



UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
UNIVERSITY OF PRETORIA  
YUNIBESITHI YA PRETORIA

DIE DRAMATURG EN SY GEMEENSAP

HERMIEN McCAUL-DOMMISSE

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die  
vereistes vir die Graad  
D.Phil.

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte  
Universiteit van Pretoria

PRETORIA

November 1972



OPGEDRA AAN MY VADER

Evert Petrus Benjamin Domnisse



## VOORWOORD

Die probleem van die dramaturg se verhouding tot sy gemeenskap en die reaksie van 'n gehoor op die verhooggebeure of op 'n mededeling wat deur middel van 'n toneelstuk aan hulle gemaak is, interesseer my vanaf die dertigerjare toe my loopbaan as beroepsaktrise begin het. In die tyd het ek soms as lid van 'n toneelgeselskap van André Huguenet of Hendrik Hanekom deur die land gereis en toe reeds was dit vir my opvallend dat die verhooggebeure by tye nie 'n ware, betekenisvolle aansluiting by die gehoor gevind het nie. Soms was dit asof die situasies en karakters wat ons op die verhoog voorgestel het, vir die gehoor soos iets uit 'n ander, vreemde wêreld, wat hul nie eintlik geraak het nie, voorgekom het. Waarom, het ek my afgevra, slaag sommige goeie oorsese treffers wat in Afrikaans vertaal of verwerk is, nie, terwyl minder goeie of selfs prulstukke uit eie bodem dikwels groot gehore trek en geld verdien.

Gedurende my eerste besoek aan Europa was die spontane meelewende en hartlike reaksie van die gehore op die aanbieding van hulle eielandse dramaturgie, 'n opvallende verskynsel. Die agterstand van ons Afrikaanse toneel en die tekort aan inheemse toneelstukke het my toenemend gehinder. Die begeerte om gunstige toestande vir die ontwikkeling en opbloeï van ons toneel te probeer skep, het al groter geword. Gedurende my studentejare het ek reeds, om bloot persoonlike redes, begin pleit vir die subsidiëring van die toneel — nie net ter wille van 'n veiliger bestaan vir die kunstenaars nie, maar ook by wyse van erkenning van die toneelspeler as volwaardige nasionale beroepskunstenaar in die oë van die Staat.

Met die totstandkoming van die Nasionale Toneelorganisasie het ek gedink dat die langgekoesterde ideaal verwesenlik is, maar met die jare het 'n toenemende ontnugtering my oormeester: ten spyte van 'n staats-subsidie wou die Afrikaanse toneel maar nie werklik vlam vat nie en weer eens het ek my toevlug tot boeke, tot gesprekke met toneelkenners en 'n kritiese beskouing van die



oorsese toneelprestasies geneem, in 'n poging om uit te vind wat by ons skort. Ek kon my nie met die gedagte versoen dat ons maar geduldig op die verskyning van begenadigde toneelskrywers moet wag nie. Gunstige omstandighede vir die totstandkoming van 'n sterk eielandse dramaturgie moes na my mening doelbewus geskep word. Maar die aard van die omstandighede was vir my minder duidelik. Uit my studie en waarneming het ek tot die gevolgtrekking gekom dat die toneel lewe en vonkel veral wanneer hy direk uit die eie gemeenskap kom, en tot die eie gemeenskap spreek. Dan maak dit nie saak of dit 'n treurspel of 'n blyspel is nie – die gehoor lewe intens saam met die gebeure op die verhoog. Die toneel, so het ek geredeneer, moet dus in die volkslewe gewortel wees. Die ware, spontane toneelbelewenis of meebeleving hang aldus nie in eerste instansie van die letterkundige gehalte van die toneelstuk af nie, maar wel van die dramaturg se vermoë om die gehoor met bekende situasies uit die eie volkslewe te konfronteer en om aan die hand daarvan die eietydse of universeel menslike gemeenskapsituasie of -probleme te belig. Bewus of onbewus is die dramaturg dus, so het ek gereken, 'n leermeester of 'n wegwysers.

Nadat ek besluit het dat die toneel nie in eerste instansie 'n vermaaklikheidsfunksie het nie, maar eintlik uit noodsaak gebore word, het ek die geskiedenis van die toneel en verwante uitvoerende kunste met nuwe oë beskou. Geleende goedere wat bloot om hul uiterlike skoonheid of voortreflike hoedanighede aan die gemeenskap voorgelê word, was volgens my in ons landsomstandighede nodig, maar minder waardevol as selfs die nederigste poging van 'n dramaturg om iets van waarde en betekenis oor onself te sê.

Vir my man, wat my deur die jare in my loopbaan en my bemoeienisse met die uitvoerende kunste bygestaan het, was dit nie genoeg dat ek my vermeende bevindinge en my standpunt in verband met die vereiste bestaansomstandighede vir die ontwikkeling van ons uitvoerende kunste by wyse van kritiese geskrifte en persoonlike gesprekke stel nie. Hy wou dat ek my vermoedens en my standpunt aan die hand van die toneelgeskiedenis en by wyse van 'n akademies verantwoorde geskrif, grondig moes bestudeer, toets en verdedig. Die gedagte is deur Pierre Lehmann, 'n



lewenslange vriend, gesteun. Ek dank hulle dat hulle my tot die studie gedwing het en vir die aanmoediging en ondersteuning wat ek in die loop van die jare van navorsing van hulle ontvang het. Die studie was 'n verrykende ervaring wat baie nuwe en soms verrassende insigte, 'n dieper kennis en groter begrip vir die wondere van die menslike skeppingsvermoë meegebring het.

Sonder die bystand, die wyse en kundige leiding en die groot geduld van my promotor, prof. G. Cronjé, sou hierdie proefskrif nooit 'n werklikheid geword het nie. Hy het dit vir my moontlik gemaak en my gehelp om na 'n afwesigheid van etlike dekades na my alma mater terug te keer en my aan die dissipline van 'n akademiese studie te onderwerp. Hy was vir my nie 'n onbekende nie: ons het reeds 'n lang pad saamgegaan op die weg van die Afrikaanse toneel. Daarom te meer was dit 'n openbaring en 'n vreugde om hom ook as uitmuntende akademikus te leer ken en onder hom te werk.

Aan prof. F.C.L. Bosman, professor honorêr in die Departement Dramatologie, nog 'n bekende uit my beroepsloopbaan, kom my innige dank toe. As onderlegde toneelhistorikus en -kenner asook as taalmans, het hy my met sy advies uit menige slagget gered en my oë laat oopgaan vir toneelgebeure wat vir my minder bekend was.

'n Woord van dank ook aan prof. E.L. de Kock van die Randse Afrikaanse Universiteit wat meegewerk het om die sluier op die Griekse toneel vir my te lig.

Hoewel dit uit die aard van die saak nie moontlik is om name te noem nie, dink ek nietemin met dankbaarheid en erkentlikheid aan die baie kamerade, vriende sowel as kritici, met wie ek gedurende baie jare op die gebied van die uitvoerende kunste saamgewerk het. Die praktiese ervaring op 'n verskeidenheid terreine, die by tye botsende menings wat tot verantwoorde denke gedwing het, die oplossings wat vir netelige teaterprobleme moes gevind word, die ure lange gesprekke met toneelvriende oor ons Afrikaanse toneelprobleme, het almal op direkte of indirekte wyse bygedra tot hierdie proefskrif.

Die proefskrif is ook 'n vorm van boetedoening aan my ouers wat, ten spyte van die beproewinge van die depressie, my studies in daardie vervloë dertigerjare aan die Universiteit van Pretoria



moontlik gemaak het, en wat na afloop daarvan teleurgesteld was dat ek 'n kunstenaarsloopbaan bo 'n akademiese verkies het. Met hierdie proefskrif probeer ek daarvoor vergoed. Dit was vir my 'n besondere genoegdoening dat my vader, reeds in sy negentigerjare, dele van my proefskrif met 'n taalkennersoog gelees het en met helder verstand en vaste hand verbeteringe aangebring het. Weens 'n tekort aan tyd kon hy nie die hele proefskrif deurwerk nie en moet restante styl- en taalfoute my ten laste gelê word.

Tenslotte 'n woord van dank aan die bibliotekaris van die Pretoriase Universiteit en die Randse Afrikaanse Universiteit vir hulp en bystand. Ook aan dr. M.W.D. Jeffreys vir hulp en die gebruik van sy uitgebreide boekery.

Hermien McCaul-Dommisse

Johannesburg  
November 1972



## INHOUDSOPGAWE

### INLEIDING

1. DIE UITGANGSPUNT IN DIE ONDERSOEK .....	1
2. BESTEK VAN DIE ONDERSOEK .....	2
3. DIE METODE VAN ONDERSOEK ... ..	3
4. ALGEMEEN .....	5

### HOOFSTUK EEN DIE VOORGESKIEDENIS

1. DIE MENS SE BEWUSWORDING VAN HOMSELF .....	6
2. ONDERBOU VAN DIE TONEEL .....	8
3. DERVERSKYNSELS VAN DIE TONEEL .....	12
4. DERVORME VAN MEDEDELING .....	15
(a) Spontane vorme .....	15
(b) Geordende vorme .....	17
(c) Die mimiekspel .....	18
5. BEHOUD VAN DIE DERVORME .....	19

### HOOFSTUK TWEE DIE DRAMATURG EN SY GEMEENSKAP IN GRIEKELAND

1. HISTORIESE AGTERGROND .....	20
2. KULTURELE EN SOSIO-EKONOMIESE AGTERGROND .....	27
(a) Mitologiese en Homeriese agtergrond .....	28
(b) Die ditirambe .....	32
(c) Kalokagathia, Arete en Sophrosune .....	35
(d) Die eerste toneelwedstryde in Athene .....	37
(e) Solon: opkoms van die demokratiese denke .....	39
3. AISCHULOS .....	42
(a) Aischulos se dramaturgie .....	44
(i) Die Perse en Sewe Teen Thebe .....	45
(ii) Die Smekeling .....	46
(iii) Prometheus in Bande .....	48
(iv) Die Oresteia .....	49
(v) Samevatting .....	59
4. GEESTELIKE KLIMAAT VAN DIE TWEDE HELFTE VAN DIE VYFDE EEU .....	60
5. SOPHOKLES .....	66
6. EURIPIDES .....	70









HOOFSTUK AGT

VERBROKKELING EN SINTESE

1. DIE VERNIETIGING VAN DIE ARISTOKRATIESE IDEAAL .....	308
2. DIE TWINTIGSTE EEU GESIEN AS 'N DOORGANGSTYD .....	316
3. SINTESE .....	323
(a) Die regisseur as bindende element .....	323
(b) Die dramaturg .....	325
(c) Die rolprent .....	328
4. DRAMATURG EN GEMEENSKAP IN SUID-AFRIKA .....	330
5. SAMEVATTING .....	333



## INLEIDING

Vry algemeen word aanvaar dat daar in die geskiedenis van die Wes-Europese toneel vyf spitstydperke was, naamlik: in Griekeland gedurende die vyfde eeu v.C.; in Europa gedurende die middel en laat Middeleeue (Kerklike toneel); in Engeland en Spanje aan die einde van die sestende eeu; in Frankryk aan die einde van die sewentiende eeu en in Duitsland aan die einde van die agtiende eeu. Hierdie proefskrif is 'n ondersoek na die ontstaansomstandighede en die aard van die toneel tydens genoemde tydperke. Die tydperke word gesien as uitvloeisels van groot oorgangsperiodes in die Westerse geskiedenis. Die ondersoek eindig met 'n beskouing van die twintigste eeu as 'n nuwe oorgangstydperk, die gevolge waarvan weer eens in die aard van die toneel nagespeur kan word.

### 1. DIE UITGANGSPUNT IN DIE ONDERSOEK

Vir die doel van die ondersoek word aanvaar dat die drama of toneel in sy diepste wese nie 'n blote vermaaklikheidsvorm is nie, maar 'n uiting van die strewes, verlangens en lewensbeskouing van 'n bepaalde gemeenskap; dat die aard van 'n gemeenskap aldus in die toneel weerspieël word. Die dramaturg word beskou as 'n siener of 'n profeet wat in dramatiese vorm gestalte aan die wese van sy tyd en sy gemeenskap gee met gebruik van die middele wat die toneel tot sy beskikking stel, en sodoende aan sy gemeenskap meedeel. Die toneel sou dus gesien kan word as 'n mededeling van 'n bepaalde lewensbeskouing of die openbaring van die lewensproblematiek deur 'n dramaturg aan sy gehoor of gemeenskap. Dié mededeling geskied deur gebruikmaking van middele wat daarop ingestel is om die gehoor te vermaak, te ontroer, te boei, aan die hart te gryp of om hul op die een of ander wyse by die gebeure te betrek en op die mededeling te laat reageer. Dit veronderstel dat die dramaturg uit die gegewe van sy eie gemeenskap put; dat hy uit sy gemeenskap en tot sy gemeenskap spreek.





Dit word aanvaar dat die mededeling die kragtigste sal spreek tot gemeenskappe wat 'n homogene karakter vertoon en dat die spanning, hetsy in die blyspel of die treurspel, voortvloei uit faktore wat die stabiliteit of die homogeniteit bedreig. In teenstelling hiermee sou die toneel in pluralistiese gemeenskappe of in gemeenskappe wat hulself nie bedreig voel nie, verswak en verbrokkel omdat die onderliggende spanning dan nie meer aanwesig is nie. Volgens hierdie beskouing is byvoorbeeld die tragiese implisiet in die ondergang van die held wat hoop om deur sy morele besluit die bestaande wêreldorde of die homogene karakter van sy gemeenskap te behou. Volgens hierdie opvatting sou dié tragiese nie in 'n pluralistiese gemeenskap kan voorkom nie.

## 2. BESTEK VAN DIE ONDERSOEK

Vanuit 'n praktiese standpunt gesien, sou dit dalk die maklikste wees om 'n studie van die dramaturg se verhouding tot sy gemeenskap, te beperk tot een enkele dramaturg en sy besondere gemeenskap. Dan sal die gevaar egter bestaan dat die gevolgtrekkinge net partikuliere waarde sou hê terwyl dit die doel van hierdie studie is om ondersoek in te stel na die groot ontwikkelingslyne vanaf die voorgeskiedenis tot die hede. Dit is derhalwe nie bloot 'n studie in diepte nie maar eerder in breë trekke om sodoende herhalende tendense en geldige beginsels te belig. Die veronderstelling is dan ook dat 'n geheeloorsig van die geskiedenis met sy spitstydperke, die redes daarvoor en die teenstellende tye van verval sal belig.

Onderstaande tydperke word in oënskou geneem:

- (a) Die voorgeskiedenis: 'n ondersoek na primitiewe dramatiese uitinge en die bestaan van oersimbole en oertekens wat deur die toneelgeskiedenis as fondamentstene van die lewende toneel bly voortbestaan.
- (b) 'n Studie van die toneel van Griekeland aan die hand van Aischulos, Sophokles, Euripides en Aristophanes se toneelwerke.
- (c) Die Hellenisme gesien as voorspel tot die verval van die Griekse tragedie; die herontwaking van die toneel in die Kerk





tydens die Middeleeue en 'n terugkeer na die wêreldlike toneel buite die Kerk.

(d) Die eerste groot, spesifiek nasionale opbloei van die Christelik-wêreldlike toneel in die tyd van koningin Elizabeth van Engeland, veral met aandag aan Shakespeare. Die sestiende eeu word benader as 'n oorgangstydperk wat vergelykbaar is met die vyfde eeu v.C.

(e) 'n Soortgelyk betekenisvolle opbloei van die toneel in Spanje, met verwysing na die dramaturgie van Lope de Vega, Tirso de Molina en Calderon de la Barca. Die faktore wat in die weg staan van 'n universeel-betekenisvolle dramaturgie word ondersoek.

(f) 'n Studie van die opkoms van die Franse nasionale toneel, met verwysing in die besonder na Molière.

(g) Die ontwikkeling van 'n neo-Klassieke toneelletterkunde en die ontplooiing van nasionale skouburge in Duitsland, met aandag veral aan Lessing, Schiller en Goethe. Ondersoek word ingestel na die verburgerliking van die toneel sedert die vernietiging van die monargistiese absolutisme wat aan die einde van die sewentiende eeu in Engeland 'n aanvang neem. Die verburgerliking van die toneel word ondersoek in verband met die algemene verval van die tragedie en die poëtiese drama.

(h) 'n Oorsig van die uiteindelijke vernietiging van die aristokratiese ideaal en die verval van die toneel gedurende die agtiende en negentiende eeu; waarna die twintigste eeu gesien as 'n derde groot oorgangstydperk en 'n soektog na sintese.

### 3. DIE METODE VAN ONDERSOEK

Die historiese, religieuse en maatskaplike omstandighede en agtergrond van elke tydperk, hierbo genoem, word nagegaan, in sover dit betrekking het op die verhouding van die dramaturg of dramaturge tot die gemeenskap van sy (hul) tyd. Daaropvolgend word enkele toneelstukke in die besonder ontleed ter toeligting van die verband tussen die dramaturg en die gemeenskap van elke tydperk.





Die bespreking van die Suid-Afrikaanse toneelstukke geskied nie vanuit 'n letterkundige standpunt nie. Die doel is nie om die dramaturgie vanuit 'n literêr-beoordelende oogpunt te analiseer of evalueer nie, maar om die aard en gehalte van die dramaturgie as mededeling aan 'n eietydse gemeenskap te belig. Die dramaturg se eie instelling teenoor sy gemeenskap en sy opvatting van sy funksie kom, waar nodig, ter sprake.

Die weerkaatsing van die gemeenskap in die dramaturg se toneelstukke word ondersoek, asook, in sover die gegewens daarvoor bestaan, die reaksie van die gemeenskap op genoemde afspieëling.

Die Suid-Afrikaanse toneel word nie in die besonder behandel nie. Die bevindinge in verband met die geskiedenis van die Westerse toneel is, na verhouding, van toepassing op die Suid-Afrikaanse omstandighede.

Die toestand van ewewig of gebrek aan ewewig in 'n gemeenskap word met die term geestelike of psigiese homeostasis aangedui. Die mediese term homeostasis word as volg in Die Afrikaanse Woordeboek omskryf: onderhouding van 'n toestand van ewewigtigheid of stabiliteit met betrekking tot die inwendige milieu van die organisme waarby allerlei fisiologiese prosesse met mekaar gekoördineer word. Waar bostaande begrip betrekking het op die fisiese of liggaamlike gesteldheid van die mens, word veronderstel dat die maatskaplike milieu ook tekens van onewewigtigheid kan vertoon en siekteverskynsels in die lewe van die gemeenskap te voorskyn kan roep. Geestelike of psigiese homeostasis sou dan dié faktore impliseer wat die gemeenskap in 'n toestand van geestelike ewewig moet bewaar. In die hieropvolgende hoofstukke word die term van tyd tot tyd in verband met die toneel gebruik: die toneel word naamlik gesien as 'n faktor wat meehelp om spanninge in die gemeenskap te verlig óf om spanningspunte te belig en sodoende by te dra tot die behoud van ewewig.





#### 4. ALGEMEEN

Hierdie studie is beperk tot bronnemateriaal en geskrifte wat in Suid-Afrika beskikbaar is. Voorkeur is verleen aan geskrifte wat gedurende die afgelope kwarteeu verskyn het en wat die aandag vestig op historiese en sosiale aspekte van die toneel. Uit die aard van die saak is dit onmoontlik om alle aspekte van die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap in die beperkte omvang van hierdie studie deurtastend te ondersoek. Die ontwikkelingsgang word vanaf die vroegste tye tot die hede net ten opsigte van die groot tendense geskets. Latere afbakening in partikuliere tydperke kan moontlik deur ander ondersoekers gemaak word.



## HOOFSTUK EEN

### DIE VOORGESKIEDENIS

As ons aanvaar dat die oorsprong van die toneel in 'n verre verlede van die menslike geskiedenis lê, dan sal dié verlede nagespeur moet word om die oorspronklike verband tussen die kunstenaar en sy gemeenskap en die aard van sy mededeling te probeer vasstel. Dit is 'n moeilike gebied om na te vors omdat daar min of geen gegewens uit die voortyd behoue gebly het en gevolgtrekkinge veelal op teorieë moet berus. Vir 'n ondersoek na die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap is dit egter 'n buitengewoon belangrike fase omdat die vroeë mens nog steeds in soveel aspekte van die kuns bly voortbestaan. Die aard en omvang van sy invloed op die toneel moet derhalwe in oënskou geneem word.

#### 1. DIE MENS SE BEWUSWORDING VAN HOMSELF

Gedurende die afgelope kwarteeu het nuwe ontdekkings op die gebied van die argeologie, asook navorsing op die gebied van die menslike verstand, veral ten opsigte van die mens se dink- en reaksieprosesse, meer helderheid gebring oor die oorsprong van sy vermoë tot abstrakte denke en die daarmee gepaardgaande beeldende vermoë. Maar op die vraag: "Wanneer het die mens mens geword?" bly die wetenskap 'n antwoord skuldig. Daar is egter nie 'n enkele geloofsvorm of godsdiens wat nie 'n antwoord op die vraag gee nie en daar is 'n opvallende ooreenkoms in die verskillende verklarings. So lees ons in Genesis 2, vers 7: "En die Here God het die mens geformeer uit die stof van die aarde en in sy neus die asem van die lewe geblaas. So het die mens 'n lewende siel geword." Dieselfde opvatting kom in die mitologie van Mesopotamië voor en is opgeteken in die Gilganiese Epiek. In sy navorsingswerk op die gebied van antieke Egiptiese tekste, verwys ook Birch na 'n soortgelyke verklaring van die menslike bewuswording in die Egiptiese mitologie. [ 8: passim]





Die Koran gee 'n beskrywing, soortgelyk aan dié in Genesis, van die ontstaan van die mens uit die klei waarin God sy asem geblaas het. [Kyk 1] Wat is die asem? Wat onderskei die mens van die dier? Die Goddelike asem, die Goddelike Gees, maak van die klei 'n mens met 'n lewende siel en stel die mens daartoe in staat om 'n visie van die Paradys te sien - om drome te droom en om gestalte aan die drome te gee. Ten spyte van langdurige navorsing deur argeoloë, paleontoloë, antropoloë, bioloë, en so meer, is daar nog geen wetenskaplike bewyse vir die Skeppingsdaad gevind nie. 'n Katolieke priester, E.L. Boné, gee in 'n referaat oor Man's biological significance 'n beskrywing van die ewolusionêre ontwikkeling van die mens en kom dan te staan voor wat hy die 'oomblik van skeiding' tussen mens en dier noem en as volg beskryf: "A threshold is reached and thought, culture and tradition are completely new products of this very classical, organic development. A major discontinuity takes place in the true biological continuity." [ 9 : 55]

Hierdie oomblik van skeiding, van biologiese diskontinuitet, is moontlik die oomblik wat in Genesis beskryf word, die oomblik toe die asem van God die mens van homself en van God bewus gemaak het en die mens na eeue die vermoë ontwikkel het om in kunsvorme gestalte te gee aan die roerselle van sy siel. Die eerste waarneembare uiting van hierdie Godgeskape mens moes inderdaad die verklanking gewees het van 'n geestelike verlange na wat bo en buite die mens geleë is. Maar voordat hy tot volle bewussyn van homself ontwaak, droom hy. Ernesto Grassi wys, na aanleiding van die ontstaansvorme van die kuns, op die digterlike droomaspek: "Nur in der Geschichte - als selbstverwirklichung des Menschen - spielt die Kunst eine entscheidende Rolle: sie bildet die erste Stufe der menschlichen Erkenntnis und ist eine ewige Komponente des menschlichen Geistes und seiner Entwicklung. Der Mensch gelangt stufenweise zu seiner eigentlichen Wesen: zunächst empfindet er ohne Bewusstsein; dann beginnt er mit bewegter, erregter Seele festzustellen; endlich denkt er mit klaren Verstand. Die Stufe des Verstandes ist die letzte Stufe seiner Entwicklung. Die erste Stufe der Kultur ist eine

poetische, der Mensch 'denkt' in Form poetischer phantastischer Gebilde. Daher die Wichtigkeit der Mythen für die ersten Anfänge der Kunst." [57 : 151]

In Wagner se opera Die Meistersänger von Nürnberg sing Hans Sachs:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk  
dass er sein Traümen deut' und maerk'.  
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
wird ihm im Traume aufgethan:  
all' Dichtkunst und Poëterei  
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

In 'n ondersoek na die aard van die skeppingsdaad ten opsigte van die mens, verwys Arthur Koestler na die nie-verstandelike oerverskynsel van die droom: "There is no need to emphasize in this century of Freud and Jung that the logic of the dream is not the logic of Aristotle; that it derives from the magic type of causation found in primitive societies and in the fantasies of childhood; that it is indifferent to the laws of identity and contradiction; that the dream's reasoning is guided by emotions; its morality is blushing - its symbolism pre-verbal and archaic." [78 : 180]

Die oerverskynsels van die toneel is ten nouste verbonde aan die droom en sy vergestaltung in oersimbole, oertekens, mites en rituele vorme.

## 2. ONDERBOU VAN DIE TONEEL

'n Studie van enkele oergestalties van die toneel, wat in gewysigde vorm behoue gebly het, asook studies van nog bestaande rituele vorms onder primitiewe volke, gee 'n insae in die waarskynlike ontstaanvorm en aard van die toneel. In 'n studie wat hy van die ontwikkelingsgang van die toneel gemaak het, skryf Richard Southern na aanleiding van die vroegste openbaringe: "Any work of art is an address (in some form) by an individual to a number of people." [119: 22] Met dié stelling beklemtoon hy die onontbeerlike oerbeginsel van mededeling. Oor die aard van die mededeling skryf hy: "But it is important to emphasize

at the beginning that the secret of theatre does not lie in the thing done but rather in something that arises from the manner of doing." [119: 22] Die mededeling moet dus evokatief op die gehoor inwerk. Hierdie evokatiewe element is geleë in sigbare en onsigbare faktore wat verband het met die oermenslike en by wyse van simbole en tekens ter aanvulling van die gesproke woord tot die gemeenskap spreek. Soos Southern dit stel: "In the work of art there are always two meanings, and the apparent meaning is not the essential one but is only a symbol for a hidden meaning." [119: 24]

In 'n referaat onder die titel Das Problem des Realismus im Theater ondersoek Ernesto Grassi die simbool as werklikheidsverskynsel in die teater. Nadat hy 'n uitvoerige beskrywing gegee het van die resultate van eksperimente wat die fisioloog Johannes Müller op die gebied van fisiese reaksies op natuurverskynsels en -prikkelers gemaak het, sê hy: "Aus den vorangegangenen Andeutungen ergibt sich bereits, dass das Theater, wenn es Anspruch auf Realität erhebt, vor allem auf die Welt der Sinneserscheinungen und ihre leidenschaftlichen Bedeutungen hingewiesen und sie aufleuchten lassen muss. Nur dann vermag das Theater die sinnliche Konkretheit des Lebens einzuholen." [56: 120] Hy sê verder: "...dass das Lebewesen von Geburt an die Bedeutung der Zeichen (Schemata) die es betreffen, innehat, Zeichen, auf Grund deren es unmittelbar die ihm eigenen Verhaltensweisen vollzieht. Die Zeichen mit ihrer Bedeutung leuchten auf und führen unmittelbar die Lebewesen, das heisst sie haben für sie einen induktiven Character (im ursprünglichen Sinn dieses Ausdrucks: inducere heisst eben führen). Die Induktion zeigt sich hier als die Form des Waltens des Ursprünglichen und Unableitbaren." [56: 125]

Vir Grassi is die evokatiewe krag van die simbool of teken aldus 'n wetenskaplik bewysbare feit. Die wese van die realisme, soos dit op die gebied van die toneel verstaan word, is vir hom onbetwisbaar geleë in die bestaan van oertekens wat evokatief en emosioneel op die gehoor inwerk. Grassi verwys in dié verband na die Franse toneel denker en skrywer Antonin Artaud, wie se geskrif The theatre and its double so 'n groot invloed op die

tydgenootlike toneel het. Waar Southern praat van die "skynbare betekenis" wat net 'n simbool is vir die "verborge betekenis", gaan Artaud veel verder en wil hy die wese van die toneel sien in geheime metafisiese kragte en drange wat onder die oppervlakte van die bewussyn geleë is. Hy skryf: "All true feeling is in reality untranslatable. To express it is to betray it. But to translate it is to dissimulate it. True expression hides what it makes manifest. It sets the mind in opposition to the real void of nature by creating in reaction a kind of fullness of thought. Or, in other terms, in relation to the manifestation-illusion of nature it creates a void in thought. And the lucid language which obstructs the appearance of this void also obstructs the appearance of poetry in thought. That is why an image, an allegory, a figure that masks what it would reveal have more significance for the spirit than the lucidities of speech and its analytics. [ 5 : 71]

In 'n vergelyking tussen die teater van die Ooste en die Weste en die rol van die gesproke woord in teenstelling met mededeling by wyse van gebare, klanke, kleure, ensovoorts bepleit Artaud 'n herbeklemtoneing van laasgenoemdes in die teater van die Weste, want, so sê hy: "One...understands that the theatre, to the very degree that it remains confined within its own language and in correlation with it, must break with actuality. Its object is not to resolve social or psychological conflicts, to serve as a battlefield for moral passions, but to express objectively certain secret truths, to bring into the light of day, by means of active gestures, certain aspects of truth that have been buried under forms in their encounters with Becoming. To do that, to link the theatre to the expressive possibilities of forms, to everything in the domain of gestures, noises, colors, movements, etc. is to restore it to its original direction, to reinstate it in its religious and metaphysical aspect, is to reconcile it with the universe..... In the Oriental theatre of metaphysical tendency, contrasted with the Occidental theatre of psychological tendency, forms assume and extend their sense and significations on all possible levels; or if you will, they set up vibrations not on a single level, but on every level of the mind at once." [ 5 : 70-72]

Artaud se opvattinge kom klaarblyklik daarop neer dat die wesensaard van die toneel ten opsigte van sy universaliteit, veral in evokatiewe oerverskynsels geleë is en hy beaam sodoende die bevindings van Southern en Grassi.

Die metafisiese en onderbewuste aspekte van die kunsverskynsel behoef eintlik geen betoog nie. Dit word by herhaling in filosofiese geskrifte beklemtoon. Martin Heidegger vestig byvoorbeeld die aandag baie pertinent op wat hy die 'universele essensie' van verskynsels noem en wat volgens hom in die kunswerk vergestalt word. In 'n inleiding tot Heidegger, The Origin of the Work of Art, skryf Albert Hofstadter as volg: "Truth is for him an unconcealment, the revelation of the being of what is... It is because the truth Heidegger has in mind is a truth (that is, a revelation) of the being of all that is, that art can have the important function Heidegger gives it. ....The work of art, in its uniqueness is extraordinary; it throws a new and extraordinary light on things; it changes everything familiar into something unfamiliar; it opens up a new world. That is why, Heidegger thinks, art is not only the origin of works of art as individual entities, but also an origin of man's historical existence itself. Art has the fundamental function of revealing to man the being which is entrusted to him in the fulfilment of his human destiny as individual and as a people." [67: 648-649]

Heidegger se filosofiese beskouinge is, ten opsigte van die implikasies wat hulle in hul toepassing op die toneelkuns inhou, besonder insiggewend. Sy stelling: "The essence of art would... be this: the setting-itself-into-work of the truth of what is (das sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden)", [67 : 665] belig juis die voorgaande bespreking van die rol van die simbool of oertekens as bron van die evokatiewe krag van die toneel. Die tweërlei aard van Heidegger se verklaring van die werklikheid of van die "waarheid van wat is", is van toepassing op die universele en tydlose waarheid van die dramatiese gegewe enersyds en andersyds die partikuliere gestalte daarvan in 'n besondere gemeenskap of tydsgewrig. Gevolglik sou die universele waarheid van menswees

hom in die tragiese Griekse gedig heel anders as in dié van Shakespeare openbaar, sonder dat afbreuk gedoen word aan die universele beginsel as sodanig. Op die gebied van die dramaturgie en die mededeling wat die dramaturg aan sy gemeenskap maak, is die mededeling in albei gevalle geleë in 'das-sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden' waar die 'waarheid van wat is' verband het met die oerteken, die simbool en die mite.

