koste van Frankryk, in Kanada en Indië uitgebrei. Teen die einde van die agtiende eeu, is Engeland onbetwisbaar die sterkste Westerse moondheid wat vanuit 'n klein eilandryk sy wydverspreide koloniale besittings, bestaande uit wyduitlopende volkegroepe, beheer.

Die toenemende staatkundige en ekonomiese probleme waaronder Frankryk gebuk gaan, bereik, met die terugslae wat hy met die ondertekening van die Vrede van Parys moet verduur, 'n hoogtepunt. Teen die einde van die agtiende eeu volg daar die Franse Rewolusie wat nie net 'n opstand van die onderdrukte en uitgemergelde vierde stand is nie, maar ook 'n verset van die welgestelde en intellektueel ontwikkelde derde stand teen die sosiale, ekonomiese en staatkundige alleenregte van die aristokrasie en die Kerklikes. Hierdie voorregte dagteken nog vanuit die feodale Middeleeue en lê die landsontwikkeling aan bande. 'n Nuwe verdeling van staatkundige verantwoordelikhede en seggingskap in die landsregering, asook 'n redeliker verspreiding van rykdom is, soos hierbo vermeld, in Engeland teen dié tyd reeds 'n voldonge feit. In Frankryk loop die stryd uit op 'n bloedige rewolusie wat in die jare 1789 tot 1794 die Kerklikes, adellikes en intellektueles in groot getalle ðf die land laat uitvlug ðf op die skavot uitwis. Met die skavotdood van die koninklike gesin en die oorname van die regering deur die Direktorium, is die mag van die monargie en van die ou orde vernietig. In die daaropvolgende jare moet die Direktorium nie net die binnelandse orde herstel nie maar ook 'n oorlog voer teen die vyande van Frankryk wat die monargie te hulp gesnel het. In dié angstige tyd tree die jong Korsikaan, Napoleon Bonaparte, 'n offisier in die Franse leër, na vore. As aanvoerder van die leër herstel hy die binnelandse orde, en behaal in Italië sy eerste militêre suksesse teen die Oostenrykse leër. Dit is die begin van veldtogte op die Vasteland en teen Engeland en die vestiging van die Napoleontiese ryk wat egter in 1815, met die vernietiging van die Franse leër op Waterloo deur die verenigde magte van Engeland, Duitsland en Nederland, eindig.

Die geskiedenis van Engeland, van die Franse rewolusie en die Napoleontiese oorloë, is met betrekking tot die onderhawige ondersoek na die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap van belang in sover dit 'n aanduiding is van die opkoms van die mag en invloed van die burgerstand in teenstelling tot die tanende invloed van die adel en die aristokratiese lewensbeskouing. In die loop van die agtiende eeu versprei die filosofiese beskouinge van die Franse filosowe, wat in die slagspreuk: Vryheid, Gelykheid, Broederskap, saamgevat is, oor die hele Westerse wêreld, en berei die weg vir die ingrypende sosiale omwentelinge van die jare 1630 en 1648 onkeerbaar voor.

Die gebeure van die sewentiende en agtiende eeu is nie net deur 'n ommekeer in die uiterlike lewensomstandighede van die mens gekenmerk nie, maar veral ook deur 'n rewolusie in die gees van die mens, wat 'n aksentverskuiwing van 'n aristokratiese en teokratiese lewensbeskouing en kultuuruiting na 'n burgerlike meebring. Die omstandighede wat aanleiding gee tot 'n verburgerliking van die toneel, is reeds aan die begin van die sewentiende eeu in Engeland en Frankryk aanwesig. In Duitsland is dit weens historiese omstandighede vertraag en ontwikkel 'n selfstandige Duitse toneel eers aan die einde van die agtiende eeu.

#### (b) Duitsland

Die ontwaking van die Duitse nasionale bewussyn, die opkoms van Pruise, die totstandkoming van 'n kenmerkend Duitse toneel-letterkunde en die vestiging van nasionale skouburge, moet gesien word teen die agtergrond van die gebeure van die sewentiende en agtiende eeu.

Aan die begin van die sewentiende eeu ontbrand die steeds smeulende godsdiensoorloë in 'n nuwe stryd tussen die noordelike Protestants-geöriënteerde bevolking en die Katolieke heersers in die suide. Dit word 'n dertigjarige stryd wat in 1618 in Boheme, as gevolg van die opstand van die Protestantse landsbewoners teen die regerende Katolieke Hapsburgs 'n aanvang neem. Vanuit



Boheme versprei die stryd mettertyd oor die hele Noord-Europa en betrek op die een of ander stadium in mindere of meerdere mate al die groot Vastelandse moondhede. Dit word uiteindelik nie net 'n voortsetting van die godsdiensoorloë nie, maar ontwikkel in 'n stryd tussen die regerende koningshuise van Bourbon en Hapsburg. Die oorlog word gevoer sonder enige ontsag vir menselewens, soos getuig die inname van Magdeburg deur Tilley, Oostenryk se militêre aanvoerder, waartydens 20,000 inwoners wreed om die lewe gebring word. In die loop van die oorlog is meer as 30,000 stede en dorpe in puin gelê of afgebrand. Na die verwoesting van Magdeburg tree Gustaaf Adolf, koning van Swede, tot die stryd toe en verslaan te Breitenfeld en in die daaropvolgende jaar te Lützt, die magte van Tilley en Wallenstein, maar sneuwel self in laasgenoemde slag. Twee jaar later, na die vermoording van Wallenstein, tree die Franse leër, onder aanvoering van die vermaarde veldhere, Turenne en Condé, tot die stryd toe. Aanleiding hiertoe is Richelieu se stryd teen die Hapsburgs. Duitsland word sodoende die gebied van 'n magtige stryd tussen Hapsburg en Bourbon wat nie voor 1648, met die ondertekening van die Vrede van Wesfale, beëindig word nie.

Die Duitse volk tree totaal verarm en uitgeput uit die stryd. Thatcher and Schwill skryf: "The cities fell into decay and the country was deserted by the peasants. When the product of labour was sure to become the booty of marauders, nobody cared to work. So the people fell into idleness, were butchered or died of hunger or of pestilence." [122:361] Rowerbendes trek deur die land en in die stede groei die gras hoog in die strate. Die geskiedenis van die verskriklike tyd word later deur Schiller in die Wallenstein-trilogie en in Brecht se klassiek-geworde Mutter Courage verewig.

Die Vrede van Wesfale is vir die toekomstige ontwikkeling van die Duitse toneel van besondere betekenis in sover daar met die erkenning van die Protestantisme 'n basis vir die beëindiging van die godsdiensoorloë gevind word, maar veral ook weens die toekening van vermeerderde staatkundige regte aan die Duitse vorste.



Ten gevolge hiervan is Duitsland in meer as driehonderd onafhanklike gebiede verdeel. Die vereniging van Duitsland word sodoende tot byna aan die einde van die negentiende eeu vertraag. Die grootste en sterkste gebied waarbinne die Duitse toneelopbloei aanvanklik sou plaasvind, is dié van Frederik Wilhelm, keurvors van Brandenburg, aan wie groot territoriale toevoegings toegestaan word. Hy is 'n verligte despoot wat sy land ná die oorlog heropbou en ontwikkel en die fondament lê vir 'n militêr sterk en magtige Pruisie waarvan sy kleinseun die eerste koninklike heerser word. In teenstelling met die meeste destydse heersers, en beslis as gevolg van sy Protestantse lewensbeskouing, stel die koning 'n kuise en hardwerkende voorbeeld aan sy onderdane. Die ontwikkelingspatroon wat hom gedurende die eerste helfte van die agtiende eeu in Pruisie ontvou, toon merkbare ooreenkomste met dié wat in Griekeland, Engeland, Spanje en Frankryk as voorvereistes vir die opbloei van die toneel gedien het. Die oorwinnings wat Pruisie in voortdurende territoriale botsings ná die ondertekening van die Vrede van Wesfale behaal, verskerp die nasionale trots; koning Frederik Willem I bestee besondere aandag aan die instelling van 'n burokratiese stelsel wat die binnelandse administrasie buitengewoon doeltreffend behartig; naas die ontwikkeling van groot-skeepse nywerhede word aandag ook gegee aan die bou van paaie en brûe; sierlike stede, soos die hoofstad Berlyn in die noorde en Leipzig in die suide, word in dié tyd uitgebou.

Frederik Willem se seun, Frederik II, wat hom in 1740 opvolg, en in die geskiedenis bekend sou staan as Frederik die Grote, is ooreenkomstig sy vader se strenge lewensbeskouing, met uiterste tug opgevoed. In 'n tydperk van terugtrekking voor sy troonbestyging, verdiep hy hom in die kuns en die letterkunde. Pruisie het in so 'n mate vooruitgegaan dat hy teen die middel van die eeu tot een van die groot moondhede van Europa gereken word. Op ekonomiese gebied is dit 'n periode van hoogkonjunktuur soortgelyk aan die in Athene, Londen, Madrid en Parys.

Op kultuurgebied staan Pruisie, soos inderdaad die meeste Europese lande, onder die invloed van Frankryk. Dit is welbekend

dat Frederik die Grote, soos altans die meeste heersers van die tyd, die Franse taal bo dié van sy eie land verkies en dat daar aan sy hof net Frans gepraat is. Hy is 'n bewonderaar van Voltaire wat drie jaar lank as sy gas in Berlyn vertoef. Opgevoede en ontwikkelde Duitsers verdiep hulle in die Franse letterkunde en in Berlyn en aan die hof word, in navolging van die steeds magtige invloed van Lodewyk XIV, operas en ballette in die Franse styl aangebied. Aan hierdie gebrek aan waardering vir die eie kultuurbesit, moes eers 'n einde kom voordat 'n Duitse dramaturgie, geanker in die eielandse poësie, tot stand kon kom. Die Sewejarige Oorlog, wat vanaf 1756 tot 1763 woed, is in die verband van belang. Oostenryk het, die Vrede van Wesfale ten spyt, Pruise se grootste vyand gebly. In die jaar 1756 kom Pruise, in bondgenootskap met Engeland, te staan voor die verenigde magte van Frankryk en Oostenryk. Rusland en Swede skaar hul in die daaropvolgende oorlog aan die kant van Frankryk en Oostenryk, maar selfs die verenigde magte van die vier groot moondhede is nie bestand teen die militêre vernuf van die jong koning Frederik nie. Pruise tree glorieryk uit die stryd en aan die Pruisiese bewondering vir Frankryk, hul voormalige bondgenoot, word 'n gevoelige knou toegedien. Staatkundige alliansies en letterkundige beïnvloeding loop dikwels hand aan hand. Dit is geen toeval nie dat die bewondering vir die Franse letterkunde in die tyd begin afneem, en dat Lessing, vier jaar na die beëindiging van die oorlog, in sy Hamburgische Dramaturgie die oë van die Duitse dramaturge op Shakespeare rig.

Die stygende bewussyn van eie mag en waarde op staatkundige gebied, werk mee om die nodige geestelike klimaat vir die ophloei van 'n eie dramaturgie en 'n nuwe spitstyd in die Europese toneel te skep. Die vertraging van die ontwikkeling, weens die genoemde historiese gebeure, beroof die Duitse toneel moontlik van 'n grootsheid wat in die laat-Renaissance aan Engeland, en in mindere mate aan Spanje en Frankryk beskore was. Toe die Duitse toneelgenie teen die middel van die agtiende eeu begin ontplooi, was die verburgerliking van die toneel in Engeland en Frankryk reeds 'n voldonge feit, en plaas dit ook sy onmiskenbare stempel

op die Duitse dramaturgie, maar met kenmerke wat grondig verskil van eersgenoemdes en eie is aan die besondere sosiale struktuur van die destydse Duitsland.

## 2. DIE OPKOMS VAN DIE DUITSE TONEEL

Daar is in die geskiedenis van elke volk wat toneelspitstyd beleef het, enkele algemeen-waarneembare verskynsels: 'n voorafgaande oplewing van die ekonomie; die sentralisering van die landsgesag in 'n hoofstad wat terselfdertyd die simbool word van 'n volk se eenheidsgevoel; die totstandkoming van 'n dikwels emosioneel-belaaide patriotisme in die aangesig van 'n bedreiging van buite die landsgrense. Hierdie verskynsels is waarneembaar in die toneelgeskiedenis van Griekeland, Engeland, Spanje en Frankryk. Die patroon herhaal hom, met enkele betekenisvolle afwykings, in Pruise wat in die aanvangsjare van die Duitse toneelontwikkeling, 'n belangrike rol speel.

Bogenoemde omstandighede is egter nie op sigself voldoende voorwaarde vir 'n betekenisvolle opbloei van die toneel nie. Sonder 'n reeds bestaande kulturele onderbou of fondament, kan die toneel, wat nie net op 'n samekoms van mense steun nie maar ook op 'n sintese van die kunste, nie aan bot kom nie. Die aard van die fondament waarop die Duitse toneel gebou is, word vervolgens ondersoek.

### (a) Die onderbou van die Duitse toneel

Die totstandkoming van 'n kultuurfondament is in Duitsland, weens die historiese omstandighede waarna hierbo verwys is, nie net vertraag nie maar ook soos sal blyk betekenisvol beïnvloed. Na aanleiding van die vertraagde ontwikkeling skryf Sheldon Cheney: "Reasons enough for this are to be found in the broader history of the German peoples before the eighteenth century. There is no national unity, no national consciousness, no centre of cultural or artistic life. The 'society' of the times is itself uncentralized, even chaotic." [20 : 355]

Gedurende die Middeleeue het die Kerklike toneel in Duitsland besonder indrukwekkend ontwikkel maar daarna nie 'n blywendende neerslag in die wêreldlike toneel ondervind nie. Martin Luther en Hans Sachs is die enigste betekenisvolle Duitse figure van die sestiende eeu. Luther is verantwoordelik vir die Bybelvertaling en die eerste Kerkliedere in die Duitse taal. Emil Neumann verwys as volg daarna: "It was he...who first called forth in the art of music an impulse that finds a somewhat similar parallel in the renaissance of the sister arts. He created a sacred song based on the spirit of the 'Volks' melody. This melody formed part of the being of the people, and therefore his sacred song was intelligible to the masses and at once achieved success." [95 : 762] Neumann wys daarop dat die musiek, in teenstelling tot die ander kunste, gedurende die Dertigjarige Oorlog 'n betreklik veilige tuiste in die Kerk gevind het en daar ontwikkel het. Die Protestantse Kerkmusiek bereik in die agtiende eeu 'n grootse hoogtepunt in die meesterwerke van Händel en Bach. Mozart en Gluck is baanbrekers op die gebied van die Duitse opera en die 19e eeuse Beethoven is die eerste groot eksponent van 'n nuwe, romantiese musiekstyl. Die musiek as 'n voorloper en bondgenoot van die toneel is 'n verskynsel waarna reeds in die ontwikkeling van alle bloeitydperke verwys is.

Naas die belangrike bydrae van Martin Luther op die gebied van die taal en die musiek, moet ook dié van Hans Sachs genoem word. Sy naam is in Wagner se opera Die Meistersinger von Nürnberg verewig, maar die ware Hans Sachs is veral bekend weens die talle toneelstukkies wat hy in die Duitse volkstaal skryf en in sy eie teatertjie aanbied. In die beperkte kring van sy eie gemeenskap oefen hy 'n belangrike invloed uit wat eers later tot die volk as geheel deursypel. Die baanbrekerswerk van Luther en Sachs kon onder gunstiger omstandighede bevorderlik gewees het vir 'n vroeë opbloei van die Duitse toneel. Dit is ongelukkig dat dit weens die genoemde historiese faktore ongeveer honderden-vyftig jaar lank vertraag is.

Die sewentiende eeu is in die geskiedenis van die Duitse toneel feitlik 'n verlore tydperk. Die land is deur Franse, Italiaanse en Engelse geselskappe oorstroom. Die Italiaanse Commedia dell'Arte geselskappe en die sogenaamde Engelse Komediantes is bekende figure uit die tyd. Hul vind, naas hul optrede voor die volk, tydelike tuistes aan die hofteaters van menige van die talle absolutistiese vorstehuisse wat as gevolg van die bepalinge van die Vrede van Wesfale tot stand gekom het. Soos reeds vermeld, word aan hierdie howe hoofsaaklik Franse operas en ballette aangebied. Die uitstraling van die magtige Franse kultuur laat hom oral voel. Hier en daar verleen 'n vors onderdak aan 'n inheemse komponis maar daar bestaan nêrens 'n gesetelde Duitse toneel nie. Aan die universiteite en die Jesuïteskole word die gebruiklike skolastiese toneel (in Latyn) bevorder, en op die platteland bied amateurgroepe besonder growwe, aardse klugte in die landstaal aan. Die gees van die tyd is in die figuur van Hanswors verpersoonlik. Andreas Gryphius se poging om 'n Duitse dramaturgie daar te stel het by gebrek aan 'n beroepstoneel versand, en Daniel van Lohenstein se bombastiese, droë skryfstyl het nie by die volk aansluiting gevind nie.