### 3. OERVERSKYNSELS VAN DIE TONEEL

Uit die voorafgaande skyn dit onbetwisbaar te wees dat die oorsprong van die toneel in ondefinieerbare oerimpulse gesoek moet word. Navorsing op die gebied van die argeologie en kennis van die paleolitiese lewenswyse onderskraag bogenoemde veronderstelling.

Die mens van die paleolitiese tydvak was 'n jagter. Sy lewe was daarop ingestel om die fundamenteelste menslike drang, die hongerdrang, te bevredig. Hierdie drang gee aanleiding tot sowel droomvervulling as die opwekking van daardie 'wil' wat Schopenhauer in sy filosofie as 'n kosmiese krag bestempel: die jagter teken naamlik 'n prent van die dier waarop hy jag maak en deurboor die prent met 'n pyl. Die kunshistorikus Arnold Hauser skryf in dié verband: "The pictures were part of the technical apparatus of...magic; they were the trap into which the game had to go, or rather they were the trap with the already captured animal — for the picture was both representation and the thing represented, both wish and wish-fulfilment at one and the same time. The Palaeolithic hunter and painter thought he was in possession of the thing itself in the picture, though he had acquired power over the object in the portrayal of the object." [61: 4] Hy vervolg: "When the Palaeolithic artist painted an animal on the rock, he produced a real animal. For him the world of fiction and pictures, the sphere of art and mere imitation, was not yet a special province of its own, different and separate from empirical reality...he did not as yet confront the two different spheres, but saw in one the

direct undifferentiated continuation of the other." [ 61: 4]

Hierdie oergedagte is nog steeds aanwesig in die toneel en is inderdaad 'n onafskeidelike bestanddeel daarvan. Sonder hierdie 'magiese' element kan die toneel nie voortbestaan nie. Die 'wens-element', die 'wil' of drang om drom en werklikheid met mekaar te vereenselwig is aanwesig in die werk van alle betekenisvolle dramaturge wat in hul werk, bewus of onbewus, in positiewe of negatiewe sin, gestalte gee aan die diepste drange en wense van die gemeenskap van hul tyd.

Hauser wys daarop dat daar mettertyd ook 'n estetiese verlange ontwaak het in die kunstenaar: "The Palaeolithic artist who was intent solely on the efficacy of the magic, will nevertheless have derived certain aesthetic satisfactions from his work, even though he considered the aesthetic quality merely as a means to a practical end. The situation is mirrored most clearly in the relationship between mime and magic in the religious dances of primitive peoples. Just as in these dances the pleasure of make-believe and imitation is fused with the religiously motivated action, so the prehistoric painter will have depicted animals...with gusto and satisfaction, despite his surrender to the magical purpose of the painter." [ 61: 6]

Ook in hierdie opsig is daar 'n parallel tussen die primitiewe kunstenaar en die dramaturg: deur te volcoen aan die voorvereistes van die dramaturgie word die medeceling oorgedra op 'n vlak wat estetiese bevrediging verskaf.

Hauser beklemtoon die magiese aspek weer eens in die vereenselwiging van die jagter met die dier wat gejag word. "That Palaeolithic art was connected with magical actions is finally proved by the representations of human figures disguised as animals of which the majority are obviously concerned with the performance of magical-miming dances. In these pictures we find - as for instance in Trois-Frères - combined animal masks which would be quite unintelligible without a magical intention. [ 61: 6]

Hierdie beskrywing van die paleolitiese jagter gee 'n

insae in die tydloos-magiese aspek van die toneel: die toneel-speler (en die gehoor) glo dat hy deur middel van grimering en kostumering sy eie ek verwissel met dié van die karakter wat hy moet vertolk; die priester wat die kleed van die reëngod aantrek, neem in die oë van die toeskouer sodoende die attribute van die reëngod aan en verkry aldus mag oor die reën. In die wêreld van die toneel is illusie en werklikheid, die irreële en die reële, droom en beeld, die magiese en die konkrete, onlosmaaklik met mekaar verweef. Net soos die gehoor hul oorgee aan die illusie van die handeling op die verhoog, so glo die paleolitiese jagter in die bestaanswerklikheid van die beeld van die dier.

Die vereenselwiging van die mens met die dier, die oerdrange van die mens, sy atavisme, die impulse van die natuurmens wat nog nie deur die beskawing getem of bemeester is nie is, net soos die magiese, 'n basiese element van alle toneel. Die vereenselwiging van die mens met die dier het bly voortbestaan lank nadat hy die paleolitiese tydperk ontgroei het. Southern gee 'n beskrywing van die sogenaamde Wilde Manne van Beiere wat op 'n gegewe dag in die Kerstyd uit die berge te voorskyn kom, geklee in diervelle, en met horings op die kop. Hul klop aan die deure van die huise en eis 'n soen van die jong meisies. [119: 37] Dit is 'n oorblyfsel van 'n ritueel wat baie ver uit die verlede moet kom. Southern gee ook 'n beskrywing van die bekende Padstow Horse, 'n verskynsel wat hom in Engeland voordoen en 'n soortgelyke oorblyfsel is van ou primitiewe ritusse. [119: 40] Dit is egter maar net twee geïsoleerde gevalle. Navorsers op die gebied van die argeologie, die sosiologie, asook psigoloë, filoloë en so meer, het wydverspreide voorbeelde van 'n vereenselwiging van mens en dier in primitiewe gemeenskappe teengekom. Die orgaïstiese "Sacaee" van die Babiloniese beskawing, toe die mens die gedaante van die tier en die aap aangeneem het, moet in dié verband genoem word. Daar is in al die verskynsels 'n element van transfigurasie.

Vir 'n ondersoek na die verhouding dramaturg-gemeenskap is die projeksie van die mens in die gedaante van die dier of die



oermenslike van belang want dit is 'n blywende en belangrike bestanddeel van die toneel. Die toneel vind sy kontak met die gehoor nie deur middel van 'n beroep op die intellek nie, maar deur middel van die opwekking van gevoelens. Uit die voorgaande moet dit reeds duidelik wees dat die gevoelens opgewek word deur die gebruik van oertekens en simbole wat voortvloei uit basiese menslike drange soos honger en dors, sameen en voortplanting, die eise van die persoon in stryd met die gemeenskap en in laaste instansie uit die mens se verlange na die onbegryplike en onbereikbare ongekende. Ten opsigte van hierdie drange, emosies en die menigvuldige manifestasies wat daaruit voortvloei, het die mens nog nie sy oermenslike, atavistiese natuur ontgroeï nie. Die Dionisiese en Apolliniese is steeds aanwesig: sonder die Dionisiese kan daar nie volmaakte toneel wees nie. Hierdie aspek word juis sterk beklemtoon deur Antonin Artaud. Dit is 'n nuwe-aspek van die toneel van die absurde en die toneel van die wreedheid wat nie net tydgenootlike verskynsels is nie. Alec Clunes skryf: "In the beginning was not the word but the grunt and the gesture." [23: 1] Die dierlike oerklank het nog steeds in sekere omstandighede groter poëtiese trefkrag as die digterlikste woorde. Hiervan getuig byvoorbeeld Oidipus se angskreet by die ontdekking van sy bloedsonde of Othello se uitroep by die ontdekking van Desdemona se onskuld.

#### 4. OERVORMS VAN MEDEDELING

In die inleiding is dit as uitgangspunt gestel dat die toneel meer as net 'n vermaaklikheidsvorm is. In sy oerwese is dit wat later in die vorm van 'n formele toneelaanbieding gestalte sou kry, 'n spontane gevoelsuiting. Hierdie eienskap het die toneel in groot mate behou — mōēs hy inderdaad behou. Die spontane uiting is later deur 'n koorleier, 'n voordanser, 'n priester of 'vates', of 'n digter georden en in 'n vorm wat homself kon herhaal, vasgelê.

##### (a) Spontane vorme

Dit is onwaarskynlik dat die juiste tydstop toe die eerste skeppingsdaad van die mens plaasgevind het, ooit bepaal sal kan

word. Dit is seker ook nie van belang nie. Die aard van die eerste menslike uiting van die dramatiese daad sou wel insig-gewend wees maar is ook nie wetenskaplik bepaalbaar nie. Die naaste waartoe daar gekom kan word, is om op grond van die aard en wese van die mens soos tans aan ons bekend, en met aanvulling van die skrale gegewens wat 'n studie van steeds bestaande primitiewe gemeenskappe oplewer, 'n teorie op te bou. Daar kan met 'n groot mate van sekerheid aanvaar word dat die eerste uiting van 'n primêr-emosionele aard moes gewees het, en ontstaan het as reaksie op natuurverskynsels soos geboorte en dood, sons- ondergang en -opkoms, op die wisseling van die jaargetye en die daarmee saamhangende ontwaking van die lerte of die koms van die winter, ensovoorts. Die antropoloog Perry gee veelvoudige beskrywings van waarnemings wat hy in primitiewe gemeenskappe gemaak het. In al die gemeenskappe word pogings aangewend om mag oor die natuurverskynsels te verkry. Die verskynsels word verpersoonlik en toegeskryf aan die optrede van die een of ander 'god' wat gevolglik deur magiese rites besweer moet word. [99: passim] Dit kan beswaarlik betwyfel word dat die emosies van angs, vrees en vreugde ten grondslag aan die rites geleë was en dat basiese emosionele uitingsvorme, soos dans en sang, belangrike elemente van die rites was.

Hierdie veronderstelling word inderdaad deur feite gestaaf. In sy vroegste vorm was die uiting hoogs waarskynlik 'n suiwer spontane reaksie van 'n persoon of groep persone. Mettertyd is die spontane uiting in die vorm van 'n beswerende ritus deur 'n voordanser, koorleier of priester op so 'n wyse georden dat dit kontinuïteit verkry het. Die volgende stap is die inwyding van diegene wat as bewakers of leiers van die kultus optree. Die ritus het teen dié tyd reeds 'n gevorderde ontwikkelings stadium bereik in 'n gemeenskap waarin die persoon wat as leier optree, 'n magsposisie beklee. Hy is die eerste dramaturg in dié sin, dat hy as tussenganger tussen die natuurverskynsel en die gemeenskap optree: hy verklaar en besweer die magte wat die gemeenskap bedreig. In dié verband moet daarop gewys word dat die dramaturg dwarsdeur die geskiedenis hierdie funksie op die een of

ander manier uitoefen. Die funksie wat die held in die Westerse dramaturgie beklee, toon ooreenkomste met die offer wat die kultusleier in primitiewe gemeenskappe maak ter beswering van bose magte wat die gemeenskap bedreig: die morele keuse wat ten grondslag van die held se dood lê, word gemaak in 'n poging om die lewensbeskouing van die gemeenskap ongeskonde te bewaar. In hierdie sin kan die held met die offerdier vergelyk word: die dier word 'n mens. Die heldekonsept word dan ook net gevind in homogene gemeenskappe wat deur die offerdaad hul homogene karakter probeer behou – in pluralistiese gemeenskappe gaan dit verlore. Op hierdie verskynsel sal in die loop van die volgende hoofstukke gewys word.

(b) Geordende vorme

Die vroeë geskiedenis van Egipte lewer 'n insiggewende voorbeeld van die ordening van die ritus in 'n vorm wat ooreenkomste met die toneel toon. Perry beskryf hierdie ontwikkeling vanaf sy oorsprong tot aan sy verval in bloot uiterlike seremonie. [99: passim] Dit is bekend dat die Egiptenare die Songod Ra aanbid het. Volgens Perry is die magtspesie van die oorspronklike priester-leier deur die koningshuis oorgeneem en het die geloof posgevat dat die koning of Farao die inkarnasie van die Songod is. Hy word sodoende met bomenslike of goddelike eienskappe vereenselwig. Die geloof in die buitengewone magte van die koning duur tot in die sestiende en sewentiende eeu van die Christelike tydperk voort en oefen deurgaans 'n groot invloed uit op die aard van die dramaturgie. Die opvatting van die heroïese is verweef met dié van die buitengewone attribute van die koning. Die rituele bevestiging van die mag en bomenslike eienskappe van die koning word in die toneel oorgedra op die held wat tot in onlangse tye 'n koning of 'n aristokraat was. Die Griekse begrippe kalokagathia en arete, wat dui op skoonheid van liggaam en siel en die vermoë om verhefde aspirasies na te streef, word in verband gebring met konings en aristokrate wat op hul beurt helde-eienskappe besit.

Sosio-antropologiese studies beklemtoon die belangrike plek wat die koning in vroeë gemeenskappe beklee het en die gedagte dat die koning se herkoms van die gode is. Die koning was in die denke van die gemeenskappe van dié tyd 'n onsterflike figuur en die transendentale is ooreenkomstig 'n kenmerkende eienskap van die geordende dramaturgie van monargistiese beskawings. Perry skryf: "The study of the ceremonials of various peoples reveals one important fact: the constant reiteration of the statement that every ceremonial is the re-enactment of a great creation drama, or part of it, reveals the faith of the performers of these ceremonials. [ 99 :246] Die gedagte aan die voortbestaan van die aristokratiese gemeenskap is inderdaad implisiet in die tragiese dood van die held waarop alle vroeë vorme van geordende mededeling gebou is. Die rituele mededelingsvorm word, sover dit die Westerse kultuur betref, eers toneelkuns nadat dit aan die einde van die sesde eeu v.C. in Athene in 'n poëtiese vorm georden is en diensbaar gestel is in 'n eties-politieke naas 'n religieuse verband. Sodoende verander die ritus in 'n nuwe, outonome mededelingsvorm waarby alle fasette van die gemeenskapslewe betrek word.

(c) Die mimiekspel

Naas die ritus, wat 'n formele, priesterlike of aristokratiese uitingsvorm was, het die oorspronklike spontane uiting ook bly voortbestaan en sy aardse vorm behou: naas die Apolliniese ook die Dionisiese. Die mimiekspel is 'n voortsetting van die spontane, primitief-menslike uiting. Die Oxford Companion to the Theatre beskryf dit as volg: "The mime was originally a sketch of a dramatic and often a crudely realistic kind. ...Of all the forms of dramatic entertainment known in classical times, the mime was at once the most primitive and the most permanent. In its origins it cannot be classed as drama at all. All over the ancient world there were jugglers, acrobats, and public entertainers of all kinds, male and female,..... Such improvised performances were especially popular amongst the Doric peoples of Greece. The social status of the performers was low and the performance itself of the simplest kind." [ 32: 532]

Die spontane, geïmproviseerde mimiekspel bestaan aldus naas die geordende ritus, waarskynlik as voortsetting van oervorms, en as 'n vorm van volkstoneel wat steeds in die geskiedenis as 'n newestroom van die aristokratiese toneel waarneembaar is. Juis omdat die mimiekspel 'n spontane uiting is en nie aan verbygaande ritusse of besondere beskawings gebonde is nie, is dit die kragtigste en blywendste toneelvorm. Dit is terselfdertyd die bewaarplek van die oermenslike.

Die mimiekkuns is 'n noodsaaklike onderbou in die ontwikkeling van die toneel as outonome kunsvorm. By die meeste primitiewe volke het die oorgang van mimiek na toneel nooit plaasgevind nie. Die Egiptiese ritusse is ook nooit in 'n toneelvorm georden nie. In die sesde eeu v.C. vorm dit, onder omstandighede wat in die volgende hoofstuk uiteengesit word, die onderbou van die eerste Westerse bloeitydperk van die toneel. 'n Vertakking van die mimiekspel word aldus situasiespel: tragedie en blyspel. Die oorspronklike mimiekspel bly as onafhanklike kunsvorm voortbestaan en bereik onder andere in die Commedia dell'Arte, die vaudeville, pantomime en revue sy eie hoogtepunte.

##### 5. BEHOUD VAN DIE OERVORME

Die ontwikkelingsgang van die toneel vanaf die voorgeskiedenis tot in die hede is 'n lang onafgebroke groeiproses. In sommige primitiewe volke het die oervorms nooit tot selfstandige, outonome kunsvorme, hetsy toneel, musiek of dans, uitgegroeï nie. By ander volke, soos dié van Egipte, het dit 'n gevorderde rituele vorm aangeneem wat ook nooit tot volwaardige toneel gegroeï het nie. In Griekeland het dit wel gebeur en vandaar na alle Westerse lande versprei. Met verloop van tyd, en as gevolg van historiese, sosiale en religieuse invloede, neem dit 'n verskeidenheid van gestaltes aan en 'n meegaande verandering in die aard en inhoud van die mededeling. Wesentlik verander die toneel egter nie; sy ontwikkelingsgang is gekenmerk deur gedurige transformasies, maar die essensiële substansie bly deur die eeu onveranderd: dit is deur alle eeue heen 'n gesprek wat die dramaturg met sy eie gemeenskap voer oor aangeleenthede wat daardie gemeenskap die diepste raak.

## HOOFSTUK TWEE

### DIE DRAMATURG EN SY GEMEENSAP IN GRIEKELAND

Die toneel van Wes-Europa neem met die aanbieding van Aischulos se tragedies 'n aanvang. Dat hy waarskynlik nie die eerste Griekse dramaturg was nie, is welbekend maar by gebrek aan oorgeblewe geskrifte kan sy voorgangers se werk nie beoordeel word nie. Die vroegste kennis van die verhouding tussen die dramaturg en sy gemeenskap berus derhalwe op Aischulos se tragedies. Hy is die eerste verteenwoordiger van 'n toneeltradisie wat reeds oor meer as vier-en-twintig eeue kragtig tot die mensdom spreek. Sy prestasies as dramaturg is die resultaat van sowel 'n lang ontwikkelingsgeskiedenis wat hom vooraf gegaan het as die omstandighede van sy eie tyd. Dit geld ook die dramaturgie van Sophokles, Euripides en Aristophanes. Die verhouding van elk van die groot toneelreus kan net teen die agtergrond van hul tyd en die omstandighede van die gemeenskap vir wie hul geskryf het, beoordeel word. Die historiese, kulturele en sosio-ekonomiese omstandighede van die vyfde eeu v.C. moet derhalwe 'n bespreking van die dramaturgie van Aischulos, Sophokles, Euripides en Aristophanes voorafgaan.

#### 1. HISTORIESE AGTERGROND

Die belangrikste gebeurtenis van die begin van die vierde eeu v.C. is die oorwinning van die Hellene oor die Persiese leër en vloot. Die aanleiding tot die stryd was die aanvalle wat Cyrus, koning van die Perse, op die ryk stede van die Ioniese en Lidiese Grieke langs die westkus van die Egeïese See gemaak het. Hierdeur voel Griekeland hom bedreig. Kamisos, seun van Cyrus, oorwin die hele kus van Noord-Afrika, trek oor die Bosporus en verower vervolgens die stede van Thessalië. Tenspyte daarvan dat Kamisos tydelik uit Thessalië teruggedryf is, is Griekeland nietemin vanuit die suide, noorde en ooste bedreig. Aan die

einde van die jaar 500 v.C. kom enkele Ioniese stede in opstand teen Darius, seun van Cyrus en die nuwe aanvoerder van die Persiese leër. Athene snel die stede te hulp en bevry die stad Sardes, maar haal hierdeur vir hom die wraak van Darius op die hals. Die eerste aanval van die Perse op Attika, onder leiding van Mardonius, skoonseun van Darius, word gefnuik deur 'n storm op see wat die Persiese vloot verwoes. Met die tweede inval verower die Perse die Eretriërs en seil daarop na die vlakte van Marathon.

Insiggewend vir die politieke situasie van die tyd is dat Hippias, 'n uitgedrewe tiran van Athene en seun van Peisistratos, in die tyd een van die Persiese leërhoofde is. Athene en Plataea veg in die stryd as bondgenote teen die Perse. Onder aanvoering van Miltiades word die Perse in 'n roemryke slag by Marathon verslaan. Die oorwinning word glorieryk deur al die Hellene gevier. Aischulos, 'n vriend van die veldheer Themistokles, is in die tyd vyf-en-dertig jaar oud. Themistokles staan skepties teenoor die oorwinning en waarsku dat die Perse weer sal toeslaan. Omdat sy moeder nie 'n gebore Athener was nie, is daar 'n groot mate van veroordeel teen hom, veral van die kant van die veldheer Aristides. Themistokles se advies word nietemin aanvaar en op sy aanbeveling is die Piraeus hawe en die Atheense vloot versterk. Darius maak in die tyd inderdaad ook voorbereidsels vir 'n nuwe aanval. Na sy skielike sterfte volg sy seun Xerxes hom op en laat 'n enorme brug oor die Hellespont bou. Drie jaar na die slag van Marathon trek Xerxes met 'n magtige leër oor die Hellespont.

Die Grieke is onderling verdeel oor die keuse van aanvoerders en uiteindelik trek net Athene, Sparta en Plataea teen die Perse op. Leonidas, die Spartaanse aanvoerder, besluit om die Perse in die bergpas van Thermopilaë te stuit. Die Thessaliërs staan hom by. Die geskiedenis van die heroïese stryd, wat twee dae en nagte duur, en eindig met die uitwissing van Leonidas en al sy manskappe, het in die geskiedenis van die Weste bly voortleef as 'n voorbeeld van al die adellike eienskappe wat deur die Grieke in ere gehou is. Leonidas se heldedaad is 'n keerpunt in die geskiedenis van Griekeland. Die Atheense vloot, met bystand van die Spartane en onder aanvoering van Themistokles, is in dieselfde tyd, by

Artemisium, in 'n seeslag teen die Perse gewikkel. Dit is die jaar 480 v.C. en Aischulos, reeds in sy vyf-en-veertigste jaar, maak die slag as 'n lid van die Atheense vloot mee. Terwyl die Persiese leër verwoestend oor die Griekse vasteland beweeg, trek die vloot hom in die hawe van Salamis terug. Athene is geplunder en afgebrand en onder die Grieke heers daar onmin, verdeeldheid en verraad. Athene slaag nietemin daarin om die Persiese vloot in die jaar 479 v.C. in die hawe van Salamis vernietigend te verslaan. Xerxes slaan op die vlug en laat sy veldheer Mardonius en die reste van die leër in Griekeland agter. In die daaropvolgende slag van Plataea sneuwel Mardonius en is sy leër verslaan. Die oorblywende skepe van die Persiese vloot het hul intussen na Samos teruggetrek. Met behulp van Athene verslaan die Ioniërs die Perse op Mikale en sluit hul daarna aan by die Atheense staat.

Athene, wat die leidende rol in die stryd teen die Perse gespeel het, is nou die magtigste Helleense staat. Hy gebruik sy ryk oorlogsbuit om Athene gloriëryk te herbou. Binne Athene woed egter die een politieke stryd na die ander. Themistokles se ou vyand, Aristides, word oppermagtig, en die held van die slag van Salamis soek by sy eertydse vyand Xerxes, onderdak. In die jaar 477 v.C. vorm Aristides die Bond van Delos. Dit is 'n maritieme verbond van alle Griekse koloniale stede wat as 'n verdedigingsmag in die Egeïese See saam optree teen die Perse. Vir sy bystand betaal alle lede aan Athene 'n jaarlikse bedrag. Hy is nou nie net die magtigste Helleense staat nie, maar ook die rykste. Cimon, seun van Miltiades, word opperbevelhebber van die vloot, en keer na die vernietiging van die Persiese vloot, na Athene terug met onmeetlike skatte wat hy buitgemaak het. Ook die matrose en soldate wat onder hom gedien het, kom rykbelaaï huistoe. Cimon bou die Bond van Delos verder uit. Sparta het intussen verarm en Cimon probeer om hom 'n lid van die Bond te maak. Athene het die Peloponnesiese staat egter nog altyd as sy vyand beskou en is nie te vinde vir Cimon se planne nie. Hy raak al meer in onguns en word uiteindelik in 461 v.C. verban. Perikles word in sy plek verkies.



Perikles, die man wie se naam onafskeidbaar aan Athene en dié van die groot Griekse digter-dramaturge verbind is, was van adellike afkoms. Hy repudieer egter die adel wat in hoofsaak ondersteuners van Cimon was, en beywer hom om die guns van die ryk handelsklas, die middelstand en die sogenaamde vierde stand te wen. Die vierde stand het in die tyd van Aristides belangrike regte verkry wat nou deur Perikles verder uitgebou word. Terwyl die aristokrasie Cimon se vriendskap met Sparta steun, beywer Perikles, met ondersteuning van die volk, hom vir 'n bondgenootskap met Argos. Verbonde word dan ook gesluit met sowel Argos as Megara. Die invloedssfeer van Athene word vanaf Thermopilae tot by Korinthe en al langs die kus van die Egeïese See uitgebrei. In Athene laai die politieke spanning tussen die ondersteuners van Perikles en dié van Thoekudides op. Eersgenoemde ondersteun die uitbouing van die maritime mag van Athene en die versterking van die metropolis. Thoekudides, as lid van die aristokrasie, bepleit daarenteen die uitbouing van die landbou en die vermindering van die metropolitaanse mag. Sy beleid word deur die ryk, grondbesittende adel sterk ondersteun. Die magstryd bereik in 443 v.C. 'n hoogtepunt. Thoekudides is die verloorder en word verban. Veilig in sy posisie as onbetwiste leier in Athene, verander Perikles sy politieke oriëntasie. Hy soek die guns van die adel en die konserwatiewe party. Reeds in 445 v.C. slaag hy daarin om 'n dertigjarige vrede met Sparta te sluit en kan hy tot in die jaar 431, met die uitbreek van 'n nuwe stryd teen Sparta, hom vir die uitbouing van Athene op elke gebied beywer.

In Athene wemel dit van slawe wat gedurende die voorafgaande oorwinnings buitgemaak is. Alle swaar werk word deur hulle verrig terwyl die Atheners die tyd verwyd met poëtiese voordragte, kunsbevordering, handeldryf en nimmereindigende retoriese twisgesprekke en juridiese bespiegeling in die Agora. In die tyd ontwikkel die sofistiese leerstellinge onder leermeesters soos Anaxagoras en Protagoras. Die staatsbestuur verval in die hande van die volk sodat selfs die armstes en nederigstes, in die teorie so nie in die werklikheid, enige amp kan beklee. Uit die

rykdom van die militêre oorwinnings, en die bydraes van die lede van die Bond van Delos, kan die Staat bekostig om sy amptenare te betaal. Vir die eerste keer word matrose, soldate, staatsamptenare, kunstenaars, en so meer, deur die staat besoldig en sodoende verloor die ryk adel veel van hul vorige mag. Athene brei sy handel oor die hele Middellandse Seegebied uit en die skatte wat sodoende vergader word, gebruik Perikles om monumentale bouwerke op te rig. Op die Akropolis verrys die Parthenon; die Teater van Dionusos word herbou en groot bedrae word bestee aan die toneelstele wat daar plaasvind. Die ondernemings vir die uitbouing en verfraaiing van Athene voorsien werk aan duisende. Die volk lewe in weelde maar die adel kom in opstand teen wat hul as 'n misbruik van die fondse van die Bond van Delos beskou. Volgens Plutarchos sou Thokudides die heerskappy van Perikles beskryf het as "...an aristocratic government that went by the name of a democracy but was, indeed, the supremacy of a single great man, while many others say on the contrary, that by him the common people were first encouraged and led on to such evils as appropriations of subject territory, allowances for attending theatres, payments for performing public duties, and by these bad habits were, under the influence of his public measures, changed from a sober, thrifty people....to lovers of expense, intemperance and licence." [103: 233-234] Perikles gebruik inderdaad sy gewildheid by die volk om die mag van die adel en hul groot instelling, die Areopagos, te ondermyn. Hy koop die guns van die volk met betaalde vakansiedae en bywoning van toneelstele. Plutarchos skryf: "... and in a short time having bought the people over, what with monies allowed for shows and for service on juries and what with other forms of pay and largess, he made use of them, against the council of the Areopagus...." [103: 234] En weer eens: "...for there was from the beginning a sort of concealed split or seam, as it might be in a piece of iron, marking the different popular and aristocratic tendencies; but the open rivalry and contention of these two opponents (d.w.s., aristokrasie en volk) made the gash deep and severed the city into the two parties of the people and the few. And so Pericles at that time, more than in any other

let loose the reins of the people and made his policy subservient to their pleasure, contriving continually to have some great public show or solemnity, some banquet, or some procession in town to please them." [103:236]

Die finansiering van die toneel, sowel drama as blyspel deur die staat, was nie om dome neuter nie. Soos reeds vermeld, was die digter nog altyd ook 'n leermeester en die aanbidding van treurspele was 'n leerskool in godsdiensonderrig, geskiedenis en vaderlandsliefde. Die blyspele het, met hul satiriese verwysings, die gehoor laat nadink oor wat om hul aangaan. In die volste sin van die woord dus "verbonde" teater-kommunikasie van onmiddellike lewenswerklikhede deur medium van "vermaaklikheid". Daar is egter nog 'n ander, belangriker aspek wat uit Plutarchos se beskrywing van die splitsing in die gemeenskap tevoorskyn tree. Soos in 'n bespreking van hul tragedies sal blyk, vergestalt sowel Aischulos as Sophokles die aristokratiese lewensideale in hul tragedies en in albei gevalle is dit terselfdertyd 'n verdediging van die ideale teen die aanslag van die handelstand en die lewensbeskouing van die ryk middelstand. Euripides is die mondstuk van laasgenoemdes; hy vernietig bewustelik in sy vergestaltung van die Griekse mitologie die aristokratiese ideale. In hierdie opsig gee die Griekse tragedies 'n diepe insae in die vyfde eeu as 'n oorgangstyd van 'n aristokratiese na 'n burgerlike beskawing.

Die hoogty van vrede word in 431 v.C. beëindig. Ten spyte van die Bond van Delos en die vredesverdrag met Sparta, staan die Atheense vloot die bewoners van die eiland Korfu by in hul stryd teen die Korinthiërs. Oor hierdie verbreking van die verdrag kom die Spartane in opstand en val Athene op hul beurt aan. Die landerye buite die stad word verwoes en Perikles roep die boere terug in die sterk verdedigde stad. Die stad se geriewe is nie bestand teen so 'n geweldige vermeerdering van die bevolking nie: in die jaar daarop breek die pes in Athene uit. Tydens die tweede pes epidemie, in die daaropvolgende jaar, sterf Perikles.

Nou volg daar 'n nuwe tydperk van ontsettende oorloë tussen Athene en Sparta wat met onmenslike wreedheid en 'n volslae gebrek aan 'n gevoel vir menslike waardes gevoer word. Die oorlog is nie beperk tot 'n stryd tussen stede nie, daar kom ook burgeroorloë. Dit is asof die hele antieke wêreld kranksinig geword het: broer veg teen broer, vader teen seun, rykes teen armes. In die loop van die oorloë word stede totaal vernietig en bevolkings uitgewis. Mans en seuns word voor die voet gedood en vroue en kinders as slawe weggevoer. Op see en op land veg Athene sowel teen Sparta en sy bondgenote as die lede van die Bond van Delos wat nou die een na die ander teen hom in opstand kom. In 'n groot veldslag in Macedonië kom Kleon en Brasidas, opperbevelhebber van die Spartaanse leër, teen mekaar te staan. Albei sneuwel. In 421 v.C. slaag die veldheer Nikias daarin om 'n vyftigjarige vrede te sluit. Die oorlog het tien jaar geduur; albei kante is uitgeput, die volk is verarm.