Aan die einde van die sewentiende eeu is daar nog steeds geen sprake van 'n eie Duitse toneel nie. Johannes Velten, stigter van die eerste kortstondige beroepsgeselskap, maak hoofsaaklik gebruik van vertaalde Franse toneelstukke. 'n Eielandse onderbou, soos die waarop die dramaturgie van vorige bloeitydperke van die toneel gevestig is, bestaan teen die begin van die agtiende eeu in Duitsland feitlik nog net in die musieklewe, die digterlike brokstukkies van Hans Sachs en die grootse bydrae van Martin Luther. Met verwysing na die latere ontstaansomstandighede en aard van die toneel, skryf Henning Rischbieter: "Erst mit dem geistigen Erwachen des Bürgertums wird eine Deutschland eigentümliche Theateridee proklamiert: die des deutschen Nationaltheaters. Die politisch noch uneigene, nur in der Vorstellung existente Nation sollte sich mittels und auf dem Theater als Gefühls- und Bildungsgemeinschaft finden. Mit Lessing, Schiller,

Goethe bekommt das deutsche Theater ausgangs des 18 Jahrhunderts seinen noch heute bemerkbaren Grundzug: Ideentheater, Bildungstheater, Erziehungstheater, Kulturtheater zu sein. ....Nicht ein elementarer Spieltrieb ist sein Ursprung, das Theater ist nicht von Theaterlust bestimmt, sondern soll als Mittel für aussertheatralische Zwecke dienen. Fürsten und Bürger wirkten jeder auf seine Weise dahin....." [107 : 9]

Die eerste stap in die rigting van die vestiging van 'n selfstandige Duitse teaterwese en dramaturgie<sup>is</sup> in 1724 in Leipzig, die artistieke en kulturele sentrum van Pruise, met die ontmoeting tussen Johann Christoph Gottsched en Frederika Carolina Neuber geneem. Die geskiedenis van hierdie tyd en van hulle bondgenootskap staan groot aangeteken in die annale van die toneel: Gottsched en die filosoof Wolff se begeerte om die Duitse volk op elke gebied op te hef; die egpaar Neuber se bereidwilligheid om met hul geselskap op die gebied van die toneel saam te werk; die daaropvolgende reise deur die hele Duitsland met vertalings van die Franse klassieke dramas, wat volgens Gottsched die enigste letterkundig aanvaarbare toneel is; die praktiese, finansiële oorwegings wat die Neubers daartoe dwing om die streng klassieke werke met toevoeging van volkselemente, nader aan die smaak van hulle publiek te bring; die noodsaaklike toevoeging in hul repertorium van volkse klugte om gehore te trek, en die uiteindelijke breuk tussen Gottsched en Carolina Neuber as gevolg van sy eie geregtige, onpraktiese en dikwels diktatoriale eise. In 'n oomblik van groot idealisme, toe hul nog bevriend was, het hulle Hanswors by wyse van 'n simboliese voorstelling in Leipzig vir ewig van die verhoog verban, maar die harde skool van die reisende toneel het geleer dat die speler rekening moet hou met die smaak van sy publiek, en die Duitse gehore was nog nie bereid om hul geliefde Hanswors oorboord te gooi nie. Die geskiedenis van die Duitse toneel van die tyd, en van Die Neuberin, soos die groot aktrise by haar publiek bekend was, herinner in baie opsigte aan dié van die Afrikaanse reisende toneel en van vooraanstaande toneelfigure uit die eerste helfte van die twintigste eeu. Die

Neuberin se pogings om haar publiek op te voed, het as enigste gevolg dat sy hul ondersteuning verloor, en uiteindelik sterf sy in groot armoede en eensaamheid. Kindermann skryf: "Es war die Tragik der Neuberin, dass zu ihren Lebzeiten die deutschen Dramatiker nicht erfüllen konnten, was sie als Schauspielerin mit ihren Ensemble längst zu schenken bereit war. So musste sie Schiffbruch leiden." [75 : 492] Haar groot verdienste is dat sy, met behulp van haar man en hul toneelgeselskap, daarin geslaag het om met die aanbieding van 'n klassieke repertorium wat strenge dissipline vereis het, nuwe standarde ten opsigte van spel en aanbieding te vestig. Dr. Wilhelmina Delp skryf van haar: "Combining French stateliness with German emotion, she had inaugurated a new era in German acting. [32 : 309] Sy is ongetwyfeld die grootste en invloedrykste Duitse aktrise van die 18e eeu. Na haar dood bou enkele lede van haar geselskap voort op die fondament wat sy gelê het. Gottsched het, ten spyte van sy tekortkominge, tog daarin geslaag om op letterkundige gebied 'n bewuswording van dramatiese vorm by die publiek en toneelskrywers te laat posvat. Dr. Wilhelmina Delp sê van hom: "His bugbears were the disorderly popular plays with their improvisations, their Hanswurst and their rowdy fooling." [32 : 309] In hierdie opsig vernietig hy inderdaad die eeue-oue tradisie van die geïmproviseerde, gespeelde toneel en is hy die eerste Duitse ondersteuner van toneel in die vorm van 'n geskrewe letterkunde.

Kindermann wys op die voor- en nadele wat die aanbieding van die Franse tragedies vir die toekomstige Duitse toneel ingehou het: "Diese Übernahme hatte ihre guten und ihre schlimmen folgen. Zu den positiven Auswirkungen gehörte es, dass damit an die Stelle der oft schon recht zuchtlosen und manieristisch gewordenen Stegreif- und Hanswurstbühnen eine eng an den Dramentext des Dichters gebundene Darstellungs- und Inszenierungsform trat, deren Hauptgebod 'tenue' in allen Lebenslagen hiess..... Die Schauspieler, die in alle ihren Hanswurstiaden sich so oft einer drastischen, lässig gewordenen Prosa bedienten, mussten nun, in der Sphäre französisch-klassizistischer Dramatik, zum

Vers-Sprechen, damit aber auch zur Vers-Spielen, also zu einer gebundenen Form der Wort- und Gebärdenform übergehen." Daarteenoor stel hy die belangrike negatiewe uitwerking: "Die durch die Französnachahmung veranlasste Vertreibung des Hanswurst von der deutschsprachigen Bühne, die allmählich Überall..... gelang, entzog dem deutschen Theater viel von seinem Eigensten, von seiner bodenständigen Kraft." [75 : 474]

Dit is duidelik dat die uitbouing van die Duitse nasionale toneel nog nie, soos in die geval van Engeland, Spanje en Frankryk, op 'n onderbou van 'n volkseie kultuur staan nie. Dit groei nie, soos Rischbieter tereg opmerk, direk uit die volkseie nie. Die redes hiervoor is geleë, nie net in die beïnvloeding vanuit die Franse kultuur waarna verwys is nie, maar ook in die besondere struktuur van die gemeenskap, wat terug te voer is na die gevolge van die Dertigjarige Oorlog.

(b) Samestelling van die gemeenskap

Die oorlog het nie net die stede nie, maar ook die handel vernietig, en sodoende die opkoms van 'n sterk en invloedryke middelklas dekades lank vertraag. Daarbenewens leef die feodale stelsel, as gevolg van die bepalinge van die Vrede van Wesfale, in Duitsland veel langer voort as in ander dele van die Vasteland. In 'n poging om hulle teen die aanslag van die boerebevolking en die middelklas te verskans, versterk die vorstehuisse hulself met die toevoeging van lojale militêre en burokratiese amptenare wat uit die gelede van die aristokrasie en die groot grondbesitters geneem is. Die middelklas het geen toegang tot die hoër poste in die regering of die leër nie en die boerebevolking is verarm en onderdruk. Die Kerk skaar hom aan die kant van die vorstehuisse. Die middelklas is sodoende afgesny van sowel Kerk as staat. Die burger uit die middelstand, wat nie as handelaar of ambagsman 'n bestaan kan maak nie, moet kies tussen 'n loopbaan in die laer range van die leër of die staatsdiens of anders onderwyser word. Tot aan die einde van die agtiende eeu is dit vir die meeste skrywers onmoontlik om 'n bestaan uit hul skryfkuns te maak en hulle aanvaar poste in die



genoemde beroepe om aan die brode te kom. Herder tree toe tot die Kerk, Gottsched en Schiller is universiteitsdosente, en A.W. Schlegel is 'n minder belangrike staatsamptenaar. [Vgl. 63: 103] Lessing is een van die heel eerste skrywers wat aan die begin van sy loopbaan 'n bestaan met sy skryfkuns kan maak. Maar selfs hy aanvaar ten slotte 'n beroepspos as bibliotekaris. Die middelstand het geen seggenskap in landsake of in die politieke lewe nie en daar bestaan, weens die heersende aristokratiese Franse mode, ook geen inheemse kultuurlewe waaraan hulle kan deelneem nie.

Die middelklas, uit wie se geledere die dramaturge mettertyd te voorskyn kom, lewe gevolglik in 'n soort kulturele lugleegte tussen die ingevoerde Franse hofkultuur van die aristokrasie en bevoorregte staats- en militêre amptenare enersyds en die boerebevolking, wie se smaak tot die growwe, klugtige Hansworstiades neig, andersyds. Hauser stel dit dat hul hul onder die omstandighede terugtrek in passiewe, spekulatiewe en abstrakte lewensbespiegeling. [63: hfst. 4 passim] Die dramaturgie van die Duitse klassieke tydperk is getuie hiervan: dit is, soos Rischbieter aangedui het, in eerste instansie ideëdrama, wat ten opsigte van taal en gevoel, maar nie ten opsigte van medebelewenis nie, met die gemeenskap verbind is.

Die beskaafde middelklas, wat terselfdertyd ook die kleinste gemeenskapsgroep is, se invloed oorheers mettertyd die kultuurlewe van Duitsland. Uit hul geledere kom nie net die dramaturge nie maar ook die denkers te voorskyn. Die dramaturgie, hoewel nie spesifiek aan hul gerig nie, spreek in eerste instansie en aanvanklik selfs uitsluitend, tot hierdie gemeenskap en word wederkerig deur hul gedra. Ook in hierdie opsig is die Duitse dramaturgie nie volkskuns nie.

Met die opkoms van die groot handelstede word dit vir die skrywer in toenemende mate moontlik om as selfstandige kunstenaar 'n bestaan te maak, maar sy status as skrywer verleen hom nog steeds nie toegang tot die politieke invloedssfeer nie. Sy betreklike isolasie bly voortduur en hy vind nie aansluiting by sy

gemeenskap as geheel nie. Goethe se isolasie in Weimar is 'n sprekende voorbeeld hiervan. Die grootste skrywer en denker van die tyd se dramaturgie spreek aanvanklik net tot die beperkte kring van Weimar. Hy is in so 'n mate bewus van sy isolasie dat verwysings na sy eensaamheid telkens in sy geskifte voorkom.

Die begrip geestelike homeostasis, waarna van tyd tot tyd verwys is, is van toepassing op die metodes wat, hoewel nie bewus-telik nie, deur die dramaturge in die beginjare van die opkoms van die Duitse klassieke toneelletterkunde gebruik word om te vergoed vir hul gebrek aan invloed in sosiale en politieke kringe. Die entoesiasme vir die vryheid, wat veral kenmerkend is van die soge-naamde Storm en Drang-periode, stel die geïdealiseerde vryheids-gedagte teenoor die werklikhede van hul politieke en sosiale inker-king, om sodoende tot geestelike ewewig en 'n gevoel van persoon-like waarde te kom. Die vryheidsgedagte is nie net, soos algemeen aanvaar, deur die gebeure in Frankryk geïnspireer nie. Dit is 'n vergestaltung van die bewuste en onderbewuste verlangens van 'n veronregte groep binne die Duitse gemeenskap. Die romantiek wat so sterk aanwesig is in die klassieke dramaturgie, kan soortgelyks gesien word as 'n poging om met 'n beeld van die kunstenaar as 'n begenadigde en geïnspireerde wese, wat tot 'n uitverkore gemeen-skap behoort, te vergoed vir die werklikhede van hul terneerdruk-kende, ondergeskikte politieke en sosiale aansien. Die opvatting van die kunstenaar as 'n begenadigde, uitsonderlike wese, was natuurlik reeds vanaf die Renaissance aanwesig, maar is nooit voor-heen so sterk soos juis toe beklemtoon nie. Die kunsskepping as 'n produk van geordende denke en vakmanskap word feitlik oorboord gegooi en vervang met die gedagte dat dit uitvloeisel is van ".....a mysterious process derived from such unfathomable sources as divine inspiration, blind intuition and incalculable moods. [ 63: 111]

Sowel hierdie opvatting van die kuns en die kunstenaar as die gedagte, onder invloed van die Franse tragedieskrywers, aan die drama as 'n selfstandige letterkundige vorm is verantwoordelik vir die finale breuk wat daar in die agtiende eeu tussen die dramaturgie en die gemeenskap kom.

(c) Toneel en letterkunde

Die klassieke toneel van Duitsland staan, ten spyte van alle pogings wat teen die middel van die eeu aangewend word om die Franse invloed te beperk, in die teken van Corneille en Racine; dit wil sê, wat betref die tradisie van toneel as 'n geskrewe dramatiese woord. Die toneel, wat sy oorsprong in 'n spontane uiting van menslike oergevoelens in die aangesig van ontroerende en onbegryplike natuurverskynsels gehad het, en selfs in die aangesig van die uiterste pogings om dit te vernietig, dwarsdeur die geskiedenis van die Westerse mens behou gebly het in 'n groot verskeidenheid van geïmproviseerde vorms, staan nou voor 'n nuwe bedreiging: die onderwerping van die lewende, toneel-in-aksie, aan die dissipline en beperkings van 'n geskrewe toneelletterkunde. Op sy slegste daal die toneel na die dorre, lewensarme pièce bien faite, op sy beste word die geskrewe poëtiese woord in die mond van die begenadigde speler weer eens 'n openbaring van die oer-menslike. Die oorheersing van die negentiende eeuse toneel deur 'n merkwaardige aantal virtuose spelers, is daaraan te wyte dat die geskrewe toneelwoord geroep het om kunstenaars wat lewende gestalte daaraan kon gee. Die geskiedenis van die toneel vanaf die sestiende tot die twintigste eeu kon, in navolging van letterkundig-filosofiese benamings, getipeer word as, opeenvolgend: die eeu van die spel-organiseerder; die eeu van die speler-skrywer; die eeu van die toneelletterkunde en, ten slotte, as die eeu van die regisseur.

Die toneel het weliswaar in al sy groot spitstye 'n geskrewe vorm aangeneem maar nooit in so 'n mate dat dit die plek van die speler ingeneem het of die spel self oorheers het nie. Vanaf die sewentiende eeu staan die dramaturg in toenemende mate van die spel of toneelaanbieding self verwyder en is soms niks meer nie as 'n skepper wat, indien hy dit sou verkies, alle kontak met die lewende toneel sou kon verbeur. In sy poging om groot letterkundige werke te skryf of selfs sy onvermoë om die toneel as 'n speelstuk te sien, gaan die lewende verbintenis tussen die dramaturg en sy gemeenskap soos dit in die tyd van Shakespeare en Molière bestaan

het, geleidelik verlore. Hy spreek nou deur die geskrewe woord en, soos reeds duidelik geblyk het, tot steeds kleiner wordende groeperings binne die gemeenskap. Die spitstyd van die Duitse toneel vertoon sodoende heel ander eienskappe as dié van vorige tye. Dit is 'n letterkundig georiënteerde verskynsel wat ten slotte uitloop op die patrioties-geïnspireerde vestiging van gesubsidieerde staats- en stadskouburge dwarsdeur Duitsland.

(d) Die Duitse klassieke toneel

Van die drie groot verteenwoordigers van die Duitse klassieke toneel, Lessing, Schiller en Goethe, staan eersgenoemde die naaste aan sy gemeenskap. Goethe, skepper van die universele en tydlose Faust, staan in werklikheid die verste verwyder en is 'n sprekende voorbeeld van die letterkundig georiënteerde dramaturg.

(i) Lessing

Voor die middel van die agtiende eeu is daar in Pruise reeds 'n sterk drang na verandering in die rigting van 'n eie kultuuruiting. Gottsched is een van die eerstes wat tot aksie oorgaan; daarna volg 'n lang reeks vlugskrifte uit die pen van toneelentoesiaste soos Herder, Gellert en Johan Elias Schlegel, 'n leerling van Gottsched, waarin onder andere gedagtes oor die wenslikheid van gesubsidieerde teaters uitgespreek word. Kindermann vat die inhoud van die vlugskrifte as volg saam: "Was sie austreben, war ein für alle Schichten verbindliches, der deutschen Denk und Lebensform verpflichtetes Theater." [75 : 476] Schlegel is een van die eerstes wat Shakespeare as navolgenswaardige voorbeeld voorhou. Die liriese gedigte van Klopstock dien as voorbeeld van die krag en skoonheid van die Duitse taal en Wieland se vertaling van Shakespeare dra daartoe by om die aandag af te lei van die Franse drama. Aan Lessing kom egter die eer toe om vorm en rigting te gee aan die stuwende verlanse na 'n eie toneel.

Lessing hoort as dramaturg, kritikus en toneelteoretikus tot die Verligting en die Eeu van die Rede en kan hom as sodanig nie met die Storm en Drang-beweging vereenselwig nie. Kindermann stel

Lessing se opvatting van die toneel as volg: "Lessing erkennt das Theater als Organon der Selbstspiegelung, des menschlichen Selbst-erkennens. Lessing, der Philosoph, erhob das Theater in den gleichen Rang wie alle die übrigen Künste und Wissenschaften. Ja, er erkannte schon klar, dass es bei diesem Selbsterkennen nicht nur um einen Individualprozess geht, sondern um eine stellvertretende Gesamtrepräsentation des Volksausdrucks." [ 75 : 520]

Lessing se lewensloop en dramaturgie is getuie hiervan. Soos bekend dagteken sy belangstelling in die toneel uit sy studente-jare in die stimulerende atmosfeer van die kultuurstad Leipzig en sy ontmoeting in 1748 met Carolina Neuber, wat sy jeugwerk Der junge Gelehrte ten tonele voer. Miss Sara Sampson die eerste van sy toneelstukke wat in 1755 in Berlyn 'n beroepsaanbieding te beurt val, is 'n betreklik soetsappig-burgerlike drama wat onder die invloed van die Engelse roman en waarskynlik van Lillo se The London Merchant geskryf is.