Die sogenaamde Vrede van Nikias duur net drie jaar maar in dié tyd is daar soveel onmin en bakleiery onderling dat niemand eintlik weet wie sy vriend of vyand is nie. Die staat Argos sluit 'n verbond met die vyande van Sparta, waarby Athene hom aansluit. Sparta ruk teen Argos op en verwoes die stad. Intussen stuur Athene 'n vloot na Melos om die stad te verower. Met ont-saglike wreedheid word Melos oorrompel, alle mans en jong seuns gedood en vroue en kinders as slawe weggevoer. In Athene en dwarsdeur Griekeland gaan stemme van ontsteltenis teen die barbaarse daad op. Maar dit is asof 'n besetenheid, 'n bose koors, die mens van die tyd vasknel en Athene besluit om ook Sicilië in te palm. Ten spyte van sy groot verlies aan manne tydens die pes en die daaropvolgende Pelopennesiese Oorlog, en teen die advies van die veldheer Nikias, word koorsagtige voorbereidings gemaak. Alles word in die stryd gewerp. Die Atheners, altyd liggelowig en wispelturig, het 'n nuwe held gevind: die mooi jong Alkibiades, ryk, welopgevoed en met 'n gladde tong. Hy is goed bekend as 'n ondersteuner van treurspele. Hy word aangestel as opperbevelhebber van die Atheense magte. Die vloot wat uit-seil na Sicilië is die grootste, magtigste en die rykste wat ooit die hawe van Piraeus verlaat het. Maar Alkibiades speel verraad en sodoende word dit ook die noodlottigste gebeurtenis in die

geskiedenis van Athene. Die stad verloor feitlik die hele vloot, sy geld, sy manskappe en omtrent elke huisgesin word in die rou gedompel. In Athene se groot neerlaag sien sy vyande nou hul groot geleentheid. Daris II van Persië, met behulp van die ver-raaier Alkibiades, en bygestaan deur Sparta en Sicilië, ruk teen Athene op. In die slag van Aigos-Potamos is die Atheense vloot finaal vernietig. Meer as 4,000 soldate en matrose is wreed vermoor. Daarna is Athene verower en aan die Spartane uitgelewer.

Met dié seeslag eindig die groot Atheense ryk. En dit is ook die einde van die glorietydperk van sy digters, beeldhouers, argitekte. Aischulos is meer as vyftig jaar vroeër oorlede; Sophokles en Euripides is albei net betyds dood om nie die finale neerlaag en vernedering van Athene te aanskou nie. In die loop van die eeu het die mens op sowel die hoogste bergtoppe van geestelike ontwikkeling as in die diepste valleie van menslike barbaarsheid beweeg. Dit is die einde van een van die groot oorgangstye in die Westerse geskiedenis. Eers is die feodale stelsel vernietig, daarna is die aristokratiese lewensideale, wat in die Olimpiese Spele vergestalt is, deur die rasonele lewensbeskouing van die sofiste vervang. Die Griekse tragedie is uit die botsing tussen die twee gebore. Die geweldige gebeure van die tyd, sowel die enorme geestelike stuwings as die enge politieke stryd, is in die dramatiese gedigte van Aischulos, Sophokles en Euripides vergestalt. Aristophanes se blyspele lewer, soortgelyk aan die tragedies, kommentaar op tydgenootlike gebeure.

## 2. KULTURELE EN SOSIO-EKONOMIESE AGTERGROND

Sonder 'n insig in die kulturele en sosio-ekonomiese omstandighede van Griekeland en meer bepaald van Athene, is dit nie moontlik om die ontstaan, opbloeï en prestasies van die Griekse tragedieskrywers en van Aristophanes te begryp nie. G. Cronjé beweer tereg dat die verlede van 'n volk nooit ongedaan gemaak kan word nie en 'n kultuurgemeenskap geensins na behore begryp kan word as dit nie in historiese perspektief gesien word nie. Sy definisie van 'n kultuurgemeenskap is duidelik van toepassing

op dié van Athene. Hy skryf: "Om die begrip kultuurgemeenskap nader te dui, kan kultuur omskryf word as die eenheid en die geheel van die skeppinge, prestasies en openbaringe van die menslike gees soos dit in 'n bepaalde volksgemeenskap werksaam is en soos dit die lewensprobleme in daardie gemeenskapsverband verwerk en die hoof bied ooreenkomstig die lewenshouding wat daarin gehuldig, ge-eerbiedig en nageleef word." [29 : 27-28] In dié sin moet die plek en betekenis van die Griekse dramaturg en sy verhouding tot sy gemeenskap, teen die hierbo genoemde agtergrond, en vir sover dit totnogtoe bekend is, ondersoek word.

#### (a) Mitologiese en Homeriese agtergrond

Die godsdiensopvattinge van die voorsate van die Grieke toon ooreenkomste met dié van Egipte en met redelike sekerheid kan aanvaar word dat hul deur Kreta en Mukene na Griekeland deurgesypel het waar hul ten dele oorgeneem is deur die Achajers en Aioliërs en 'n uitgesproke poëtiese vorm aangeneem het. Die digter is aanvanklik as 'n geïnspireerde wese gesien — 'n priesterlike figuur wat afsydig staan van die daaglikse lewe. Omdat hy profeet en siener is, is hy nie as soldaat geskik nie. Die latere siening van Homeros se blindheid as 'n simbool van die innerlike lig wat die digter, profeet en siener vervul, word teruggevind in die persoon van die blinde Teiresias in Sophokles se Oidipus Tyrannus. Maar die priester-digter word ook gesien as 'n persoon wat beskik oor bonatuurlike magte soos in die storie van Orpheus wat sy harp van Apollo en sy sangkuns van die Muse ontvang; wat met sy kuns mens en dier betower en vir Eurudike uit die dood terugbring. Dieselfde poëtiese siening is aanwesig in die verhaal van Persephone wat dien as simbool van die herlewing van die natuur na die wintermaande. Die tema van dood en herlewing staan op die voorgrond van die Griekse mitologie en speel 'n belangrike rol in die tragedies van die vyfde eeu. In dié verband is 'n stelling van die argeoloog Grahame Clark insiggewend: "It is arguable that the origin of religious feeling should be sought first of all in a heightened awareness of death as the fate of the individual: at least it is certain

that the earliest and for the whole of prehistoric times the most abundant evidence for a religious view of life is that afforded by burial ritual." [22 : 232]

Die vroeë digter-siener-profeet spreek uit monde van die hele volk of stam want die primitiewe stam is tegelyk die volk en die mites gee uiting aan die gedagtes en gevoelens van die stamgemeenskap. Uit die verhaal van Orpheus blyk dit dat musiek en sang reeds in die voorgeskiedenis 'n belangrike deel van die magiese ritus en kultusgebruike is. Oor die aard en inhoud van die ritusse is min bekend hoewel daar, ter onderskraging van Clark se stelling, met 'n mate van sekerheid aanvaar kan word dat hul verband gehad het met die lyding en dood en moontlike herlewing van gode en later ook van heroïese of heldefigure.

Vanaf die twaalfde eeu v.C. verander die primitiewe stamverband gaandeweg in 'n feodale stelsel met leenmanne en slawe. Die primitiewe stamverband verdwyn, hoewel die stam self bly voortbestaan en 'n deurslaggewende rol in sowel die godsdienste as die politieke lewe van die Grieke tot byna aan die einde van die vyfde eeu speel. Die feodale stelsel gee aanleiding tot oorloë; die krygsman word die volksheld; konings en heersers is vegters en rowers. Clark wys daarop dat oorloë 'n insae gee in prehistoriese ekonomiese, sosiale en selfs godsdienstige omstandighede: "If the basic function of culture is to ensure the survival of society, it follows that the methods and organisation adopted for selfdefence and for the acquisition of social objectives by force is a particularly vital aspect of culture. In some respects it is indeed the most vital one, since the cultures which have survived have done so at the expense of less effective ones; moreover, it is in their preparation for and conduct of war that communities exert the greatest strain upon, and deploy most fully their economic, social and often their moral and even religious resources. Indeed, warfare seems to have played a part in prehistory that grew in importance with every advance of culture. From this it follows that traces of

warlike activity ought to be capable of throwing light on most other aspects of culture, as well as providing material for a study of the highest interest." [22 : 235]

Homerus besing in sy gedigte die oorlog teen Troje wat volgens oorlewing in die agste eeu v.C. moet plaasgevind het. Die verhale van die oorlog bly voortleef, hoewel daar met verloop van tyd veranderinge en aksentverskuiwings kom. Uiteindelik vind die verhale gestalte in die tragedies van die vyfde eeu. Op die oog af was die Trojaanse oorlog, wat in die Griekse mitologie so 'n oorheersende rol speel, niks meer nie as 'n vergeldingstog teen die Trojane. 'n Seun van die Trojaanse koningshuis het naamlik 'n koningsvrou van die Argeïese huis van Atreus weggevoer. Die vergeldingstog staan onder leiding van twee koningsfigure, Agamemnon en Menelaos, albei brose menslike figure. Tog word hul dade besing deur die digter wat nou nie meer die priestersgewaad dra nie, maar hoort tot die militante en aristokratiese soldategroep wie se heldedade hy bewoord. Sy digkuns is profaan en wêrelds en hy leef as huurling aan die hof, of is self 'n lid van die nuwe adel. Hy besing die gode wat beskermhere is van die krygsmanne en wat soms self deel neem aan die stryd. Die tema van die gedigte van Homeros, die blinde digter van Chios, is die lotgevalle van die heroïese persoon, en nie soos vroeër, die lotgevalle van die stam nie. H. Diels wys daarop dat die antieke kuns gekenmerk word deur die drang na roem en verering in die oë van die tydgenote en van die ewigheid. [33 : 157] Dit word ook deur Hauser benadruk: "The poets of the heroic songs are bestowers of praise and fame.... The subjects of their poetry are no longer hopes and wishes, magical ceremonies or animistic rites but tales of successful encounters and bloody war." [61 : 52] Demodokos en Phemios besing in Homeros se gedigte die onmiddellike verloop van sake. Die vroeëre groep-sang is aldus vervang deur lofsange van 'n hofdigter binne 'n feodale stelsel.

Uit die fragmentariese kennis wat daar oor die afstammeling van die helde van Troje bestaan, word daar afgelei dat hul deur wilde Doriese krygsmanne van die vasteland verdryf is en hul hoof-





saaklik in Klein Asië gevestig het. Die Doriërs was, sover bekend, 'n nugtere boerevolk wat hul hoofsaaklik in die Peloponnesiese vestig en toespits op die ontwikkeling van hul fisiese kragte. Vir selfverheerlikende digwerk het hul nie tyd nie. Die uitgedrewe Aioliërs en Achajers verloor mettertyd hul veglustigheid en ontwikkel in die Ioniese stede aan die oeskus van die Egeïese See hul landbou- en handelstalente. Hulle neem die Homeriese sagas met hul saam na hul nuwe tuistes waar die verhale bly voortleef in die mond van die digter-sangers en uiteindelik in die rapsode gildes. 'n Noukeurige studie van die epiëse gedigte dui egter daarop dat die inhoud van die gedigte deur die jare veranderinge by wyse van toevoegings en wysigings van die teks ondergaan. Die veranderinge en verskuiwings van aksent wat plaasvind, moet daaraan toegeskryf word dat die oorspronklike Homeriese saga nou nie meer gesing word aan die hof van 'n krygsmankoning nie, maar wel in die kring van 'n landelike of stadsaristokrasie en uiteindelik, in sy finale epiëse vorm, weer 'n besit word van die volk. Die gedig word nou gedra deur die rapsodes, van wie Hauser sê: "The rhapsode is something between a poet and an actor; the many dialogues which are put in the mouths of characters in the epics, ...form the bridge between the recitation of an epic and the performance of a drama." [ 61: 56] Dit is moontlik dat die gedigte nie net mondeling van geslag tot geslag oorgedra is nie, maar dat die rapsode, wat hul in sterk gildes soos die Homeridai georganiseer het, ook kon skryf.

Die behoud van legendes en sagas uit die volk se verlede, hul gedaantewisseling in die vorm van die epiëse gedig en inburgering by die volk as geheel deur die rapsode is van deurslaggewende belang vir die dramaturgie van die vyfde eeu. Die aristokratiese afkoms van die gedigte is van belang asook die feit dat hul oorspronklik nie vir die volk as geheel bedoel is nie maar vir die uitsluitlike verheerliking van die hoër stand. Dit is opmerklik dat daar in die gedigte net by uitsondering 'n persoon uit die volk uitgebeeld word. Die "helde" is almal adellike figure wat skynbaar 'n alleenreg had op heroïese daede.

Weliswaar verloor die heldefigure in die loop van die eeue sommige van hul woeste eienskappe en word hul milder, sagter en inderdaad edeler voorgestel, waarskynlik om te voldoen aan die smaak van 'n gevestigde stadsaristokrasie.

Die helde van die stryd teen Troje word almal in die tragedie van die vyfde eeu teruggevind. Soos algemeen bekend, gaan die epiese gedig die tragedie vooraf maar moes eers met die Dionusiese ritus verbind word voordat dit in die tragedie 'n nuwe gestalte vind.

#### (b) Die ditirambe

Oor die oorsprong en oorspronklike aard van die ditirambe word nog steeds gegis. Algemeen word aanvaar dat dit verband gehad het met koorsang en lofliedere op die god Dionusos en met ritusse wat waarskynlik uit die voorgeskiedenis dagteken. Picard-Cambridge wys op 'n moontlike Asiatiese of Egiptiese kultus en ritusse wat Griekeland deur Kreta en Mukene bereik. [102: 8-9]

Aristoteles verwys na die oorsprong van die tragedie uit sowel die ditirambe as die falliese liedere. [ 4 : 1448a. 29; 1449a. 9; 1449a. 37]

Die vroegste feitelike gegewens dagteken uit die tyd van die tiran Periandros van Korinthe en die digter Arion. Picard-Cambridge meen dat Arion teen die jaar 625 v.C. 'n digterliker inhoud aan die ditirambe, wat tot op daardie tydstip 'n minder vaste vorm gehad het, gegee het.

J.P.J. van Rensburg gee 'n beskrywing van die ditirambe soos aangebied deur Arion en konstateer dat hy blykbaar die eerste was om dialoog tussen die koorleier en die koor te gebruik. Hy beweer dat die dialoog gepraat is in teenstelling tot die koorsang. Die koor het in die gewaad van saters verskyn. [129: 45] Omdat daar ook gegewens bestaan oor ditirambiese feeste in Sikoon wat in die Peloponnese naby Korinthe geleë is, versterk dit die vermoede dat hierdie ritus veral in die noordelike Peloponnese ontwikkel het. Volgens beskikbare gegewens moes die Thrasiers ook ditirambes uitgevoer het.

Oor die aard van die vroeë ditirambe bestaan geen gedokumenteerde gegewens nie hoewel algemeen aanvaar word dat hul verband gehad het met die rituele verering van die een of ander natuurgod. Dit is byvoorbeeld aan ons bekend dat die tiran Kleisthenes van Sikoon die oorspronklike Adrastos-kultus van daardie stad laat vervang het deur verering van die god Dionusos. Dit is insiggewend in die sin dat die Adrastos-kultus die prerogatief van die adel was, terwyl die god Dionusos 'n meer persoonlike, menslike tipe was en derhalwe ook nader aan die volk gestaan het. Die aksentverskuiwing van die adellike na die burgerlike is, met die oog op die konflik tussen die onderskeie lewensbeskouinge van die twee groepe wat in die tragedies vergestalt word, van besondere belang. Hierop sal die aandag in 'n bespreking van die tragedies pertinent gevestig word. Die verering van Dionusos het gepaard gegaan met die gebruik van wyn wat in verband gebring is met dié god. Volgens oorlewing het hy jaarliks gesterf en is hy telkens herbore en tydens dié twee geleenthede, in die herfs en die lente, het die ritusse met die lyding van die god as tema plaasgevind. Die deelnemers, wat uit 'n groep van vyftig dansers en sangers bestaan het, het in sommige gevalle vir hul as bokke voorgedoen of bokvelle omgehang. Die Griekse woord vir 'bok' is 'tragos' en hieruit, soos bekend, spruit een van die teorieë dat die tragedie (tragoedia) verband het met die sogenaamde 'bokkesang' van die ditirambe. Daar word aanvaar dat die ritus in sy primitiewe vorm wild en eroties van aard was. [Vgl. 102:Hfst. 2, deel viii]

Teen die einde van die sesde eeu skryf Simonides en later ook Pindaros gedigte vir die ditirambe. Ditirambiese wedstryde tussen die verskillende stamme vind reeds in die tyd van Peisistratos in Athene plaas. Elk van tien stamme voorsien 'n koor – vyf bestaande uit mans en vyf uit seuns. Die choregoi is aangewys deur amptenare van die stam en die prys vir die wennende koor was 'n bul. In dié tyd verander nie net die oorspronklike

tematiese inhoud nie maar ook die musikale aard van die ditirambe. Algemeen gesproke neem dit 'n meer tydgenootlike karakter aan. Gassner skryf: "In time,... the leaders of the dithyramb could include other related details taken from the many tales of ancestral and local heroes which were being recited by poets or enacted in tomb rites. Since these heroes too, had accomplished great deeds on behalf of their people, since they too had had their agony or struggle with an opponent and had died, the nascent playwrights found it impossible to fit them into the general mould of Dionysian drama. A tendency to substitute human for ritualistic detail made its appearance, and the trend was strengthened by the gradual waning of primitive religion, particularly in Athens where it was largely reduced to a festive formality." [ 53: 12]

Vir die doeleindes van die onderhawige ondersoek na die dramaturg en sy gemeenskap is die aard en herkoms van die ditirambe minder belangrik as die feit dat die ditirambe en die epiiese gedig 'n onderbou vorm waarop die tragedie berus. Snell skryf: "Poetry is influenced by social conditions. It is, moreover, a mirror for social conditions, as for life and emotions. But in ancient Greece it was more. Poetry was a forerunner of philosophical, political, and sociological thinking....The poets from Homer to the tragedians not only reflected the viewpoints prevailing in their time and their social class, but they contributed in diverse ways to the development of new ideas on the manner in which men can live together." [117: 1-2]

Solon, Turtaeus, Theognis, Simonides en Pindaros is noodsaaklike voorlopers en wegbereiders vir die tragiese poësie van Aischulos, Sophokles en Euripides. Die gedigte van eersgenoemdes is nie net uitings van persoonlike gevoelens nie, maar veral ook die vergestaltung van 'n adellike lewensbeskouing. Hauser wys hierop: "Their poetry is at once the expression of personal feelings, political propaganda and moral philosophy, and the poets are not entertainers but spiritual leaders both of the nobility and of the nation. Their task is that of keeping the nobles alive to their perilous position and not allowing them to forget their former greatness." [61 : 62] Hauser verwys na

die adellike tradisies wat reeds met die instelling van die eerste Olimpiade geformuleer is.

(c) Kalokagathia, Arete en Sophrosune

Gedokumenteerde gegewens oor die Griekse geskiedenis dagteken vanaf die jaar 776 v.C. Dit is die jaar van die eerste Olimpiade, 'n byeenkoms van die allergrootste sosiaal-historiese betekenis waaraan net lede van die aristokrasie deelneem. Die Spele is inderdaad veeleer 'n vertoon van die mag en voortreflikheid van die adel as bloot net 'n atletiek byeenkoms en moet gesien word teen die agtergrond van die stryd tussen die adel en die opkomende handelstand wat vanuit die tyd dagteken. Die handelaar is 'n nuwe sosiale verskynsel. Hy maak sy opwagting aanvanklik in Klein Asië maar bedreig binne enkele dekades nie net die alleenheerskappy van die adel nie maar die ekonomiese fondament waarop die feodale stelsel berus. Sy lewensbeskouing is uit die aard van die saak heel anders as dié van die adel al is die handelaar soms 'n lid van die adelstand. Die adel is groot grondbesitters en die botsing van hul belange en lewensbeskouing met die van die handelstand is grondliggend aan die spanninge van die volgende drie eeue. Die homogeneïteit wat die gemeenskap voorheen getoon het, word deur die botsing bedreig.

Gedurende die sewende en sesde eeu is die adel egter nog in volle beheer van die regering al is hul politieke en ekonomiese heerskappy reeds in gevaar. In die tyd word hul lewensbeskouing in die begrippe kalokagathia, sophrosune en arete geformuleer. Op hierdie begrippe berus die digkuns van die digters na wie hierbo verwys is asook die tragedies van Aischulos en Sophokles. Onder arete word verstaan die fisiese krag en militêre dissipline wat verband het met 'n gevoel vir tradisie en die behoud van die ras. Arete speel 'n belangrike rol in die Olimpiese byeenkomste. Kalokagathia dui op 'n volmaakte ewewig tussen liggaam en gees, op fisiese en morele eienskappe terwyl die begrip sophrosune betrekking het op die ideaal van wysheid, selfbeheersing, dissipline en matigheid. Die handhawing van die ideale deur die aristokrasie in teenstelling met die materialistiese belange van die

handelstand en die ryk burgers oorheers die geskiedenis van die sewende tot die vyfde eeu en bereik in Athene in die tyd van Perikles 'n hoogtepunt.

Perikles hoort tot die ryk handelstand en is 'n erfgenaam van die sogenaamde tiranne. Uit die botsing tussen die tradisioneelgeankerde lewensbeskouing van die adel en die rasionele denke van eersgenoemdes en hul ondersteuners word, soos sal blyk, die tragedies veral van Sophokles gebore.

Die tydvak van die tiranne, ryk en dikwels ook welgebore lede van die handelstand, vorm 'n brug tussen die feodale stelsel en die demokrasie, en wel ten spyte daarvan dat die tiranne se persoonlike optrede dikwels strydig was met die begrippe van demokrasie en persoonlike vryheid. Hulle ondermyn die tradisionele verhouding tussen die adel en hulle vasalle en bevorder die belange van die internasionaal-geïoriënteerde handelsklas. Die gevolg hiervan is 'n toenemende toestand van spanning tussen die adel en hul voormalige vasalle, wat die tiranne vir hul eie voordeel uitbuit en benut. Die dramaturgie van die vyfde eeu toon, soos sal blyk, al die tekens van die spanning.

Hauser beskryf die tiranne as volg: "The Tyrants .... take advantage of the ever more frequent conflicts between the possessing and the proletarian classes, oligarchy and peasantry, in order to seize political power by the adroit use of their wealth. They are merchant princes who maintain a court as splendid as that of the pirate princes of the heroic age and even richer in artistic attractions.... Like the usurpers in the Renaissance, they seek to gloss over the illegitimacy of their role by offering tangible advantages and making a fine show, that explains their economic liberalism and their patronage of the arts. They employ art merely as a means to fame and a propaganda instrument but also as an opiate to soothe the opposition. The fact that their art policy is often accompanied by a true love and understanding of art does not affect its social basis. The courts of the Tyrants are the most important cultural centres of the age and its greatest repositories of artistic production." [ 61 : 66 ]

Ten spyte van die groeiende mag van die tiranne, wat teen die middel van die sesde eeu feitlik oral oppermagtig is, is die aristokrasie en die aristokratiese lewensbeskouing nog oppermagtig. Die formulering van hul lewensbeskouing kom in die epiëse gedigte van Homeros helder tot uiting en word, soos reeds vermeld, deur die rapsodiste lewend gehou. In die sesde eeu word inderdaad 'n wet gemaak wat vereis dat alle gedigte tydens die vierjaarlikse fees van die Panathenaias deur 'n span rapsodiste voorgedra moet word. Dit is 'n duidelike poging om die herofëse, adellike ideaal lewend te hou en as voorbeeld te stel vir 'n gemeenskap wat in toenemende mate die nuwe rasionele en materialistiese lewensbeskouing van die ryk burgers ondersteun. Die belangrike plek wat die epiek in die lewe van die hele volk moes ingeneem het en die verdere feit dat die legendes van die Homeriese helde reeds teen die sesde eeu algemene volksbesit is, spreek ook hieruit.

Die enigste verrassingselement wat die temas van die Griekse tragediedigters vir hul gehore kon gehad het, moet die wendings gewees het wat die verskeie dramaturge aan die bekende verhale gegee het. En juis in hierdie wendings, soos sal blyk, lê die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap verskuil.

(d) Die eerste toneelwedstryde in Athene

Aan Peisistratos, eerste tiran van Athene, word die instelling van die eerste ditirambiese wedstryde, asook die terboekstelling van die gedigte van Homeros en Hesiodos toegeskryf. Uit die samekoms van die epiëse gedig en die ditirambe word die tragedie, 'n nuwe outonome kunsvorm, gebore. Die toneelfeeste ter ere van die god Dionusos, wat deur Peisistratos ingestel word, gee geleentheid hiertoe.

Daar word algemeen aanvaar dat 'n spel by name Pentheus uit die pen van die digter Thespis, tydens die eerste Dionusiese fees in Athene aangebied is. Al wat van hierdie spel bekend is, is dat die hooffiguur, Pentheus, geweier het om die god Dionusos te vereer en dat die volgelingen van laasgenoemde hom vir 'n wilde dier aangesien en verskeur het. In hierdie verhaal sit oral weerklanke van primitiewe ritusse en gebruike wat uit die voor-geskiedenis dagteken.

Van die grootsheid van die latere tragedies is in hierdie verhaal nie veel tekens nie. Dit het blykbaar nog baie naby aan die primitiewe, ekstatiëse sang- en dansfees gestaan, met deelnemers wat hul, nie net in voorkoms nie, maar ook in ander opsigte, met die dier vereenselwig.

Die Pentheus is veral van historiese belang weens die bekende oorlewering dat daar by dié geleentheid vir die eerste keer gebruik gemaak is van 'n 'hupokrites', 'n figuur wat teenoor die koor as "antwoorder" of "uitlegger" optree en 'n eie, herkenbare en afsonderlike persoonlikheid het. Oor hierdie besonder belangrike tydperk in die geskiedenis van die toneel bestaan daar ongelukkig baie min gegewens. Plutarchos beskryf 'n ontmoeting tussen Solon, die digter en wetgewer, en Thespis as volg: "Thespis at this time beginning to act tragedies, and the thing because it was new, taking very much with the multitude, though it was not yet made a matter of competition, Solon, being by nature fond of hearing and learning something new, and now in his old age living idly and enjoying himself, indeed, with music and wine, went to see Thespis himself, as the custom was, act; and after the play was done, he addressed him and asked him if he was not ashamed to tell so many lies before such a number of people; and Thespis replying that it was no harm to do so in a play, Solon vehemently struck his staff against the ground. 'Ah!' said he, 'if we honour and commend such play as this, we shall find it some day in our business.'" [103:141-142] Pickard-Cambridge meen dat hierdie ontmoeting (mits Plutarchos se verhaal aanvaar word) ongeveer 560 v.C. moet plaasgevind het, dit wil sê ongeveer 'n kwarteeu voor die instelling van die amptelike toneelfeeste, en dat Solon se beswaar moet berus het op die instelling van 'n proloog en dialoog: "If Plutarch is right, Solon must have objected in Thespis to the new dramatic element, which Aristotle phrased as the introduction of 'prologue and speech'. This was something quite different from sung or intoned utterance of the exarchon (of which Xerxes dirge in the Persae is perhaps a good example), and may have seemed startlingly realistic. [102: 77] Pickard-Cambridge verwys in



verband met die verhaal van Plutarchos, na 'n artikel uit die pen van G.F. Else wat die aandag daarop vestig dat die ontmoeting volgens Plutarchos se verhaal, plaasvind net vóór Peisistratos se politieke toneelspel. Peisistratos het blykbaar die markplein bebloed binnegery en aan die versamelde volk vertel dat sy politieke vyande hom aangerand het. Die waarheid was egter dat hy homself aldus verwond het om die volk se simpatie te wen. [ 39 : 37 ] As Else se bewering reg is, is dit moontlik dat daar reeds in die tyd van Thespis 'n verband tussen tydgenootlike situasies en dramatiese voorstellings was. Dit lyk in elk geval meer as waarskynlik dat Peisistratos, wat skynbaar goed kon toneel speel, die dramatiese verwerkings van die tradisionele ritueel as 'n politiek bruikbare geleentheid raakgesien het en dat dit die motivering was vir die instelling van 'n amptelike toneelfees. In die verband kan weer eens na Hauser se stelling oor die gebruik van die kuns as "an opiate" verwys word. Peisistratos is bewus van die populariteit van die dramatiese voorstellings – Plutarchos se verhaal is getuie van die groot byval wat die voorstellings by die volk gevind het – en daarom gryp Peisistratos die voorstellings aan as politiek bruikbare geleenthede.

Dit is insiggewend dat die eerste toneelwedstryd eers aan die einde van Peisistratos se lewe plaasvind, feitlik net nadat hy in 534 v.C., na 'n ballingskap van tien jaar, na Athene teruggekeer het. 'n Paar maande na sy terugkeer vind die eerste sogenaamde Groot Dionusiese Fees plaas. In die lig van Plutarchos se verhaal kan die vraag wel gestel word of Peisistratos nie die fees bewustelik vir politieke doeleindes gebruik het nie. Al wat wel met sekerheid gekonstateer kan word is dat dit 'n tydperk van algemene geestelike stuwings was wat noodwendig 'n merkbare invloed op die aard van die fees moes gehad het. Die wette van Solon en opkoms van die demokratiese denke is in die verband van belang.

(e) Solon : opkoms van die demokratiese denke

Uit Plutarchos se beskrywing van die lewe van Solon is dit

duidelik dat Thespië se loskoppeling van die akteur uit die gelede van die koor, op 'n swanger historiese oomblik plaasvind. Argeologies beskou, kom die ontwikkeling van die Griekse demokratiese denke aan die einde van die neolitiese tydperk. Laasgenoemde, wat ongeveer 5,000 jaar voor Christus 'n aanvang neem, volg op die paleolitiese tydperk waarna in hoofstuk een verwys is. Die geometriese, nie-realistiese kuns van die Doriese volk is kenmerkend van die tyd, asook 'n groeiende bewuswording by die volk van die eie persoonlikheid, wat sodoende 'n bedreiging vir die heersende oligargië word.

Die strenge, wrede en onderdrukkende wette van Draco word juis in die tyd herroep en met die milder, mensliker wette van Solon vervang. Sy lyfspreuk: "Gelykheid veroorsaak geen oorlog nie," is die eerste stap in die rigting van die demokratiese denke en die geestelike stuwering waarop die Goue Eeu van Athene berus. [Vgl. 103 : 128-138] In sy lewensbeskrywing van Thoeukidides, wys Finley daarop dat Thoeukidides, hoewel hy nie veel oor die kulturele prestasies van Athene skryf nie, nietemin impliseer dat dié prestasies te danke was aan die vrymakende krag van die demokrasie en Finley voeg daaraan toe: "In our admiration for Greek thought and art, we often tend to think of Ictinus and Phidias, Sophocles and Socrates, as living in a kind of ideal world devoted to higher things. But Thucydides beyond any ancient author, recalls us to the truth that the achievements of the great age are conceivable only as part of the total upsurge of the Athenian State and people, the more so because, as was said earlier, art and literature were to an exceptional degree rooted in the communal life of the Greek state." [ 44: 317]

Die Goue Eeu van Athene word voorafgegaan deur 'n gisting op elke lewensterrein. Solon is een van die baanbrekers op die gebied van die politieke denke. Hy baseer sy wette op die gedagte dat geregtigheid moet seëvier en die bose gestraf moet word. In 'n bespreking van Solon se gedig Elegie aan die Muse, wys Bruno Snell daarop dat die gedagte aan die geestelike saamhorigheid van 'n gemeenskap vir die eerste keer in die geskiedenis van Griekeland en van die Westerse wêreld in hierdie gedig van Solon

ter sprake kom. Snell skryf: "The poems of Solon make especially clear how economics, social problems and political conditions are linked with the new interpretation of man, his mind and thought."  
[117: 43]

Solon kan gesien word as die skepper van 'n nuwe politieke, sosiale en ekonomiese lewensbeskouing en 'n gemeenskap waarin geregtigheid teenoor elkeen as uitgangspunt gestel word. Hy is een van die mondstukke van die groot oorgangstyd wat reeds 'n eeu voor hom 'n aanvang geneem het. Hy sterf in die jaar 558 v.C., ongeveer 'n kwarteeu voordat die eerste toneelwedstryd in 534 v.C. plaasvind.

Teen 534 v.C. het sestig jaar reeds verloop sedert die instelling van Solon se vrymakende, demokratiese wette: sedert die oomblik toe die regte van elke mens erken is. In die lig hiervan word Thespis se gebruik van 'n hupokrites, dit wil sê die afsondering van een persoon uit die onpersoonlike massa van die ditirambiese koor, besonder betekenisvol. Hierdie gebeurtenis kan as die resultaat van 'n nuwe lewensbeskouing of sosiale bedeling beskou word. Dit móés kom. Dit is 'n vanselfsprekende uitvloeisel van die stygende bewuswording van afsonderlike persoonlikhede en regte binne die gemeenskap en van die algemene geestelike gisting van die tyd. As aanvaar word dat die instelling van die hupokrites en sodoende die "geboorte van die toneel" saamhang met die bewuswording en erkenning van die mens as 'n aparte persoonlikheid, dan verklaar dit waarom die Egiptiese ritus nooit 'n toneelvorm aangeneem het nie. Hierbo is vermeld dat die ontwikkeling van die Griekse toneel aan die einde van die neolitiese tydvak kom, dit wil sê op 'n tydstip toe die mens inderdaad ryp was vir sy geestelike vrymaking. Die Egiptiese beskawing bereik sy hoogtepunt voordat die mens van homself as aparte persoon bewus geword het en as sodanig erken is. As die geboorte-oomblik van die Westerse toneel gesien word as 'n uitvloeisel van die vrymaking van die mens, dan verklaar dit ten dele die onvermoë van primitiewe gemeenskappe om hul ritusse in toneelvormente ontwikkel. Dan word die karakteristiekste eienskap van die Westerse toneel die verskyning van die individu as 'n

selfstandige persoonlikheid binne die dramatiese gegewe en as uitbeelders van 'n besondere lewensbeskouing. Die verloop van die toneel in Wes-Europa kan dan in sekere sin verbind word met die ontwikkeling en waarde van die persoon in gemeenskapsverband. Die individu se bewuswording van homself as onafhanklike persoonlikheid gaan die demokratiese denke vooruit. Die een sowel as die ander is voorvereistes vir die totstandkoming van 'n dramatiese gesprek tussen dramaturg en gemeenskap.

Die filosoof en historikus Will Durant wys op die verband tussen die opkoms van die middelstand en die kunsontwikkeling. Hy skryf: "It is a common delusion that the great periods of culture have been ages of hereditary aristocracy; on the contrary, the efflorescent periods of Pericles and the Medici and Elizabeth and the Romantic Age were nourished with the wealth of a rising bourgeoisie and the creative work in literature and art were done not by aristocratic families but by the offspring of the middle class.....It is the ages of movement and change that stimulate cultural creation; ages in which a new and vigorous class is rising to power and pride." [ 34 : 482 ] Terwyl Durant se opvatting van die waarde van die middelstand as kultuurdraers nie in sy geheel kan onderskryf word nie, is die hoogbloeytydperk van die toneel in tye van klasseverskille en spanninge 'n opmerklike verskynsel. Die groot bloeytydperk van die Griekse toneel val saam met die jare van grootste spanning op elke terrein van die gemeenskapslewe. Hiervan getuig die meesterstukke van die Griekse tragedieskrywers.

### 3. AISCHULOS

#### (a) Inleiding

Aan die begin van die vyfde eeu v.C. bestaan daar 'n besonder sterk onderbou waarop die toneelontwikkeling kon rus. Athene is as gevolg van die oorwinning oor die Persiese leër 'n magtige en ryk stad-staat. In die loop van die eeu word Athene een van die belangrikste handelsentrums van die Middellandse Seegebied. Die intellektuele lewe van die stad is as gevolg van die vrymaking van die persoon en die geweldige geestelike stuwings van die voorafgaande dekades, buitengewoon gestimuleer. Die gods-



dienstige ritueel het in 'n nuwe verbinding met die ditirambe en die volkspoësie reeds die eerste vroeë vorm van die tragedie aangeneem. Die vyfde eeu is in die geskiedenis van Wes-Europa een van die groot oorgangstye.

Die wel en wee van die menslike bestaan is so ryk aan verskeidenheid dat daar nooit sprake van absolute parallele kan wees nie maar in die geval van Aischulos en Shakespeare is daar nietemin merkwaardige ooreenkomste. Aischulos staan met sy rug na die skaarsverbye Helleense Middeleeue en die daaropvolgende feodale tydperk, maar met sy oë gerig op die hoogbloeytyd van die Atheense demokrasie. Shakespeare staan soortgelyk in die skadu van die Europese Middeleeue en die feodale stryd wat in Engeland as die Oorlog van die Rose bekend staan. Die dramaturgie van albei berus op 'n stewige onderbou van die volkseie en albei is profete van 'n nuwe lewensbeskouing en nuwe menseverhoudinge. Daarbenewens is Aischulos ook, in die destydse tradisie van die digters, 'n morele leermeester vir sy volk. Aischulos neem deel aan die oorwinning oor die Perse — 'n oorlog wat gesien kan word as 'n breuk tussen Griekeland en die Ooste. Griekeland se losmaking van 'n geestelike verwantskap met die Ooste berei die weg voor vir nuwe lewensbeskouinge waarop die Westerse kultuur gebou sou word. Die vernietiging van die Persiese vloot by Salamis en Engeland se vernietiging van die Spaanse Armada in Shakespeare se tyd is albei moontlik gemaak deur 'n ontluikende nasionale bewussyn en 'n begeerte om die eie nasionale identiteit te behou.

Aischulos en Shakespeare leef albei in 'n groot oorgangstyd van 'n aristokratiese na 'n burgerlike lewensbeskouing asook van nuwe godsdienstige opvattinge. In Aischulos se geval vervang die sofistiese denke die oorgelewerde irrasionele godsdiensoopvattinge en in die geval van Shakespeare is daar 'n oorgang van die Katolisme na die Protestantisme. Sowel Aischulos as Shakespeare is meesterlike dramaturge wat in 'n tyd van kortstondige maar intense dramatiese aktiwiteit tevoorskyn tree. Albei digters gee aan die onvolmaakte dramatiese erfenis van hul voorgangers 'n nuwe, sinryke en hegte vorm waarop voortgebou kan word. Albei spreek tot 'n stadsgemeenskap wat in betreklike isolasie ontwikkel het maar inwoners word van stede wat binne enkele dekades

groot handels- en politieke magsentrums word. Die stadsgemeenskappe van Athene en Londen word albei aan die spanninge en die stimulans van nuwe lewensopvattinge onderwerp. Die dinamiese, aktuele gesprek wat in sowel die 5e eeu v.C. as die 16e eeu n.C. tussen die dramaturg en sy gemeenskap moontlik word, moet aan al die hierbogenoemde faktore toegeskryf word. In 'n lesing wat sy aan die Universiteit van Pretoria lewer, maak die Griekse aktrise Aleka Katseli die volgende vergelyking tussen Aischulos en Shakespeare: "Aeschylus, the creator and founder of tragedy, was, like Shakespeare, a product of his age. The spirit of their respective times is expressed in their plays. The reality of the age was continuous action. Tragedy, according to Aristotle, is the representation of action. And action is a constant oscillation from happiness to unhappiness, a successive transformation of circumstances. The Athenian city-state of the time of Aeschylus, existing under the threat of the Persian flood-wave, lived a similar seismic oscillation." [72: 7]

(b) Aischulos se dramaturgie

Aischulos sterf in 456 v.C., dit wil sê op die vooraand van die Perikleaanse tydvak en die groot openbaringe van die sogenaamde Goue Eeu van Athene. Volgens kenners het hy sowat sewentig tragedies en vyf saterspele geskryf waarvan waarskynlik nie meer as twintig bekroon is nie. Soos bekend is die keuse van toneelwerke vir aanbidding asook die toekenning van die pryse nie deur letterkundiges gemaak nie maar wel deur die hoofmagistraat of argon. Die keuse is dus op politieke en morele oorwegings gegrond. Aangesien die argon tot die adelstand behoort het, kan ook aanvaar word dat die gemeenskap tragedies te sien gekry het wat die lewensbeskouing van die adelstand vergestalt het. Die botsing tussen die adellike lewensbeskouing en dié van die sofiste kom in die dramaturgie van Aischulos se opvolgers tot uiting.

Aischulos se dramaturgie is geanker in al die tydsomstandighede wat in die voorafgaande afdelings gekenskets is. Dit is egter nie net gemeenskapsverbonde toneel nie – Aischulos is ook,

soos reeds vermeld, sowel digterlike siener as leermeester. Hierdie eienskappe tree in al sy dramatiese gedigte na vore.

(i) Die Perse en Sewe Teen Thebe

Die eerste pryswennende tragedie van Aischulos wat aan ons bekend is, is Die Perse. Dit word in 472 v.C. aangebied, 'n skrale agt jaar na die oorwinning oor die Perse. Dit is die enigste oorgeblewe historiese werk uit die tyd hoewel dit bekend is dat Phrynichos, onder andere, ook tragedies met historiese temas geskryf het. Die tragiese figuur van Aischulos se drama, Xerxes, is 'n persoon wat maar al te goed aan die Grieke bekend is. Terwyl Die Perse, oppervlakkig beskou, die verhaal is van die nederlaag van Xerxes, lê die ware boodskap veel dieper. Die stuk word aangebied op 'n tydstip toe groot onenigheid en verdeeldheid in Athene geheers het tussen die ondersteuners van Cimon en dié van Themistokles, met Pericles soos 'n skadu agteralbei. Podlecki wys op dié situasie as agtergrond van die toneelwerk. Hy is van mening dat dit Aischulos te doen was om nie net 'n lofsang op Athene te skryf nie maar om die saak van Themistokles te steun deur die aandag baie sterk te vestig op sy rol in die oorwinning oor die Perse. Hy skryf: "It is sufficient to bear in mind that the tragedy of Xerxes cannot be separated from the victory of Athens and that Athens's victory was due mainly to the near-prophetic foresight and political manoeuvring of one man (Themistocles) and that a retelling of the events leading up to the victory would have reminded the Athenians of their debt to him at a time when his enemies were calling his loyalty into question and threatening ostracism or worse." [104:26] Podlecki vestig die aandag ook op verwysings na die silwermyne van Laureion, die opbrengs waarvan Themistokles wou gebruik vir die finansiering van sy skeepsbou-program en na die "hout-mure", dit wil sê die skepe, wat Athene se redding sou wees.

Dit is duidelik dat hierdie werk van Aischulos baie direk en aktueel moes gesprek het tot die gemeenskap van sy tyd. In sy volgende tragedie Sewe Teen Thebe, is daar weer eens verwysings na aktuele gebeure wat sy gehoor baie onmiddellik moes



getref het. Die beskrywing van die vrees en angste van die vroue van Thebe moes die beleg en vernietiging van Athene deur die Perse in die gemoedere van sy gehoor opgeroep het. Podlecki wys daarop dat Aischulos groot klem laat val op die figuur van Amphiaraios, wat hy as 'n nobele, opregte mens voorstel — 'n persoon wat 'n voorbeeld is van sophrosune. Telkemale sinspeel hy daarop dat Amphiaraios hom in slegte geselskap bevind. Die figuur en situasie van Amphiaraios toon sterk ooreenkomste met dié van Aristides, die Griekse held wat in die stryd teen <sup>die</sup> Perse groot roem verwerf het, maar juis in dié tyd in Athene in onguns geraak het. Dit skyn asof Sewe Teen Thebe 'n pleidooi vir Aristides bevat. Podlecki verwys in die verband na Plutarchos se lewensbeskrywing van Aristides as volg: "He was not unduly lifted up by his honours, and faced adversity with a calm gentleness, while in all cases alike he considered it his duty to give his services to his country freely and without any reward, either in money or, what meant far more, in reputation. And so it befell, as the story goes, that when the verses composed by Aeschylus upon Amphiaraios were recited in the theatre, all the spectators turned their eyes on Aristides, feeling that he, above all men, was possessed of such excellence." [103: 493] Plutarchos haal in die verband onderstaande verse van Aischulos aan:

For not at seeming just, but being so  
He aims; and from his depth of soil below  
Harvests of wise and prudent counsels grow.

(ii) Die Smekeling

Die politieke trant is weer eens in Die Smekeling, wat in 463 v.C. opgevoer word, onmiskenbaar. Hierdie werk, deel van 'n verlore trilogie en 'n saterspel waarvan net die name bekend gebly het, verwys baie duidelik na die groot stryd tussen Cimon, leier van die konserwatiewe party en voorstander van 'n verbond met Sparta, en Ephialtes, leier van die volksparty en voorstander van 'n verbond met Argos. Themistokles se ontvangs deur Argos, nadat hy uit Athene verban is, kom ook pertinent



ter sprake. Podlecki skryf: "It seems a plausible inference that Aeschylus, by throwing into high relief the Argive people's heroic reception of the Danaids, was reminding the Athenians of Argos' good services to Themistokles some years before." [104: 55 ] En verder: "Into this arena of controversy Aeschylus stepped squarely and vigorously with the Suppliants. His chorus' eulogies of Argos and the democracy make it clear on what side of the Argos-Sparta dispute he was on. But more than that, the whole dramatic situation provides a mythological paradigm of a recent event: Themistocles' reception by Argos after his ostracism. . . . . Aeschylus takes the dramatic opportunity to remind the Athenians - at this crucial moment...of the good services of Argos to the hero of the Persian Wars at a time when he was in trouble." [104: 61]

Nie net Podlecki nie, maar ook Forrest wys op die parallel tussen die versoek wat die dogters van Danaos aan koning Pelasgos om asiel in Argos rig, en dié van Themistokles. In albei gevalle moes Argos 'n besluit neem wat hom in 'n oorlog kon dompel: ". . . .it's theme is the dilemma of Argos - should she accept a suppliant even at the risk of war? In 470 Argos had been faced with just this dilemma and had answered it, as she does in the play, by accepting the suppliant (dit wil sê Themistokles) and by risking war, with Sparta certainly and perhaps, as it then seemed, with Kimonian Athens as well. This, it seems to me, puts beyond all possible doubt that the Supplikes is a political play." [48: 239]

Sowel Ehrenberg [35: 517] as Forrest [kyk 48] vestig die aandag op Aischulos se noukeurige beskrywing van die demokratiese instelling van Argos, wat ongetwyfeld ooreengekom het met dié van die tydgenootlike Athene. Forrest meen dat die klem wat daarop geplaas is, 'n pleidooi was vir 'n verbond tussen die twee stede...wat dan ook in 461 'n werklikheid word. Ons het dus in hierdie tragedie van Aischulos, soos in die hierbogenoemde, te doen met 'n werk nie net van die allerhoogste letterkundige waarde nie maar met 'n boodskap wat direk gemik is op die gemeenskap van sy tyd.

(iii) Prometheus in Bande

Prometheus in Bande, in ongeveer 457 of 456 v.C. opgevoer, is 'n duidelike stellingname oor 'n saak van aktuele tydgenootlike belang - die onderwerp van die persoon se vryheid in die staat. Aischulos se eerste vyftien lewensjare val ooreen met die bewind van die tiran Hippias, en hy beleef daarna die demokratiëse hervormings van Kleisthenes. Hy het meegedoen aan die stryd teen die Perse en daarna die konflik tussen die onversoembare lewensbeskouings van Sparta en Athene deurleef. Weer eens gedagtig daaraan dat die digter in die tyd ook leermeester is, moet aanvaar word dat bogenoemde gebeurtenisse 'n onvergeetlike indruk op Aischulos gemaak het, en dat hy in sy treurspele sy opvatting en vertolking van die gebeure moet gegee het. Podlecki verwys na 'n werk van Méautis [kyk 85] waarin Méautis die drama as 'n verdoeming van die tiran Hiero van Sirakuse beskryf. Méautis stel dit as volg: "Wishing to return to Sicily since he disapproved of the internal evolution of Athens, Aeschylus could not dream of Syracuse which recalled to him evil memories of his first stay and where, moreover, he might have been suspect since he had been the guest of Hiero and had celebrated the creation of Aetna. Quite naturally he thinks of Gela which welcomes him warmly....It is at Gela and for Gela that Aeschylus wrote his 'Prometheus.' These tragedies are, then, his last word and were inspired by all that Sicily had lived through during the last years when she was removing herself from under the tyrant's yoke." [104: 72] Podlecki siteer ook Farrington [41: 67-86] se mening as volg: "...what Aeschylus has dramatized in the Prometheus is the political problem of adjusting contemporary institutions to meet the great upheaval of the old ways of life represented by the Ionian enlightenment." [104: 119] Die verwysing is na die botsing tussen die adellike lewensbeskouing wat onder andere in die Homeriese epiek vergestalt is en die opvattinge van die nuwe handelstand. Daar is reeds na die ontwikkeling van die epiese gedig in die Ioniese stede aan die kus van die Egeïese See verwys. Podlecki stel sy eie mening as volg: "...the full-length portrait of Zeus Tyrannos makes the Prometheus Bound a supremely



interesting document in the history of Greek political theory... The play gives us the first formulation of any length of the new democracy's quarrel with the tyrant, who, as a law unto himself and beyond the reach of legal redress, constitutes an exact antithesis to the democratic process. ....in the Prometheus Bound, his testament not to Gela but to the world, he has formulated the specific charges which the maturing democracy was laying at the door of the form of government from which it had evolved." [104: 121]

Die tydgenootlike politieke situasies en die vraagstukke waarmee Aischulos se gemeenskap gekonfronteer is, is implisiet aanwesig in al sy tragedies en moes onmiddellike aanklank by sy gehoor gevind het. Hy spreek as leermeester en voorligter tot hul. Sy groot en blywende betekenis vir die toneel en die nageslagte is egter dat hy op geniale wyse daarin geslaag het om sy boodskap in meesterlike, universeel betekenisvolle treurspele oor te dra. Sy digterlike visie en insae in die mens spreek waarskynlik kragtigste tot tydgenootlike gehore in die Oresteia trilogie.

(iv) Die Oresteia

Hierdie grootse werk van Aischulos, een van die verhewendste in die geskiedenis van die Westerse toneel en die enigste wat in sy volledige trilogiese vorm behoue gebly het, is in die lente van die jaar 458 v.C. in Athene aangebied. Die politieke gebeure van die tyd speel weer eens 'n belangrike rol in die totstandkoming van hierdie tragedie. In die jare 462 en 461 v.C. span Perikles en Ephialtes saam in 'n poging om die Areopagos, die hoogste wetgewende liggaam, omver te werp. Ten spyte van die hewige teenkanting van die Konserwatiewe denkrigting, slaag Ephialtes daarin om sy sogenaamde hervormings deur te voer. Hy kom aldus te staan teen Cimon, die leier van die Konserwatiewes wat, soos in die historiese oorsig vermeld, ten gunste was van 'n verdrag met Sparta en hulpverlening aan Sparta in hul stryd teen die opstandige Helote. Ephialtes en sy ondersteuners gee voorkeur aan 'n verdrag met Argos. Cimon se voorstel word van

die hand gewys en Ephialtes maak gebruik van sy oorwinning om die Areopagos te stroop van sy mag. Die Areopagos het as liggaam die konserwatiewe denkrigting van die aristokrasie verteenwoordig. Ephialtes se daad kan derhalwe vertolk word as 'n aanslag op die mag van die aristokrasie. Die Areopagos behou net hulle jurisdiksie in gevalle van voorbedagte moord. Ephialtes sluit 'n verbond met Argos, Cimon word verban, en kort daarna is Ephialtes vermoor. Sy moordenaar is nooit gevind nie en daar is ook nie besondere pogings aangewend om hom op te spoor nie. Perikles tree vanaf die tyd al hoe meer op die voorgrond. Dit is insiggewend dat Aischulos, met die gebeurde in gedagte, Agamemnon se woning in Argos plaas en nie volgens tradisie in Mikene nie.

Die politieke gebeurtenisse het 'n diep indruk op die volk gemaak en die vraagstuk van reg en geregtigheid na vore gebring. Die proses van die wet en die aard van geregtigheid is dan ook die tema van die Oresteia. Reeds is by herhaling daarop gewys dat die Griekse dramaturg as sodanig nie in eerste instansie letterkundige was nie maar wel siener en profeet. Op daardie tydstip moet Aischulos hom geroepe gevoel het om helderheid te bring in die troebele en verwarde denke van die volk. Hy kies vir sy doel 'n dramatisering van die bekende legende van die Huis van Atreus. Thiestes, broer van Atreus, verlei laasgenoemde se vrou. As vergelding vir die daad bring Atreus die twee jong seuns van sy broer om die lewe en sit hul tydens 'n banket aan die vader voor wat onwetend sy eie kinders se vleis as spys eet. Hierdeur is Theustes sodanig besoedel dat hy moet vlug. Die derde seun, Aigisthos, leef saam met sy vader as banneling. Atreus se seun, Agamemnon, word na sy vader se dood koning van Argos en trou met Klutaimnestra, suster van Helena, wat op haar beurt die vrou is van Menalaos, broer van Agamemnon en koning van Sparta. Helena word deur Paris, seun van die koning van Troje, weggevoer. Dit plaas die twee broers onder 'n ere-verpligting om teen Troje op te ruk. Met 'n groot vloot en 'n magtige leër vertrek hul van die kus van Attika, maar langs die eiland Aulis beland hul in 'n windstilte wat die vloot maande lank gevange hou. Uiteindelik bepaal die waarsêer Kalchas dat

die winde net sal verander as Iphigeneia, jongste dogter van Agamemnon, geoffer word aan die godin Artemis. Sy word onder 'n valse voorwendsel na Aulis gebring, die offer word gemaak en die gunstige winde begin inderdaad waai. Tien jaar lank woed die stryd teen Troje totdat die Grieke die oorwinning behaal. Op pad terug vergaan al die skepe behalwe dié van Agamemnon. Intussen het Aigisthus sy opwagting in Argos gemaak waar hy met Klutaimnestra saamleef.

Die Oresteia neem 'n aanvang met die tuiskoms van Agamemnon. Hy bring sy slavin en bedmaat Cassandra saam met hom terug. Die eerste deel van die trilogie, die Agamemnon, vertel die verhaal van die moord op Agamemnon en Cassandra....albei aan die hand van Klutaimnestra. Sy verdedig haar daad op grond daarvan dat sy weerwraak neem vir die moord op Iphigeneia asook op die vermoording van Thuestes se seuns. Die swaartepunt van die debat oor reg en geregtigheid kom aan die einde van die Agamemnon met Klutaimnestra se verslag van haar daad aan die koor. In reël op reël beklemtoon sy die geregtigheid van haar daad:

This is my husband Agamemnon, now stone dead;  
His death the work of my right hand, whose craftsmanship  
Justice acknowledges. There lies the simple truth.

(2:91)

In antwoord op die koor se vermaning dat sy sal moet boet vir die daad, antwoord sy:

Is it so? Then you shall hear the righteous oath I swear.  
By Justice, guardian of my child, now perfected;  
By her avenging Fury, at whose feet I poured  
His blood.....

Maar naas haar persoonlike begeerte tot weerwraak, kom die gedagte dat sy die werktuig van 'n groter geregtigheid is, na vore. Sy is net die werktuig wat in naam van geregtigheid optree. Aischulos is begaan oor die probleem. Klutaimnestra se daad kan net op grond van geregtigheid verdedig word. As dit kan bewys word, word die daad daardeur 'n vorm van katarsis of van reiniging.

Die koor noem die vloek wat daar rus op die erfgename van Tantalos, voorouer van Agamemnon, en die haat wat nou uitblom in Klutaimnestra en sy antwoord:

You now speak more in wisdom,  
 Naming the thrice-gorged Fury  
 That hates and haunts our race.  
 Hers is the thirst of slaughter,  
 Still slaked with feud and vengeance,  
 Till, with each wrong requited,  
 A new thirst takes its place.

en verder:

.....  
 Dressed in my form, a phantom  
 Of vengeance, old and bitter,  
 On that obscene host Atreus,  
 For his abhorrent deed,  
 Has poured this blood in payment,  
 That here on Justice' altar,  
 A man for babes should bleed.

(2:94)

Die koor is daarenteen begaan oor die aard van geregtigheid en vra hul telkens af of Zeus dan nie oppermagtig is nie. In die eerste groot koorsang vra hul reeds:

..... Yet, what is good? And who  
 Is God? How name him, and speak true?  
 If he accept the name that men  
 Give him, Zeus I name him then.

(2:47)

Volgens die Koor berus alle wysheid by Zeus en moet die mens ly om wysheid te bekom. In die tweede groot koorsang, voor die opkoms van Agamemnon, bespiegel hul oor die aard en weë van geregtigheid en besluit dat sy diegene uitsoek wie se hande en harte skoon is. Hul sing:

Good and evil she will guide  
 To their sure end by their appointed ways.

(2:69)

Na die ontsettende dubbele moord op Agamemnon en Cassandra roep hul in vertwyfeling uit:

O piteous mystery! Is Zeus not lord?  
 Zeus, Zeus alas! doer and source of all?  
 Could even this horror be, without his sovereign  
 word?

(2:94)

Aeschulos, die meesterdramaturg, spreek oral deur die dramatiese persone tot die gemeenskap. Die vrae wat oor die aard van geregtigheid en die mag van Zeus gestel word, herinner aan die reeds aangehaalde bespiegeling van Solon en sy stelling dat geregtigheid die rigsnoer van die vrye mens moet wees.

Soms is dit asof Aischulos self die gemeenskap aanspreek soos in die koor se vraag aan Klutaimnestra, ná haar bewering dat sy net die instrument van "a phantom of vengeance" was:

And are you guiltless? Some revengeful Power  
 Stood, maybe, at your side; but of this blood  
 Who will, who could absolve you? Hour by hour  
 On his unyielding course the black-robed King,  
 Pressing to slaughter, swells the endless flood  
 Of crimson life by pride and hate released  
 From brothers' veins - till the due reckoning,  
 When the dried gore shall melt, and Ares bring  
 Justice at last for that unnatural feast.

(2:95)

Dit is wel moontlik dat Aischulos met dié reëls die moord op Ephialtes en die verdeeldheid in die gemeenskap van Athene in die herinnering roep. Die Agamemnon eindig in chaos. Die koor som die toestand op:

Reproach answers reproach; truth darkens still.  
 She strikes the striker; he who dared to kill  
 Pays the full forfeit. While Zeus holds his throne,  
 This maxim holds on earth: the sinner dies.  
 This is God's law. ....

(2:96)

Na aanleiding van die Agamemnon wys Katseli op die Aischulianse mens se begeerte om sy vryheid met 'n primitiewe passie uit te leef: "Thus they seek to see on stage the expression of the bravest urges of their soul....Clytemnestra, with her masculine will....was for the fifth century Athenians a heroine creating tremors of tragic emotion, as the total expression of titanic individualism." [ Kyk 72 : "Fourth Lecture" ]

Die verhaal van die tweede deel van die trilogie, die Choëphoroi is bekend, veral weens die verwerkings deur sowel Sophokles as Euripides. Die Choëphoroi vang aan met die gebed van Orestes voor die altaar van Hermes. Na die moord op hul vader plaas Elektra hom in die sorg van Pulades wat hom na Phokis neem. Na sewe jaar kom hy saam met Pulades terug, wetende wat hom te doen staan, en bid om die bystand van Zeus:

Hermes, Guide of dead men's souls below the earth,  
 Son of Zeus the Deliverer, fill your father's office:  
 Be my deliverer. Receive my prayer; fight in my cause.  
 An exile newly returned to this my land, my home,  
 I seek my native right. Over this mound, his tomb,  
 Before my deed is in hand, I call on my dead father  
 To hear, to sanction..... (2:103)

Orestes en Pulades verskuil hulle. Elektra kom saam met die koor na die graf van Agamemnon. Sy bring 'n plengoffer wat sy in opdrag van Klutaimnestra oor die graf van die dode moet strooi. Klutaimnestra het 'n droom gehad wat haar onrustig maak en sy hoop om haar angs en gewetenskwellings met die plengoffer tot bedaring te bring. Elektra leef vir die terugkoms van Orestes en die oomblik van wraak op Klutaimnestra en Aigisthos. By die graf van haar vader bid sy tot die gode om reiniging, as voorbereiding vir die daad:

For myself, a pure heart and clean hands,  
 And ways and thoughts unlike my mother's, are my request.

Sy bid ook:

.....let your avenger,  
 Father, appear; let those who killed taste death for  
 death,  
 Justly! .....

(2:108/9)

Die beroep op geregtigheid word gedurig herhaal asook op die bystand van die gode. Na die ontroerende herontmoeting tussen Elektra en Orestes, spoor die koor hom aan in sy voorneme tot wraak. Dit is vir Orestes 'n angswekkende, verskriklike opdrag wat deur die god Apollo aan hom gegee is en wat hy MOET uitvoer.



Hy het nie uitkom kans nie:

The word of Apollo is of great power and cannot fail.  
 His voice, urgent, insistent, drives me to dare this  
 peril,  
 Chilling my heart's hot blood with recital of threatened  
 terrors,  
 If I should fail to exact fit vengeance, like for like,  
 From those who killed my father. This was the god's  
 command:  
 'Shed blood for blood, your face set like a flint. The  
 price  
 They owe no wealth can weigh. 'My very life, he said,  
 Would pay, in endless torment, for disobedience.'  
 (2:113)

Die koor ondersteun hom in sy voorneme en por hom met hul geloof  
 in die geregtigheid van weerwraak aan:

Justice exacts her debt;  
 The voice of Justice cries:  
 Let word pay word, let hatred get  
 Hatred in turn, let murderous blow  
 Meet blow that murdered; for the prize  
 Of sin is death; of pride, to be controlled,  
 A law three ages old  
 Tells man this must be so. (2:114)

Die verhaal van Orestes se vergeldingsmoord op sowel sy  
 moeder as Aigisthos is algemeen bekend. Die belangrikste aspek  
 van die verhaal is dat die daad die laaste in 'n reeks misdade  
 is, wat met Atreus se moord op die seuns van Thuestos begin het.  
 Aan die slot van die Choëphoroi, nadat die vreesaanjaende Erinues  
 reeds verskyn het en Orestes voor hul uitvlug, spreek die koor as  
 volg tot die gehoor:

Thyestes' murdered children first began  
 This doom. Next in succession died a man,  
 Lord of Achaeon armies, brave and good,  
 Whom treachery cut down as he stood  
 Naked to cleanse his soul of blood.

Now unforeseen the third  
 Comes -- and we hold our breath  
 Seeking the hopeful word --  
 Act of deliverance? Or one more death?  
 When shall be solved this long feud's argument?  
 When shall the ancestral curse relent,  
 And sink to rest, its fury spent?