Lessing se verdienste as voorloper en eerste groot Duitse dramaturg ontluik eers twaalf jaar later, met die aanbieding, deur die pasgestigte Nasionale Toneel van Hamburg, van Minna von Barnhelm. Die Sewejarige Oorlog is nog vars in die geheue en hierdie blyspel is getuie van Lessing se verset teen die verdeelde patriotisme van 'n versnipperde Duitsland: ten opsigte van die tema dus 'n stuk uit die volkslewe. Belangriker is egter dat die karakters lewenswaar geskilder is en as herkenbare Duitse mense na vore tree. Die wonderlik natuurlike dialoog is 'n eerste openbaring van die dramatiese moontlikhede van die Duitse prosa. Emilia Galotti (1772), die eerste erkende Duitse tragedie, het ook, hoewel verplaas na 'n buitelandse milieu, as tema 'n tydgenootlike aktualiteit: 'n skildering van die eerbaarheid en reinheid van 'n jong vrou uit die burgerstand in teenstelling met die onedele en minder morele karakter van die edelman. Met hierdie tragedie tree Lessing in die bresse vir die miskende burgerlike stand. Hy is die seun van 'n predikant en 'n besonder godvresende moeder, wat die mens gesien het soos hy was, goed of sleg, en hom geoordeel het volgens sy optrede in die gemeenskap en nie volgens sy sosiale stand nie.

Hierdie lewensopvatting van Lessing lê ook ten grondslag aan sy dramatiese gedig Nathan der Weise, wat hy in 1779 voltooi, maar wat eers in 1783, twee jaar na sy dood, in Berlyn op die planke kom met min sukses! Gassner skryf van hierdie stuk: "He came to it after having concluded a bitter theological battle in favour of rational religion and it is even possible that Nathan would never have been written if the authorities had not forbidden the publication of further pamphlets on his Reimarus case." [53 : 321] Gassner verwys hier na die historiese konfrontasie tussen Lessing en die predikant Goeze van Hamburg. Die pleidooi wat hy in hierdie groot, digterlike werk lewer vir erkenning van die waarde van geloof, sonder dogmatiese verbintenisse, is 'n samevatting in dramatiese vorm van die grondliggende twispunte in die geval Reimarus. Hering noem Nathan der Weise "Lessings Friedenpalme am Ende der heftigsten theologischen Polemik seines Jahrhunderts." Volgens Hering gebruik Lessing die verhoog in hierdie toneelstuk soos 'n kansel vanwaar "dieser Begründer der musischen deutsche Bühne" sy lewensfilosofie predik. Hy skilder Nathan (wat 'n afspieëling van sy vriend Moses Mendelsohn is) nie as held nie, maar as verpersoonliking van geduld met andere se sienswyse. Hering siteer uit hierdie werk die woorde wat Lessing Nathan in die mond lê:

Wo ist Gott?  
 Gott ist überall da, wo man ihn einlässt!  
 O möchte doch die ganze Welt uns hören!

[66 : 262]

Lessing openbaar hom weer eens in hierdie toneelstuk, nie net as 'n verteenwoordiger van die Verligting en van Voltaire se rasionele liberalisme nie, maar veral ook as een van Duitsland se grootste toneeldigters. Die sprokiesagtige atmosfeer van die toneelstuk vind aanknoping met 'n tipies Duitse aanvoeling vir die bonatuurlike, 'n eienskap wat later ook in die operas van Wagner sterk na vore tree.

Lessing is nie net die vader van die Duitse toneel nie, maar ook, en miskien nog belangriker, toneelteoretikus en -kritikus wat in sy geskrif Briefen die neueste Literatur betreffend van die jare 1759-1764 en die daaropvolgende Hamburgische Dramaturgie van die



jare 1767-1769, idees uitspreek en grondbeginsels vaslê wat deur sommige ewe hoog geag word as Aristoteles se Poëtika.

In die sewentiende brief uit eersgenoemde geskrif, onder datum 16 Februarie 1759, wys hy op die treurige toestand van die toneel in die dae van Neuber en veroordeel hy Gottsched se pogings om dit met nabootsings van die Franse klassieke toneel te verbeter. Volgens hom moes Gottsched ingesien het dat die Duitse smaak meer neig tot die Engelse toneel, dat hul meer wil sien en dink as wat die Franse tragedies geleentheid voor bied en dat "...das Grosse, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; dass uns die zu grosse Einfalt mehr ermüde als die zu grosse Verwicklung uns Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn gerade Weges auf das Englische Theater geführt haben..... Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, ich wuss gewiss, es würde von bessern folgen gewesen sein, als dass man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat." Lessing beweer vervolgens dat 'n genie net deur 'n ander geniale gees geïnspireer kan word en impliseer daarmee dat Corneille en Racine nie groot geeste was nie. Hy stel dit inderdaad as sy mening dat Shakespeare 'n veel groter tragiese digter as Corneille is. Hy eindig met 'n betekenisvolle verwysing na die Faust-legende wanneer hy skryf: "Dass aber unsere alte Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Ruhe weitläufig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen: Doctor Faust hat eine menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland, und ist es zum Teil noch, in seinen Doctor Faust!" [82 : 361]

Met die oog op die destyds nog ongeskrewe Faust van Goethe is hierdie siening van meer as verbygaande belang.

Gedagtes soos dié wat Lessing in die Briefe uitspreek, vestig die aandag van skrywers en dramaturge op die Shakespeareaanse toneel, wat juis in Wieland se vertaling vir hulle toeganklik geword het. (Sowel Goethe as Schiller skryf hul eerste groot dramas in navolging, soos hul gemeen het, van Shakespeare. Goethe



gooi byvoorbeeld in Götz von Berlichingen op grond van 'n misverstand oor die ware aard van die Shakespeareaanse toneelvorm, haas alle dramaturgiese dissiplines oorboord.)

Die beroemd-geworde Hamburgische Dramaturgie is 'n losse versameling kritieke en gedagtes oor die toneel wat Lessing gedurende sy verblyf in Hamburg, as medewerker aan die pasgestigte Nasionale Toneel, skryf. Die geskiedenis van hierdie eerste Nasionale Toneel in Duitsland, wat met groot idealisme deur Ackermann in samewerking met vooraanstaande toneelspelers soos Schröder en die uitmuntende Ekhof gestig is, is simptomaties van die destydse toestand van die toneel. Weens interne spanninge, wanadministrasie en uiteindelijke gebrek aan ondersteuning van die kant van die publiek en gevolglike bankrotskap, ontbind die geselskap hom na 'n bestaan van net twee jaar.

Die invloed wat Lessing se Dramaturgie dwarsdeur die Duitssprekende lande van dié tyd uitoefen, is egter inderdaad veel groter as dié van die Nasionale Toneel. Oor die mislukking van laasgenoemde skryf hy: "Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung sondern bloss von dem sittlichen Character. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles was uns von jenseits dem Rheine kommt is schön, reizend, allerliebste, göttlich....." In 'n vorige aantekening het hy reeds geskryf: "Wir haben Schauspieler aber keine Schauspielerkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muss ganz von neuem wieder erfunden werden." [81: 146-147]

Dit is bittere woorde wat geskryf is juis in die tyd toe Minna von Barnhelm met groot sukses deur die Hamburgse geselskap aangebied is. Maar in die Pruisiese hoofstad, Berlyn, word daar nog oorwegend Franse operas en ballette, naas Franse klassieke toneelstukke gespeel. Frederik die Grote se smaak vir alles wat



Frans is, vier in Berlyn hoogty tot aan sy dood in 1786, waarna die destyds beroemde toneelspeler, Iffland, as leier van die Nasionale Toneel van Berlyn aangestel word en daar in die hoofstad, soos toe reeds ook elders in Duitsland, 'n verandering intree.

Lessing lewe lank genoeg om die geboorte van 'n volwaardige Duitse dramaturgie en 'n meegaande bewussyn van 'n saamhorige nasionale identiteit dwarsdeur Duitsland, mee te maak. Die twee gebeurtenisse loop hand aan hand want, soos Martin Esslin dit stel: "No German national identity without a great German literature; no German literature without a great German drama; and no great German drama without a German national theatre." [ 40: 13] Kinderman wys op die geweldige invloed wat die opkoms van die Duitse letterkunde en die toneel as saamsnoerende faktore gehad het: "Man darf keinen Zweifel darüber bestehen lassen, dass das deutschsprachige Theater des 18. Jahrhunderts inmitten aller innerdeutsche Zersplitterung ausserordentlich viel beitrug zum werde prozess einer gemeinsam-deutschen Kulturreiffe, die sich mit dem Gepräge der übrigen führenden Kulturen Europas endlich zu messen vermochte. Auch die Impulse zu einer eigengeprägten deutschen Lebensform gingen vielfach vom Künstlerischen Wirkungsraum des deutschsprachigen Theaters aus." [ 75: 473] Dit is inderdaad opmerklik dat die bloeityd van die Duitse toneel hand aan hand gaan met die totstandkoming van nasionale teaters naas die reeds bestaande hofteaters, waarvan sommige gedurende die laaste dekades van die agtiende eeu groot ondersteuners van die nuwe, eielandse toneel word. Anders as in vorige bloeitydperke van die toneel, sentreer dié van Duitsland dus nie in 'n enkele hoofstad nie maar is dit, weer eens as gevolg van die politieke desentralisasie van die land, oor alle Duitssprekende gebiede versprei. Die impuls kom weliswaar oorspronklik vanuit Pruise, wat binne die politieke ordening toonaangewend bly, en versprei vandaar uit. Toneelspelers en -geselskappe in Leipzig, Hamburg, Mannheim, Gotha, Weimar, Frankfurt, Berlyn, asook Zurich en Wenen, word almal draers van 'n Duitse toneel wat die publiek, en meer spesifiek die middelklas, stormenderhand oorrompel.

Die bekende Storm en Drang-periode in die toneelletterkunde is inderdaad ook in sekere mate van toepassing op die entoesiasme waarmee die toneelstukke van driftige jong skrywers soos Lenz, Klinger en Heinrich Wagner, teen die einde van die eeu begroet word. Die bruisende golf wat, voortgestu deur 'n bewondering vir die nuut-ontdekte Elizabethaanse toneel asook Rousseau se filosofie van die meerderwaardigheid van die natuurmens, 'n onstuimige dramaturgie uit die penne ook van Schiller en Goethe voortbring, duur net lank genoeg om te dien as 'n afspringplank vir laasgenoemdes se klassieke werke.

(ii) Friedrich Schiller

Die Duitse toneel tree met die klassieke werke van Schiller en Goethe, toe tot die Europese toneelgemeenskap en juis op 'n tydstip toe dit, op politieke gebied, meedoen aan die vernietiging van die Napoleontiese leër op Waterloo: Frankryk word as 't ware gelyktydig op die slagveld en op die verhoog verslaan. In die tyd bereik die dramaturgie selfstandigheid en volwassenheid. Of daar in Duitsland egter sprake was van 'n waarlik volkstoneelbeweging, soortgelyk aan dié van Engeland in die tyd van Elizabeth I en veral van Spanje in die tyd van Filips II, is 'n ander vraag. In Duitsland neem dit, vir sover dit vergelykbaar is, gestalte aan in die burgerlike melodramas of "noodlotsdramas" van skrywers soos Iffland, Kotzebue en Werner. Hierdie is egter nie werke wat as "volkstoneel" kan vergelyk met dié van Shakespeare of Lope de Vega nie. In die Storm en Drang-periode skryf Goethe sy Götz von Berlichingen en Schiller Die Räuber, Die Verschwörung des Fiesco en Kabale und Liebe. Hierdie werke staan almal met albei voete in die Duitse volksaarde geplant. Götz von Berlichingen is met groot geesdrif begroet. Schiller se Raüber word in Mannheim aan die Hofteater aangebied met die vermaarde Iffland in die hoofrol. Tot ontsteltenis van die Intendant Dalberg, is die rebelse werk met 'vulkaniese' entoesiasme ontvang. Dat Schiller ná die sensasionele aanbieding nie na sy beroep in die leër kan terugkeer nie en twee jaar later, na die weliswaar minder suksesvolle aanbieding van die republikeinsgesinde Fiesko,

moet wegvlug om die woede van die hertog van Württemberg te ontduik, is simptomaties van die destydse toestand van sowel toneel as politiek. Geen wonder dat Schiller in sy daaropvolgende burgerlike treurspel Kabale und Liebe, 'n prent skilder van adellike korrupsie, en 'n pleidooi lewer vir 'gelykheid' ooreenkomstig die slagkreet van die Franse rewolusie.

Met bogenoemde werke betree Goethe en Schiller die terrein van die ware volkstoneel, soortgelyk aan die dramaturgie van vorige groot volkstoneeldigters soos Shakespeare en De Vega. Die Griekse tragedieskrywers was, in die juiste sin van die woord, ook volkstoneeldigters. Die intens-patriotiese tydperk, in noue voeling met 'n emosioneel ontvanklike en begeesterde publiek, duur nie lank nie. Goethe, wat aanvanklik met hart en siel as skrywer en as speler meegedoen het aan die Storm en Drang-tydperk, aanvaar 'n pos in diens van hertog Karl August in Weimar en stel vanaf die tyd meer belang in die klassieke letterkunde. Schiller se verhuising na Jena, waar hy 'n pos aan die universiteit beklee, en sy vriendskap met Goethe in die nabygeleë Weimar, is bepalend ook vir sy verdere loopbaan as dramaturg, en sy ingesteldheid ten opsigte van sy gehoor. Daar kom aan die einde van die eeu, veral as gevolg van die invloed van Goethe, 'n ingrypende aksentverskuiwing in die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap. Hierdie verskuiwing hou verband met 'n veranderde aard van die dramaturgie. Die oorspronklike prosavorm en volkseie dialoog word vervang met 'n poëtiese vorm wat die tipiese en die besondere vermy. Goethe beywer hom, as Intendant van Weimar se hofteater, vir die uitbouing van 'n nuwe speelstyl wat die bestaande realistiese 'prosa' speelstyl moet vervang. Dit gaan, volgens Kindermann, om 'n kristaliseringsproses ten opsigte van die dramatiese vertolking, waarmee bedoel word dat die vertolking algaande nie meer deur middel van 'n prosa-dramaturgie en bygaande speelstyl geskied nie, maar met behulp van verse en rym, "freilich getragen durch einen der deutschen Sprache, der deutschen Denkform und Gefühlswelt analogen Rhythmus." Die Franse Aleksandryne is vervang deur die Duitse jambiese vers.

"Nur so werde es gelungen 'das düstere Bild/Der Wahrheit in heitre Reich des Kunst' hinüberzuspielen nach dem klar bekundeten Grundgesetz: 'Ernst ist das Leben heiter ist die Kunst'." Kindermann beweert dat daarmee egter nie 'n verwydering van die lewende kuns bedoel is nie, "sondern eine Betonung der ganz anderen Geetzlichkeit der künstlerische Lebensgestaltung gegenüber der Lebensrealität." [75 : 184]

Hierdie instelling bring mee dat die toneel, in weerwil van Kindermann se stelling, in die reeds aangehaalde woorde van Henning Rischbieter, "Ideentheater, Bildungstheater, Erziehungstheater, Kulturtheater," word, en as sodanig verwyder van die algemene volksmassa. (Berthold Brecht se epiese teater is, op die keper beskou, 'n poging om die teater weer eens midde in die volksgemeenskap te plaas.) Schiller en Goethe se gehoor is 'n beskaafde, gekultiveerde kring, geneem uit die betreklik afgesonderde gemeenskap van die stad Weimar, en as sodanig heel anders as die breë, verteenwoordigende volksgehoor van die Grieke, die Kerklike toneel, van Shakespeare en Lope de Vega.

Die toneelstukke wat Schiller ná sy ontmoeting met Goethe in Weimar skryf, dra daarbenewens die stempel van sy beroep as geskiedenisprofessor aan die Universiteit van Jena. Sy belangstelling in die geskiedenis betoon hy reeds voor sy aanstelling, in sy eerste historiese werk Don Carlos, wat in 1787 in Hamburg op die planke kom. Daarna volg die grootse Wallenstein-trilogie (Weimar 1798); Maria Stuart (Weimar 1800); Die Jungfrau von Orleans (Leipzig 1801); Die Braut von Messina (Weimar 1803); en sy laaste, meesterlike Wilhelm Tell wat die jaar voor sy dood in Weimar aangebied is.

Met hierdie versdramas beweeg Schiller weg van die vroeëre Shakespeare-verering en betree hy die invloedsefeer van Goethe. Laasgenoemde is, as spelleier van Weimar se hofteatergeselskap, ook verantwoordelik vir die ensenering van hierdie werke, dikwels met bystand van Schiller.

Die heroïese word soms as die karakteristiekste eienskap van Schiller se versdramas beskou maar daar is 'n merkbare verskil tussen sy siening van die heroïes-tragiese en dié van sy voorgangers.