(2:143)



Die gehoor word sodoende voorberei op die slotdeel van die trilogie die Erinues maar Aischulos verwys duidelik en by herhaling in die eerste twee dele en nadruklik in die Choëphoroi na die 'donker gode' wat dade van wraak en weerwraak onderskraag. Philip Vellacott verwys in sy inleiding tot die Oresteia na die ou godsdiens en die geloof in wraak: "Pre-Olympian religion would roughly equate justice with vengeance; and the Furies were there to see that vengeance was exacted, whether by human or divine action." [ 2 : 17]. Vellacott noem die drie sondes wat deur die Erinues gestraf moes word; godelastering, verraad teenoor 'n gas of 'n gasheer, en moord op bloedverwante. Met die moord op sy moeder haal Orestes die wraak van die Erinues op sy hals, maar soos Vellacott sê: "...Aeschylus shows clearly that their principles are inconsistent and unsatisfactory; for while they will punish a son who does not avenge his father, and punish equally a son who kills his mother, they will ignore the guilt of a wife who kills her husband, because he is not a blood-relation. .... the quest for justice receives no solution from the chthonian gods." [ 2 : 17]

Die derde deel van die trilogie, die Erinues, vergestalt 'n nuwe opvatting van geregtigheid wat nie op persoonlike wraak gebaseer is nie, maar op 'n onpersoonlike wetsgesag; nie op die wraakmotief van die "donker gode" nie, maar op 'n redeliker menseverhouding. Vir Aischulos se gehoor was die Erinues gewis 'n aanskouingsles in wetsprosedures. Die konflik tussen die ou en die nuwe gode asook die ou en die nuwe opvatting van reg en geregtigheid word vergestalt. Op wonderbaarlik geniale wyse gebruik Aischulos die Agamemnon-legende om die poort op 'n nuwe, grootser tydperk vir die mens te ontsluit – om hom te lei vanuit 'n donker tydperk van persoonlike wraakneming na suiwerder en mensliker opvattinge. Die stryd tussen die ou en die nuwe gode, die ou en die nuwe lewensbeskouing, word enersyds in die persone van die Skikgodinne en Klutaimnestra en andersyds in die persone van Orestes, Hermes, Apollo en Athena vergestalt. Die tragedie delf egter dieper as die stryd tussen twee verskillende opvattinge van geregtigheid. Die Areopagos, waar die handeling van die tragedie

plaasvind, was die belangrikste instelling in Athene. Die lede van dié liggaam is gekies uit die invloedrykste en welgesteldste gesinne. Hulle beklee hul funksie lewenslank in hierdie liggaam wat benewens sy wetlike magte, ook 'n onmiskenbare religieuse karakter had. Uit die laaste deel van die trilogie blyk dit dat die heiligdom van die Skikgodinne in 'n grot onder die heuwel van die Areopagos geleë was en dat hulle funksie ten nouste met dié van laasgenoemde verbind was.

Hierbo is verwys na Ephialtes se hervormings, die stroping van die magte van die Areopagos, sy vermoording en die daaropvolgende onrus in Athene.

Die volk het blykbaar beswaar gemaak teen die ongetwyfeld politieke magte van die Areopagos. Aischulos pleit daarvoor dat dié liggaam in eerste instansie 'n wetlike en nie 'n politieke gesag moet uitoefen en probeer sodoende die gemoedere tot bedaring bring. Hy doen egter veel meer as net dit. In die een passaat na die ander probeer hy antwoorde gee op die vrae wat die nuut-ontwikkellende demokrasie van sy tyd gekwel het. Wat word met 'geregtigheid' bedoel? Hoe kan die ou, aristokratiese opvattinge van geregtigheid met die nuwe lewensbeskouing en godsdiensopvattinge versoen word? Wat is die verhouding tussen die mens en die "noodlot"? Die verhouding tussen man en vrou, wat in die nuwe, vryer demokratiese samelewing soveel brandende vraagstukke opgelewer het, kom ook in die trilogie ter sprake. Wanneer die vrou in 'n sterk individualistiese gemeenskap nie meer die absolute gesag van die man aanvaar nie, nie meer vir hom as heer en meester aanspreek nie, ontstaan die vraag oor haar persoonlike regte. Hierdie vraag is implisiet in die Agamemnon geleë; as Agamemnon die reg had om die kind van Klutaimnestra te offer, het sy dan nie die reg tot vergelding nie? (In die werke van Sophokles en sterker nog in dié van Euripides, kom die vraag oor die regte en posisie van die vrou weer eens onder die soeklig.)

Naas die filosofiese vraagstukke wat deur Aischulos aangevoer word, is die Oresteia, soos reeds gemeld, ook deurspek met verwysings na tydgenootlike politieke gebeure. Hierbo is reeds verwys na die plasing van die handeling in Argos in plaas van

die legendariese Mukene. Voor die tempel van Athene roep Orestes die godin op om hom tot hulp te wees en belowe:

Thus she shall gain, without one blow, but just compact,  
Myself, my country, and my Argive citizens  
In loyal, lasting, unreserved confederacy.

(2:157)

En selfs nog eksplisieter nadat hy deur Athena en die hof vrygespreek is:

So now, before I turn  
My steps to Argos, hear the oath I make to you,  
Your country, and your people for all future time:  
No Argive king shall ever against Attica  
Lead his embattled spears.

en so voort.

(2:173)

Aischulos lewer uit monde van die koor kommentaar op die heersende gemoedstoestand van die burgery van die Polis wat nog moes leer om hul vryheid nie te misbruik nie:

Time was, when one creed ruled the people's mind:  
Reverence for royal power  
Unquestioned, firm as love could bind.  
Now reverence has resigned  
Her faith; fear has his hour.  
Success is now men's god, men's more than god.

(2:105)

Hierdie versreëls gee 'n aanduiding van die splitsing wat reeds in die gemeenskap ingetree het.

Aischulos spreek die gemeenskap deur die persoon van Athena vermanend aan nadat laasgenoemde die volk genooi het om die stad hul ewige tuiste te maak.

.....Therefor do not cast upon my fields  
Whetstones of murder, to corrupt our young men's hearts  
And make them mad with passions not infused by wine;  
Nor plant in them the temper of the mutinous cock,  
To set within my city's walls man against man  
With self-destructive boldness, kin defying kin.  
Let war be with the stranger, at the stranger's gate;  
There let men fall in love with glory; but at home  
Let no cocks fight.

(2:176)

Onwillekeurig doen die vraag hom voor of Aischulos dalk gedink het aan die kinders van die vermoorde Ephialtes toe hy die haglike, bejammerenswaardige toestand van Elektra en Orestes in die Choëphorai gekenskets het. Die onvergeldigde moord op Ephialtes was per slot van sake nog baie vars in die geheue toe Aischulos die Oresteia geskryf en ten tonele gebring het en moet gewis in die gedagtes van die gehoor opgekom het ten tyde van die aanbieding.

Geen ander werk in die Westerse toneelletterkunde is so ryk aan grootse poësie en filosofiese intensiteit soos die Oresteia nie. In die slotreëls van die Erinues skets Aischulos 'n ideale toekomsbeeld: in die samesyn van die nuwe en die ou gode in Athene, in 'n versoening van hul leerstellinge binne die jurisdiksie van 'n onperoonlike wetsgesag sien hy die toekomsheil van die Polis. Hy gee inderdaad uitdrukking aan die gedagte dat 'n organiese groeiproses ten grondslag nie net van nasiewording geleë is nie maar ook van die geestelike ontwikkeling van elke persoon. Die beskawingsgeskiedenis in die klein wat in die Oresteia vergestalt is, is 'n merkwaardige prestasie vir 'n man van sy tyd. In die tragedies van Aischulos wat vir die nageslagte bewaar gebly het, is die eerste geskrewe gesprek van 'n dramaturg met sy gemeenskap opgeteken. Die oorspronklike verband van die dramaturg met sy gemeenskap het sedertdien uitgegroeï tot 'n verband met die mensdom as geheel.

#### (v) Samevatting

Twee jaar na die aanbieding van die Oresteia is Aischulos, feitlik as selfopgelegde banneling, in Gela oorlede. Soos Shakespeare later met die Tempest afskeid neem van sy gemeenskap, so neem Aischulos met die Oresteia afskeid van 'n stad met wie se lewensbeskouing hy hom nie kon vereenselwig nie. Hy het 'n visie gehad van 'n vrye, redelike mens, verlos uit 'n donker verlede van haat en wraak. Die werklikheid wat hy in die gemeenskap van die tyd voor sy oë moes aanskou was heel anders. Hy kon sy aristokratiese lewensbeskouing nie met die opportunistiese van die nuwe leiers versoen nie. Hy het daarna gestreef om orde te

skep uit die spanninge en chaos van sy tyd en om rigsgoere vir die toekoms aan te dui. Hy het geskryf vir 'n gemeenskap wat nog nie geheel en al van hulself bewus was nie. Ehrenberg beskryf die gemeenskap as volg: ".....a people who had only recently emerged from the naivety of their childhood dreams and beliefs, bound to superstition, crude rituals, harsh methods of jurisdiction; a people of whom many rarely would read or write, though they knew how to fight, how to dance, how to make music, how to recite Homer....." [36 : 153] (Die beskrywing herinner aan die gehore van sowel Shakespeare as Lope de Vega.) Die merkwaardige aspek van die tyd is die geweldige spoed waarteen die ontwikkeling vanuit 'n relatief primitiewe gemeenskap na 'n hoog ontwikkelde demokrasie plaasvind. Die meesterstukke van Aischylos, Sophokles, Euripides en Aristophanes verskyn almal binne 'n tydperk van minder as 'n honderd jaar. Dit is 'n opmerklieke verskynsel van sowel die Griekse as al die ander hoogbloeytydperke van die toneel. Die spoed waarteen die bloeytydperk verdwyn is ewe verrassend. In elke geval word dit voorafgegaan deur 'n tydperk waartydens die nodige onderbou ontwikkel en hierdie tydperk kan soms oor baie dekades strek.

#### 4. GEESTELIKE KLIMAAT VAN DIE TWEDE HELFTE VAN DIE VYFDE EEU

Die geestelike klimaat van die tweede helfte van die vyfde eeu is heel anders as dié van die eerste. Die tydvak is gekenmerk deur die Peloponnesiese oorloë en die leerstellinge van die Sofiste wat albei 'n beslissende invloed uitoefen. Ehrenberg sê: "Athens in the second half of the fifth century was a battlefield of spiritual forces, and the standard bearers of the new spirit of enlightenment were the Sophists, whatever else they may have been besides." [36 : 65]

Hauser noem die sofistiese beweging "a spiritual revolution that in the second half of the fifth century puts the whole world outlook of the Greeks, which still rested on the assumptions of aristocratic culture, upon a completely new basis." [61: 81]

Die leerstellinge van die Sofiste plaas die klem op die intellektuele ontwikkeling van die mens in teenstelling tot die vroeëre ontwikkeling van die Olimpiese atleet en die irrasionele godekultus. Hauser is van mening dat sowel die Westerse rasonale denke as die selfbewuste, selfontledende en selfkritiese lewensbeskouing by die Sofiste ontstaan. Hy skryf: "They are the first to realize that all norms and standards, whether in science, law, morality, mythology or art, are creations of human minds and hands. ...It is to be noted that their rationalism and relativism are connected with the same trend of economy and the same general impulse towards free competition and money-making as gave rise to the Renaissance emancipation of science, the enlightenment of the eighteenth century and the materialism of the nineteenth." [61 : 82]

Vir die gewone mens is dit egter nog steeds 'n tyd van bygeloof. Gedurende die oorlogsjare keer die mens hom weer tot sy gode en daar ontstaan haarklowery en rusies oor wie die magtigste gode sou wees. Euripides is nie gewild nie omdat hy die gode bespot en op hul laakbare, menslike swakhede wys. Vir die gewone mens was die werklikheid en die droom nog nie finaal van mekaar geskei nie en daarom spreek die digter nog deur die bekende mites en legendes tot hom. Geloof, moraliteit en politiek is heg met mekaar verweef. Aischulos se gemeenskap het nog betreklik homogeen vertoon maar Sophokles en Euripides spreek tot 'n gemeenskap wat reeds onherroeplik verbrokkel het. Athene word in die tyd die sentrum van 'n uitgebreide handel met alle gebiede van die Middellandse See en gevolglik wemel dit in die Polis van vreemdelinge uit alle uithoeke van die tans bekende wêreld. Die toneelfees wat oorspronklik 'n streng godsdienstige geleentheid was wat net deur gebore Atheners bygewoon is, word nou 'n openbare vaksiedag waaraan die vreemdeling ook mag meedoën. Die toneelfees kry as gevolg hiervan noodwendig 'n wêreldliker karakter.

Die voorspoed wat aanvanklik op die militêre oorwinnings gevolg het is bevorderlik vir die gewetenlose opportunist. Amoraliteit is 'n algemene verskynsel en die barbaarsheid waarmee die oorlog voortgesit word, het 'n verdere demoraliserende uitwerking

op die mens. Hy leef net van dag tot dag en dink aan sy onmiddellike voordeel.

Die monumentaal-heroïese tyd verdwyn. Gaandeweg neem alles kleiner dimensies aan. Die groot monumentale beeldhoukuns maak plek vir kleiner, meer realistiese menslike figure en ook die boukuns vertoon minder groots. Die verhewe, monumentale styl van die digkuns verander in 'n realistieser styl totdat ook dit uiteindelik vervang word deur prosa ... die taal van die gewone man. Kitto sê: "It is as if the Greek mind, during this period, began to shift its weight from one leg to the other: from intuitive intelligence based on a generalized reflectional imagery of mythology to a conscious analysis of experience which made use of new intellectual techniques and was expressed, inevitably, in prose." [76:187]

Finley praat van 'n "...pervasive change in outlook, a change which can perhaps be called the victory of conceptual over symbolic thought." [44: 258] Hierdie verandering kan sonder twyfel toegeskryf word aan die invloed van die sofistiese denke wat rasioneel en analities was. Finley wys daarop dat Sophokles nog gebruik maak van poëtiese simboliek, terwyl Euripides 'n eksponent is van die realisme: "The degree to which Euripides fell short of Sophocles, substituting realism and abstract argument for the latter's essentially symbolic art, points the way in which the tide was running." [44: 258]

In verband met Sophokles se instelling van die derde akteur, wys Kitto daarop dat dit nie net 'n letterkundige innovasie was nie, maar noodsaaklik geword het weens die klemverskuiwing ten opsigte van mensbeelding. Hy verbind die verval van die trilogievorm ook met die klemverskuiwing: "...He (Sophokles) wanted the third actor in order to do what Aeschylus resolutely refused to do with him in the Agamemnon, namely to illuminate the chief character from several points of view. The Aeschylean conception implies the single-minded tragic hero..... Sophocles sees not the simplicities but the complexities of life." [76: 151] Kitto wys op die gevaar van veranderinge in styl en vorm op 'n bloot histo-



riese grondslag te verklaar, byvoorbeeld 'n stelling dat Sophokles die voordeel geniet het van Aeschulos se pionierwerk. Vir Kitto is dit 'n gevaarlike benadering. Hy verkies om die veranderinge te verklaar op grond van 'n veranderde derkwyse: "If we find Aeschylus 'stiff' in comparison with Sophocles, the reason is not that he was an earlier dramatist and had not quite mastered all the niceties of dramatic form; but that he, ....had different things to say....." [77 : 208]

Waarop dit neerkom, is dat elke dramaturg die inhoud en vorm vind wat ten beste uiting kan gee aan wat hy wil sê. Dit is dwarsdeur die geskiedenis van die drama baie duidelik. Sophokles se siening van die noodlot (moira) en van geregtigheid is anders as dié van Aeschulos omdat die denke van sy tyd andersyds, en sy eie lewensomstandighede andersyds, verskil van sy voorganger s'n en daarom moet hy 'n nuwe vorm vind vir wat hy wil sê. En hierdie nuwe vorm vereis die gebruik van 'n derde akteur.

Om die karakter van die held volkome te begryp, so meen Kitto, moet hy gesien word in sy verhouding tot meer as een ander persoon en hieruit word die noodsaaklikheid van die bybring van 'n derde akteur verklaar. Vanselfsprekend is nie net een persoon by die katastrofale gebeure van die treurspel betrokke nie – daar is ook andere wat in ag geneem moet word. "To Aeschulos," so meen Kitto, "this necessary aspect of tragedy presented itself as a linear movement, hence the trilogy; either the tragic event is the result of inherited character, or it leaves a legacy of tragedy for the next generation. To Sophocles this idea presents itself in a complexive way, as one situation which involves others at once." [77 : 152] Kitto wys daarop dat, namate die storie-situasie kompleksier geword het en die mensbeelding ooreenkomstig minder katastrofaal, die hantering van die derde akteur ook in soepelheid toegeneem het. Volgens oorlewering sou Sophokles self, in verband met sy latere skryfstyl en die klem op mensbeelding, gesê het: "Ek het eers met Aeschulos se bombas gespeel, toe met 'n eie tegnies-vaardige maar ongevoelige styl, en ten laaste oorgeslaan tot die stylvorm wat die beste pas by karakteruitbeelding." [129: 51]

Hierdie opvatting van Kitto is 'n verdere aanduiding van die veranderde geestesklimaat van die tweede helfte van die eeu. Aan die begin van die vyfde eeu, toe Aischulos se meesterskap aan bot gekom het, het die gehoor nog naby aan die oorspronklike aard van die Dionisiese viering gestaan en intens meegeleef met die gebeure in die orchestra. Teen die tweede helfte van die eeu het hierdie mee- en inlewing al verwater. Emosionele meebelewenis word deur intellektuele betragting vervang. Die vertelling van die verhaal is beredeneerder. Die aandag verskuif van die idee na die mens.

Euripides se gebruik van 'n proloog kan sonder twyfel toegeskryf word aan die veranderde samestelling van die gehoor en die aanwesigheid van groot getalle vreemdelinge. Aischulos het gesprek tot 'n homogene gemeenskap: die inwoners van die Polis wat almal bekend was met die mite waaromheen die handeling van die Tragedie plaasvind.

Sophokles en Euripides spreek tot 'n gehoor wat dikwels nie die legendes en mites van die Atheners ken nie en by wyse van 'n proloog ingelig moet word.

Die klemverskuiwing in die gebruik van die koor kan ook in die lig van die veranderde geestelike klimaat verklaar word. Aan die begin van die eeu is die dramatiese gedig nog baie nou verbind aan die ditirambe en val die klem op koorsang en -dans.

Teen die tweede helfte van die eeu staan sowel digter as gehoor reeds verder weg van die oorspronklike ditirambe, sodat selfs die laaste treurspele van Aischulos reeds 'n verandering in die gebruik van die koor vertoon. Dat Sophokles, en veral Euripides, die koor in toenemende mate op die agtergrond stel, moet nie in eerste instansie in letterkundige oorwegings gesoek word nie, maar wel in 'n verandering in die aard van die toneel fees. Die godsdienstig-rituele aard verander na 'n meer algemeen-menslike en die klem verskuif van 'n religieuse ideë-drama, soos in die werke van Aischulos, na die uiteindelijke psigologiese drama van Euripides. Daar word algemeen aanvaar dat die ontwikkeling aan die invloed van die Sofiste toegeskryf moet word.



Veranderde tye lê ongetwyfeld ook ten grondslag aan die gebruik van die nuwe enseneringsmiddele, soos die sogenaamde periaktoi. Aischulos het so iets nie nodig gehad nie. Sy ideëspel speel hom af teen die agtergrond van die hele wêreld; sy opset is universeel en monumentaal. Die wêreld van Sophokles, en veral dié van Euripides, het in elke opsig kleiner geword - persoonliker en toenemend gerig op noukeurig-waargenome besonderhede. Die ensenering vereis soortgelyke realistiese bykomstighede. Hieraan voldoen die periaktoi.

Die digter is teen die einde van die vyfde eeu ook nie meer soos vroeër tegelyk speler, choreograaf, komponis en regisseur nie. Hierdie funksies word toenemend aan andere gedelegeer totdat die digter uiteindelik net toneelskrywer is. Die nuwe tyd is een van toenemende spesialisasie.

## 5. SOPHOKLES

Sophokles is in die jaar 496 v.C. in Kolonos gebore as seun van welgestelde burgerlike ouers. Hy geniet 'n uitstekende opvoeding en beklee gedurende sy leeftyd belangrike openbare poste. Sy medeburgers het hom gedurende sy leeftyd in ere gehou en met sy dood as 'n held vereer. Daar word vertel dat hy tydens die viering van die oorwinning by Salamis as leier van die seunskoor opgetree het. Hy skryf volgens oorlewering meer as honderd toneelstukke waarvan net sewe tragedies en enkele fragmente behoue gebly het. Op agt-en-twintigjarige leeftyd word die eerste prys aan hom toegeken en seëvier hy sodoende oor Aischulos.

Uit sy oorgeblewe tragedies openbaar Sophokles hom as 'n besadigde, hoogs intellektuele denker wat sy tyd intens aanvoel en vertolk. Die stryd tussen die konserwatief-aristokratiese denkrigting en die sofistiese kom in sy tragedies tot uiting. Ehrenberg wys daarop dat die irrasioneel-religieuse denkrigting veral by die konserwatiefingestelde bevolkingsgroep ondersteuning gevind het terwyl die wetenskaplik-sofistiese leerstellinge 'n aanhang gevind het onder diegenes wat in latere tydvakke die "avant-garde" sou genoem word. Ehrenberg is van mening dat Sophokles in sy tragedies en veral in Antigone en Koning Oidipus wou wys op die gevare wat die moderne denke inhou. Hierdie denkrigting word in verband gebring met die figuur van Perikles wat in sy Begrafnisrede duidelik laat blyk het dat hy die sofistiese leerstellinge goedgesind is. Ehrenberg skryf: "Pericles was only a pupil of the thinkers (die sofiste) but as a statesman and ruler he would directly threaten the ancient foundations of State and society." [ 36: 153] Die verhouding tussen Sophokles en Perikles is nog steeds een van die groot onuitgemaakte strydvrage maar dit blyk uit Sophokles se tragedies dat hy nie 'n voorstander van die sofistiese denke was nie. Die heldedood van Antigone is juis 'n paradigma van die vernietiging van die aristokratiese lewensbeskouing.

Perikles se politieke denke is rasioneel en in ooreenstemming met die opvattinge van die filosoof Protagoras beskou hy "..... religion primarily as an anthropological fact to be understood in



the light of its meaning and function in human civilizations and social structure." [ 68 : 176 ] Sophokles heg nog waarde aan die "ongeskrewe wette" wat volgens hom ewig en universeel is. Hy verdedig hierdie gedagte in sy tragedies, maar omdat die aristokratiese lewensbeskouing in sy tyd reeds moes swig voor die nuwe rasionele en wetenskaplike denke, word die dood van diegenes wat die aristokratiese ideaal verteenwoordig, 'n noodsaaklikheid. Die held se dood is in Aischulos se tragedies die resultaat van geregtigheid; in Sophokles se tragedies is dit 'n noodsaaklikheid en gevolglik is die tragiese element in sy toneelstukke intenser as in dié van Aischulos of Euripides. Laasgenoemde plaas die klem hoofsaaklik op morele oorwegings.

Soos in Aischulos se geval is ook die tragedies van Sophokles gebore uit die besondere tydsomstandighede waar hy hom in bevind het.

Antigone is aangebied 'n jaar nadat die politikus Thoekudides, 'n teenstander van Perikles, uit Athene verban is. Die politieke verskille tussen Perikles en Thoekudides vind 'n weerklank in Antigone. Die botsing tussen Thoekudides, 'n aristokrat en verteenwoordiger van die konserwatiewe denkrigting, en Perikles was onvermydelik. Sophokles se tragedie is 'n volmaakte paradigma van die tydgenootlike politieke situasie. Reeds in die tweede koorsang, na die toneel tussen Kreon en die Eerste Wag, stel Sophokles sy opvatting van die mens.

Now bends he to the good, now to the ill,  
With craft of art, subtle past reach of sight;  
Wresting his country's laws to his own will,  
Spurning the sanctions of celestial right.

(118:12)

As vooraanstaande openbare figuur is Sophokles intens bewus van die sosiale toestande van sy tyd en omdat hy glo dat die mens onderworpe is aan onontkombare natuurlike magte wat inherent in sy wese geleë is, is sy lewensbeskouing ook pessimisties ingestel. Nadat koning Oidipus sy skuld besef het, laat hy die koor sing:



Wee, o wee jul geslagte van mense!  
 Ek ag jul as niks voor my aangesig,  
 Al wandel jul ook in die ryk van die lig.  
 Want alle geluk is 'n droom, 'n waan:  
 Nog voor dit nader die end van die baan,  
 Daar sink dit terug in nag en rou.  
 En dit, o Oidipus, moet ek aan jou,  
 Jou noodlot, onsaal'ge aanskou.  
 Niks, niks,  
 Is geluk se waarde  
 Op hierdie aarde!

(136:158)

En die slotkoor is nie minder pessimisties gestem nie:

O bewoners van my Thebe, o aanskou hom Oidipus!  
 Hy wat vernietig het die deurdringende raaisel van die  
 leeu-jonkvrou se lis;  
 Hy, wat die wedloop het gewin met mannekrag en heerlikheid,  
 Ja, met gejuig is hy begroet! Wie is daar wat hom nie  
 beny't!  
 En nou aanskou tog hoe die stormvloed van die lot hom  
 nebergeruk het!  
 O, ek sal voortaan niemand prys nie en verklaar dat hy  
 geluk het,  
 Tot eers sy laaste dag in d'ewige doodslaap ingegaan het,  
 En sy lewe sonder droefheid al die storms van die noodlot  
 daargestaan het.

(136: 71)

Sophokles se pessimisme herinner aan dié van Pindaros wat aan die einde van die sesde eeu die ondergang van die aristokratiese lewensbeskouing aangevoel het. Voel Sophokles die einde van die magtige Atheense Ryk aan? Daar word dikwels verwys na die ontsetting wat die Atheense gehoor moes gevoel het by die aanskouing van Koning Oidipus se bebloede gesig nadat hy sy eie oë uitgesteek het. Maar kon die masker groter ontsetting verwek het as dié wat die Atheners tydens die ontsettende pes van die jare 430 en 429 v.C., kort voor die aanbidding van Oidipus Turannus, daaglik moet aanskou het? Of die angswekkende letsels en beserings waarmee hul soldate daaglik gedurende die Peloponnesiese oorloë teruggekeer het?

Philoktetes word gewoonlik as 'n min of meer liriese werk voorgehou. Maar in die onvermoë van die ouer geslag (hier in die persoon van Odusseus) om te onderskei tussen eer en eiebelang, spreek ook 'n pessimisme oor die menslike aard.



Dit is moeilik om uit die skrale oorblyfsels van Sophokles se werk 'n volledige beeld van sy betekenis te vorm. Dat hy in grootse poësie uiting gegee het aan sy tyd; dat hy geglo het, soos Kitto dit uitdruk: "(that) of this pattern, which we call the Will of the Gods, a great part is piety and purity" is gewis. [76: 149] Sophokles se boodskap aan die chaotiese, ontstellende tyd waarin hy leef, is dat daar wel sin in die chaos is; dat daar 'n onafwendbare noodlot is wat ten grondslag lê aan elke mens se lewensloop; trots en eiewaan sal hom nie red nie, ook nie die suiwere rede nie, want daar is dieper dryfvere wat sy lot bepaal.

Sophokles skryf aan die einde van sy lewe die ontroerende Oidipus te Kolonos. Ons wete dat die Griekse tragiese digter saam met die Atheense Ryk verdwyn, verleen 'n diepe patos aan die woorde waarmee Oidipus van sy dogters afskeid neem. Die sterwende Oidipus gaan die heilige woud na sy laaste rusplek binne. Nou kan hy weer sien. Hy word weer die leier en die wegwyser wat sonder hulp na sy ewige rus gaan, vanwaar hy die toekoms sal bestraal. Jebb vertaal sy woorde as volg: "My children, follow me — thus — for I now have in strange wise been made your guide, as ye were your sire's. On — touch me not — nay, suffer me unaided to find out that sacred tomb where 'tis my portion to be buried in this land. ....For now go I to ride the close of my life with Hades. Truest of friends! blessed be thou, and this land, and thy lieges; and when your days are blest, think on me the dead, for your welfare evermore." [70: 239] Die blinde word weer die profeet en wegwyser. In 'n tyd toe die gemeenskap van Athene moontlik die waarde van die gelof vergeet het en geglo het dat die rede die enigste wegwyser in die lewe is, beklemtoon Sophokles in sy boodskap aan hulle die misterieuse krag van die onsigbare, irrasionele lewenslement.

Hierdie tragedie is vol verwysings na die politieke gebeure van die tyd en in besonder na Thebe en Sparta se bondgenootskap in die stryd teen Athene. Sophokles gebruik die gebeure, in die tradisie van die digter-leermeester, as voorwendsel vir 'n belangrike lewensopvatting wat hy as ou man aan sy gemeenskap wil oor-



dra. Kitto stel dit as volg: "Pessimist Sophocles may have been, with little faith in future bliss, with no confidence in present prosperity, but no Greek believed more firmly in the dignity of being a man, and it was because of this belief that he had to write the Coloneus before he died. ...this play, though it presents the same Oedipus, reverses the movement of the Tyrannus, for Oedipus goes not from greatness to misery but from misery to greatness; and it reverses it in a higher plane, in the dark, not in the light." [76 : 395]

Euripides skryf in hierdie selfde tyd sy laaste werk, die Bakchante. Dit is die sterwensjare van die eens magtige Atheense Ryk en met sy vernietiging sterf die Griekse tragiese gedig. Dit is vreemd dat die verhaal van Pentheus, die tema van Euripides se Bakchante, dieselfde is waarmee die Griekse tragedie, volgens oorlewering, in Thespis se toneelstuk begin het. Die stryd tussen die Apolliniese en Dionisiese magte staan aan die begin en die einde van die tydvak op die voorgrond. Die vyfde eeu v.C. is die deurslaggewendste oorgangstydperk in die geskiedenis van die Weste en in Sophokles se tragedies is die stryd tussen die irrasionele, mistieke lewensbeskouing en die redelike, rasionele en materialisme skerper verbeeld as in dié van Aischulos of Euripides.

## 6. EURIPIDES

Euripides, hoewel enkele jare jonger, is 'n tydgenoot van Sophokles. Albei maak die groot gebeure van die Peloponnesiese Oorlog en die uiteindelijke vernietiging van die Atheense Ryk mee. Hul lewensinstelling is egter heel anders en nêrens kom die verdeeldheid in die gemeenskap van die vyfde eeu duideliker tot uiting as in die tragedies van die twee roemryke digters. Sophokles was 'n gewilde en gerespekteerde figuur; Euripides het hom, volgens oorlewering, buite die stad in 'n groot afgesonder en van die meer as negentig toneelstukke wat hy sou geskryf het, is net vyf bekroon.

Volgens Hauser moet Euripides se gebrek aan sukses daaraan toegeskryf word dat daar in die tyd nog nie 'n opgevoede middel-



stand was nie. Hy skryf: "The old aristocracy took no pleasure in his plays, owing to their different outlook on life, and the new bourgeois public could not enjoy them either, owing to their lack of education." [61 : 88]

Euripides is 'n vriend van die Sofiste, wie se leerstellinge uit sy tragedies spreek. Hy verag die tradisionele godsdiensoopvattinge van sy medeburgers en bespot die gode in sy tragedies. Sy lewensbenadering is rasioneel, wetenskaplik; in teenstelling tot Aischulos se geloof in geregtigheid en Soprokles se geloof in die onafwendbare lewensnoodzaak, het Euripides net geloof in morele oorwegings.