Hauser stel dit as volg: "The difference between the tragedies of Shakespeare and Corneille, on the one hand, and those of Lessing and Schiller, on the other hand, is that in the one case the destruction of the hero represents a higher and in the other case a mere historical necessity. There is no conceivable order of society in which a Hamlet or Antony would not inevitably come to ruin, whereas the heroes of Lessing and Schiller, Sara Sampson and Emilia Galotti, Ferdinand and Luise, Carlos and Posa, could be happy and contented in any other society and any other time except their own, that is to say, except that of their creator." [ 63: 90] Daar is veel te sê vir hierdie stelling. Lessing, Schiller en Goethe se noodlot het bepaal dat hul moes skryf in 'n burgerlike eeu wat nie tragies ingestel was nie. Om weer vir Hauser aan te haal: "The great ages of tragedy are those in which subversive social displacements take place, and a ruling class suddenly loses its power and influence. Tragic conflicts usually revolve around the values which form the moral basis of the power of this class and the ruinous end of the hero symbolizes and transfigures the ruinous end which threatens the class as a whole. Both Greek tragedy and the Spanish, English and French drama of the sixteenth and seventeenth centuries were produced in such periods of crisis and symbolize the tragic fate of their aristocracies.....In contrast to these ages, the periods in which the fashion is set by a social class which believes in its ultimate triumph are not favourable for tragic drama. Their optimism, their faith in the capacity of reason and right to achieve victory, prevents the tragic outcome of dramatic entanglements, or seeks to make a tragic accident out of tragic necessity and a tragic error out of tragic guilt." [ 63: 89]

'n Noukeurige bestudering van Schiller se dramas, gedigte en toneelgeskrifte laat die vraag egter ontstaan of dit in eerste instansie sy bedoeling was om tydlose letterkundige werke of tragedies te skryf. In sy essay Die Schaubühne als eine Moralische Anstalt Betrachtet, waarna reeds in hoofstuk drie verwys is, gee hy 'n duidelike uiteensetting van wat hy as die funksie van die

drama beskou. Die gedagtes wat hy uitspreek is so belangrik vir 'n begrip van sy verhouding tot sy gemeenskap, dat hul breedvoerig aangehaal word. Volgens Schiller verlang die mens na iets wat die leemte tussen die sensoriese en die intellektuele lewe kan vul en hul in harmonie met mekaar kan bring. Aan hierdie eis voldoen die Skoonheid en Estetika. Die toneel is die vergestaltung van die twee eienskappe: 'n instelling wat die siel voed en die hart en hoof edel opvoed. Schiller skryf: "Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, dass eines Staats festeste Säule Religion sei - dass ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt...."

In die onsekere wêreld van die politiek is, volgens Schiller, sowel godsdiens as die wet noodsaaklik en albei word deur die toneel versterk: "Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten." Hy illustreer hierdie stelling met verwysing na karakters en situasies geneem uit sy eie en Goethe se toneelstukke en kom dan tot die gevolgtrekking dat die toneel 'n bondgenoot van sowel die godsdiens as die wysheid is. Hy noem in groot besonderhede al die heilsame eienskappe van die toneel op: "Sie ist es, die der grossen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamen Spott beschämt. ....Was sie oben durch Rührung und Schrecken wirkte, leistet sie hier durch Scherz und Satire. ....Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. ....Aber nicht genug, dass uns die Bühne mit Schicksalen der Menschheit bekannt macht, sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtvoll über ihn richten.....Hier nur hören die Grossen der Welt, was sie nie oder selten hören - Wahrheit; was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier - den Menschen..... Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Teile des Vblks das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in mildereren

Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet....." [My kursivering.]

Schiller beweer dat die toneel suiwer en hoë lewensbeginsels na die gemeenskap laat deursypel en noem in dié verband Lessing se toneelstuk, Nathan der Weise, wat verdraagsaamheid ten opsigte van andere se godsdiensoopvattinge versprei het en hy spreek die hoop uit dat dit ook 'n heilsame uitwerking op opvoedingstelsels kan uitoefen. Die toneel is vir Schiller in elke opsig 'n magtige opvoedkundige en morele instelling en die dramaturg het, volgens hom, ook patriotiese verpligtings. Hy stel dit as volg: "Sogar Industrie und Erfindungsgeist könnten und würden vor dem Schauplatze Feuer fangen, wenn die Dichter es der Mühe wert hielten, Patrioten zu sein, und der Staat sich herablassen wollte, sie zu hören." Hy sien die toneel selfs as 'n belangrike faktor in die totstandkoming van 'n volk: "Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten – wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte – mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben so würden wir auch eine Nation."

Die opvatting van die toneel as 'n morele instelling is natuurlik nie nuut nie – dit was sedert die Middeleeue in mindere of meerdere mate altyd aanwesig en was, in die Rederykerstoneel, ook 'n bewuste doelstelling. Schiller bepleit egter iets meer: hy sien die toneel as 'n instelling wat ten opsigte van die opvoeding en politieke en sosiale instellinge invloed kan uitoefen. Dit is 'n nuwe opvatting wat 'n onberekenbaar groot invloed uitoefen op die dramaturgie van veral sommige toneelskrywers van die twintigste eeu. Dit is reeds aanwesig in Georg Büchner se Dantons Tod en is onderliggend aan die dramaturgie van sowel Ibsen en Shaw as aan dié van bewus-politieke skrywers soos Bertold Brecht, Peter Weiss, Jean-Paul Sartre, en Arnold Wesker.

Vir Schiller is veral die vryheidsgedagte, wat in dié tyd as gevolg van die gebeure in Frankryk dwarsdeur Europa posvat, sino-

niem met die hoogste menslike ideale en hierdie gedagte kom in al sy toneelstukke tot uiting. Die uitgesproke vryheidsgedagte hou ook verband met die sosiale instelling en die kunstenaar se drang na selfstandigheid. Die vryheidsgedagte is natuurlik sterk aanwesig in Die Råuber asook in Kabale und Liebe wat kan gesien word as 'n pleidooi vir die vryheid van die burgerstand om op gelyke voet met die adel te kan verkeer. Dit is interessant dat Fiesco, wat 'n sterk pleidooi ten gunste van 'n republikeinse regeringsinstelling lewer, nie juis ingang by sy publiek gevind het nie.

Met die versdrama Don Carlos kom daar 'n dieper, edeler uiting van die vryheidsgedagte na vore, waarvan veral die grootse dialoog tussen koning Filips en Posa getuig. Filips verkeer in diepe vertwyfeling oor die verhouding tussen sy seun Don Carlos en sy vrou Elizabeth. Hy bid om 'n onbevooroordeelde en onbaatsugtige persoon om hom by te staan en glo dat hy die persoon in markies Posa gevind het. Hy ontbied hom na 'n private oudiënsie. Posa voel die grootsheid van die oomblik sterk aan en gebruik dit om 'n verandering te probeer bring in die koning se opvatting van sy absolute mag oor sy onderdane en sy vervolging van die Protestantse Nederlanders. Filips bied hom, by die aanvang van die oudiënsie, 'n hoë staatspos aan. Posa wys dit van die hand met die woorde: "Ich kann nicht Fürstendiener sein." Hy verduidelik dat hy die koning nie met blote diens van liggaam en verstand wil bedrieg nie, wel wetende dat hy 'n heel ander opvatting van deugszaamheid het. Hy stel dus die vraag:

.....Können Sie  
In Ihrer Schöpfung fremde Schöpfer dulden?

en antwoord self:

.....Ich liebe  
Die Menschheit, und in Monarchien darf  
Ich niemand lieben als mich selbst.

Beïndruk deur Posa se opregtheid, stel Filips voor dat hy self 'n regeringspos kies wat hom geleentheid sal bied vir die uitlewing van sy ideale. Posa antwoord:



Ich finde keinen.

.....  
 In ihren Münzen lässt sie Wahrheit schlagen,  
 Die Wahrheit, die sie dulden kann. Verworfen  
 Sind alle Stempel, die nicht diesem gleichen.

.....  
 .....Darf meine Bruderliebe  
 Sich zur Verkürzung meines Bruders borgen?  
 Weiss ich ihn glücklich - eh er denken darf?

Die koning werp hom toe:

.....Ihr seid  
 Ein Protestant,

maar Posa ontken dit. Die koning se geloof, so beweer hy, is ook syne. Hy meen dat die koning hom verkeerd verstaan: hy lewe volgens 'n grootse ideaal vir die mensheid wat dalk eers deur toekomstige geslagte verwesenlik sal kan word - 'n vryheids-ideaal. In ontroerende woorde skilder hy die ontsettende vervolging van die volk in Vlaandere. Dat die koning tot die daad gedwing is, verstaan hy, maar dat die 'vader van 'n volk' tot so iets in staat is...! Maar hierdie vreeslike dae sal volgens Posa verdwyn:

Jahnhunderte verdrängen Philipps Zeiten;  
 Die bringen mildre Weisheit! Bürgerglück  
 Wird dann versöhnt mit Fürstengrose wandeln,  
 Der karge Staat mit seinen Kindern geizen,  
 Und die Notwendigkeit wird menschlich sein.

Posa versoek ten slotte dat Filips die opvatting, as sou hy die verteenwoordiger van God self wees, moet prysgee en 'n voorbeeld van verdraagsaamheid aan Europa moet stel:

..... Geben Sie  
 Die unnatürliche Vergötterung auf,  
 Die uns vernichtet! Werden Sie uns Muster  
 Des Ewigen und Wahren! Niemals - niemals  
 Besass ein Sterblicher so viel, so göttlich  
 Es zu gebrauchen. Alle Könige  
 Europens huldigen des spanschen Namen.  
 Gehen Sie Europens Königen voran.  
 Ein Federzug von dieser Hand, und neu  
 Erschaffen wird die Erde. Geben Sie  
 Gedankenfreiheit!

[Don Carlos. III.vii]

In die Wallenstein-trilogie behandel Schiller die vraag of die mens hom die vryheid mag veroorloof om op grond van sy gewetens-oortuiging sy land te verrai. Hy neem sy tema uit die geskiedenis van die Dertigjarige Oorlog: die Katolieke veldheer Wallenstein het tot die oortuiging gekom dat die stryd teen die Protestantse Duitsland nie geregverdig is nie en hy besluit om, in bondgenootskap met die Sweedse veldmagte, 'n onafhanklike Boheme uit te roep maar word vermoor voordat hy tot die daad kan oorgaan. Dit gaan derhalwe ook om Boheme se reg om vry te wees van die Oostenrykse juk. Die morele lesse wat die toneel volgens Schiller moet leer, kom in Wallensteins Tod duidelik na vore in die noodlottige gevolge van haat, eersug en verraad van vriendskap, soos deur Buttler en Octavio Piccolomini verteenwoordig. Daarteenoor beeld Schiller die edele invloed van 'n reine liefde tussen man en vrou in die persone van sy dogter Thekla en Max Piccolomini uit.

In Maria Stuart teken Schiller die uitwerking van persoonlike ambisies, hartstogte en ideale op die historiese verloop van volkere. Die vryheidsgedagte is in die werk vergestalt in Maria Stuart se aanvaarding van haar skuld en haar verlossing deur lyding in teenstelling met koningin Elizabeth, wat in werklikheid die prisonier van haar eie troon en magsverlange is. In Die Jungfrau von Orleans kom die vryheidsgedagte in Johanna van Arkel se stryd teen die Engelse besettingsmagte kragtig na vore.

Wilhelm Tell is tegelyk Schiller se laaste en sy voortreflikste vryheidsdrama. Rischbieter skryf: "Mit dem 'Wilhelm Tell' erreichte Schiller, indem er die Freiheit zum Thema und ein ganzes Volk zum Helden machte, am innigsten die Deutschen, mit dem 'Tell' wurde er der volkstümliche Dramatiker, nicht nur unserer klassischen Bühne." [107: 274] Daar is in hierdie drama eintlik twee verweefde temas: die boerebevolking se reg tot opstand teen die tiran Gessler, en die morele oorwegings van Tell se vermoording van Gessler in teenstelling tot hertog Johann se vermoording van die keiser. Die vryheidsgedagte en die regte van die volk deurstraal die hele drama. By die vertrek van Ulrich von Rudenz, 'n vurige ondersteuner van die keiserlike gesag, na die vors se

kasteel in Altdorf, vermaan sy oom, die bejaarde baron von Attinghausen hom:

Ach, Uli! Uli! Bleibe bei den Deinen!  
Geh nicht nach Altdorf - O, verlass sie nicht,  
Die heilige Sache deines Vaterlands!"

En wanneer Rudenz teenstribbel dat die volk magteloos is teen die keiser, doen Attinghausen weer eens 'n beroep op sy volkstrou:

O lerne fühlen welches Stamms du bist!  
Wirf nicht für eiteln Glanz und Flitterschein  
Die echte perle deines Wertes hin -  
Das Haupt zu heissen eines freies Volks  
Das dir aus Liebe nur sich herzlich weiht,  
.....  
Das sei dein Stolz, des Adels rühme dich -

[Wilhelm Tell : II.i]

Rudenz se ongevoeligheid jeens sy volkseie staan skerp afgeteken teen die eed van getrouheid aan die volksaak wat in die voorafgaande toneel deur Melchtal, Stauffächer en Walter Fürst geneem is. Wilhelm Tell bly as vurige volksman nietemin 'n alleenloper. Gessler, regsverteenvoordiger van die keiser en as sodanig belas met die onderdrukking van die volksopstand, se uitdaging aan Tell om 'n appel van sy seun se kop te skiet of saam met sy seun te sterf, is een van die bekendste in die wêreldliteratuur. Tell skiet met die een peil in sy koker die appel raak en by 'n volgende geleentheid, vir Gessler met die ander pyl deur die hart. Sy regverdiging vir die daad spreek hy in 'n monoloog voor die moord as volg uit:

Du bist mein Herr und meines Kaisers Vogt;  
Doch nicht der Kaiser hätte sich erlaubt.  
Was du - Er sandte dich in diese Lande,  
Um Recht zu sprechen - strenges, denn er zürnet -  
Doch nicht, um mit der mörderischen Lust  
Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen;  
Es lebt ein Gott, zu strafen uns zu rächen.

[Wilhelm Tell : IV.iii]

Tell se regverdiging van sy daad teenoor Johann Parricida is 'n voorbeeld van Schiller se ingesteldheid ten opsigte van 'n moord wat in naam van die vryheid gepleeg word. Johan Parricida vermoor

sy oom, die gehate keiser, op grond daarvan dat laasgenoemde hom van sy erfenis beroof het, en hoop dan om as gewaande bevryder van die land, onderdak te vind by Tell. Tell wys hom egter met afsku die deur waarop Parricida verbaas uitroep:

Bei Euch hofft ich Barmherzigkeit zu finden;  
Auch Ihr nahmt Rach an Eueren Feind.

Tell antwoord:

.....Unglücklicher!  
Darfst du der Ehrsucht blutige Schuld vermengen  
Mit der gerechten Notwehr eines Vaters?  
Hast du der Kinder liebes Haupt verteidigt?  
Des Herdes Heiligtum beschützt? das Schrecklichste,  
Das letzte von den Deinen abgewehrt?  
- Zum Himmel heb ich meine reinen Hände,  
Verfluche dich und deine Tat. - Gerächt  
Hab ich die heilige Natur, die du  
Geschändet - nichts teil ich mit dir - gemordet  
Hast du, ich hab mein Teuerstes verteidigt.

[Wilhelm Tell, V.ii]

Tell se voorstel dat Parricida na Rome moet reis om van die Pous vergiffenis vir sy daad te ontvang, is eweneens tiperend van Schiller se morele ingesteldheid. Hy sê hiermee aan sy gehoor dat die mens nie noodwendig as gevolg van sy verkeerde optrede verewig verdoem is nie en dat elkeen die plig het om sy broer die pad na vergiffenis aan te dui.

Schiller is die laaste van die Duitse klassieke dramaturge. Goethe skryf na Schiller se dood nog enkele werke waarna vervolgens verwys word, maar die opbloei van die Duitse toneel wat met Lessing 'n aanvang geneem het, en waartoe Kleist ook 'n noemenswaardige bydrae gelewer het, eindig met Schiller; 'n kort periode van skaars 'n halwe eeu.

### (iii) Goethe

Goethe se naam staan so verbluffend groot geteken in die wêreldliteratuur dat dit moeilik is om 'n onbevooroordeelde waardeskatting van sy verhouding as dramaturg tot sy tydgenootlike gemeenskap te maak. Dat hy nie in dieselfde mate soos die wêreld se

grootstes daarin geslaag het om in sy toneelposisie tot die gemeenskap van sy tyd te spreek nie, word allerweë erken, maar die invloed wat hy deur sy geskrifte oor die toneel, uitgeoefen het, asook die uitstraling van sy bydrae en invloed as spelleier en direkteur van die teater in Weimar oor die hele Duitsland, is so groot dat 'n juiste waardeskatting weer eens vertroebel word. Gerhard Hering skryf van hom: "Goethe hat Sinn und Sendung, Glanz und Elend der Bühne so umfangreich durchleuchtet, wie, auf die Gattungsvielfalt seiner Äusserungen hin angesehen, in seiner Epoch keiner neben ihn." [66: 264] Hy is, op grond van sy veelvuldige gawes, deur sommige as die laaste Renaissancemens bestempel, maar ten opsigte van sy dramaturgie is hy veel meer 'n verteenwoordiger van die aristokratiese mens in dié sin dat hy deur sy toneelstukke spreek, nie tot die volk nie, maar tot 'n intellektueel en geestelik ontwikkelde gemeenskap. Hierna is reeds verwys na aanleiding van sy samewerking met Schiller in Weimar. Laasgenoemde het sy opvatting in verband met die funksie van die toneel uiteengesit in sy reeds aangehaalde essay; Goethe se opvatting kan moontlik gelees word in die gesprek tussen die direkteur, digter en Hanswors in die Voorspel in die Teater ter inleiding van Faust. Die inleiding is geskryf lank nadat Goethe hom reeds van aktiewe deelname aan die toneellewe onttrek het.

Die strekking van die gesprek laat duidelik blyk dat Goethe hom nie kan vereenselwig met 'n opvatting van die toneel as 'n populêre vermaaklikheidsmedium nie. Die 'bonte skare' waarna die direkteur verlang, versteur sy gees; hy verlang na:

.....'n hemelhoek waar stil die ware  
 Geluk vir digters bloei in volle fleur,  
 Waar die godd'like hand van liefde en vriendetrou  
 Die hart se vreugdes opkweek en behou.

[ Kyk 54 ]

Die digter is dit nie met Hanswors eens dat hy die deugsame burgermens se hart met lekker praatjies oor somer enige ding en met grappighede mag verower nie; ook nie met die direkteur se begeerte om groot skares te lok deur te voldoen aan 'n groot verskeidenheid van smaak en persoonlike behoeftes nie. Sy antwoord



op die voorstelle van die direkteur en Hanswors gee 'n insae in sowel sy opvatting van die digter-dramaturg se roeping as die vername plek wat die natuur in sy lewensbeskouing beklee:

Gaan heen en soek vir jou 'n ander kneg!  
 Verbeel jou dat 'n digter die hoogste reg,  
 Waarmee die natuur 'n mens ooit kan bedeel,  
 Om jou ontwil so goddeloos verspeel!  
 Deur welke krag kan hy harte roer  
 En heerskappy oor die elemente voer?  
 Is 't nie deur harmonie wat in sy siel ontspring  
 Dat in sy hart 'n heelal binnedring?  
 Wanneer die natuur sy ewige drade uitstraal,  
 Hulle agteloos draai en op sy spinwiel dwing,  
 Wanneer alle wesens onharmonies maal  
 In troostelose stemverwilderding,  
 Wie bring in die eners vlietende rye skeiding  
 Dat in hul vaart 'n lewende ritme beef?  
 Wie roep die enkeling tot algemene wyding  
 Dat dit in die heerlikste akkoorde leef?  
 Wie lees sy hartstog in die storm van moed,  
 Sy ernstige aandag in die awendrooi?  
 .....  
 .....  
 Wie bind die gode wat op Olympus woon?  
 Menslike krag, in die digter openbaar.

[ Kyk 54]

Hierdie verhewe, digterlike opvatting van die taak van die dramaturg het Goethe in die weg gestaan in sy verhouding tot sy gehoor. In 'n gedenklesing wat Albert Schweitzer in 1932 in Frankfurt lewer, wys hy op die belangrike rol wat die natuur in Goethe se lewensbeskouing speel en beweer hy dat juis Goethe se navolging van die natuurwette vir hom as dramaturg in die weg staan: "The power, the magic and the inimitable perfection of his lyrical, epic and narrative works are due to the deep foundations in Nature on which his life was based. But that he could not escape from Nature handicapped him as a dramatist. He could not persuade himself so to arrange Nature and action as they give the best effect on the stage, but insisted on trying to introduce them to the spectators as they present themselves in the reality of Nature. Therefore all Goethe's plays have something about them untheatrical or super-theatrical unless like Tasso and Iphigenie they are as if of themselves fitted for the stage by the simplicity of the action and the nature interwoven in it." [115: 30-31]

Albert Schweitzer heg soveel waarde aan Goethe se geloof in die natuur dat hy onderstaande verse as 'n sleutel tot die Faust drama sien:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.  
 Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,  
 Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,  
 Stünd ich, Natur, vor dir, ein Mann allein,  
 Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.  
 Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte.....

[115 : 29]

Benewens die natuurmotief, noem Schweitzer drie ander belangrikes: "The motive of becoming noble, the ennobling influence of woman, and the motive of the sense of guilt." [115: 33] Die eerste van die drie motiewe is ook sterk aanwesig in Schiller se dramaturgie maar, in teenstelling met Goethe weet Schiller hoe om dramatiese gestalte daaraan te gee. Hy besit die vermoë om teatraal opwindende en aangrypende tonele te skryf en dit verhinder dat sy toneelstukke, soos so dikwels in Goethe se geval, in bloot intellektuele bespiegeling verval. Goethe hanteer die tweede van die motiewe, naamlik die veredelende invloed van die vrou, veel beter as die eerste. Hierop wys Schweitzer ook. Hy verwys na die figuur van die prinses in Tasso en veral na Iphigenia wat, in teenstelling tot die oorspronklike klassieke figuur, 'n edel invloed op haar broer en Pylades uitoefen. Hoewel hy dit nie noem nie, is die reddende mag van die vrou natuurlik een van die hoof temas van Faust.

Goethe se afsydigheid van sy gemeenskap kom duidelik tot uiting in sy hantering van die skuldmotief. In die geval van alle ander groot dramaturge hou dit verband met heersende morele, religieuse en sosiale opvattinge. In Goethe se dramaturgie het dit 'n persoonlike klank. Dit is bekend dat hy nie 'n aanhanger van die filosofiese denke van tydgenote soos Kant, Hegel, Fichte of selfs Voltaire was nie en hul opvatting van die tragiese kom nêrens in sy dramaturgie tot uiting nie. Hy onderskryf ook nie die klassieke opvatting as sou die mens deur die toedoen van magte wat buite sy beheer is, in skuld verval en noodwendig tragies aan sy einde moet kom nie. Omdat Goethe ook nie 'n onkritiese aan-



hanger van die Protestantisme is nie, skryf hy die ondergang van die mens selfs nie in eerste instansie aan versoekings deur duiwelse magte toe nie. In Stella sowel as in Clavigo – ook in Götz von Berlichingen hoewel as 'n nuwe tema – is die man se skuld te wyte aan sy eiewillige ontrow en onnadenkendheid. Dit is 'n 'ondramatiese' opvatting van die skuldmotief wat hom nie leen tot spanningvolle, onafwendbare aksie nie. Daar is ook 'n eienaardige teenstrydigheid in hierdie dramas: ten opsigte van handeling en karakterisering is hul in werklikheid burgerlike dramas maar geskryf in verhewe, digterlike verse. Schweitzer is van mening dat Goethe se hantering van die skuldmotief verband hou met gebeure uit sy jeug wat hom lewenslank gekwel het en met 'n bewustheid van skuld bygebly het. Dit het duidelik nie verband met heersende openbare opvattinge nie. Die gebied van die drama is egter nie geskik vir hoogs persoonlike lewensbeskouings nie; omdat dit 'n gemeenskapsinstelling is, vind net die beskouings wat 'n spieëlbeeld van daardie gemeenskap is, ingang.

Goethe se dramatiese gedig Faust bly met al sy dramatiese tekortkomings, nogtans een van die kosbaarste besittings van die Westerse mens. Moontlik sal die waarde van hierdie beeld van die mens wat hom uit die greep van die Middeleeue moet losworstel en aanpas by 'n wetenskaplike eeu, vir toekomstige geslagte toegankliker wees as vir dié van Goethe se eie tyd. Albert Schweitzer het die boodskap van Faust vir die tydgenootlike mens baie pertinent gestel toe hy die wêreld van die jare '30 vergelyk het met 'n reuse Faust-drama wat op die wêreldverhoog gespeel word: "With a thousand grimaces Mephistopheles grins in our faces! In thousandfold ways man has let himself be led to renounce his natural relationship to reality and to seek his weal in the magic formulas of some economic or social system which only thrusts still further the possibility of escape from economic and social misery! And the terrible significance of these magic formulas, to whatever school of economic and social witchcraft they may belong, is always that the individual has to surrender his material and spiritual personal existence, and may continue to live only as belonging body and soul to a plurality which controls him absolutely." [115: 50]





Die Faust-drama sowel deel I as II, is meer as 'n eeu lank as 'n moeilik opvoerbare dramatiese gedig beskou. Dit is moontlik daaraan te wyte dat Faust I en II in sy eie tyd nie volkome verstaan is nie en dat die algemeen-menslike aard van die toneelgedig deur die destydse partikulier-realistiese aanbiedingstyl nie tot sy reg kon kom nie. Hierdie probleem bestaan in die tydgenootlike teater nie meer nie en kan dit onvertroebel tot die gemeenskap spreek. Die skakel met tydgenootlike gehore is moontlik geleë in die bekende en dikwels gesiteerde opdrag wat nou eers in begryp-bare verband met die huidige lewenswerklikhede gebring kan word:

As ek ooit aan die oomblik sê:  
 ,Toef langer nog, jy is so mooi',  
 Dan mag jy my in boeie lê,  
 Dan val ek vernietiging ten prooi.

Goethe se Faust is die enigste toneelstuk wat ná die verval van die toneel in burgerlike uitinge, weer met 'n onverganklike en universeel-menslike stem praat. As 'n openbaring van die menslike psige in 'n besondere tydsgewrig, staan dit langs die groot meesterwerke van die Grieke en van Shakespeare. Dit is terselfdertyd die grootste openbaring van die drama as letterkunde in teenstelling tot drama as speelstuk.



## HOOFSTUK AGT

### VERBROKKELING EN SINTESE

Daar is betekenisvolle ooreenkomste tussen die verval van die toneel in die Hellenistiese tydvak en 'n dergelike verbrokkeling en vervlakking wat veral in die agtiende eeu sterk na vore tree. Albei verskynsels volg op die vernietiging van 'n aristokratiese kultuur en die demokratisering van die gemeenskap. In albei gevalle gee dit aanleiding tot 'n verbrokkeling van die toneel om in 'n geweldige verskeidenheid van vorms tot 'n ooreenstemmende veelvuldigheid van gemeenskapsgroeperings te spreek. Die poëtiese vorm verdwyn in albei tydperke byna geheel en al en word deur 'n prosa- of alledaagse vorm vervang. Die Hellenistiese tydvak moet gesien word teen die agtergrond van die verval van die Atheense beskawing en die verbrokkeling wat as gevolg van die vernietiging van daardie beskawing plaasvind. In die geval van die Christelike tydvak moet dit gesien word teen die agtergrond van die godsdienstige splitsing, die opkoms van die middelstand en die verdeling van die wêreld in 'n veelvuldigheid van onafhanklike volkere. Hauser wys op die ooreenkoms tussen die twee tydperke: "In the three centuries following Alexander the Great....for the first time in the history of mankind we really have to do with a culture which is an international hybrid. It is this levelling of national cultures which gives Hellenistic art its strikingly modern character. Everywhere there is a compromise between the various streams...a blurring of sharp divisions, not merely between Occidental and Oriental Greek and barbarian, but also between different social levels, though not perhaps between classes." [61 : 91]

Gedurende die Middeleeue is die taal en geloof van die Rooms-Katolieke Kerk die universele besit van die Europese mens. Die Kerklike toneel spreek, alle nasionale verskille ten spyt, met universeel-verstaanbare kommunikasiesimbole tot alle gemeenskappe. Ook die kuns, wat in en om die howe van die Europese

adel ontstaan, spreek 'n taal en is die draer van 'n lewensbeskouing wat alle nasionale grense oorskry. Die Hervorming, gepaard met die vernietiging van die feodale stelsel en ten slotte ook die absolutisme, maak hieraan 'n einde. Die verbrokkeling van die Europese kultuurerfenis wat op die vernietiging van bogenoemde bedeling volg, is baie duidelik waarneembaar op die gebied van die musiek. Klaus Heimes gee in 'n artikel met die titel "Music and Society" [65:4-8] 'n heldere uiteensetting van die verbrokkeling wat in die loop van die afgelope vier eeue op die gebied van die musiek plaasgevind het. Hy maak die volgende stellings: "(a) A relationship exists between music and society based on mentorship and economic necessity. (b) Music reflects the tastes and attitudes of the intended consumer. (c) Art-music has been produced for specific purposes and for immediate consumption."

Uitgaande van hierdie drie stellings, vestig hy die aandag op die verskuiwing van die invloedseer van die musiek vanaf die Kerk en die hof na 'n gemeenskap wat vandag demokraties en met erkenning van die beginsel van vrye konkurrensie, ingestel is. Dit is 'n pluralistiese gemeenskap met 'n groot verskeidenheid van belangegroeppe. In teenstelling met die ingrypende veranderinge wat in die gemeenskap plaasgevind het, bly die lewensvereistes van die kunstenaar egter onveranderd: om te kan bestaan moet hy 'n afsetgebied vir sy kuns vind. Hy moet 'n verbruiker en 'n mentor vind en wend hom derhalwe tot die persone wat in tel is. Dit impliseer in tydgenootlike Westerse gemeenskappe 'n beroep op 'n groot verskeidenheid van verbruikers wat 'n ooreenkomstige verskeidenheid van belangegroeppe verteenwoordig. Heimes verdeel die verbruikersmark in vyf hoofgroepe:

1. Art music.
2. Avant-garde music.
3. Connoisseur jazz.
4. Advertising.
5. Entertainment industry
  - (i) the Sedative market
  - (ii) the Sincerity market
  - (iii) the Youth market.

Klaus Heimes se analise van die verskeie markte kom daarop neer dat die talrykste belangegroep vanselfsprekend ook vir die komponis of die musici die lonendste is. Kunsmusiek en 'avant-garde'-musiek is in die twintigste eeu nie meer lonend nie. (Daarom dat dit net by wyse van subsidieë en private ondersteuning kan bly voortbestaan.) Die vermaaklikheidsmark is die lonendste omdat dit veral toegespits is op die jeug wat in die tydgenootlike wêreld weens hul getalsterkte toonaangewend geword het. Ontspanningsmusiek het vir hierdie groep 'n noodsaaklikheid geword. Om weer vir Klaus Heimes aan te haal: "Music is an urgently wanted commodity. It is wanted in bulk, supplied in bulk....and mammoth audiences gather to listen and share in a hysteria which is unique in the history of music." [Kyk 65] Die soort musiek waarna geluister word, weerkaats die smaak en lewenshouding van hierdie verbruikersgroep en is, volgens Heimes, ".....the natural consequence in a society which caters for mass opinion through mass production for the sake of a throbbing market." [Kyk 65] Hauser stel dit as volg: "The transition from the private theatre of the prince's courts to the bourgeois state and municipal theatre and then to the theatre trusts, or from the opera to the operetta and then to the revue, marked the separate phases of a development characterized by the effort to capture ever wider circles of consumers, in order to cover the costs of the growing investments." [64 : 237] Dit volg dan ook byna vanselfsprekend dat die mentor in die gemeenskap van die twintigste eeu nie 'n kunsliefhebber is nie, maar 'n handelaar wat die mark vir eie voordeel en gewin uitbuit.

Die verbrokkeling van die toneel toon sterk ooreenkomste met dié van die musiek.

#### 1. DIE VERNIETIGING VAN DIE ARISTOKRATIESE IDEEAL

In Engeland is 'n insinking in die toneel reeds vanaf die middel van die sewentiende eeu waarneembaar. In hoofstuk vier is verwys na die verbod op die toneel wat in 1642 deur die Puriteinse bewind van Oliver Cromwell ingestel is. Die sogenaamde Restourasietoneel, wat na die herstel van die monargie

onder Karel I in Londen te sien is, toon al die kenmerke van die vervalde aristokrasie. Alec Clunes beskryf dit as: "Immoral, licentious, vulgar, brutal, immodest, indelicate, vicious, sensual, evil, crude, carnal, degenerate, for moral perverts, pornographic filth." [23 : 65] Dit is waar dat die toneel van dié tyd op sy slegste voldoen aan Clunes se beskrywing maar op sy beste is dit, in die dramaturgie van Congreve, Wycherley, Vanbrugh en Farquhar elegant en skerpsinnig met 'n soms meesterlike gebruik van die Engelse taal. Met die aanvang van die agtiende eeu verdwyn selfs die skitterende taalgebruik en kom daar in elke opsig 'n jammerlike insinking. Alec Clunes stel die toestand weer eens kernagtig as volg: "The British Drama came of age with the Elizabethans, sowed some very wild oats during the Restoration, then, with the coming of the eighteenth century entered a long period of ill-health." [23 : 81] Aan die einde van die agtiende eeu maak Goldsmith en Sheridan hul verskyning, maar na 'n kort oplewing van 'n karakteristiek burgerlike blyspel, verval die toneel weer eens vir 'n tydperk van ongeveer honderd-en-twintig jaar tot aan die verskyning van Oscar Wilde en Shaw.

Die toenemende demokratisering en welvaart, die uitbreiding van die handel en die nywerheid, en die vermeerdering van Engeland se territoriale besittings, versterk die aansien van die middelklas. Hierdie groep, wat veral uit handelaars, nyweraars en staatsamptenare bestaan, het sedert die aanvang van die sewentiende eeu weggebly van 'n instelling wat deur die Puriteine veroordeel is, en word nou eers weer, na byna honderd jaar, toneelgangers. Sedert die vermindering van die mag en aansien van die aristokrasie, voel hul dat hul die erfgename van laasgenoemde geword het en, soos hulle, die kunste moet ondersteun. Maar net soos die vervalde aristokrasie van die einde van die sewentiende eeu soek hulle in die teater nie 'n konfrontasie met die lewensproblematiek nie, maar 'n ontvlugting van lewenskwellinge. Dit vind hul in stroperige, sentimentele pseudo-dramas en skreeusnaakse klugte.