Die barbaarsheid van die oorlogstryd tussen Athene en Sparta het Euripides met ontsetting vervul. Hy stel sy standpunt oor die morele aspekte van die oorlog in Die Vroue van Troje. Hierdie anti-oorlogse en "passivistiese" werk word in 415 v.C. ten tonele gebring, toe die gehoor nog sterk onder die indruk van die verskrikking van Melos moet verkeer het. Uit bykans elke verspreek Euripides se afsku vir die oorlog. Poseidon verwoord dit reeds met sy eerste optrede: "Dwaas is die sterfeling wat stede verwoes en tempels en graftombes, die heiligdomme van die lank reeds gestorwenes, aan die verlatenheid uitlewer — hy self gaan aanstons tot niet." [128 : 42]

Gedagtig aan Athene se finale neerlaag, 'n skrale tien jaar later, klink hierdie woorde byna profeties. Euripides lê ook in die mond van Cassandra woorde wat in die harte van sy gehoor en moontlik ook vreemdelinge wat as oorlogsbuit na Athene gebring is diep moet ingeoor het: "En almal wat die Oorlogsgod gryp, sien nie weer hulle kinders nie, word nie deur die tere hande van 'n vrou in 'n lykskleed gewikkel nie, maar lê in vreemde aarde! En by hulle huise gebeur dieselfde; hulle weduwees sterf, en kinderloos word hul in hul huise agtergelaat, en vir andere het hulle hul kinders grootgemaak! Daar sal niemand wees wat by hulle grafte die bloed van offerandes aan die aarde sal skenk nie, Voorwaar! dit is die roem wat die Griekse leër verdien!"

Die Vroue van Troje word enkele maande ná die wrede daad opgevoer en toon duidelik die skok en terreergedruktheid wat algemeen in Athene gevoel is oor die gebeure. Uit bykans elke vers spreek Euripides se afsku vir die oorlog. Poseidon verwoord dit reeds met sy eerste optrede: "Dwaas is die sterfling wat stede verwoes en tempels en graftombes, die heiligdomme van die lank reeds gestorwenes, aan die verlatenheid uitlewer - hy self gaan aanstons tot niet." (128 : 42)

Gedagtig aan Athene se finale neerlaag, 'n skrale tien jaar later, klink hierdie woorde byna profeties. Euripides lê ook in die mond van Cassandra woorde wat in die harte van sy gehoor en moontlik ook vreemdelinge wat as oorlogsbuit na Athene gebring is diep moet ingeoor het: "En almal wat die Oorlogsgod gryp, sien nie weer hulle kinders nie, word nie deur die tere hande van 'n vrou in 'n lykskleed gewikkel nie, maar lê in vreemde aarde! En by hulle huise gebeur dieselfde; hulle weduwees sterf, en kinderloos word hul in hul huise agtergelaat, en vir andere het hulle hul kinders grootgemaak! Daar sal niemand wees wat by hulle grafte die bloed van offerandes aan die aarde sal skenk nie, Voorwaar! dit is die roem wat die Griekse leer verdien!"

Bitterder, aktueler kommentaar op die destydse toestand in Athene is skaars denkbaar. Euripides gebruik Cassandra as spreekbuis vir sy eie standpunt dat dit edeler is om jou land te verdedig as om 'n ander aan te val: "Maar die Trojane het vir hulle vaderland gesneuwel, die skoonste roem van almal!" Kon hy die skandvlek van Melos in gedagte gehad het, toe hy Cassandra laat uitroep het: "Vermy die oorlog, jy wat verstandig is! Maar as jy daarin beland – onthou! om dapper vir jou vaderland te sterwe, bring jou 'n smetlose lourierkrans; maar vir 'n onedele saak, slegs skande!" [128:159-161]

Euripides lê in die mond van Thalthubios 'n beskrywing van hoe Andromache se kind bo van die mure van Troje na sy dood afgewooi sal word. Die vraag wat Andromache hierop aan Thalthubios rig is in werklikheid 'n vraag wat Euripides aan die Atheense gewete rig: "O beskaafde Hellene, wat sulke barbaarse folteringe uitgedink het, waarom vermoor julle hierdie kindjie? Hy het nie skuld nie!" [128: 184-186] Andromache se vraag moet in verband gebring word met die massa vermoording van vroue en kinders in Melos.

In andere van sy werke, Hekabe, Andromache, Die Smekeling, spreek Euripides sy afsku vir die oorlog uit. Kitto sê van Euripides se houding ten opsigte van oorlogvoering: "In his mind these things were linked with the central tragedy of man, his capacity for intelligence and self control, his domination by unreason and folly." [76: 230] Medea kan ook met die oorlogsomstandighede verbind word in dié sin dat dié drama die verhaal vertel van 'n vrou wat weens haar vreemdelingskap as huweliksmaat in die tuisland verwerp word. Dit is 'n verskynsel wat in dié tyd meermale moet voorgekom het: soldate wat terugkeer met vrouens wat buitgemaak is in die vreemde en mettertyd oorboord gegooi word omdat hul tuis nie inpas nie.

Euripides spreek in Die Vroue van Troje ook sy houding ten opsigte van die gode uit. Dit is welbekend dat hy, as leerling van Anaxagoras en 'n vriend van Protagoras en Sokrates, die leerstellinge van die Sofiste aangehang het. Hy staan derhalwe



skepties teenoor die gode en skroom nie om hul in sy tragedies aan te val en belaglik, amoreel en hulpeloos voor te stel nie. 'n Voorbeeld hiervan is Hekabe se vertwyfelde uitroep nadat sy van Cassandra afskeid moes neem: "O gode, u is swak bondgenote om in te roep! Maar tog is daar iets in die blote aanroep van die gode, so dikwels as een van ons 'n ramp ondervind!" [76: 65] Daar spreek 'n uiterste sinisme uit hierdie woorde! Tog glo Euripides, sy twyfel oor die gode ten spyt, in uiteindelijke geregtigheid wat hy, weer eens uit monde van Hekabe, stel. In die derde episode, na die opkoms van Menelaos, bid Hekabe: "O, u wat die aarde ondersteun en hoog bo die aarde kroon, wie u ook wel kan wees, o Zeus, raaiselagtig vir ons wete, noodlotsdwang van die Natuur of geestesbeeld van sterwelinge, tot u rig ek my bede! Geruisloos is die weg wat u betree, maar tog rig u alle menslike sake met geregtigheid!" [76: 94]

In die groot woordstryd tussen Hekabe en Helena, lê hy woorde in die mond van eersgenoemde wat vir die ouer geslag as 'n aanval op die Helleense mitologie moet voorgekom het: Helena het pas betoog dat dit nie haar skuld was dat sy deur Paris weggevoer is nie, maar dat die daad aan die toetrede van die Liefdesgodin en aan Hera en Pallas Athena toegeskryf moet word. In 'n lang repliek lewer Hekabe 'n vernietigende aanval op die hele verhaal. Sy verwerp die storie oor die gode en kom met 'n nugtere stelling: ".....my seun was die skoonste onder die skones, en toe jy hom sien, het jou eie luste 'n liefdes-godin as voorwendsel gesoek! Alle dwaasheid by die mense kom mos van Aphrodite, die Godin van Liefde!" [76: 100] Sy voeg daaraan toe dat die Oosterse rykdom van Paris in teenstelling met die betreklike armoede van die hof van Menelaos, 'n bykomende rede was vir Helena se besluit. Euripides verwerp aldus die tradisionele verklaring van gebeurtenisse as gevolg van die tussentrede van die gode. Oor die uitwerking wat hierdie nugtere uiteensetting van Hekabe op die gehoor moet gehad het, kan vandag net gegis word. Dat Euripides net maar 'n tweede prys met hierdie sterk drama verwer het, is 'n aanduiding dat dit nie te groot byval gevind het nie. Euripides is 'n beeldstormer - 'n klink-klare profeet van 'n nuwe lewensbeskouing.



Nie net in hierdie tragedie nie, maar in bykans elke werk wat hy geskryf het, loods hy 'n aanval op die godsdiensopvattinge van sy tyd, stel hy hul aan die kaak, spot hy met die magteloosheid van die gode. In Ion gebruik hy die verhaal van hierdie kind van Kreoesa en Apollo as voorwendsel vir 'n genadelose aanval op die onsedelikheid van die gode. In ooreenstemming met die opvattinge van die Sofiste, verwerp hy die opvatting as sou die dryfvere van die mens van die gode afkomstig wees en vervang hy die opvatting met die gedagte aan die mens as oorsprong en uitgangspunt van die lewensgebeure.

Met die klem wat hy, soos ook Sophokles, op die mens plaas, word mensbeelding 'n belangrike motief in die dramaturgie. Die persoon se menslike emosies word in die soeklig gestel. Euripides beklemtoon veral die dwingende aard van menslike passies. Die mens van sy tyd het gewis 'n vrugbare waarnemingsveld verskaf. Daar is reeds verwys na die sosiale onrus wat kenmerkend was van die tydperk van gewelddadige oorlogvoering en as gevolg van die omwentelinge wat op elke lewensgebied plaasgevind het. Die tydperk is gekenmerk deur geweldige passies. Kitto sê van Euripides: "He presents passions or follies as a constant source of misery", en weer eens: "Sophoclean tragedy is rooted in the conception of a universe which is in itself orderly; Euripides is shot through with passions, blind instincts, lunacies. Zeus, a symbol of unity and underlying harmony for Sophocles, tends in Euripides to evaporate into metaphysics; is he perhaps Mind, or Aether?" [76: 198] Omdat Euripides volgens Kitto nooit 'n balans in die Heelal kon vind nie, omdat Orde vir hom 'n skynbaar onbereikbare ideaal was, staaf hy Aristoteles se mening dat Euripides die mees tragiese van die Griekse tragediedigters was. Hauser wys op die groot invloed wat die sofistiese leerstellingen op Euripides gehad het en noem hom die enigste ware digter van die verligte 5e eeu v.C. "The mythological subjects are for him a mere peg on which to hang discussions of the philosophical questions of the day and of the commonest problems of middle-class life." [61: 84]

In sy oorsig van Thoekudides se geskiedskrywing verwys Finley na die "Mood of conscious realism" in Athene in die tyd van



Euripides en Sophokles en die uitwerking wat dit op hul digkuns gehad het. Na aanleiding hiervan word die beklemtoning van passie, as 'n onweerstaanbare dryfveer, verklaar. Finley verwys na reëls 526-531 van Euripides se Medea: Medea herinner vir Jason aan alles wat sy vir hom gedoen het en Jason se antwoord dat dit niksseggend is aangesien sy deur passie daartoe aangevuur was. In reëls 1078-1080 erken Medea dat die plan wat sy wil uitvoer, boos is, maar verklaar dat sy haarself nie daarvan kan weerhou nie. Finley wys daarop dat die opvatting ooreenstem met die sofistiese gedagte dat passie 'n attribuut van die menslike natuur is. Dit kom baie sterk na vore in die dialoog [reëls 437-476] tussen Phaidra en die vroedvrou in Hippolitos. Die vroedvrou meen dat Phaidra haar nie hoeft te skaam oor haar passie nie, want passie is 'n natuurlike instink wat die lewe van mens en dier regeer — 'n mens moet dit derhalwe aanvaar en maar net die aanpassings maak wat deur die gemeenskap vereis word. [44: 55 passim] Euripides verteenwoordig baie duidelik die standpunt van die bourgeoisie. Sy lewensinstelling is nie op die aristokratiese beginsels van arete, sophrosune en kalokagathia gegrondves nie. Die persone wat in sy tragedies vergestalt word, is uit die middelstand geneem al dra hul ook die titel van koning of koningin. Euripides is 'n voorvegter vir die gelykstelling van mense — vir die regte van die vrou, die slaaf, die vreemdeling. In Medea, Elektra, in die persoon van Hekabe wat hy meer as een maal uitbeeld, in Alkestis, in die Iphigeneis-dramas, toon hy sy begrip van en simpatie met die vrou wie se situasie in die gemeenskap van die tyd in heroerweëing geneem moes word.

Euripides se sinisme, sy desillusie met die mens van die tyd, die vernietigende ironie wat hy telkens aan die dag lê, en daarnaas sy menslike begrip en liefde, vloei alles voort uit 'n digter wat die mensdom met nuwe oë betrag het en hom nie met die lewensbeskouing van die verlede kon versoën nie. Hy is die profeet van 'n nuwe tyd en as dramaturg vertolk hy die opvattinge van 'n nuwe tydvak in die geskiedenis van die mens aan sy gemeenskap.



## 7. ARISTOPHANES EN DIE GRIEKSE BLYSPEL

Die Griekse blyspeldigter beeld ewe-as die treurspeldigter die gemeenskap van sy tyd uit, hoewel die klem by hom uit die aard van die saak op die onmiddellike, die aktuele en die alledaagse gelê word. Histories gesien, is tragedie en komedie aan mekaar verwant in sover albei hul oorsprong in die Dionisiese fees het. Die komedie het ook sterk verwantskappe met mimiek, veral die Doriese mimiek wat ouer is as die tragedie. Die dieremaskers wat so dikwels in die komedie gebruik word, dui op 'n herkoms wat terugreik na die primitiewe verlede. Aristoteles beweer dat die komedie sy oorsprong gehad het in die vroeë vrugbaarheidsritusse en dat die gebruik van die phallos, simbool van vrugbaarheid, met die ritueel in verband staan. Dit is algemeen bekend dat die blyspel aanvanklik net tydens die Lenaia, die wintertoneelfees, aangebied is en eers ongeveer 486 v.C. ook deel van die groot Stadsdionuseai geword het.

Aristophanes is volgens oorlewering in die jaar 450 of 448 v.C. gebore, toe die komedie reeds 'n vaste instelling was. Hy lewe en werk dus in die kritieke en veelbewoë tydperk waarin Sophokles en Euripides hul onsterflike meesterwerke lewer en, net soos in die toneelstukke van dié twee dramaturge, is die geskiedenis van die tyd ook in die blyspele van Aristophanes geskryf, maar in 'n heel ander trant. Weliswaar maak sowel treurspel as blyspeldigter gebruik van koor en dialoog en is daar in Aristophanes se blyspele liriese poësie wat ewe groots is as dié van die tragiese digters, maar ten opsigte van sowel vorm as inhoud is daar vanselfsprekende verskille.

In die oorsig van die dramaturgie van Aischulos, Sophokles en Euripides is na die veranderinge ten opsigte van vorm en inhoud wat in die loop van die jare as gevolg van veranderinge in die gemeenskapsomstandighede ingetree het, verwys. Aristophanes gebruik 'n toneelvorm wat by uitstek geskik is vir sy doel, om hom naamlik vrylik deur middel van satire, spot, karikaturisering, hekeling, uit te laat oor alle aspekte van die lewe van



sy tyd. Hy ontsien geen aspek van die samelewing nie: politiek, godsdiens, sosiale instellinge, bekende persone, die oorlog, die kunsuitinge van die tyd, juridiese praktyke, alles en almal loop deur, en sy blyspele is groots juis omdat sy spot so ontsettend ernstig bedoel is.

Een van die uitgangspunte van hierdie ondersoek na die dramaturg en sy gemeenskap is dat die toneel wesenlik nie met vermaaklikheid te doen het nie: dat dit die funksie van die toneel is om sinvol te kommunikeer met die gemeenskap. Die metode van kommunikasie is deur middel van 'n handeling wat op 'n verhoog plaasvind en van so 'n aard is dat dit die aandag van die toeskouer volkome in beslag neem, hetsy deur die traan of die lag. Die toneel spreek dus nie deur die intellek tot die gemeenskap nie maar deur emosionele meebelewing. Soos sal blyk uit 'n hieropvolgende oorsig van die verval van die toneel in die Hellenistiese tydperk, neem die toneel in tye wanneer hy niks wesentliks het om te kommunikeer nie, sy toevlug tot bloot uiterlike versierings en partikuliere uitbeeldings waarmee die gehoor "vermaak" kan word.

Die groot toneelskrywer onderskei hom daardeur dat hy sinvol spreek tot die gemeenskap van sy tyd...dat hy hom die omstandighede van sy tyd aantrek en deur middel van die toneel kommentaar lewer, of protesteer, of hekel, of filosofer, of leiding gee. Dit is ewe waar van tydgenootlike dramaturge soos Samuel Beckett of Peter Weiss ewenas vir alle ander betekenisvolle skrywers, byvoorbeeld Tsjekof, Shaw, Ibsen, Schiller, Lessing, Molière, Shakespeare, om maar enkeles te noem. Aischulos, Sophokles en Euripides filosofer; Aristophanes se blyspele bevat 'n element van woede, veragting en wanhoop wat net teen die agtergrond van die tydsomstandighede verklaar kan word.

Van die elf blyspele wat behoue gebly het, is die eerste, Die Acharniërs, in 425 v.C. aangebied en die laaste, Rykdom, in die jaar 388, dit wil sê, na die val van Athene, in die tyd van die Spartaanse besetting. Sy werk strek dus deur die tydperk van die Peloponnesiese oorloë; deur die laaste jare van die



glorieryke imperiale stad tot aan die finale nederlaag, en gee 'n pynlik duidelike beeld van baie van die faktore wat bygedra het tot die vernietiging van Athene. In 'n voorwoord tot 'n Engelse vertaling van die blyspele van Aristophanes, gee die vertaler (wie se naam nie vermeld word nie) 'n uiteensetting van sowel die fisiese omstandighede as die geestelike klimaat wat aanleiding was tot Aristophanes se blyspele. Hy wys op die verband tussen die skepping van 'n toneelwerk en die gemeenskaps-omstandighede wat aanleiding daartoe was: "Of its very nature, satiric drama comes later than Epic and Lyric poetry, Tragedy or History; Aristophanes follows Homer and Simonides, Sophocles and Thucydides.....Its very existence (dit wil sê, die blyspel van Aristophanes) presupposes a fuller and bolder intellectual life, a more advanced and complex city civilization, a keener taste and livelier faculty of comprehension in the people who appreciate it, than could anywhere be found at an earlier epoch." [ 3 : xi] Hy wys daarop dat die blyspel in dié tyd die plek inneem van ons politieke joernaal, letterkundige oorsig, populêre karikatuur of partypolitieke kommentaar. Aristophanes was nie 'n ligsinnige grapmaker nie. Hy was uiters konserwatief, 'n aanhanger van die aristokratiese lewensbeskouing en derhalwe gekant teen sowel die imperiale beleid van Kleon, as die leerstellinge van die Sofiste en die groeiende mag van die gepeupel. Juis omdat hy so 'n onblusbare liefde vir Athene gehad het, en bewus was van die groot gevare wat hom bedreig het, het hy in sy blyspele met só 'n fenomenale intensiteit te velde getrek teen alles wat hom nie aangestaan het nie, en onder die skerts, die uitbundige hekeling, die karikaturisering, voel 'n mens altyd die dodelike erns en die angs wat hy voel vir die toekoms van sy geliefde stad.

(a) Die Acharniërs en Die Ridders

Uit die aard van die saak baseer Aristophanes sy blyspele op aktuele, plaaslike gebeurtenisse. Omdat hul in eerste instansie vir die inwoners van die Polis bedoel is, word hul aangebied tydens die Lenaia, die "huishoudelike" toneelfees.

Die vroegste van die blyspele waarvan ons kennis het, is Die Acharniërs, aangebied tydens die Lenaia van 425 v.C. Dit is die jaar waarin Kleon die Atheners wat op die eiland Sphakterios vasgekeer was bevry het, die Spartane so 'n gedugte nederlaag toegedien het dat hul om vrede gesmeek het, en Kleon die versoek geweier het.

Die Acharniërs is die eerste van drie blyspele wat handel oor die ellende wat oorlogvoering meebring. In die blyspel besluit Dikaiopolis, 'n Athener, om 'n private vredesverbond met Sparta te sluit aangesien hy siek en sat is vir die oorlog en Kleon en sy drinkebroers weier om vrede te maak. Aristophanes gebruik hierdie skrale gegewe om 'n genadelose aanval op die ware Kleon te loods. Hy val sy oorlogsbeleid aan en stel die hele oorlogspoging aan die kaak. Hy gekskër met Euripides wat by name in die blyspel verskyn. Aristophanes het geen tyd vir Euripides gehad nie. Volgens Aristophanes was hy 'n vulgêre skrywer met 'n ontaarde smaak wat die kenmerkende eenvoud van die Griekse digkuns veronagsaam het. Euripides word as verteenwoordiger van die sofistiese denke (wat Aristophanes verafsku het) telkemale in die blyspele aangeval. Aristophanes het ook vir Kleon verafsku en na die hekeling wat iaasgenoemde in Die Acharniërs moes verduur, probeer hy Aristophanes voor die gereg bring. As gevolg daarvan loods Aristophanes die daaropvolgende jaar in sy blyspel Die Ridders, 'n heftige aanval op die despoot. Die Peloponnesiese oorlog is toe reeds agt jaar aan die gang en Aristophanes se aanval is nie net op Kleon nie, maar op die hele oorlogsbeleid gerig. Die sogenaamde "progressiewe" voorstanders van die oorlog, Nicias, Opperbevelhebber van die vloot en Demosthenes, een van sy admiraals, word by name genoem. Kleon word ook by name in die blyspel genoem. Volgens oorlewering moes Aristophanes self die rol van Kleon vertolk omdat geen akteur die moed daartoe gehad het nie. Die taal van die blyspel is gespierd en die situasies genadeloos geskets, byna asof Aristophanes in die blyspel vir sy eie lewe en dié van Athene veg.



(b) Die Wolke en Die Perdebye

In 423 v.C. word Die Wolke, 'n aanval op die Sofiste, tydens die Groot Dionusia aangebied. Die plek van aanbieding is insig-gewend want gewoonlik is die blyspele, soos vermeld, by geleentheid van die "huishoudelike" fees aangebied. Dat Die Wolke by geleentheid van die Groot (of openbare) Dionusia aangebied is, is waarskynlik daaraan toe te skryf dat baie Sofiste buitelanders was wat na Athene, die destydse intellektuele sentrum van die Griekse wêreld, gekom het om hul leerstellinge in die agora te verkondig. Die Wolke hekel met hul woordspelings en die dialektiek waarmee hul enig iets kon bewys. Dit is terselfdertyd 'n geksekerdery met Sokrates, wat met die Sofiste vereenselwig word. Aristophanes haal ook vir Alkibiades, in die persoon van die verwyfde Phidippides, by. Die juridiese sothede van die Sofiste vorm 'n groot deel van hierdie blyspel.

Die volgende jaar word Die Perdebye deur hom ten tonele gebring en ook in hierdie werk hekel hy met die juridiese wanpraktyke en die Atheners se voorliefde vir hofsake waaraan in dié tyd daelange argumente bestee is. Die koor is soos perdebye vermom om die bitsige venynigheid van die gereg voor te stel.

(c) Die Vrede

In die jaar 421 v.C. sneuwel sowel Kleon as Brasidas, aanvoerder van die Spartaanse magte, in die veldslag by Amphipolis. Die veldheer Nikias sluit daarna 'n kortstondige vredesverdrag met Sparta. In dieselfde tyd skryf Aristophanes die blyspel Die Vrede wat volgens oorlewering enkele dae voor die Vrede van Nikias opgevoer is. Dit is 'n satire op oorlog en 'n vurige vredespleidooi namens sowel Athene as die hele Griekeland. Dit is 'n satiriese blyspel met 'n oneindig ernstige tema wat juis weens die tydsomstandighede net so kragtig tot die hart van die gemeenskap moet gespreek het as die grootste van die tragedies. Ook hierdie werk is tydens die Groot Dionusia aangebied.



(d) Die Voëls

Die noodlottige oorlog teen Sicilië vind in die jare 415-413 v.C. plaas. Die Atheners verkeer in 'n uiters mismoedigde geestestoestand. In dié tyd is Aristophanes se lighartige sprokie Die Voëls aangebied. Sommige navorsers beskou die blyspel as 'n allegorie op die liggelowigheid van die Atheners wat hul so maklik om die bos laat lei het deur die verraaier Alkibiades. Andere beskou dit as 'n poging om verligting te bring in die bedrukte atmosfeer. Die vrolike sprokie verhaal die poging van twee aardbewoners om in samewerking met die voëls 'n soort wolkeparadys te stig. Minder satiries van aard as sy ander blyspele, is hierdie werk gekenmerk deur die besonder liriese digkuns.

(e) Lusistrata

In die jaar 411 v.C., dit wil sê die een-en-twintigste oorlogsjaar, skryf Aristophanes 'n derde passivistiese blyspel. Die Vroue van Troje is in die jaar 415 v.C. aangebied. Teen dié tyd was Athene reeds op sy knieë: verarm, ontvolk, oorlogsmoeg, ontredder en die prooi van elke kwaksalwer met 'n sogenaamde oorwinningsresep. In Lusistrata stel Aristophanes voor dat die vrouens alle huweliksregte aan hul mans weier tot tyd en wyl hul vrede maak. In hierdie gewaagde dog uiters vermaaklike burlesk, bring Aristophanes nie net die vroue van Athene nie, maar ook dié van ander Helleense state op die verhoog, asof hy sodoende sy pleidooi vir vrede in die hele Griekse wêreld wil beklemtoon.

Die blyspel Thesmophoriazusai, of Vroue by die Thesmophoriafees, word byna gelyktydig met Lusistrata aangebied met weer eens die vrou as middelpunt van die handeling. Die vroue daag vir Euripides om voor hul te verskyn en verantwoording te doen vir sy haat jeens hul. Euripides was naamlik bekend as 'n vrouehater. Nie net Euripides nie, maar ook Agathon, 'n mindere tragikus van dié tyd, word in hierdie werk genadeloos gehekkel. Die blyspel bevat ook 'n aanval op Euripides se letterkundige styl en is as sodanig een van die eerste letterkundige parodië aan ons bekend.



(f) Die Paddas

In die jaar 405 v.C. is die Atheense vloot finaal by Aigos-Potamos deur die Spartane verslaan. Sowel Sophokles as Euripides is reeds dood. Dit is asof die konserwatiewe, aristokratiese blyspelskrywer, in die ontsettende dae van die ondergang van sy geliefde Athene, in die tyd terugdink aan die groot dae van Marathon en Salamis en aan die digter Aischulos wat die geestelike grootsheid van Athene in sy monumentale tragedies vergeestalt het. Terselfdertyd moet sy haat teen Euripides, die man wat vir hom die verpersoonliking was van die geestelike ondergang van Athene, opnuut opgevlam het. In dié tyd skryf hy Die Paddas, wat in die jaar 405 v.C. nie net tydens die Lenaia nie maar weer eens by wyse van uitsonderlike vergunning ook tydens die Groot Dionusia aangebied word. In hierdie blyspel beskryf Aristophanes die reis wat die god Dionusos na die doderyk maak om Euripides na die aarde terug te bring aangesien daar nou, na die heengaan van Sophokles en Euripides, geen tragikus meer is nie. In die doderyk is 'n wedstryd, wat voor Plutos, koning van die doderyk, plaasvind, tussen Euripides en Aischulos aan die gang. Die tragici word deur twee kore bygestaan, die paddas enersyds en lede van die Eleusiniëse Misterieë andersyds. Elk van die dramaturge dra uit sy tragedies voor en uit die voordragte blyk dit duidelik dat Euripides 'n vernietiger van sedes is, 'n ondermyner van die volksgewete en 'n aanhanger van die gevaarlike leerstellinge van die Sofiste. Wanneer hul bydraes in die weegskaal gelê word, word dié van Euripides natuurlik te lig bevind en vertrek Dionusos saam met Aischulos terug na die wêreld. Dit is asof Aristophanes in die dialoog tussen die twee tragici 'n poging aanwend om die groot dae van Athene in die herinnering te roep. Die Paddas is as't ware Aristophanes se Atheense swanesang want die stad is in die daaropvolgende jaar deur die Spartane beset. Sy laaste twee blyspele word onder 'n vreemde heerser aangebied, en toon opmerklike verskille met dié wat voorafgegaan het.

Al die blyspele van Aristophanes wat tussen die jare 424 en 405 v.C. aangebied is verheerlik die aristokratiese lewensbeskou-

ing en derhalwe benut hy elke geleentheid om die helde van Marathon op die verhoog te bring. Hy wys in sy blyspele op die foute, tekortkominge en oneerlikhede van die demokrasie; hy gebruik die parabasis om uiting te gee aan sy persoonlike mening of om sy eie kommentaar direk aan die gehoor te lewer. Die vorm is tradisioneel: die vulgareiteite, die nadruk op die obsene, die tentoonstelling van menslike swakhede, die skerts met die gode. Hy was vreesloos in sy aanvalle op persone en genadeloos in sy oopvlekking van politieke sowel as sosiale wanpraktyke. Sy blyspele is skitterende voorbeelde van die begaafde dramaturg se vermoë om te stig terwyl hy na die uiterlike vermaak.

Na die oorname van Athene deur Sparta, maak hy nie meer van die parabasis gebruik nie. Hy het niks aan die oorwinnaar te sê gehad nie. Die persoonlike spot en stigting word deur algemeenheid vervang. Die gemeenskap vir wie hy geskryf het, het verander — en daarmee is die noodsaaklike verband tussen die dramaturg en sy gemeenskap verbreek. Hy kan nie sinvol tot die nuwe gemeenskap spreek nie met die gevolg dat die sogenaamde "Middel Komedie" in sinlose, oppervlakkige vermaaklikhede verval.

#### 8. SAMEVATTING

Dit is duidelik dat die vier groot Griekse toneelskrywers, elk op sy eie manier en in eie tydsverband, sinvol met sy gemeenskap gekommunikeer het. Elkeen van die meesterdramaturge het met gebruikmaking van die bekende inhoud en vorm van die volksmites, legendes en ritusse sy boodskap kragtig aan die gemeenskap oorge- dra. Die boodskap is vanuit die staanspoor diep geanker in die religieuse, politieke en sosiale volkslewe, en namate veranderinge in laasgenoemde ingetree het, het die inhoud en vorm van die mededeling ooreenkomstige veranderinge getoon. Dit is veral opmerklik dat die oorspronklike innige verbondenheid verdwyn het namate die gemeenskap self verbrokkel het. Uiteindelik verval dit in blote vermaaklikheid. Die persoonlikheid van elkeen van die betrokke dramaturge speel ook 'n rol. Dit blyk veral duidelik in die geval van Sophokles en Euripides wat tydgenote is, maar weens 'n verskil in lewensopvattinge, wyd uiteenlopende mededelings aan hul gemeenskap maak.



## HOOFSTUK DRIE

### DRAMATURGE SONDER 'N GEMEENSKAP EN 'N GEMEENSKAP SONDER DRAMATURGE

'n Tydperk van ongeveer tweeduisend jaar, d.w.s. ongeveer tussen die jare 400 v.C. en 1600 n.C., verloop tussen die einde van die Goue Eeu van die Griekse toneel en die opkoms van die Engelse en Spaanse toneel. Na die verval van die toneel in die Hellenistiese en Romeinse tydperke, kom daar in die loop van die vierhonderd jaar tussen die sesde en tiende eeu n.C. 'n tydperk waarin die toneel, altans die geskrewe toneel, vir alle praktiese doeleindes verdwyn. Daarna maak die toneel weer vanaf ongeveer die einde van die tiende en tot aan die twaalfde eeu 'n herverskyning in die Katolieke Kerk in die vorm van dramatiese voorstellings van die geboorte, kruisiging en opstanding van Christus. Met die heraktivering van die ekonomiese lewe, die stedelike ontwikkeling en die meegaande verskyning van magtige gildes in die loop van die twaalfde eeu n.C., word die Kerklike spel gaandeweg oorgeneem deur leke buite die Kerk, en so ontwikkel daar die Mirakel of Misteriespele en ten slotte die Moraliteite wat in die opelug buite die Kerk gespeel word. Hierdie spele oorheers die toneel vir 'n tydperk van ongeveer vierhonderd jaar en verdwyn dan geleidelik gedurende die sestiende eeu. Teen die einde van hierdie eeu kom daar uit die pen van dramaturge in Engeland en Spanje merkwaardige toneelstukke waarin die tydsgees in grootse dramas weerspieël word.