Kitto wys, na aanleiding van die verval van Griekse tragedie aan die einde van die 5e eeu v.C. op die ooreenkoms tussen dié tyd en die 17e en 18e eeu n.C.: "...in times when the artists have nothing of great importance to say, they give great attention to the means by which they say it..... There are strong resemblances between the....late 5th and early 4th centuries B.C. and of the seventeenth and eighteenth centuries A.D. In each case the human mind seems to have achieved its new clarity by contracting its field of vision; in each case, a classical Tragedy, poetry at its most comprehensive, almost disappeared over the horizon; appreciated for its incidental merits, but not really understood; leaving as its successors Heroic or a rhetorical tragedy and either witty or sentimental comedy." [77 : 241-242]

Die arbeider en die werkersklas, wat as gevolg van sy verhuising na die stad en sy behoefte aan ontspanning, ook 'n toneelganger word, se smaak is selfs minder ontwikkel as die van die middelklas, en om dit te bevredig ontwikkel die vaudevilleagtige, tipiese Engelse pantomime en vaudeville. Vermaaklikhede met gebruik van diere, jongleurs, akrobate en dansers is aan die orde van die dag. Die tydperk is 'n insiggewende voorbeeld van Klaus Heimes se bewering dat die koper (in hierdie geval sowel die arbeider as 'n middelklassegehoor) die kwaliteit en aard van die produk, dit wil sê die toneelaanbieding, bepaal. In Engeland, waar daar in dié tyd in teenstelling met die Vasteland nie enige vorm van subsidiëring van die kunste bestaan nie, verdwyn die goeie toneel feitlik geheel en al. Die enigste ligstraal is die relatief hoë vertolkende gehalte van beroemdgeworde toneelspelers soos Garrick en Kean, wat vanaf dié tyd te voorskyn kom. Sheldon Cheney skryf egter: "Playwriting had been at a low ebb for a very long time; and what Garrick and his fellows had done to earlier texts — particularly those of Shakespeare — is enough to mark current taste as decadent and inhuman. Tediously bad plays were being written, but worse was the almost unbelievable adaptation, nay, mutilation, of earlier masterpieces, to make good 'acting vehicles'." [20 : 388]

In Frankryk daal die toneel nie tot so 'n jammerlike laagte-

punt nie. Die tradisies van die sewentiende eeu kan in dié land onafgebroke voortgesit word; in die staatsondersteunde Comédie Française bly die speeltradisies van Molière, Corneille en Racine behoue; die invloed van die Franse Akademie laat hom op letterkundige gebied steeds geld. Nietemin beweeg die toneel, net soos in Engeland, van 'n universeel-menslike na 'n bykans sinies-partikuliere uitbeelding van die mens. Die sogenaamde comédie larmoyante [vgl. 27 : 158] waarvan La Chaussée 'n bekende eksponent is, is 'n tipiese verskynsel van die tyd. Die heroïese mens, soos hy in die tragedies van Corneille en Racine vergestalt is, verdwyn saam met die adellike gehore aan wie se smaak hierdie dramas volendoen het. Hauser skryf: "The middle-class drama implied from the very outset the relativizing and belittling of the heroic and aristocratic virtues and was in itself an advertisement for bourgeois morality and the middle-class claim to equality of rights." [63: 78] Dit impliseer ten opsigte van die vorm sowel as die inhoud van die toneel 'n aanpassing by die lewensinstelling van die bourgeoisie. Volgens Donald Stuart het La Chaussée geglo dat toneelstukke uit 'n reeks sentimenteel-emosionele krisisse moet bestaan. Hy skryf: "His plays were successful because they presented scenes which aroused sentiment and caused tears that were not hot or bitter, and because the characters seemed to be more like ordinary citizens than did the heroes and heroines of tragedy." [120:429]

Die neiging tot partikulier-menslike uitbeelding loop heeltemal logies uit op 'n vorm van realisme wat in 1748 deur Diderot in sy geskrif Bijoux Indiscrets geformuleer word. Stuart haal vir Diderot in dié verband as volg aan: "The perfection of a spectacle consists in the imitation of an action, so exact, that the spectator, deceived without interruption, imagines that he is present at the action itself." [120:437] 'n Weerklank van die dramatiese teorieë van Diderot word oral in die Franse dramaturgie van die tyd gevind en kry in die vorm van die drame en die melo-drame waarvan Pixérécourt die grootmeester is, 'n konkrete gestalte. Stuart skryf in dié verband: "Thus the drame introduced realism in details of scenery, costume, dialogue and acting;

but the plots and characters remained romantic in these realistic surroundings. ....The drama tended to become melodramatic because it had to make its appeal to less intellectual audiences that wanted thrills and even shudders, provided they came wrapped in a romantic haze of triumphant virtue." [120: 452] Dit is duidelik dat die verandering in vorm wat die toneel in die loop van die agtiende eeu in Frankryk sowel as in Engeland ondergaan, saamhang met 'n radikaal veranderde inhoud en hantering van die dramatiese aksie. Die adellike heldefigure, hooggebore militêre leiers en so meer, verdwyn. Die held is nou 'n persoon uit die burgerstand wat veg, nie net teen ander persone nie, maar veral ook teen sosiale instellings en onbekende sosiale magte wat sy beweerde regte, sy eer, en sy lewensinstelling, bedreig. Hierdie veranderde lewensbenadering is waarneembaar in 'n werk soos The London Merchant van die Engelse skrywer Lillo, asook in die Franse dramas van Sedaine en Mercier.

Die dramaturgie is, soos Hauser ook op wys, [64: 85-87] ingestel op 'n uitbeelding van die middelklas-burger en die beveiliging van 'n middelklas-moraliteit. Hierin speel die beveiliging van die huwelik, as 'n sosiale instelling, 'n belangrike rol. Die aard van die populêre toneel – dit wil sê toneel wat daarop ingestel is om die gehoor gerus te stel, wat ontvlugting van die lewensangs bied – is in onlangse jare deur J.S.R. Goodlad ondersoek. Hy baseer sy gevolgtrekkings op 'n studie van 114 populêre aanbiedings in die Weseinde van Londen. Sy bevindings dui daarop dat die populêrste toneelstukke juis dié is wat morele of liefdestemas uitbeeld. Sy eerste gevolgtrekking lui as volg: "Plays containing either morality themes or love themes or both account for 79 per cent of all plays." Hy vervolg dan: "The morality plays deal with transgressions against society. ....The love plays deal with problems raised by monogamy. Nearly a third of the love plays are concerned with misunderstandings that arise within marriage." [55: 166-167] Sy finale gevolgtrekkings lui as volg: "1. That popular drama is a technique....of organizing social experience; 2. That



popular drama informs about social structure — particularly the moral relationships between individuals in a society upon which the structure of society depends for its existence; 3. That popular drama expresses emotion at items of private experience... that must be repressed in the interests of social order. Over and over again, the popular drama reviewed in this study shows potential social problems being resolved and discord turned to harmony. In brief, it is the drama of reassurance." [55 : 176-177]

Goodlad se teorie is dat die populêre toneel nie net 'n vermaaklikheidsfunksie het nie, maar ook 'n ander behoefte bevredig. Hy skryf: "When people watch drama, it is unlikely that they are indulging in the same sort of escape as they do when they sleep, take drugs, or drink alcohol. The likelihood is that they are not escaping from their social obligations, but escaping into an understanding of society, which is necessary to them for their participation in society." [55 : 178]

Goodlad se studie en sy bevindings kom daarop neer dat die populêre toneelstukke wat in die 18e, 19e en 20e eeu geskryf is, die status quo bewaar. Die dramaturg bevraagteken nie die lewe nie; die gehoor verlaat die teater met 'n gevoel dat hul lewensbeskouings veilig is. Selfs die vorm van die toneel, die sogenaamde pièce bien faite, gee 'n gevoel van veiligheid: alles verloop volgens plan; daar is geen onsekerheid en geen verrassings nie; die einde van die stuk sal bewys lewer van die juistheid van die lewensinstelling van die middelklas. In die negentiende eeu is die spanning nie in die handeling self geleë nie, maar in die manier waarop die storie deur die toneelspeler vertolk is. Daar is reeds in die vorige hoofstuk beweer dat die negentiende eeu die eeu van die toneelspeler genoem kan word. Reeds aan die einde van die agtiende eeu verwerf Talma in Parys groot roem met sy vertolking van stukke waarin die vryheidsgedagte van die Franse Rewolusie na vore kom. In die negentiende eeu word akteurs en aktrises soos Kean, Irving en Ellen Terry in Engeland; Racine, Rachel en Bernhardt in Frankryk; Duse in Italië, en Bouwmeester in die Nederlande, wêreldberoemd. Span-

ning en verrassing vloei albei uit die vraag: hoe sal daar gespeel word? hoe sal die bekende tema deur die speler hanteer word? 'n Groot vertolkende kunstenaar soos Henry Irving kan lewe blaas in selfs 'n onbenullige gediggie soos The Bells. Dit is 'n hoog bloeityd van die Romantisme. Kitto stel dit as volg: ".....it [d.w.s. Romantisme] deposed the Rules of Art and exalted Imagination; but by now individualism was rampant. The Hero, with his attendant personages, became the whole play; and it was only natural that in the actual theatre both the hero and the play should become confused with the transcendant genius of the Actor-manager." [ 77: 233]

Aan bogenoemde toedrag van sake kom eers aan die einde van die negentiende eeu 'n verandering. Reeds is in die vorige hoofstuk aangehaal uit Schiller en Goethe se opvatting van die estetiese, sosiale, morele en selfs politieke funksie van die toneel en die dramaturgie. Cheney haal as volg aan uit Alexander Dumas (senior) se opvatting oor die funksie van die toneel: "I realize that the prime requisites of a play are laughter, tears, passion, emotion, interest, curiosity; to leave life in the cloakroom; but I maintain that if, by means of all these ingredients, and without minimizing one of them, I can exercise some influence over society; if, instead of treating effects I can treat causes; if, for instance, while I satirize and describe and dramatize adultery I can find means to force people to discuss the problem, and the lawmaker to revise the law, I shall have done more than my part as a poet, I shall have done my duty as a man." [20 : 452]

Hierdie sienswyse is in werklikheid nie nuut nie: dit is weer eens die ou gedagte aan die toneel as lering en voorbeeld en morele instelling wat uit die Renaissance dagteken. Die teorieë oor die funksie van die toneel dien nietemin as spoor-slag vir 'n vernuwing van die dramaturgie in die werke van toneel-skrywers soos onder andere Hauptmann, Strindberg, Ibsen en Shaw. Die vorm is nog steeds dié van die pièce bien faite maar nou met 'n bevraagtekening van die gemeenskap se instellings. Meer nog: die dramaturg val die middelklas aan en durf hulle daarop wys dat hul lewensbeskouing nie noodwendig die juiste is nie. Selfs die



huwelik as instelling word deur hulle bevraagteken. In die vorige twee eeue is juis die huwelik gesien as 'n instelling wat die gemeenskap beveilig. Dit is die grondslag van die groot emosionele reaksie op en populariteit van 'n stuk soos Dumas se La Dame aux Camélias: geen indringers sal in die bestaande goeie orde van die middelklas toegelaat word nie. Nou wys stukke soos Die Vader [Strindberg], Candida [Shaw], Mrs. Warren's Profession [Shaw], Hedda Gabler, Die Poppehuis, Spoke [Ibsen], om maar enkeles te noem, op die geraamtes in die kas van die bourgeoisie. Die aanval is nie net gerig op die gewaande verhevenheid van die huwelik nie, maar op elke voorheen onbevraagtekende gebied van die lewe: die sosiale ordening, die godsdiens, volkstrots, en so meer. Dit is die begin van die einde van die burgerlike toneel.

Teen die aanvang van die twintigste eeu is dit duidelik dat dit nie net die lewensbeskouing van die middelklas is wat bedreig word nie. Die aard van die werklikheid self word soos sal blyk, bevraagteken. Die wrede openbaringe van 'n nuwe geslag dramaturge vernietig die romantiese lewensbeskouing. In 'n bykans wanhopige poging om gestalte te gee aan snel veranderende opvattinge oor die lewe en die werklikheid, gryp skrywers en kunstenaars die een vorm na die ander aan: naturalisme en realisme word beproef en weer veronagsaam; illusionisme, surrealisme, ekspressionisme, impressionisme, simbolisme, kubisme, word die een na die ander beproef. Na hierdie verskynsel sal hieronder weer verwys word.

Die verbrokkeling van die gestaltevorms op die gebied van die letterkunde, die toneel en die beeldende kunste wat in die aangesig van 'n nuwe soektog na die wese van die werklikheid voorkom, kan verbind word met die verbrokkeling van die gemeenskap. Die homogene aristokratiese gemeenskap bestaan lank reeds nie meer nie, hoewel enkele eienskappe daarvan deur die middelstand oorgeneem is. Die erkende en algemeen aanvaarde lewensbeskouing wat ten grondslag aan sowel die Middeleeuse Kerktoneel as die Klassieke drama gelê het, het saam met die gemeenskappe waaruit hul voortgekome het feitlik verdwyn. In die loop van



vier eeue verdeel die Europese gemeenskap hom in 'n menigvuldigheid groeperings, elk met sy eie belange, lojaliteite, opvattinge en soms selfs eie morele kodes waarkragtens opgetree en geoordeel word. Die sosiale en staatkundige omwentelinge van die 17e en 18e eeu was, soos in voorafgaande hoofstukke gemeld, 'n stryd van die nie-adellike en nie-Kerklike stande om erkenning en seggenskap in staatsake. Namate hulle in hul doel geslaag het, wend die dramaturg hom tot daardie deel van die bevolking wat weens sy invloed en kapitaalkrag in staat is om hom te ondersteun en aan die brode te help. Die aard van die dramaturgie van elke tydperk is derhalwe 'n aanduiding van die ekonomiese en politieke mag van die verskillende gemeenskapsgroepe. Dit het in die voorafgaande ondersoek na die opbloei van die toneel reeds duidelik geblyk dat die sterkste opbloei plaasvind in gemeenskappe wat op die een of ander manier homogeen vertoon en dat 'n verval van die toneel intree in tye wanneer die gemeenskap verbrokkel. Klaus Heimes het, in sy oorsig van die musiek as sosiale instelling, verwys na die fragmentasie van die musiek as gevolg van die verbrokkeling van die gemeenskap. 'n Soortgelyke verskynsel doen hom op die gebied van die toneel voor: die dramaturgie spreek in menigvuldige vorms tot ooreenkomstige menigvuldige gemeenskappe. Omdat die middelstand gedurende die afgelope twee eeue die invloedrykste en kapitaalkragtigste groep was, het die dramaturg hom in eerste instansie tot dié groep gerig, met gevolge wat hierbo vermeld is. As gevolg van die groot omwentelinge van die twintigste eeu, word die magsposisie van hierdie groep op sy beurt bedreig. Die aard van die omwenteling en die gevolge vir die dramaturgie en die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap, word vervolgens ondersoek.

## 2. DIE TWINTIGSTE EEU GESIEN AS 'N DOORGANGSTYD

Die twintigste eeu kan, teen die agtergrond van die sowat drie duisend jaar wat in hierdie ondersoek na die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap in oënskou geneem is, gesien word as 'n nuwe tydperk van omwenteling en dreigende chaos. Alle lewenswaardes word, soos in vorige groot oorgangstye, bevraagteken.

Dit is die eeu van die opkoms van die voormalige vierde stand: die arbeiders of werkersklas. Die kapitalistiese stelsel het in die gedrang gekom en ten einde nuwe rewolusies te voorkom bestaan tans 'n groter verdeling van rykdom as ooit tevore in die moderne geskiedenis. Een van die gevolge hiervan is dat die gewone mens oor meer vrye tyd as ooit tevore beskik en dat dié vrye tyd dikwels as 't ware uitgebuit word deur instansies wat dit vir eie gewin, by wyse van die verkoop van vermaaklikheid, eksploiteer.

Dit is die eeu van kommunisme in die Ooste en sosialisme in die Weste en van stemme wat oral die gelykstelling van alle mense eis, ongeag verskille in taal, kleur, volksgebondenheid, stadia van ontwikkeling of geloof.

Die Christelike geloof word in twyfel getrek en pogings word aangewend om die fondamentstene waarop die Kerk rus, te vernietig. Die Christelike lewensbeskouing kom in die gedrang en menige toneelstukke weerspieël 'n anti-Christelike gees.

As gevolg van twee groot oorloë en die geestelike ontwrigting daarná, het die soekende bevraagtekening deur die jeug al hoe sterker geword in die tydgenootlike wêreld. Hierdie opkomende geslag is die erfgename van wetenskaplike ontdekkings wat in hul uitwerking net so 'n radikale invloed op die denke van die mens het soos dié van die laat-Middeleeue en die Renaissance. Maar 'n groot deel van die jeug kom blykbaar in opstand teen die oorheersing van die lewe deur die wetenskap en die redelike denke. Hul neem stelling in teen alle gevestigde denkwyses en waardes in die gemeenskap, of om hul eie term te gebruik, teen die "establishment", sonder dat hul iets het waarmee hulle die bestaande denkwyses en waardes kan vervang. In 'n studie van die opstand van die jeug en 'n verduideliking van die sogenaamde Counter-Culture, wys Theodore Roszak op die jeug se verwerping van 'n beskawing wat die sigbare werklikheid en wetenskaplik bewysbare verskynsels as norm aanvaar en wat hul tot die gevoelslewe en veral die uitlewing daarvan in die geselskap van honderde andere wend. Roszak verduidelik en verdedig hierdie sameksoling met die stelling: "There are mysteries which....are



encountered by the community (if such exists) in a stance of radical equality, and which are meant to be shared in for the purpose of enriching life by experiences of awe and splendor." [109: 148] Die jeug soek blykbaar na hierdie ervaring wanneer hulle in hul honderde bymekaar kom om byvoorbeeld te luister na hul eie musiek- of sanghelde en te dans op hul eie manier. Hulle behoeftes het in baie opsigte 'n beslissende invloed op die tydgenootlike vermaaklikheidswêreld. Daar is reeds verwys na Klaus Heimes se opsomming van hul behoeftes op die gebied van die musiek en hul invloed op die soort musiek wat gelewer word. Op toneelgebied kan gewys word op die massa-histerie waarmee aanbiedinge soos Hair Hair en Jesus Christ Superstar deur hulle begroet is. Die opstand van die jeug en hul soms betreurenswaardige invloed op die uitvoerende kunste kan terselfdertyd nie sonder meer veroordeel word nie: dit is 'n gevolg van die bevraagtekening van alle lewenswaardes en bestaande opvattinge na aanleiding van die groot omwentelinge van hierdie eeu soos reeds aangestip.