Gesien vanuit die perspektief van die twintigste eeu kan die ongeveer twintig eeue wat tussen Euripides aan die een kant, en Shakespeare en Lope de Vega aan die ander kant, in drie groot tydperke verdeel word: eerstens die Hellenistiese en Romeinse tydperk, tweedens die ontwikkeling van die toneel binne die Kerk en derdens die ontwikkeling van die toneel in die opelug buite die Kerk. Soos hierna aangedui sal word, het geen een van hierdie tydperke, met enkele uitsonderings, 'n toneelletterkunde van universeel-blywende betekenis opgelewer nie. Daar kan wellig





beweer word dat dit tydperke was waarin die dramaturg nie 'n gemeenskap gehad het tot wie hy kon spreek nie, of dat die gemeenskap nie oor 'n dramaturg beskik het nie. Dit is egter nie moontlik om die verloop van die toneelgeskiedenis ná die tydperk van die Goue Eeu van Griekeland in oënskou te neem sonder verwysing na Plato en Aristoteles, wie se opvattinge van die tragiese so 'n groot invloed uitgeoefen het nie. Vanselfsprekend sal die beskouing van hul filosofiese stellinge beperk wees tot slegs enkele aspekte wat direk betrekking het op die bespreking van die dramaturg se verhouding tot sy gemeenskap.

### 1. PLATO EN ARISTOTELES

Soos bekend, was Plato 'n vooraanstaande eksponent van die Sofistiese leerstellinge en 'n leerling van Sokrates. In sy invloedryke werk, Die staat, doen hy 'n aanval op die digter-dramaturg, asook op die vertolkende toneelspeler en alle vorme van nabootsende kuns. Sy bekende argument is dat deugsaamheid net deur die intellek bereik kan word, en dat kunsvorme en kunstenaars, wat tot die emosies van die mens spreek, 'n gevaar is omdat hul op hierdie wyse deugsaamheid kan ondermyn. Hy maak beswaar teen die drama omdat dit, volgens hom, die 'tasbare' naboots en aangesien die 'tasbare' volgens die mening van die Sofiste reeds 'n vervalsing van die werklikheid impliseer, is die drama dus nog verder verwyder van die 'waarheid' wat Plato sinoniem met deugsaamheid ag. 'n Verdere beswaar is dat die gode te dikwels in die drama voorgestel word as bose, vegtende, sondige wesens en dat ook dié voorstelling die deugsaamheid ondermyn. Plato se uitgangspunt is dus dat die nabootsende of vertolkende kunstenaar nie 'n positiewe bydrae tot die staat kan lewer nie en derhalwe liever uit die stad verdryf moet word. In sy gesprek met Adeimantus en Glaucon stel Sokrates die vraag: "...if there comes to our city a man so wise that he can turn into everything under the sun and imitate every conceivable object, when he offers to show off himself and his poems to us, we shall do obeisance to him as to a sacred, wonderful and agreeable person; but we shall say that we have no such man in



our city, and the law forbids there being one, and we shall anoint him with mirrh, and crown him with a wreath of sacred wool, and send him off to another city, and for ourselves we shall employ a more austere and less attractive storyteller, whose poetry will be to our profit, who will imitate for us the diction of a good man, and in saying what he has to say will conform to those canons which we laid down when we were undertaking the task of educating our soldiers?" [101 : 80]

Plato se aristokratiese afkoms en sy konserwatiewe gees spreek uit sy beskouing van die toneel en die toneelspeler. Dié beskouing weerspieël ook die destydse opvatting van die kunstenaar asof hy niks meer was nie as maar net 'n gewone arbeider wat mank gaan aan die vereiste siele-adel. Kultuurhistorici is dit eens dat hierdie opvatting, wat tiperend is van die klassieke tydgees, eers aan die begin van die vyftiende eeu verander wanneer beeldende kunstenaars, soos Titiaan en Michelangelo, weer eens sosiale erkenning geniet. [61 : passim] Die anonimiteit van die kunstenaar gedurende die Middeleeue moet aan dié verskynsel toegeskryf word: die beeldhouer, komponis, skilder, word as gewone vakman bejeën. Plato se opvatting van die "nabootsende kunstenaar" is dwarsdeur die geskiedenis van die kuns, selfs tot aan die moderne tydvak, naspeurbaar.

Aristoteles, wat eers na 400 v.C. gebore is en dus nie, soos Plato, 'n tydgenoot van Sophokles en Euripides was en ook die tydgenootlike aanbiedinge van die tragedies bygewoon het nie, antwoord in sy Poëtika op die aanvalle van Plato. Hy skryf dus sonder Plato se persoonlike kennis van die oorspronklike aanbiedings maar sy verdediging van die bestaansreg van die toneel en die toneelspeler word nietemin aanvaar as die mees omvattende en indringendste analise en uiteensetting van die aard en wese van die tragiese en epiese poësie wat uit die pen van een skrywer verskyn het. Hy beweer onder meer dat die poëtiese komposisie sekere logiese patrone volg en dus nie bloot emosioneel of nabootsend van aard is nie. Op Plato se aantyging dat poësie en drama nie deugsamheid leer nie, antwoord hy dat dié kunsvorme plesier verskaf en dat die plesier in werklikheid op redelikheid gegrond is. Hy maak die stelling dat die ernstige gebeure op die verhoog wel die emosies raak, maar op so 'n manier dat hulle gesuiwer word



en sodoende die toeskouer versterk. Hy skryf: "We assume that, for the finest form of Tragedy, the plot must be not simple but complex, and further that it must imitate actions arousing fear and pity, since that is the distinctive function of this kind of imitation." En later herhaal hy weer die stelling: "The tragic pleasure is that of pity and fear, and the poet has to produce it by a work of imitation." (4 : 109]

Aristoteles se Poëtika, en in besonder die redes wat hy daarin aanvoer vir die sukses of mislukking in die aanbieding van die tragiese poësie, asook die motivering van die bestaans-geldigheid van hierdie redes, het in 'n groot mate rigtinggewend geword vir die toneel vanaf die herbestudering van sy geskifte aan die einde van die Middeleeue, en dit het gedien as grondslag vir die dramaturgie van die neo-klassisiste. As sodanig is sy beskouinge van besondere belang.

In 'n sekere sin skryf sowel Plato as Aristoteles retrospektief oor die groot tydperk van die Griekse toneel, asook vanuit die perspektief van die vierde eeu toe die geestesgesteldheid van die antieke wêreld reeds 'n gedaantewisseling ondergaan het. Die vierde eeu is die eeu van die individu; sekerlik nie van dieselfde aard as in die moderne tyd nie, maar wel in vergelyking met die status van die individu in Aischulos se tyd. Wanneer die betekenis van die individu belangriker geag word as dié van die gemeenskap, val die klem in die dramakunst sterker op die speler as op die dramaturg. Die akteur van die vierde eeu beklee dan ook 'n posisie van groter belang as die digter-dramaturg, en veroorloof hom groot vryhede met die vyfde-eeuse tekste - in so 'n mate dat daar in dié tyd boetes opgelê moes word vir teks wysigings. Uiteindelik moet die heerskappy van die speler lei tot vervlakking van die spel, tot opsmuk en uitspattighede. Aristoteles verwys in sy Poëtika [4 : 1461b - 1462a] na die verworping van die toneel as gevolg van die eiegeregtigde optrede van die toneelspeler en die musikante. Daar kan dus wel gevra word of Plato nie sy opvatting van die minderwaardigheid van die toneelkunstenaar grond op die persoonlikheid van die vierde-eeuse eksponent nie, benewens op sy reeds vermelde filosofiese instelling teenoor die nabootsende kunstenaar.



Moontlik omdat hy retrospektief skryf, sien Aristoteles hoofsaaklik die werke van Sophokles raak en is sy beskouing van die tragiese, volgens kenners, feitlik net op hierdie dramaturg se werke gebaseer. Die klem val gevolglik baie swaar op die Sophokleaanse lewensbeskouing en -uitbeelding, d.w.s. dat die tragiese geleë is in die ondergang van die heroïese mens. Hierdie spesifieke opvatting van die tragiese kom weer veral sterk na vore in die Franse klassieke toneel van die sewentiende eeu, en versprei vandaar na alle dele van die Vasteland. Veranderde sosiale omstandighede, soos mettertyd aangedui word, bring egter mee dat hierdie opvatting in die twintigste eeu verwerp word. Kitto wys daarop dat Aristoteles se beskouing van die tragiese byvoorbeeld ook nie op die tragedies van Aischulos van toepassing is nie, want laasgenoemde het nie primêr in die individu belang gestel nie en het nie, soos Sophokles, die individu in die middelpunt van sy tragiese uitbeelding geplaas nie. [76 : passim]

Wanneer 'n mens in gedagte hou dat Aristoteles skryf in 'n tyd toe die klem juis veel sterker op die individu geval het, is dit begryplik dat hy die individu in die middelpunt van die tragiese handeling plaas. In teenstelling hiermee is dit duidelik dat die opvatting van die tragiese in Aischulos se poësie nie voortvloei uit die noodlot van die individu nie, maar uit 'n konfrontasie tussen die eise van die menslike gemeenskap en die onverbiddelike eise van die gode. En die gode is 'n vergestaltung van die volksgeloof en sedes, die volksideale en heroïek. Die Aischuliaanse mens moes 'n gewetenskeuse maak tussen die ou wêreldorde, met sy inherente chaos, en die nuwe moontlikheid van 'n ordelike bestaan. Dat so 'n konflik verpersoonlik moes word, spreek vanself, maar die persoon is in dié geval nie 'n individu nie maar die bogenoemde vergestaltung van die gode. (Suid-Afrika, met sy heterogene bevolkingsgroepe, waarvan sommige nog in primitiewe stadia van ontwikkeling verkeer, is 'n ryke teelaarde vir dié soort konfrontasie. Ter toeligting kan die voorbeeld genoem word van die konflik in die gees van die Bantoevrou wat volgens blanke wet tereggestel word weens die moord op haar tweelingbabas wat sy, gehoorsaam aan die eise van háár gode, om die lewe gebring het.)



Aristoteles se opvatting van die waarde van die toneel as blote leesstuk, het ook 'n groot invloed gehad op die verhouding van latere dramaturge tot hul gemeenskap. Hy skryf: "The tragic fear and pity may be aroused by the Spectacle; but they may also be aroused by the very structure and incidents of the play - which is the better way and shows the better poet. The Plot in fact should be so framed that, even without seeing the things take place, he who simply hears the account of them shall be filled with horror and pity at the incidents; which is just the effect that the mere recital of the story in Oedipus would have on one. To produce this same effect by means of the Spectacle is less artistic, and requires extraneous aid. Those, however, who make use of the Spectacle to put before us that which is merely monstrous and not productive of fear, are wholly out of touch with Tragedy; not every kind of pleasure should be required of a tragedy, but only its own proper pleasure." [4 : 110]

Hierdie opvatting van Aristoteles lê ten grondslag aan die kultuurhistories geweldig betekenisvolle skolastiese toneel en die sogenaamde commedia erudite. Sowel Seneca as Ludovico Ariosto is deur hierdie opvatting beïnvloed. Gevolglik word die noodsaaklike, inderdaad onontbeerlike, verband tussen die dramaturg en sy gemeenskap verbreek. Dit is gelukkig dat nóg die groot Spaanse dramaturge, nóg Shakespeare en Molière hulle aan die voorskrifte van Aristoteles gesteur het.

Aristoteles se beskouings oor, en voorskrifte in verband met die hantering van die tydsverloop, plek van handeling en tema van die tragedie oefen 'n ewe beslissende invloed uit op die latere dramaturgie. Die neo-klassisiste vertolk sy beskouings in terme van die sogenaamde drie eenhede van plek, tyd en aksie, d.w.s. hulle vereis voltrekking van die aksie binne vier-en-twintig uur, op een plek en met net een sentrale tema. Kitto [76: passim], asook ander navorsers, wys daarop dat hierdie vertolking van Aristoteles op 'n wanopvatting van die Griekse tragedies berus en dat 'n noukeurige analise van die tragedies van Aischulos, Sophokles en Euripides sal aantoon dat die hantering van die drie eenhede nie eenselwig is nie. Aristoteles se beskouings is nie

op die toneel van sy eie tyd van beslissende belang nie; die eeu van die groot tragedies was reeds verby, en die geestelike klimaat van die Hellenistiese tydvak wat reeds in volle aantog was, was nie die soort waaruit groot dramas te voorskyn kon kom nie. Die homogene gemeenskap van Athene, teelaarde van die Goue Eeu, het verdwyn en is vervang met wydverspreide gehore en heterogene gemeenskappe wat hoofsaaklik belang sou stel in verbygaande vermaak. Aan hierdie vereiste voldoen die blyspele van die Nuwe Komedie, met Menander as 'n verteenwoordigende eksponent. In navolging van Aristoteles, skryf Corneille en Racine hul invloedryke Franse meesterstukke. Maar soos daar in 'n latere oorsig van hul dramaturgie getoon sal word, is hierdie wanopvatting van die aard van die drie eenhede, juis een van die hinderlike aspekte van hul buitengewoon formele hantering van die dramatiese handeling.

## 2. DIE NUWE KOMEDIE

Weer eens moet daarop gewys word dat die gemeenskap vir wie die toneelstukke van Aischulos en Sophokles en, in mindere mate, dié van Euripides en Aristophanes geskryf is, 'n intiem verbonde stadsgemeenskap was wat, alle politieke en sosiale spanning ten spyt, homogeen vertoon het. Die Griekse tragedies is onafskeidelik verbind met hierdie gemeenskap waaruit hul, bykans spontaan, te voorskyn kom. Daarbenewens was hulle geleentheidswerke, geskryf vir aanbidding tydens spesifieke religieuse feeste en vir hierdie doel gekies deur 'n spesiale jurie. Met die verspreiding van die Griekse kultuur tydens die Hellenistiese tydvak verander die situasie heeltemal omdat die religieuse geleentheidsaspek vervang word deur 'n algemeen wêreldlike. Die aanbidding van tragedies en blyspele kan nou op enige plek of tyd plaasvind en moet dus op eie meriete staat maak om 'n gehoor te bekom. Die situasie in Athene was anders: die gehoor is weens die aard van die geleentheid feitlik verplig om die aanbidding by te woon. In die Hellenistiese tydvak is die dramaturg op soek na 'n gehoor en probeer hy mense lok met die oppervlakkig-populêre aard van sy werk. Aangesien die wydverspreide gehore van die Hellenistiese wêreld nie meer deur 'n gemeenskaplike volksverlede, volks-



geloof en volksheroïek saamgebind is nie, neem die dramaturg sy toevlug tot die algemeen-menslike situasie, in teenstelling met sy voorgangers wat hul kon beroep op volksgebonde temas wat uit 'n gemeenskaplike verlede geneem is.

Daar is 'n betekenisvolle verskil tussen die Griekse en latere Romeinse teaterbou wat insiggewend is vir die veranderde instelling van die gemeenskap teenoor die toneelaanbieding. By eersgenoemde het die gehoor binnegekom aan die twee eindpunte van die orchestra, langs die skene en hulle moes OOR die orchestra loop om hul sitplekke te bereik, d.w.s. daar was 'n fisieke aanraking met die plek waar die spel aanstons sou plaasvind. Die Romeinse teater is, daarenteen, só gebou dat die gehoor van BUITE die arena opbeweeg na hul sitplekke, sonder enige fisieke kontak met die plek van optrede. Die fisiese skeiding tussen die gehoor en die spel is 'n sinnebeeld van die geestelike verwydering tussen die gemeenskap en die dramaturg.

Die proses van verwydering tussen die dramaturg en sy gemeenskap neem reeds, soos in hoofstuk twee aangedui is, 'n aanvang tesame met die algemene fragmentasie van die gemeenskap. Die blyspelskrywers van die daaropvolgende tydperk is die erfgename van Euripides, en nie, soos verwag kon word, van Aristophanes nie. Laasgenoemde se blyspele was, soos voorheen aangetoon, uitinge van 'n aristokratiese lewensbeskouing, terwyl Menander en sy opvolgers, soos Euripides vanuit die oogpunt van die burgerstand skryf. Net soos die digter is ook die dramaturg die beliggaming van sy eie tyd, en die Hellenistiese tyd het hom nie geleen tot 'n heroïese lewensbeskouing nie. Die verburgerliking van die toneel in die Hellenistiese tydvak vind 'n parallel in 'n ooreenkomstige verburgerliking in die agtiende en negentiende eeu n.C. Menander, soos ook die beste dramaturge van hierdie latere tydvak, skryf blyspele wat getuig van 'n fyn waarneming van die mens, maar in 'n vorm wat sou spreek tot 'n gemeenskap wat soek na verbygaande vermaaklikheid. Kindermann wys op die aard van Menander se werk: "Menander prangt in fast jeder seiner mehr als 169 Komödien das Untergangsreife in der Athenischen Bourgeoisie der Zeit nach Alexander an. Besitz und Genuss



tauchen immer neu als geheime Triebfedern auf." [73 : 117]  
 Menander se karakters is dan ook ".....vrouwen en vryers, slaven  
 en slimmerds, schooiers en schuimers, kerels en kinkels, heren  
 en hoeren,....." soos Van Thienen hul beskryf. [130 : 48]

Menander se blyspele, hoewel hoofsaaklik net van belang vir sy eie tyd, is van betekenis omdat hul dui op 'n veranderde verhouding tussen die dramaturg en sy gemeenskap. Die Griekse tragedieskrywers het as't ware onbewus van binne uit hul gemeenskap geskryf; Menander is die eerste dramaturg van formaat wat sy gemeenskap objektief, van buite, benader. Hierdie objektiewe benadering is 'n verskynsel wat hom herhaaldelik weer in die geskiedenis van die toneel sou voordoen: 'n vermaaklikheidsvorm wat as't ware soos 'n prent van die gemeenskap is, sonder om die gemeenskap self te beliggaam. In teenstelling hiermee is die wêreld se blywendste toneeluitinge in elke geval 'n vergestaltung van die gemeenskap waaruit hul voortgekom het: 'n subjektiewe mede-ervaring van die tydgees. In sy volmaakste vorm is die toneel 'n letterkundig en toneelkundig artistiek-bevredigende uiting wat deur sinvolle kommunikasie en wisselwerking tussen dramaturg en gemeenskap die totstandkoming van 'n geestelike homeostasis, as gevolg van die oplossing van innerlike konflikte en spanninge, bewerkstellig. Daaruit spruit die gevoel van voldaanheid waarmee die gehoor na so 'n aanbieding die teater verlaat.

Met die geboorte van die Westerse toneel aan die einde van die 6e eeu v.C. is mededeling en wyse van mededeling in die toneel so eng met mekaar verweef dat dit moeilik is om 'n onderskeid te maak tussen die toneelfunksie en die metode van aanbieding of van die toneelinhoud en die aanbiedingsvorm. Die metode of vorm van aanbieding met gebruikmaking van sang, musiek, dans en die gesproke woord was deel van 'n bestaande ritueel of is ten dele aan die ritueel ontleen, en dit spreek dus vanself al betekenisvol tot die gehoor met sy inherente, evokatiewe kommunikasie-simbole. Honderd jaar later, aan die einde van die 5e eeu v.C., kom daar gaandeweg 'n kloof tussen inhoud en vorm, en verdwyn die evokatiewe simboliek saam met die gemeenskap wat die





draer daarvan was. Uiteindelik bly daar nog net die gebruik van die uiterlike vorm sonder die innerlike gemeenskapsverbondenheid oor. Die Nuwe Komedie is 'n tipiese voorbeeld van 'n blyspel-genre wat as doel het die vermaak van die toeskouer, sonder enige poging tot perspektiefstelling of konfrontasie of oplossing van gemeenskapskonflikte. Omdat dié soort blyspel aangewese is op tydgebonde aktualiteite, verbygaande modeverskynsels en partikuliere karakterisering, is hierdie werke meestal nie van blywende waarde nie. Die eksponente van hierdie vorm word in elke land en in elke eeu gevind: hul name is legio.

Waar die hantering van die toneelmedium vir die doel van verbygaande vermaak soms betekenisvolle, of minstens verdienste-like werke voortbring het, het dit meestal verval in die uiterste uitspattighede — noodwendig omdat dit vir die sukses daarvan aangewese bly op tydgebonde en partikuliere eienaardig-hede en swakhede van die mens. En die mate van verval en verwording waaraan hierdie toneelstukke ten opsigte van hulle inhoud en vorm onderworpe is, hou verband met die disintegrasie en verval van die gemeenskappe waaruit hierdie stukke voortkom. Dit gebeur omdat die toneelskrywer sy boustof net uit die sosiale en geestelike werklikhede van sy eie tyd en gemeenskap kan neem, en, omdat die mens nie los staan van sy gemeenskap of van sy tyd nie, is die toneel steeds, al is dit in negatiewe sin, 'n spieël van sy tyd in al die morele, sosiale en religieuse aspekte daarvan. As die Nuwe Komedie tekens van verval toon, dan is dit omdat die mens van dié tyd in 'n toestand van verwording was. Sonder 'n sinvol-verbonde gemeenskap kan daar geen sinvolle kommunikasie wees nie. Die dramaturgie van Menander, soos ook dié van Plautus en Terentius, weerspieël 'n gemeenskap sonder diepgang wat soek na verbygaande vermaaklikheid. In hierdie verband kan die stelling gemaak word dat daar nie 'n gemeenskap was waaruit 'n grootse mededeling oor die menslike wese kon voortkom nie.





### 3. VERVAL

Die proses van disintegrasie en verval bereik 'n hoogtepunt teen die eerste eeu v.C. Tweehonderd jaar vroeër kon Plautus en Terentius nog voortbou op die tradisie van Euripides en Menander, hetsy in die vorm van klugte geskryf vir die boerse smaak van die Romeinse soldaat, of vir die reeds oorverfynde smaak van die aristokrasie. Nou is daar egter nie eintlik meer sprake van ware toneel nie. Die volk, gewoond aan die barbaarshede van die lang, onafgebroke oorlogsjare, het net sin in growwe, obsene klugte en asemrowende skouspele. Ten spyte van die glorieryke marmerteaters wat met Romeinse vernuf en geldmag gebou is, verlustig die gehore hulle in uitspattige skouspele, sieroptogte met krygsgevangenes en slawe en sirkusaanbiedings wat gepaard gaan met die uiterste wreedhede en bloeddorstige gevegte tussen gladiatore en tussen mens en dier. Dit is die tyd waarin Seneca sy tragedies skryf, toneelwerke wat in ooreenstemming met die tyd-gees soms 'n uitbeelding is van die weersinwekkendste en bloeddorstigste gebeure. Dit is 'n aanduiding van die verval van die toneel dat die toneelstukke van Seneca, wat tydens die Renaissance so geweldig invloedryk sou wees, in sy eie tyd nooit op die planke gekom het nie. Kindermann wys daarop dat Seneca, as 'n man van die gegoede en ontwikkelde klas, met afsku neergesien het op die toneel van sy tyd. [73: 154] Sy toneelstukke word dus net in die kring van sy ontwikkelde tydgenote (in ooreenstemming met Aristoteles se opvatting) voorgelees.

Vir 'n begrip van die wese van die toneel en die bestaansvoorwaardes vir sinvolle dramaturgie is die eerste vyf eeue van die Christendom besonder insiggewend. Aan die begin van die tydperk is Rome 'n Babel van vreemde stemme... 'n stad waarin vreemdelinge die inheemse bevolking verdring en die politieke leiers, onseker en onveilig in 'n reeds wankelende imperium, soek na metodes om die verarmde, poliglottiese bevolking onder beheer te hou. Alec Clunes beweer dat, by gebrek aan 'n gemeenskaplike taal, gebruik gemaak moes word van 'n medium wat sou spreek tot die oog: "...mighty demonstrations that will unite and lull into contentment the raggie-taggle mob that haunts the streets so

threateningly. ....Mammoth audiences watched mammoth spectacles ..... All actors were social outcasts, the great majority were slaves with no rights as citizens. Rome, unlike Greece, permitted women to act; they were recruited from the slave class and were legally recognised only as prostitutes. .... In Greece, religion and stage had shared in amity the pleasure of illuminating the spirit of man and the actor was honoured by all. The Roman theatre served nationalism, not religion and the actor was debased to a performing beast." [23 : 9]

Die omstandighede van die tyd maak sinvolle dramatiese mededeling onmoontlik. Die dramaturg se stem kon in die Babel nie gehoor word nie. Alec Clunes het gelyk wanneer hy meen dat openbare belangstelling net deur die uitspattigste vertoon kon gewek word. Onder hierdie omstandighede word net sekere uiterlike vorms van die toneel deur 'n wankelende politieke mag as afleiding en tydverdryf vir 'n werklose en dus gevaarlike bevolking gebruik. Vanaf die 4e eeu n.C., met die opkoms van die mag van die Christelike Kerk, word daar in toenemende mate opgetree teen die toneel, en teen die sesde eeu n.C. is alle teaters gesluit en sowel die toneel as toneelspeler in die ban gedoen. Tot byna aan die einde van die 10e eeu n.C. sou dit werklik lyk asof die toneel verdwyn het. Die redes hiervoor moet nie net in die optrede van die Kerk gesoek word nie, maar ook in die verbrokkeling van die Westelike Imperium van Rome, die vernietiging van die stadskultuur en -ekonomie en die verspreiding van die bevolking. Dit is die donkerste tyd van die Middeleeue. Die Kerk word die toevlugsoord van die intellektuele en die bewaarplek van kennis en van die Oudheid in soverre hy inderdaad waarde geheg het aan die Antieke kultuur. Net soos die bevolking self, is ook die Kerklike instansies deur die land versprei in talryke kloosters. Weer eens is daar geen plek of noodsaak vir die stem van die dramaturg nie.

Die toneel sterf egter nie heeltemal nie maar bly gedurende die vier eeue voortleef in die persone van individuele spelers. Binne die verband van 'n teater wat in 'n stads- of dorpsgemeenskap fungeer, is die bestaan van die toneelspeler deur die Kerk



verbied; as enkeling bly hy nietemin voortbestaan in die persoon van die rondreisende jongleur of mimiekspeler of as hofsanger en -digter. Hy tree op voor sowel klein volksgroepies waar hy hul ook al in die buitelug aantref of in die wonings van die ryk grondbesitters en prinse wat oor die hele Wes-Europa versprei is. In sommige opsigte herinner hierdie situasie van die digter en sanger en speler aan dié van die Griekse tydperk van Homeros. Die stem van die lekespeler word eers ses eeue later weer deur die gemeenskap in wêreldlike spele gehoor.

#### 4. TONEEL IN DIE KERK

Die stad as sentrum van die sosiale lewe en die ekonomie het teen die vierde eeu n.C. feitlik verdwyn. Ten opsigte van die sosiale lewe word sy plek mettertyd ingeneem deur die Kerk. Vir die twintigste-eeuse Protestant is dit moeilik om 'n denkbeeld te vorm van die vroeë Christelike Kerk, want dit was nie slegs 'n plek van aanbidding nie, maar ook 'n sosiale gemeenskap-sentrum, vir sover daar in die vroeë Middeleeue sprake kon wees van sosiale omgang. Naas die kasteel of herehuis van die gegoede aristokraat en groot grondeienaar, is die Kerk die enigste gebou van formaat, en dit dien naas "Kerk" of plek van aanbidding ook as 'n soort stadsaal of algemene bymekaarkomplek. Dat die gebou as algemene utiliteitsentrum benut is, blyk uit 'n groot aantal besluite wat van tyd tot tyd deur die Konsilies van die Kerk geneem is. Daar is byvoorbeeld besluit dat die Kerk nie meer gebruik mag word vir die hou van bankette nie, en dat biskoppe en ander geestelikes die Kerk nie as feessaal mag gebruik nie. 'n Voorbeeld is die Konsilie van Aken, wat in 816 n.C. ordineer dat daar nie in die Kerk geslaap of geëet mag word nie. Hierdie besluite dui almal daarop dat die Kerk in die tyd wel vir algemene lekegeleenthede gebruik is, asook vir buite-Kerklike geleenthede van die Kerklike owerhede self.

Ordinansies ten spyt, bly die Kerk die bymekaarkomplek van die volk. Die gemeente bestaan in dié tyd hoofsaaklik uit ongeletterde en betreklik verarmde landbouers wat na die Kerk opsien as beskermheer en toevlugsoord. Hier is dus 'n nuwe gemeenskap

wat deur hul Kerklike verband saamgesnoer word. Herman Teirlinck sien in hierdie soort samesnoering die voorwaardes vir die ontstaan van betekenisvolle teater. "Alle historiese gegewens stemmen ooreen om het ontstaan van een toneel af te leiden van een samensholing, door mystieke verzuchtingen bij eengedreven. Er is bij elke aanvang.....een God aanwezig. Ik wil wijzen op de voorafgaande noodzaak van een samensholing, wil het dramatisch verschijnsel kunnen ontstaan. En zulke samensholing wordt door de heilige paniek gewekt, die de vereerde God voor zich opeist. Dus is er in den beginne een God." [[121: 202]

Teirlinck, soos trouens die meeste kenners, sien in die ontstaan van die kerklike drama 'n tweede geboorte van die toneel. Die eerste geboorte vind vanselfsprekend plaas in die tyd van die Griekse tragedieskrywers. Daar is gewisse ooreenkomste, maar ook verskille, tussen die twee "geboortes". Albei kom voort uit 'n religieus-geöriënteerde gemeenskap en uit die ritueel van 'n besondere geloofsvorm. In albei gevalle speel die universele taal van musiek en sang 'n belangrike rol, en albei spreek aanvanklik tot 'n hoofsaaklik ongeletterde gemeenskap. Maar hier eindig die ooreenkomste dan ook. Die Kerklike toneel van die tiende tot die twaalfde eeu het met die letterkunde geen verband nie en lewer nie 'n enkele dramaturg op nie. [Die werke van Hrosvitha, 'n 10<sup>de</sup> verbonde aan die abdy van Gandersheim, in Sakse, kan moontlik as illustrasie vir 'n weerspreking van hierdie stelling gebruik word. Van haar is ses toneelstukke bekend, geskryf in vormlike navolging van die werke van Terentius. Hul is in Latyn geskryf, bevat lewendige dialoog, en is klaarblyklik in eerste instansie bedoel om gelees te word. Hoewel die temas geneem is uit die Christelike geskiedenis en moraliteit, is hul beslis nooit in die Kerk van dié tyd aangebied nie, en hulle kan, in hierdie opsig, nie as 'n produk van die Kerklike speeldrama beskou word nie.]

Kindermann wys daarop dat dit ontstaan uit 'n begeerte om die gemeente van die gelowiges uit te brei, en dat dit dus 'n sterk element van sendingwerk bevat. Met die verspreiding van die Christelike geloof na die meestal nog heidense noordelike

lande, wat gepaard gaan met die begeerte om ook die volk van die suidelike lande in die Christelike gemeente te verenig, word dit nodig geag om lewende gestalte te gee aan die Heilswoord, om dit sodoende duideliker te laat spreek tot diegene wat Latyn, die taal van die Kerk, nie kan verstaan nie. Kindermann skryf: "Das Christentum wollte ins Weite wirken, wollte die Vielen gewinnen. Zu Ihnen sollte nicht nur das Mysterium des verkündenden Wortes, sondern das Mysterium der symbolischen Verkörperung sprechen, das soviel wirksamer, soviel verständlicher war. Die Aufnahme theatralisch-religiöser Feiern also diente vorerst dieser erzieherischen Aufgabe, den vielen, die nun gewonnen werden mussten und die des Lateinischen nicht mächtig waren, die Heilstatsachen in eindringlicher, optisch und akustisch zugleich fassbarer Form nahezubringen." [73 : 213]

Die Kerklike toneel ontwikkel wesentlik uit die troop wat tussen die gesange van die Heilige Mis val en gaandeweg gedramatiseer word. Die voorstellings vind aanvanklik tydens die Paastyd en die Kersseisoen plaas. Dit is algemeen bekend dat die Christelike Kerk, in sy evangelisering van die heidene, die feeste van die Kerk laat saamval het met sommige van die rituele vierings van die heidene. Die tye van die jaar wat gekies is vir die herdenking van die Geboorte, Kruisiging en Opstanding is op dié wyse bepaal, en het sodoende 'n bykomende trefkrag verleen aan die voorstellings van die betrokke gebeure. Die vroegste voorstelling waarvan ons kennis dra, is die toneel by die graf van Jesus waar die drie Marias aan die Engel vra waar Christus Hom bevind. Dit is die beroemde Quem quaeritis?, 'n handeling wat tydens die Paastyd, voor die altaar deur die priesters gespeel is. Uit die kensketsing wat biskop Aethelwold van die katedraal van Winchester van die toneel nagelaat het, is dit duidelik dat dit bloot beskrywend van aard was en geen 'toneel' in die aanvaarde sin van die woord nie. Dit is duidelik dat die deelnemende priesters en Kerklikes nie die karakters 'word' nie, maar hulle bloot 'aandui'. Van toneel as 'n vorm van impersonasie was daar skynbaar nie sprake nie. Dit sou inderdaad strydig gewees het met die Kerklike verbod op die toneel. Die woorde en die musiek wat by die voorstelling gebruik word, is dan ook



hoofsaaklik geneem uit die bestaande Kerklike liturgie en daar is derhalwe min moontlikheid vir die ontstaan van 'n kenmerkend Kerklike dramaturgie.