Sover dit die dramaturgie en die verhouding van die dramaturg tot die gemeenskap betref, is die belangrikste omwenteling dié wat betrekking het op die begrippe 'tyd' en 'ruimte'. Voor die bekendmaking van sowel Einstein se relatiwiteitsteorie as die bevindinge van navorsers soos Freud, Adler, Jung en andere op die gebied van die menslike psige, is aanvaar dat die sigbare en tastbare wêreld 'n geloofbare werklikheid was. Sedert hul ontdekkings, en veral sedert die implikasies daarvan tot die gemeenskap deurgedring het, het 'n gees van onsekerheid en van dreigende chaos die mensdom oorval. Aan die begin van die eeu plaas die gemeenskap die begrip 'tyd' nog in verband met die verhouding van die son, maan en aarde tot mekaar en verbind hy dit met ervarings van lig en donkerte, somer en winter, jeug en ouderdom; verlede en hede is vir hom histories vasstelbare begrippe. Die ruimte kon soortgelyk in verband gebring word met meetbare afstande. Tans vernietig die wetenskaplike verkenning van die ruimte en die aardkors hierdie opvattinge. Nou word gepraat in terme van kosmiese en geologiese tyd en kan

Fairbridge skryf: "One of the scientific triumphs of the present century has been the measurement of the immeasurable." [42 : 435]. Tyd word bereken, nie in terme van die menslike geskiedenis nie, maar in geologiese en kosmiese terme wat soms oor tydperke van biljoene jare strek. Sodoende is die mens in 'n totaal nuwe verhouding tot sy medemens en tot die bestaanstotaliteit geplaas. Wat voorheen op geloof berus het, is nou die gebied van die ondersoekende wetenskap. Ten opsigte van die mens se persoonlike belewenis van die tyd of van sy fisiese gewaarwording van tyd, bewys die mediese wetenskap met die gebruik van verdowingsmiddels, dat die gewaarwordings onderhewig is aan bloot fisiese faktore. Deur toediening of gebruik van spesifieke verdowingsmiddels kan die ervaring van die verloop van tyd gerek of gekrimp word. [Vgl. 46 : 440] Hierdie wetenskaplike bevindinge, gepaard met die blootlegging van die onvoorspelbare of ondeurgrondbare menslike psige en die moontlikheid van verdere blootlegging van tans onbekende gebiede van die werklikheid, plaas die bloot sintuiglike ervaring van die werklikheid onder verdenking. William James skryf: "...our normal waking consciousness, rational consciousness as we call it, is but one special type of consciousness, whilst all about it, parted from it by the flimsiest of screens, there lie potential forms of consciousness entirely different.... No account of the universe in its totality can be final which leaves these other forms of consciousness quite disregarded. ....they forbid a premature closing of our accounts with reality." [69 : 378-379] Jung roep onder dié omstandighede die bestaan van oer-simbole in die herinnering en Ernesto Grassi verklaar dat die oertekens die enigste realiteit is. [Vgl. 56 : Hfst. 1]

Die begrip 'ruimte' ondergaan insgelyks 'n radikale verandering. Die ontwikkeling van steeds vinniger en groter vliegtuie oorwin op hierdie planeet sowel die ruimte as die tyd. Teen die einde van die huidige eeu kan selfs die kosmiese ruimte buite en om die aarde nie meer geheimenisse inhou nie. Die liniêre begrip van die ruimte word deur 'n kosmiese vervang.

Bogenoemde radikale en rewolusionêre omverwerping van die



bestaande denke moet noodwendig in die letterkunde, die beeldende kunste en die toneel weerspieël word. Die kunstenaar verwerp die positiewe, partikuliere denke wat ten grondslag aan die romantisme, naturalisme en realisme lê. Sy soektog na nuwe vorme het reeds 'n eeu gelede begin en in die loop van die afgelope honderd jaar gestalte gevind, onder andere in die impressionistiese skilderkuns van 'n Degas of die ekspressionisme van 'n Van Gogh; in Stravinsky of Hindemith of Weber se eksperimente met struktuur- en klankvorme in die musiek; met Kafka of James Joyce of T.S. Eliot se woordestryd met tyd en ruimte; Picasso se moedswillige verwringing van die werklikheid en sy pogings om deur te dring na wat hy as die ware wese van die mens beskou; die surrealistiese vergestaltung van drome en die onderbewuste. Die gedagte dat die lewe om iets groters, meer universeels as die mens of die individu wentel, is grondliggend aan die ontstaan van die abstrakte kuns. Op die gebied van die toneel verwerp Tairof en Meyerhold reeds aan die einde van die negentiende eeu die realisme van Stanislavsky. Gordon Craig word die profeet van 'n nuwe teaterbeskouing wat die Kunstenaar in ere sal herstel. Hierdie Kunstenaar (wat deur hom met 'n hoofletter aangedui word) sal al die partikuliere elemente van 'n aanbieding saamsnoer in 'n harmoniese geheel en deur hierdie sintese die skepper word van 'n nuwe werklikheid; hy sou gestalte gee aan die innerlike wese van die drama. [Vgl. 25 : passim] Soos in 'n hiernavolgende afdeling sal blyk, vind die nuwe denkbeelde ook 'n neerslag in die dramaturgie van tydgenootlike skrywers soos Ionesco, Dürrenmatt en Beckett.

Die kenmerkendste verskynsel van die twintigste eeu, is die rolprent. Die ontdekking en vervolmaking van die moontlikhede van 'n bewegende klankprent volg logies en noodwendig uit die tyd- en ruimtebegrippe van die twintigste eeu. Die rolprent slaag daarin om volledige gestalte te gee aan die dualisme in die gees van die mens wat kenmerkend was van sommige vorige tydperke en nou weer sy verskyning maak. Die soektog na 'n vorm wat gelyktydig gestalte kan gee aan die konkrete en die abstrakte, droom en werklikheid, die sensoriese en die geestelike, wat



in die letterkunde, beeldende kunste en die toneel aanleiding gegee het tot so baie eksperimente, eindig in die moontlikhede van die rolprent. Deur gebruikmaking van die 'montage'-tegniek oorwin die bewegende klankprent sowel die ruimte as die tyd. Hauser stel dit as volg: "The most fundamental difference between the film and the other arts is that, in its world-picture, the boundaries of space and time are fluid — space has a quasi-temporal, time, to some extent, a spatial character..... Space loses its static quality, its serene passivity and now becomes dynamic; it comes into being as it were before our eyes. It is fluid, unlimited, unfinished, an element in its own history, its own scheme of development. Homogeneous physical space here assumes the characteristics of heterogeneously composed historical time....time here loses, on the one hand, its uninterrupted continuity, on the other, its irreversible direction. It can be brought to a standstill: in close-ups; reversed: in flashbacks; repeated: in recollections; and skipped across: in visions of the future. It is the simultaneous nearness and remoteness of things — their nearness to one another in time and their distance from one another in space — that constitutes that spatio-temporal element, that two-dimensionality of time, which is the real medium of the film and the basic category of the world-picture." [64 : 227-228 en 230]

Meer as enige ander medium slaag die rolprent daarin om ook gestalte te gee aan die irrasionele en die groteske, albei wessentlike elemente van die geesteswêreld van die twintigste eeu.

Die rolprent is dermate die verteenwoordigende, uitvoerende kunsoort van die twintigste eeu dat die vraag wel gestel kan word of dit nie die erfgenaam van die toneel is nie. In dié geval sou die geskiedenis van die dramaturg se verbintenis met sy gemeenskap strek van 'n gesprek wat oorspronklik in 'n gewyde voorhof of tempel plaasgevind het, daarna in 'n oop ruimte om 'n Dionisiese altaar, daaropvolgend eers in 'n Kerk en toe in 'n teater tot die sprekende, bewegende beeld van die rolprent. Is die huidige plek van gesprek 'n bioskoop? Herman Teirlinck antwoord afwysend op die vraag. Hy skryf: "De film behoort niet

tot de dramatische kunst, omdat het voornaamste daarbij, het actuele, wordt prijsgegeven, en dank zij een achteraf ingetreden conventie mechanisch wordt hersteld. De dramatiek eist dat wij (het publiek) rechtstreeks en onmiddellijk bij de geboorte van het levensbeeld worden betrokken, wiens actualiteit zich dan vereenzelvigt met onze actualiteit. Wie dat inziet, ontdekt met één slag het oppermachtig gezag van de acteur, die in levenden lijve personage wordt, in mijn ruimte ademt en al speelde hij voor Adam, uit de diepte der tijden, plots mijn tijdgenoot geworden is. [121: 199]

Net die tyd sal kan bewys of Teirlinck se opvatting juis is al dan nie. Die belangrike plek wat hy aan die akteur toeken, moet in elk geval gekwalifiseer word: die akteur is bloot die draer of die vertolker van die dramaturgiese begrippe. Die toneel wentel in elk van sy groot bloeitydperke om begrippe en nie om die speler nie. Juis in tye van verval word die individu, hetsy in die persoon van die akteur of in die uitbeelding van 'n partikuliere karakter, op die voorgrond gestel. Wat sou vir ons tyd die belangrikste wees: die lewende teenwoordigheid van die vertolkende kunstenaar of die gebruik van 'n nuwe aanbiedingsvorm wat volledige gestalte kan gee aan die geestelike gesteldheid van hierdie tyd, al is dit dan met prysgawe van die lewende teenwoordigheid van die akteur? Dit is weer eens 'n vraag waarop net die tyd sal kan antwoord. Van onmiddellike belang is dat die rolprent daarin slaag om te midde van die verbrokkeling van ons tyd, 'n brug te slaan tussen gemeenskapsgroepe. Die mens van die twintigste eeu het behoefte daaraan om een te voel met sy medemens. Dit is implisiet in Theodore Roszak se stelling wat hierbo aangehaal is. Erich Fromm stel voldoening hieraan as 'n vereiste vir 'n gemeenskap wat geestelik gesond wil bly. Na aanleiding van die tydgenootlike skeiding tussen die kunstenaar en die gemeenskap wys hy op die noodsaaklikheid vir wat hy collective art noem en wat hy as 'n alternatief vir ritual art gebruik: "Collective art is shared, it permits man to feel one with others in a meaningful, rich, productive way. It is not an individual 'leisure time' occupation added to life, it is an

integral part of life. It corresponds to a basic human need..." [50: 347] Veel meer nog as die tydgenootlike toneel, voldoen die rolprent aan hierdie vereiste; daar is selfs ooreenkomste tussen die sameskoling in 'n bioskoop en die sameskoling van die Griekse, Shakespeareaanse en Spaanse gehore.

Die gedurige pogings om tot 'n sintese van die kunste te kom, hang saam met die mens se behoefte om kontak met sy medemens te vind. Daar word vervolgens aandag aan die verskynsel gegee.

### 3. SINTESE

Die behoefte aan sintese op die gebied van die toneel, aan die totstandbrenging van 'n dramatiese geheelbeeld, aan 'n toneel-aanbieding wat sal spreek tot die gemeenskap as geheel, is aan die einde van die negentiende eeu die spoorslag wat die regisseur na vore stoot. Net soos sy groot voorgangers in Griekeland, gedurende die Middeleeue, in die tyd van koningin Elizabeth van Engeland en Lodewyk die Franse Sonnekoning, is hy weer eens die persoon wat die regie-perspektiewe of kommunikasie-simbole moet vind waarmee hy die dramaturgiese konsepte van die toneelskrywer aan die gemeenskap kan oordra, op so 'n manier dat hy 'n gemeenskaplik-gedeelde reaksie by hulle kan uitlok.

#### (a) Die regisseur as bindende element

Die regisseur is, vanselfsprekend en soos algemeen bekend, nie 'n ontdekking van die twintigste eeu nie. Onder die een of ander naam was hy sedert die ontstaan van die georganiseerde toneel aanwesig. Sy taak was nie in alle eeue dieselfde nie: dit moes noodwendig aanpas by die vereistes van die tyd en die onderhawige dramaturgiese tydsomstandighede. Die negentiende eeu is, naas die reeds vermelde verbrokkeling en vervlakking van die toneel, ook 'n laagtepunt op die gebied van regiekonsepte. Dit is die eeu, soos bekend, van die sogenaamde actor-manager wat meestal ook 'n begaafde toneelspeler is en wat, algemeen gesproke, nie skroom om die woord en bedoeling van die dramaturg by sy eie, persoonlike vereistes en behoeftes aan te pas nie. Aan hierdie bedeling maak 'n nuwe geslag regisseurs 'n einde.

Reeds is hierbo na Gordon Craig as die voorloper en profeet van die nuwe bedeling verwys. Sy groot verdienste is dat hy, deur te wys op 'n noodsaaklike sintese van alle elemente wat deel uitmaak van 'n toneelaanbieding, die harmonie van die geheel herstel. Hy is tegelyk profeet en digter wie se beskouinge later deur veral Adolph Appia en Jacques Copeau prakties toegepas word. Hierbo is reeds 'n aanduiding gegee van die regisseur se soektog na bruikbare aanbiedingsvorme en dat sowel die naturalisme as die realisme mettertyd as gevolg van veranderde lewensbeskouinge versak moes word. Die eerste helfte van hierdie eeu is 'n lang geskiedenis van opeenvolgende eksperimente met 'n groot verskeidenheid van toneelvorme: naas die wat reeds hierbo genoem is, kan nog verwys word na Leopold Jessner se simbolisme, en Erwin Piscator en Bertold Brecht se epiese teater. Piscator, wat soos Brecht, die toneel onbeskroomd as instrument van politieke indoktrinering gebruik, is die eerste regisseur wat die rolprent as vertolkende element van die verhoogaanbieding gebruik. Hy is 'n voorloper van 'n nuwe toneelvorm wat onder die naam totaal-teater bekend word. In werklikheid is dit nie 'n nuwe vorm nie maar 'n herlewing van die oudste toneelvorm, met gebruik van sang, dans, musiek as bykomende vertolkings-elemente – maar nou met toevoeging ook van die rolprent, beligtingseffekte en 'n klankdekor wat in vorige eeue nie bestaan het nie.

Op die fisiese vlak bind die regisseur dus alle vertolkings-elemente harmonies en sinvol saam. In hierdie bedeling word die akteur as een van die vertolkings-elemente beskou. Eiewillige vertolkings wat die harmonie van die geheel kan verbreek, is iets van die verlede. Die tydgenootlike regisseur slaag ook op 'n minder sigbare vlak daarin om 'n universeler klank en betekenis aan die toneel te gee. Die neiging tot 'n universeler vertolking van die dramatiese handeling is 'n indirekte gevolg van die tyd- en ruimtekonsepte van die twintigste eeu. Die kenmerk van die universaliteit is 'n versaking van die voormalige beklemtoning van naturalistiese en realistiese vertolking ten opsigte van sowel die spel as die mise-en-scène en 'n beklemtoning van die

universeel-menslike aspekte van die handeling en die karakterisering. Hierdie beklemtoning geld nie net in die geval van tydgenootlike toneelstukke nie, maar ook ten opsigte van alle stukke uit die verlede. Die regisseur bou sodoende 'n brug tussen die verlede en die hede en tussen gemeenskapsgroepe.

In bogenoemde verband moet weer eens verwys word na Ernesto Grassi se opvatting van die oertekens as realistiese grondstof van die toneel. Hy glo dat die teater aan toneelskrywers, regisseurs, toneelspelers, sangers en teaterontwerpers die moontlikheid bied om uit die isolasie wat deur intellektuele begrippe op hul afgedwing word, te ontsnap. "Er kann sehnliche Hoffnung realisieren," skryf hy, "innerhalb einer Gemeinschaft sich bewähren und wegweisend wirken. .... Die Notwendigkeit, die Frage nach dem Wesen der menschlichen Realität zu stellen, ergibt sich gerade immer dann, wenn Kunst über jede Grenze hinaus wirkt, wenn sie eine konkrete, alle angehende Realität erreicht, die über jede Ideologie, über jede Schichtung von Menschen - ob Intellektuelle oder einfache Menschen - hinausgreift." Na aanleiding van die oertekens en hul toepassing in die teater stel hy die vraag: "Ist auch im Menschen die Faszination bestimmter Klänge, bestimmter Rhythmen vielleicht deshalb so massgebend, weil in ihm noch die weisenden und ursprünglich sinngebenden Schemata, die das unbewusste leidenschaftliche Leben lenken, machtvoll sind?" [56 : 119-125]

Dat hierdie probleme vandag ter sprake kom en dat nagedink word oor regiemetodes wat die isolasie van mense en gemeenskappe sal oorbrug en weer eens in 'n universele taal tot die mens sal kan spreek, is 'n aanduiding van die mens se groeiende behoefte aan 'n herstel van die verbrokkelde gemeenskap.

#### (b) Die dramaturg

Die dramaturgie het in die afgelope eeu 'n verandering ondergaan wat selfs groter is as dié op die gebied van die regie. Opvattinge van die toneel as 'n morele instelling en as 'n aanhangsel van die letterkunde verdwyn al hoe meer in die dramaturgie van onlangse jare. Direkte seggingskrag word belangriker geag as letterkundige vorm of estetiese bevrediging.



Dit kom daarop neer dat 'n groot deel van die dramaturgie van die afgelope sowat vierhonderd jaar nie meer tot die tydgenootlike mens kan spreek nie – altans nie in 'n taal wat 'n spontane reaksie by hom sal uitlok nie. Die bewering is hierbo gemaak as sou die twintigste eeu weer een van omwenteling en radikale verandering wees. Hierdie bewering word gestaaf deur die meesterwerke van die tydgenootlike dramaturge. Daar is 'n besliste terugkeer na oerfunksies van die toneel: enersyds na 'n opvatting van die toneel as 'n irrasionele, spontane gebeurtenis en andersyds as 'n weerspieëling van tydgenootlike gemeenskapskonflikte en -spanninge soortgelyk aan die Antieke Griekse toneel. In 'n onderhoud wat prof. Rosette Lamont in 1960 met Eugène Ionesco voer, antwoord hy as volg op haar vraag oor sy opvatting van die funksie van die toneel: "...the theatre is a supreme game: it is free action, and in it one must find a living language, not the language of realism but one that is based on the marvellous, fabled world, which has a far greater reality than the so-called real world. The theatre is the incarnation of dreams of phantasmagoria. Bourgeois unrealism such as we find in the Broadway drama or the théâtre des boulevards, and socialistic unrealism as in the Brechtian plays, are the greatest danger which threaten the creative forces of the theatre. A great work of art is above all an adventure of the mind; it is the creation of an autonomous world introduced into our world from fundamental truths – which are those we find in dream and imagination."

[142: 135]

In 'n lesing oor 'Teaterprobleme' wat Friedrich Dürrenmatt in 1954, aan die begin van sy loopbaan gee, maak hy die volgende stellings: "I would ask you....not to believe that I knock at your door as the travelling salesman of one of the philosophies current on our stage today – whether as existentialist, nihilist, expressionist or satirist, or any other label put on the compote dished up by literary criticism. For me the stage is not a battlefield for theories, philosophies, and manifestoes, but rather an instrument whose possibilities I seek to know by playing on it. .... Theatre has to be sensuous. A play is



not so much constructed as composed, almost musically: resonances, relationships, opposites, reversals determine its structure." In 'n onderhoud wat Horst Bienek in 1961 met hom voer, beaam hy sy stelling dat sy dramaturgie nie didakties ingestel is nie: "I share Ionesco's opinion that theatre doesn't have a didactic purpose, mustn't have a didactic purpose, but I think this idea applies to the writer and not to the audience. As a writer I couldn't write at all if I had to assume the pose of a world-teacher in the process. Even the word poet infuriates me, and I cannot tolerate the word message at all." [142: 55-64]

Teen 1961, toe bostaande onderhoud gevoer is, het Dürrenmatt se tragi-komedie Die Besoek van die Ou Dame reeds groot sukses ingeoes. Dit moet vandag as een van die werklik groot dramas van hierdie eeu beskou word. Die besondere manier waarop Dürrenmatt die tema van geregtigheid hanteer, maak dit 'n paradigma van die krisis waarin die tydgenootlike Westerse mens verkeer. In die bogenoemde onderhoud het die dramaturg die insiggewende stelling gemaak dat die skrywer sy morele verpligting net kan nakom as hy 'n anargis is – dat hy moet aanval sonder om kant te kies. Dit herinner aan die houding van alle groot dramaturge: hul toneelstukke is 'n genadelose, selfs antisosiale oopvlekking van die gemeenskap.

Samuel Beckett is moontlik die grootste naam in die tydgenootlike toneel. Letterkundiges skaar hom by die eksponente van die sogenaamde Absurde Teater. Vanuit 'n suiwer dramatologiese oogpunt beskou, is sy toneelstukke egter nog 'n voorbeeld van die tydgenootlike terugkeer na universeel-menslike denkbearde. John Gassner noem Wagtend op Godot 'n moderne moraliteitspel. [52: 321] 'n Analise van sy werk en sy plek in die letterkundige firmament is egter nie hier ter sprake nie. Dit gaan bloot om die mening dat die ernstigsoekende dramaturg sy rug keer op die partikulier-menslike uitbeelding en weer eens universeel-menslike temas aangryp. Dit impliseer 'n terugkeer na die oermenslike. Een van Duitsland se grootste toneelkenners, Helmut Fischer, beaam, as verdere onderskraging inderdaad nog nodig is,

dat die blote uitbeelding van die sigbare werklikheid iets van die verlede is: "The efforts of all the arts to avoid a more or less unmitigated depiction of reality are apparent everywhere today. In the sphere of drama, Alfred Jarry and August Strindberg were the first to break through the laws of dramaturgy based on the view of the world as reality. ...Dramatic literature since Strindberg and Pirandello and under the influence of Freud's psychoanalysis has been increasingly concerned with the representation of unconscious processes. Conflicts of the unconscious became the basis for theatrical action. Drama became the dramatisation of states of mind." [45: 2]

Met hierdie paar voorbeelde van die tydgenootlike dramaturg se terugkeer na 'n geheelbeeld van die mens en 'n aanvaarding van irrasionele lewenselemente, moet volstaan word.

#### (c) Die rolprent

As toevoeging tot wat reeds hierbo oor die rolprent as tydgenootlike verskynsel gesê is, moet enkele aspekte van sy moontlikhede as 'n bindende element in die gemeenskap belig word. Kwantitatief is die rolprent beslis die belangrikste vermaaklikheidsmedium vir die groot massas. Kwalitatief staan die saak egter anders. Finansiële oorwegings dwing die rolprentmaker om sy prent te laat spreek tot die grootste moontlike getalle, dikwels met inboeting van kwaliteit. Dit is 'n verskynsel wat in elke ander medium voorkom: die letterkunde, die musiek, die beeldende kunste en ook op die gebied van die toneel, soos reeds opgemerk is. Op sy beste spreek die rolprent met 'n universele stem en met 'n krag wat, weens sy ongebondenheid aan plek of tyd, magtiger is as die van enige ander tydgenootlike medium. Enkele voorbeelde kan ter staving van die bewering aangehaal word. As skrywer het Thomas Mann nie daarin geslaag om tot die breë volkslaag deur te dring nie; Luchino Visconti se rolprentverwerking van sy roman Die Dood in Venesië maak sy naam en die tema van die boek aan miljoene bekend. Rolprentverwerkings van Shakespeare se toneelstukke spreek eweneens tot 'n bevolkingslaag wat nie aangetrokke voel





tot verhoogaanbiedings van sy werk nie. Universeel-menslike temas wat moeilik in populêre vorm vir die verhoog verwerkbaar is, word op die silwerdoek aan miljoene geprojekteer. In dié verband kan verwys word na 'n prent soos Joseph Losey se Figures in a Landscape wat op populêr-vermaaklike vlak die noodsaaklike versoenbaarheid van die idealisme en die realisme hanteer. The Go-Between hanteer, in terme van die tydgenootlike gemeenskap, dieselfde tema soos die wat Schiller in Kabale und Liebe belig: die noodsaaklike verwydering van klasseverskille. Ingmar Bergman is die groot digter van die rolprentmedium. Op hierdie gebied is hy 'n figuur wat met die grootste digters van die drama vergelyk kan word en sy temas is, soortgelyk aan dié van die meesterdigters, tydloos en universeel-menslik. In rolprente soos The Touch, Persona, The Virgin Spring hanteer hy die temas van die hindernisse wat die mens in die weg staan in sy pogings om met sy medemens te kommunikeer; die stryd van die individu om te midde van die aansprake van 'n pluralistiese gemeenskap nog getrou aan homself te bly; die traumatiese oorgang van suiwer, geïdealiseerde liefde na die werklikhede van fisiese verhoudinge. In al hierdie gevalle styg die rolprent bo die partikulier-verbonde na die ewigmenslike uit en vorm sodoende 'n brug tussen mense en tye. In Suid-Afrikaanse verband kan verwys word na Jans Rautenbach se Kandidaat en Katrina, albei rolprente wat mense en gemeenskappe nader na mekaar bring.

Die rol van die dramaturg, of in die geval van die rolprent, die draaiboekskrywer, herinner aan die funksie van die dramaturg in al die hoogbloeytye van die toneel: hy is nie 'n letterkundige wat afsydig kan staan van die realisering van sy geskrif voor 'n gehoor nie. Hy is deel van die skeppingsproses, intiem daarmee verbind. Die operakomponis Wagner het in sy oordenkinge in verband met die aanbieding van die musiekdrama, gewag gemaak van wat hy Gesamtkunst genoem het en daarop gewys dat die Griekse toneel as voorbeeld van Gesamtkunst genoem kan word. Die rolprentmedium is by uitstek 'totaal-kuns'; dit is die enigste tydgenootlike kunsvorm wat in homself alle elemente van die geestelike gesteldheid van die twintigste eeu bevat en waarin die woord van die dramaturg weer organies, as deel van die geheel, opgeneem word.

#### 4. DRAMATURG EN GEMEENSKAP IN SUID-AFRIKA

Die ontwikkelingspatroon wat in die geval van die opbloeï van die toneel in Griekeland, Engeland, Spanje, Frankryk en Duitsland in die voorgaande ondersoek kenbaar geword het, sou by implikasie van toepassing moes wees op die moontlike opbloeï van die toneel in ander lande en ander tye: dus ook in die geval van Suid-Afrika. Teoreties beskou, sou die moontlikheid van 'n opbloeï van die toneel in Suid-Afrika, na aanleiding van ondersoek na plaaslike omstandighede, voorspelbaar moet wees.

Die gemeenskap van die einde van die twintigste eeu staan in Suid-Afrika, net soos elders in die wêreld, in die teken van 'n voortdurende verbrokkeling en weens die besondere landsomstandighede in Suid-Afrika nog pynliker as elders in die wêreld. 'n Klein bevolking is oor 'n geweldige land met geografiese verskynsels wat gebiede van mekaar skei, versprei. Die klein groepie mense, 'n nietige brokstuk van die wêreldbevolking, is naas klasseverskille ook nog verdeel in afsonderlike taal-, kleur-, geloofs- en ontwikkelingsgroepe. Daar is skerp getekende provinsiale skeidslyne en selfs twee hoofstede. Die juridiese, wetgewende en uitvoerende gesag lê wyd van mekaar versprei. Die desentralisasie kan, vir die doeleindes van die onderhawige ondersoek, vergelyk word met die van Duitsland aan die einde van die Dertigjarige Oorlog. Tussen die verskillende Suid-Afrikaanse bevolkingsgroepe bestaan intense spanninge: tussen die strydende Afrikaanse en Engelse kultuurgroepe; tussen die magsaspirasies van Blank en Nie-Blank; tussen Protestant, Katoliek en Anglikaan; tussen provinsies en selfs tussen stede. Daar is 'n skynbaar onversoenbare kloof tussen die lewensbeskouing en lewensaspirasies van die afstammeling van Afrikaanse boeregeslagte wat twee eeue lank min of geen kontak met die voortbrengsels van 'n stadskultuur gehad het nie, en die afstammeling van 'n hoogs ontwikkelde Engelse stads- en nywerheidskultuur. Hierdie kloof is onderliggend aan partypolitieke verdelings wat op hul beurt bykans ondraaglike spanninge as gevolg het. Normale spanninge word oral verskerp deur die

verdeling van die gemeenskap in Blank en Nie-Blank. Hierdie spanning maak hom veral voelbaar op die gebied van die arbeid en die werkersklas.

Die energie van die volk word opgeneem in pogings om die spanninge na binne op te los, en om onder heel besondere omstandighede, die land in 'n koue oorlog met vyande van buite, te verdedig.

Dit is moeilik om 'n enkele faktor te vind wat die gemeenskap saambind of wat as gemeenskaplik-ervaarde faktor kan genoem word. In dié omstandighede moet Lessing se woorde in die herinnering geroep word: sonder 'n nasie kan daar nie 'n nasionale toneel wees nie. 'n Studie van F.C.L. Bosman se oorsig oor die Suid-Afrikaanse toneel: Sewe beslissende jaartalle in die geskiedenis van die toneel in Suid-Afrika [10 : 18-26] laat duidelik blyk dat die Engelse en Afrikaanse toneel nog altyd as aparte entiteite fungeer het en dat 'n brug tussen die twee nog skaars bestaan. Van 'n nasionale toneel in die ware sin van die woord is daar inderdaad nog geen sprake nie. Die Engelse toneel bly hoofsaaklik 'n skadubeeld van die magtige toneelkultuur en -tradisies van Engeland; die Afrikaanse toneel staan agtereenvolgend onder invloed van Nederland en Engeland. 'n Eielandse identiteit het, met sporadiese uitsonderinge, nog nêrens sterk en onstuitbaar na vore getree nie. Athol Fugard is waarskynlik die enigste dramaturg wat 'n brug slaan sowel tussen die Afrikaanse en die Engelse gemeenskappe as tussen Blank en Nie-Blanke gemeenskappe. Teoreties beskou, lyk dit asof 'n opbloei van 'n waarlik nasionale toneel, weens die groot interne spanninge en verdeeldheid, op hierdie stadium nie in Suid-Afrika moontlik is nie. Dit kan wees dat 'n nasionale toneel met 'n eie kragtige dramaturgie eers tot stand sal kom nadat die gemeenskap saamgebind is op 'n onderbou van die musiek en die dans. Hierdie twee kunsoorte is in werklikheid oervorme wat, histories beskou, die ontwikkeling van die toneel vooruitgegaan het. Die skepping van die ballet Raka het 'n aanduiding gegee van die enorme moontlikhede wat hierdie medium vir die Suid-Afrikaanse gemeenskap inhou. Juis omdat die ballet 'n ontwikkeling vanuit 'n oer-

menslike uitingsvorm is, bied dit in Suid-Afrika, waar ontwikkelde en onontwikkelde volke 'n naasbestaan voer, opwindende moontlikhede. 'n Aanduiding van die vorm wat die ballet hier as 'n eielandse uiting met 'n eielandse seggingskrag sou kon aanneem, het met die aanbieding van Raka duidelik geword. In dié geval sou die dramaturg die rol van choreograaf of van librettis moet speel.

'n Ander moontlikheid, en een wat onder huidige omstandighede die sterkste aanspraak op 'n plek as nasionale bindings-element kan maak, is die rolprent. Rolprentmakers soos Jans Rautenbach en Jamie Uys het reeds bewys gelewer van hierdie medium se vermoë om uit en tot die gemeenskap as geheel te spreek. Die toneel as letterkunde, as gesproke woord, staan inderdaad in die weg van die totstandkoming van 'n Suid-Afrikaanse nasionale toneel, en by implikasie van 'n kunsvorm wat die lewensbeskouing van die volk as geheel reflekteer. Met verwysing na die ontstaan, aard en moontlikhede van die rolprent, soos hierbo uiteengesit, is dit duidelik dat hierdie medium, op sy eie manier, al die irrasionele, spontane en selfs groteske oer-elemente van die toneel bevat, en as sodanig 'n medium skyn te wees wat, soos die digterlike drama van die hoogbloeytydperke van die toneel, weer eens in universeel verstaanbare beelde en gevoelswaardes tot die gemeenskap as geheel sal spreek. Dit is egter hoogsonwaarskynlik dat toneel, as lewende kuns, ooit sal verdwyn. Daarvoor is die menslike drang om sy medemens na te boots, om die situasies wat hy waarneem, te vertolk, te sterk. Die mimiekkuns is, soos in die loop van hierdie ondersoek geblyk het, nie net 'n oervorm nie, maar ook 'n onuitwisbare uitingsvorm. Sonder die persoon van die akteur kan die rolprent nie bestaan nie. En die akteur sal as verhoogkunstenaar, al is dit dan ook voor kleiner wordende gehore, bly voortbestaan.

Ten opsigte van Suid-Afrika, is dit wel ook moontlik dat die Afrikaanse akteur, as verteenwoordiger van 'n dinamiese, strydende volk, die draer sal word van 'n dramatiese woord wat gestalte sal gee aan die bruisende lewe van hierdie nuwe volk.

In die aangesig van groot gevare kleeft die Afrikaner aan 'n eie lewensbeskouing, gewortel in Westerse tradisies en geloof en tans getoets in naasbestaan met die primitiewe volke van Suidelike Afrika. Hieruit mag daar 'n buitengewoon betekenisvolle nuwe gesprek tussen die Afrikaanse dramaturg en sy gemeenskap ontwikkel.

## 5. SAMEVATTING

Uit die ondersoek na die dramaturg en sy gemeenskap blyk dat die toneel telkens hoogtepunte bereik in stadsgemeenskappe waar daar reeds 'n stewige kulturele onderbou bestaan en die stadslewe in 'n gevorderde stadium van nasionale, ekonomiese en geestelike ontwikkeling verkeer. Die omstandighede was in die vyfde eeu v.C. in Athene en aan die einde van die sestende eeu in Londen besonder gunstig. In albei hierdie tye moes die mens hom, onder snel veranderende omstandighede, opnuut oriënteer ten opsigte van sy medemens. Die tye is naamlik deur die vrywording van die persoon en gevolglike groot spanninge op elke lewensgebied gekenmerk en die intensiteit waarmee die dramaturg sy gemeenskap aanspreek het skynbaar verband met die behoefte om helderheid te bring en om die geestelike ewewig of homeostasis van sowel die individu as die gemeenskap te bewaar. Die toneel bereik in Frankryk en Duitsland nie 'n ewe groot hoogtepunt as in Athene en Londen nie. Soos ook in Spanje, is daar politieke, sosiale en geestelike faktore wat verhinder dat die toneel met 'n ewe kragtige, universele en digterlike seggingskrag spreek. Die erfenis van die groot bloeitijdperke het, behalwe in die geval van die middel en laat Middeleeue, in die vorm van 'n geskrewe letterkunde vir die nageslagte behoue gebly. Die Middeleeuse Kerklike toneel kan derhalwe nie volgens dieselfde maatstaf as die andere beoordeel word nie.

Die uitgangspunt van die ondersoek was dat die toneel meer as net 'n vermaaklikheidsvorm is. Die ondersoek skyn die veronderstelling te staaf. Dit dui daarop dat die hoogtepunte, naas die hierbo genoemde omstandighede, voorkom wanneer die woord van die dramaturg organies verbind is met die lewe van die gemeenskap tot wie hy spreek; dat die woord die draer is van beelde wat evokatief tot die gemeenskap spreek; dat die woord tot lewe gewek word wanneer



dit in gevoelswaardes wat uit die gemeenskapslewe voortkom, omgesit word. Omdat die gevoelswaardes verband het met die verborge, onderbewuste lewe van elke mens en as gemeenskaplik ervaarde menslike gewaarwordinge kan beskou word, spreek die toneel, in hierdie opsig, met 'n universele stem.

Alles dui daarop dat die twintigste eeu in die geskiedenis as een van die groot oorgangstydperke bekend sal staan. Die uitvloei- sel hiervan is reeds in die tydgenootlike dramaturgie en in die nuwe aanspreekvorm van die rolprent aanwesig. Die toekoms sal bewys of daar uit die besondere en unieke omstandighede waarin die Afrikaanse gemeenskap verkeer, 'n betekenisvolle gesprek tussen die dramaturg, draaiboekskrywer of moontlik selfs die choreograaf of komponis, en die gemeenskap sal voortkom.