Die metafisiese wêreldbeeld van die Middeleeue laat buitendien geen ruimte vir die ontstaan van dramatiese handeling in die sin van 'menslike konflik' nie. Die Middeleeuse lewensbeskouing, gebaseer op die sogenaamde 'gradualisme', laat vir konflikte geen ruimte nie. Kindermann wys op die 'gradualistiese' opvatting van die mens as 'n onderdeel van die Goddelike Heelal. Volgens die Middeleeuse beskouing word die mens nie as individu gesien nie, maar as deel van 'n groep wat as groep 'n skakel is in die groot ketting wat van die laagste tot die hoogste skepping van God strek tot aan Sy voete. Thomas Aquinas sien die mens as 'n *'imitatio Dei'*, d.w.s. nie as selfstandige individu nie. Die Kerklike spel plaas die mens in sy juiste verhouding tot God of, in terme van Middeleeuse denke, sy 'gradering' in die Goddelike struktuur. [73 : 215] In sy analise van die invloed van die Middeleeuse denke in die dramaturgie van Shakespeare, wys E.M.W. Tillyard ook op Shakespeare se aanvaarding van die "Great Chain of Being". [125 : passim] Die invloed van die Middeleeuse metafisika laat hom dus tot in die sestende eeu geld. Daar moet toegegee word dat daar in die Romaanse tydvak beslis geen sprake kán wees van 'n verhouding dramaturg-gemeenskap nie. Die Kerk beheer die toneel steeds met afsku en die voorstellings in die Romaanse Kerk is die eksklusiewe prerogatief van die Kerklikes. Die menslike konflikte waaruit veral die tragedie gebore word, is deur die Christelike metafisika van die tyd ongedaan gemaak. Die Kerk kon antwoorde gee op al die vrae wat die mens kwel; solank hy gelowig is en hom op die Kerk verlaat, behoort geen lewensprobleme hom te kwel nie. Die konflikte, die gewetensprobleme, die oorwinning oor die chaos, die strewe na ewewig, die teenstelling tussen die rasonele en die irrasionele wat in die Griekse dramaturgie na vore kom, is nêrens in die Kerklike toneel van die tyd merkbaar nie. Die probleme van die wêreldlike bestaan word in die lewensbeskouing van die Middeleeuse metafisika opgelos geag.

Die toestand verander in die 12e eeu met die aanvang van die Gotiese tydvak, en met die vervanging van die donker Romaanse kerkboustyl deur die ruim, majesteuse styl van die Gotiek. Dit is tegelyk die jare van die opkoms van die burgerlike middelstand, die stadige agteruitgang en verval van die ridderorde en die feodale stelsel, en die opbloeï van die ekonomie met 'n gepaardgaande ontwikkeling van stede. Die tydgees verander en in die ruim Gotiese katedrale word die voorstellings van die Kerk ook meer ingewikkeld, ryker en, ten slotte, ook meer wêrelds. In Italië word die Sacra Rappresentazione uiteindelik nie net die vergestaltung van die Heilswoord nie, maar ook 'n toenemend realistiese voorstelling van Bybelverhale en die lewens van die Heiliges, met toevoeging van talle wêreldlike elemente. Teen die vyftiende eeu neem die aanbiedings in die Kerk reeds geweldige afmetings aan. Die groot Gotiese katedrale word teaters waarin asemberemende skouspele aangebied word. 'n Beskrywing van die aanbieding wat in die katedraal van Florence deur die Medicis voorberei is ter ere van die besoek van pous Eugenius IV in die jaar 1438, het in 'n geskrif van keiser Johannes van Bisantium behoue gebly. Daarvolgens sou die aanbieding vandag nie in weelderigheid en toneelvernuf oortref kon word nie. Met die ingebruikneming van die pasvoltooide katedraal van Delft, in die jaar 1498, word die Spel van die Drie Konings aangebied waartydens die Drie Konings die katedraal te perd sou binnegekom het. Die eenvoudige spel wat sy oorsprong voor die altaar gehad het, het lank reeds die hele Kerk betrek en letterlik by die deure uitgebars.

Die ontwikkeling van die "toneel" binne die mure van die Kerk strek oor 'n periode van meer as vyfhonderd jaar, en tog bly daar, in tasbare vorm, vir die nageslagte baie min daarvan oor. Die mees blywende nalatenskap is moontlik te vinde in die Kerkmusiek waarvan die komposisies van Bach en Händel in die agtiende eeu inspirerende voorbeelde is. In vergelyking met die gestalte van 'n Oidipus, 'n Antigone, 'n Medea of 'n Orestes, wat uit die tragiese gedigte van die Grieke tevoorskyn gekom het, kom daar uit die Kerktoneel niks tot stand nie.



## 5. TONEEL BUIE DIE KERK

Die geskiedenis van die Kerklike spel buite die Kerk kan in twee fases ingedeel word: die vroeë Misteries of Mirakel-spele en die latere ontwikkeling van die Moraliteite en Abele spele.

### (a) Mirakel- en Misteriespele

Die verhuising van die Kerklike spel vanaf die altaar na die markplein loop parallel met die nuwe lewensbeskouing van die Gotiek, die opkoms van die stede en die totstandkoming van die ryk en magtige gildes.

Vir sover dit betrekking het op die uiterlike vorm en aard van die toneel van die tyd, moet enkele aspekte van die Gotiek in oënskou geneem word. Daar is in die denke van hierdie tyd 'n innerlike teenstrydigheid of tweespalt, wat ontstaan as gevolg van 'n nuwe vertolking of beskouing van die omringende wêreld en van religieuse denkbeelde. Hauser stel hierdie konflik as volg: "The essential change is that the one-sidedly spiritual art of the early Middle Ages, which rejected all imitation of directly experienced reality and all confirmation by sense, has given way to an art that makes all validity of statement, even about the most supernatural, ideal and divine matters, depend upon achieving a fargoing correspondence with the natural reality. The whole relationship between Spirit and Nature is thus altered." [61 : 213] Dit is dieselfde stroming wat in die Sofistiese lewensbeskouing van die Antieke wêreld na vore gekom het. Die nominalisme van die Gotiese tydvak is 'n soortgelyke protes en reaksie teen die konserwatiewe en relatief statiese gees van die vroeë Middeleeue en dit loop uit op 'n botsing tussen kennis en geloof, rede en gesag, filosofie en teologie. Die opkomende middelklas en die lede van die gildes skaar hul toenemend aan die kant van kennis, die rede en die filosofiese denke.

Wat die toneel betref, loop die nominalisme na 'n lang en verwickelde geskiedenis uiteindelik op die verstarde naturalisme en realisme van die negentiende eeu uit, en kom daar in die



twintigste eeu weer eens (soos daar later op gewys sal word) 'n reaksie, maar in 'n omgekeerde rigting.

Aan die begin van die Gotiese tydvak moet die veranderde lewensbeskouing noodwendig 'n nuwe bedeling ten opsigte van die voorstellings van die Kerklike spel meebring. Die lewensbeskouing wat ten grondslag lê aan die spel binne die Kerk voldoen nie meer in alle opsigte aan die geestelike behoeftes van die nuwe burgers nie. Gaandeweg moet die spel wat in die Kerk aangebied was, vervang word met een wat buite die Kerk hoort omdat dit elemente bevat wat strydig is met die religieuse opvattinge van die geestelikes in die Kerk.

Met verloop van tyd onttrek die Kerk hom geheel-en-al van die voorstellings buite die Kerk, en die spele word gevolglik die verantwoordelikheid van stede en gildes wat teen mekaar kompeteer wat die omvang en asemnemenheid van die voorstellings betref. Die benaming "misteries en mirakels" het nie net betrekking op die inhoud van die voorstellings nie maar wel ook op die geheimhouding wat deur aanbieders bewaar is ten opsigte van die uiterlike van hulle voorstellings en die wonderlike toneeltruuks of "mirakels" wat deel was van die voorstelling. Die populêre opvatting is dat die woord misteriespel betrekking het op die geheimenis van die Goddelike openbaring wat grondliggend is aan die spel. Dit hou egter beslis ook verband met die laat-Middeleeuse betekenis van die Latynse woord misterium of ministerium wat 'n aanduiding was van 'n besondere beroep of vakrigting. 'n Gilde het ook die titel van 'n misterium gedra en sodoende is die woord oorgedra op die Kerklike spel wat deur die dienare van die Kerk (dit wil sê van die Kerklike 'beroep') of deur 'n gilde, aangebied is. Die voorstelling self neem aanvanklik die vorm aan van 'n Passiespel en versprei oor die hele Europa. In elke land neem dit 'n eie besondere vorm aan en word, soos bekend, gaandeweg ook in die landstaal, in plaas van die oorspronklike Latyn, aangebied. Die groot stede en ryk gildes wedywer met mekaar ten opsigte van die skouspelagtigheid en weelde van hul voorstellings wat dikwels maande of selfs jare neem om voor te berei, en wat dae lank voortduur. Die wondere van sommige van die Passiespele leef tot vandag nog in die herinnering voort, soos byvoorbeeld dié van Maestricht, van Coventry, en

York, terwyl die gilde aan wie die voorstellings in Parys toe-  
vertrou is, naamlik die Confraternité en la Passion, wel-  
bekend is in die latere geskiedenis van die Franse toneel. In  
Spanje ontwikkel die Passiespel in die besonder belangrike vorm  
van die 'Autos' wat tot in die agtiende eeu voortbestaan; uit  
Frankryk, waar die spele 'n besonder sterk ontwikkeling beleef  
het, kan die Jeu de Saint Nicholas van Bödel en die Jeu de Robin  
et Marion van Adam de la Halle in die herinnering geroep word.  
Uit die vroeë twaalfde eeu dateer die Jeu d'Adam waarvan die  
hele teks behoue gebly het. Van hierdie groot ontwikkeling van  
die toneel buite die Kerk skryf Kindermann: "Das geistige  
Gepräge dieser religiösen Marktplatz und Massen-Inszenierungen  
erfordert nun nicht nur eine blosse Interpretation für die  
gradualistisch Geborgenen, sondern es erfordert leidenschaftlich  
beschwörenden, zu Gott erst wieder zurückführende Kräfte. Durch  
eine möglichst drastische, nicht mehr bloss andeutende, sondern  
krass verwirklichende Darstellung von Christi Leidensweg soll  
die compassio das fest körperliche Mitleiden der Zuhauer  
erzielt werden." [73 : 220]

Die kenmerkende nominalistiese lewensbeskouing van die op-  
komende middelklas bepaal ook die uiterlike aspekte van die  
Passiespel. Daar is 'n intense belangstelling in selfs die  
nietigste natuurmanifestasies; die konsentrasie wat kenmerkend  
is van die Middeleeuse metafisika word vervang met 'n versprei-  
ding en fragmentasie wat tot uiting kom in die sogenaamde  
simultaanverhoog van die Gotiek wat in Duitsland bekend is as  
Bewegungs-drama in teenstelling met Einorts-drama. Die voorstel-  
ling word nie net oor 'n periode van dae uitgerek nie, maar ver-  
val ook in 'n enorme verskeidenheid van tonele waarvan elk op sy  
beurt in klein, hoogs realistiese episodes verdeel word. Die  
tonele speel af teen gedurig-wisselende plekke van aksie wat  
almal gelyktydig opgestel is sodat die spel van die een na die  
ander plek beweeg. Die inhoud van die Passiespel is 'n chrono-  
logies-juiste vertelling van die Lydensweg van Christus van  
geboorte tot dood. Later kom daar ook die vertelling van die  
lewens van die Heiliges, van die Bybelverhale, en so meer, by.  
Ten spyte van die religieuse aard van die voorstellings bevat

hul gaandeweg al meer wêreldse en klugtige elemente, en hul verval uiteindelik in só 'n mate dat hul deur die owerhede of deur die Kerk verbied word. Die Festi Asinarus of Fees van die Esel van die Katolieke Kerk self is 'n tipiese verwordings-verskynsel wat vermelding verdien. Dit kan egter ook as 'n voorbeeld van "geestelike homeostasis" gesien word, soos die saterspel van die Grieke 'n teenvoeter was vir die uifers-religieuse tragedie-trilogie. Dit is asof dit die mens nie beskore is om te lank op die bergtoppe saam met engele te ver-toef nie - hy moet steeds neerdaal na die valleie van die sinlik-menslike. Teen die einde van die sestende eeu het hul in die meeste lande reeds hul doel gedien en verdwyn hul gaande-weg.

Dit is duidelik dat die Mirakel- en Misteriespele, wat gedurende die hele tydvak van die Gotiek voorkom, ten spyte van die geweldige afmetings wat hul aangeneem het en die ongetwyfeld belangrike rol wat hul in die lewe van die gemeenskap gespeel het, min van betekenis nagelaat het in die vorm van 'n geskrewe toneelletterkunde. Die rol van die regisseur of samesteller of afrigter, in Frankryk die maître de jeu of selfs nog meer beskrywend die conducteur des secrets genoem, was inderdaad veel belangriker as dié van die dramaturg, omdat die temas voor die handliggend was en dikwels oorgeneem is uit vorige voorstellings. Donald Stuart sê dan ook: "Creative power as regards both plot and ending was practically lacking from the earliest times of the medieval period down to the seventeenth century. The playwright followed his narrative source as a rule. He only added dialogue. He expanded certain situations but he rarely invented them." [120 : 174]

Die groot 'sameskoling' van die Middeleeuse gemeenskap lewer vir die geslagte van die daaropvolgende eeue nie 'n enkele toneelstuk wat langs dié van die Griekse meesters geplaas kan word nie - geen blywende openbaring van die mens van die tyd in die vorm van die geskrewe toneel nie. Dit is inderdaad 'n gemeenskap wat nie dramaturge oplewer nie. Of dalk sou dit juister wees om te beweer dat dit 'n gemeenskap was wat uit die

aard van hul lewensbeskouing en -omstandighede nie 'n dramaturg nodig gehad het nie.

Al die voorwaardes vir 'n "hergeboorte", (met verwysing na Herman Teirlinck) is inderdaad aanwesig gedurende die tydperk: die sameskolling van 'n gemeenskap rondom 'n gemeenskaplike geloof; die bestaan van 'n ritueel, gedra deur die universele taal van musiek en sang; die mistieke verlange van die mens na skoonheid en orde. En tog het die wonder net in beperkte sin plaasgevind. Miskien omdat nie die mens nie, maar die abstraksies van die geloof in die middelpunt van die aksie geplaas is. Ons kry vertelling in plaas van konflik; verspreiding in plaas van konsentrasie; skouspel in plaas van openbaring; die Hiernamaals as eindpunt van die lewe in plaas van die lewe as soektog na die Hiernamaals. Die Kerklike spel draai in eerste instansie om 'n geestelike belewenis en nie om 'n geordende dramatiese ervaring nie.

Die vraag dring hom na vore of die gebrek aan betekenisvolle dramaturgie verband kan hou met die aard en wese van die Katolieke geloof. Dit is opmerklik dat die eerste betekenisvolle tragedies wat ná die merkwaardige poësie van die drie groot Griekse dramaturge te voorskyn kom, uit die pen van Shakespeare is wat skryf in die sfeer van 'n Protestantsgeëriënteerde land. Die dramaturgie van sy tydgenote in Spanje, soos later aangetoon sal word, is beperk juis deur die lewensbeskouing van die Katolisisme wat sy stempel, tot uitsluiting van 'n waaragtige uitbeelding van die mens, op hul afdruk. Corneille en Racine, die grootmeesters van die Franse neoklassieke tragedie, skryf nie, soos in 'n volgende hoofstuk aangedui sal word, uit hul eie gemeenskap nie, behalwe dan in negatiewe sin. Hul temas is geneem uit die Antieke drama en geskryf volgens die Franse Akademie se vertolking van die voorskrifte van Aristoteles. Daar kan wel gekonstateer word dat hul juis die eietydse konflikte vermy, of andersins geen aanvoeling daarvoor het nie. Dit is algemeen bekend dat Molière as tragedieskrywer en -speler misluk. Sy roem berus op sy blyspele. Die tragedieskrywers van die 18e en 19e eeu hoort byna sonder uitsondering tot die noordelike, Protestantse lande. Die vraag bly

staan waarom daar oor 'n tydperk van meer as vyfhonderd uiters bewoë jare geen groot dramaturge te voorskyn gekom het nie. Die antwoord moet sonder twyfel gesoek word nie net in die lewensbeskouing van die mens van die Gotiese tydvak nie, maar in die besondere aard van die Katolisisme van daardie eeue. Die dramaturgie is onafskeidbaar verbind met die religieuse gesteldheid van die gemeenskap tot wie hy spreek en wie se aanvaarde waardes deur hom tot uiting kom.

Die verskil tussen die Katolieke en die Protestantse religieuse beskouing van die Hiernamaals en die waarde van deugsaamheid, soos dit deur Goethe geformuleer is en in sy dagboek onder datum 7 September 1807 aangeteken staan, is in dié verband baie insiggewend. Dit is, volgens hom, belangrik dat die mens gedurig herinner word aan drie postulate: God, die onsterflikheid van die mens en deugsaamheid. Die Protestantisme, so skryf hy, stel die morele ontwikkeling van die mens voorop; dit gaan by hom om deugsaamheid wat dan ook in die sosiale omgang 'n belangrike faktor is. Die Katolisisme, daarenteen, verleen voorrang aan die onsterflike siel en sy salige voortbestaan. Die ortodoksgelowige kan absoluut verseker wees van so 'n voortbestaan. Die verblyf in die vagevuur is maar net 'n tussentydse verskynsel wat deur die mens se dade op aarde bepaal word. Etiese selfontwikkeling kom dus nie ter sprake nie, of liever, aangesien vorige geslagte nie aan die moontlikheid geglo het nie, het die bieg die plek van selftug ingeneem. Sodoende is die stryd met die eie innerlike mens uitgeskakel. In plaas daarvan dat die mens gedwing word om deur eie toedoen harmonie te vind, dra hy die taak aan 'n beroepsadviseur op.

In hierdie teenstelling kan, moontlik, die antwoord op bogenoemde vraag gevind word.

#### (b) Die Moraliteite

Die moraliteite, wat eers na die hoogbloei van die Paasspel 'n verskyning maak, lewer in die Nederlandse Elckerlyck ten minste een onverganklike groot werk op, naas baie andere, waaronder byvoorbeeld die Engelse The Castle of Perseverance. In

teenstelling met die vertellende aard van die mirakels en misteries is die moraliteite allegoriese voorstellings van menslike deugde en swakhede wat teen mekaar opgeweeg word: die Goeie teen die Kwade, Nederigheid teen Hoogmoed, Liefdadigheid teen Gierigheid, die Lewe teen die Dood. Daar kom derhalwe 'n sterk element van botsing in hul voor. Die doel van hierdie toneelstukke is egter nie in eerste instansie om die gehoor te vermaak nie, maar om te dien as 'n leerskool vir die deugdelike lewe. En weer eens is dit opmerklik dat hierdie toneelvorm veral ontwikkel in die noordelike lande, met die Rederykerskamers van die Nederlande vooraan. Die opvatting van die toneel as 'n leerskool vir die mens is wydverspreid. In Engeland skryf Shakespeare sy Chronicle Plays onder invloed van die gedagte dat die verlede 'n leerskool is vir die mens van die hede, en aan die einde van die agtiende eeu kan Schiller nog 'n lang essay skryf onder die titel: "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", waarin hy onder andere die teater aanprys as die plek waar ".... tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und die Religion. Aus dieser reinen Quelle schöpft sie ihre Lehren und Muster und kleidet die strenge Pflicht in ein reizendes lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie unsere Seele, welche göttliche Ideale stellt die uns zur Nacheiferung aus! ...." [112: 466]

Hierdie opvatting van die toneel was reeds in die Commedia Erudita van die Renaissance sterk aanwesig en in groot mate bepalend vir die latere verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap. Dit is een van die groot dryfvere in die opbloei van die skolastiese navorsing en navolging van die Antieke toneel, en dit bly tot in die twintigste eeu voortbestaan as 'n belangrike element van die dramaturgie van veral die Protestantse lande.

### (c) Abele Spele

In die Abele spel vind die Kerklike spel teen die einde van die vyftiende en die begin van die sestiende eeu 'n neerslag in die wêreldlike gemeenskap, en dit vorm aldus 'n brug tussen die

religieuse toneel van die Middeleeue en die profane toneel wat teen die einde van die sestiede eeu 'n eerste groot bloeityd in Engeland en Spanje beleef. Die Abele spel kom in die Rederykerskamers van Vlaandere en Brabant tot volle ontwikkeling onder omstandighede wat in sekere opsigte 'n patroon volg wat ook in die geval van ander spitstye van die toneel waarneembaar is.

Die Boergondiese landsgebied is in hierdie tyd buitengewoon florerend maar toon, soos ook ander destydse lande, skrilte kontraste ten opsigte van die verdeling van die land se rykdom, ten opsigte van morele standaarde en die uiterlike omstandighede van die lewensbestaan. Antwerpen was destyds 'n besonder florerende handelstad waar die wêreldlike lewenswaardes dikwels die botoon gevier het oor die geestelike. Tog bly die lewe gewortel in die religie. Dr. J. van Mierlo skryf: "Het godsdienstig leven bloeide op in die verering der heiligen, in't besonder van O.L. Vrouw, die nog steeds aller harten won en van wier almachtig voorspraak het zwakke menskind alle heil verwachte."

[ 127 : x ] Dit is egter 'n tyd wat in die teken staan van groot omwentelinge in die gees van die mens: die mag van die Kerk en die adel is reeds besig om te taan en die lewensbeskouing van die Middeleeue word bevraagteken. Daar is reeds hierbo verwys na die tweespalt wat daar by die aanvang van die Gotiek in die gees van die mens aanwesig was. Van Mierlo skryf as volg oor die neerslag hiervan in die onderhawige tydvak: "...het wel is waar enigzins gematigde Nominalisme vierde hoogtij, met zijn misprijzen voor alle metaphysica, met zijn loochening van het algemene, met zijn dorre spitsvondigheden en zijn avontuurlijke theorieën op zedelijk, rechts- en staatkundig gebied." [ 127 : xi ]

In hierdie geestelike atmosfeer kom daar, naas die blywend waardevolle opbloeï van die plastiese kuns en die argitektuur, 'n snelle vermeerdering van die profane kunste, waaronder ook die toneel wat sy wêreldlike skakel vind in die opkoms van 'n eiesoortige poësie en musiek. In hierdie verband skryf Van Mierlo: "De poëzie van die XVe eeu tot aan de Renaissance, omstreeks 1550, is poëzie van





het volk, van de gemeenskap, die zij wilde stichten en verlustigen.....; al dadelik treft het ons, dat juist het lied en het drama op het voorgrond treden, ja bijna geheel de literatuur in beslag nemen." [127 : xiv] Die poësie en die drama van die volkseie is in die onderhawige ondersoek na die verhouding van die dramaturg tot sy gemeenskap van betekenisvolle belang, en in hierdie verband moet Van Mierlo weer eens aangehaal word na aanleiding van sy beskouing oor die byhaal van elemente buite die gemeenskapslewe in die dramaturgie van die Rederykerstoneel. Hy skryf: "Zij waren eigenlijk volksdichters, die juist de kunste hadden kunnen vernieuwen, hadden zij er niet naar gestreefd hun natuur af te leggen, omdat zij van hoger hadden geleerd, dat kunst in wat anders ligt dan in de gewone taal, en allerlei conventies, allerlei versiering en opsmuk vergt." [127 : xiv] Wanneer die dramaturge van hierdie tyd egter bereid is om getrou te wees aan hul volkseie, soos in die Marike van Nieuweghen of die ontroerende Beatrijs en Esmoreit, lewer hul toneelstukke van onverganklike skoonheid. Hierdie toneelstukke staan, wat karaktertekening, milieu skildering en selfs politieke verwysinge betref, met albei voete stewig in die eietydse gemeenskapslewe. Dit is ware volksgemeenskapkuns. In die hieropvolgende hoofstukke sal daar telkens verwys word na die plek wat die volkseie, soos aanvanklik in die geval van die Griekse toneel, in die opbloeï van 'n blywende en betekenisvolle toneel bekleë.

In die wonderbaarlike geskiedenis van die mens is selfs 'n duisend jaar nie 'n baie lang tyd nie. In die tweeduisend jaar wat in hierdie hoofstuk in oënskou geneem is, beweeg die menslike gees van die Griekse heidendom, wat in die poësie van die drie groot tragici aan die Westerse wêreld van sy skoonste openbaringe gegee het, na die geboorte van Christus en die vergestaltung van die Christelike geloof in die Kerklike spel. Hierdie tydvak vind sy hoogste vorm van uiting egter nie in die toneelletterkunde nie, maar in die musiek, die plastiese kunste en die Kerklike argitektuur.



## HOOFSTUK VIER

### SHAKESPEARE EN SY TYD

Wanneer die ontwikkeling van die toneel in die tydperk 800 v.C. tot ongeveer aan die einde van die vyftiende eeu in oënskou geneem word, blyk dit dat daar in werklikheid in die tyd net een blywend groot hoogtepunt was, naamlik die Atheense toneel van die 5e eeu v.C. In hoofstuk twee is die verskynsel verklaar vanuit die besondere aard van die gemeenskap. Daar is aangevoer dat die gemeenskap deur 'n besondere sameloop van historiese, ekonomiese, politieke en religieuse omstandighede hul bevind het in 'n toestand van onewewigtigheid en te staan gekom het voor die poort na 'n nuwe tydperk. Hul moes die bestaande wêreld van bygeloof en onderdrukking van die individu deur 'n nuwe wêreld van kennis en persoonlike vryheid vervang. Uit die dualisme, uit die vrae wat op antwoorde gewag het, uit die soek na nuwe waarhede en versoening met veranderde begrippe, uit 'n verlange na ewewig, is die groot Griekse toneel gebore.

In die derde hoofstuk is daarop gewys dat hierdie proses hom nie gedurende die Gotiese tydperk kon herhaal nie, hoofsaaklik omdat daar binne die strenge leer van die destydse Katolieke Kerk op die gebied van die toneel geen ruimte vir die uiting van persoonlike of gemeenskaplike gewetenskaplike konflikte was nie. Die gegewens waaruit die drama gebore word, is deur die eise van die geloof tot niet gemaak of streng onderdruk. Die antwoorde op die lewensproblematiek is deur die kerk self aan die mens gegee; die regverdiges sou die Hemelryk beërf en die sondiges sou neerdaal na die vagevuur en die hel. Die lewe is afgebeeld in terme van swart en wit. Die groot grysland wat die gebied van die drama is, kon nie deur die mens van dié tyd verken word nie.

As blote herontwaking of die oorgang van een tydperk na 'n ander genoegsame voorwaarde vir die totstandkoming van sinvolle toneel sou wees, dan moes die vyftiende en vroeg-sestiende eeue in Italië reeds groot dramaturge opgelewer het. Die eerste vernuwing van die mens na die lang Middeleeue het immers hier plaasgevind; in Italië is alle lewensbeskouings weer eens bevraagteken. Dat dit nie gebeur het nie, dat die eerste werklik betekenisvolle toneel eers teen die einde van die sestiende eeu, na 'n tydperk van nasionale ontwaking, in Spanje



en Engeland tot stand gekom het, is vir hierdie ondersoek na die verhouding dramaturg-gemeenskap so insiggewend dat dit 'n nadere ondersoek vereis.

### 1. TONEELASPEKTE VAN DIE RENAISSANCE

In teenstelling tot die toestand in vyfde-eeuse Athene, was die Renaissance 'n wydverspreide verskynsel wat sy oorsprong in Italië het en vandaar noordwaarts uitvleuel. Dit is nêrens in 'n eie, besondere gemeenskap gekonsentreer en vloei nie voort uit die innerlike drang van 'n homogeen-verbonde sameskoling van mense nie. Breed gestel is dit, soos die woord self aandui, 'n herontwaking, 'n hergeboorte, 'n herontdekking en verkenning van vergete kennis en menslike verhoudings. Die beweging terugwaarts na die geestelike erfenis van die antieke wêreld en voorwaarts na nuwe ontdekkings buite en binne die mens, loop parallel met mekaar. Die beweging betrek egter nie, soos in Athene, alle lae van die bevolking in gelyke mate nie: humanisme is hoofsaaklik die prerogatief van skole en universiteite, van geleerdes. Die volk self word aanvanklik net indirek daardeur geraak.

Op godsdienstige gebied is dit opmerklik dat die Katolieke Kerk in Italië, waar die Renaissance sy sterkste ontplooiing vind, sy houvas behou ten spyte van die groot gisting wat reeds in die 15e eeu na vore kom en in die noordelike lande uitloop op die Hervorming. Anders as in Athene, waar die verhouding tussen die mens en die verantwoordingsprobleme as gevolg van 'n religieuse aksentverskuiwing so 'n groot rol in die dramaturgie speel, word die Italiaanse Renaissance gekenmerk deur 'n uitgesproke individualisme waar elke mens sy eie grootste voordeel soek en waar eie belang voor die van die gemeenskap en die medemens gestel word. Die veranderde plek van die kunstenaar in die gemeenskap is in die verband van belang.

Gedurende die vroeë Middeleeue het die kunstenaar vrywel geen status nie en selde 'n eie identiteit. Hy is weinig meer as 'n gewone vakman. Die opvatting van die kunstenaar as 'n begenadigde, outokratiese genie, ontwikkel eers in die laat Middeleeue of vroeë Renaissance, nadat die mens van dié tyd tot 'n nuwe ryping gekom

het. Vir 'n begrip van die werk van Shakespeare is dit belangrik om daarop te let dat plagiaat, soos dit vandag verstaan word, tydens die Middeleeue nie ongewoon nie en inderdaad doodgewoon aanvaarbaar was. "The idea of genius as a gift of God, as an inborn and uniquely individual creative force, the doctrine of the personal and exceptional law which the genius is not only permitted to but must follow.....first arises in Renaissance society.....", meen Hauser. [62 : 61] Hy wys daarop dat die begrip genie saamhang met die gedagte aan persoonlike besit, wat op sy beurt 'n uitgroei is van die disintegrasie van die Middeleeuse Christelike Kultuur. "As soon as religion ceases to control and unite within itself all the spheres of spiritual life, the idea of the autonomy of the various forms of intellectual expression appears and an art which bears its meaning and purpose within itself becomes conceivable." [62 : 62]

Die ideaal van die "oorspronklike genie" vind in die 18e eeu sy sterkste uiting in 'n tydperk toe die kunstenaar, sonder 'n beskermheer, moes meeding om te kan bestaan.

Ten opsigte van die ekonomiese lewe is daar eweneens opmerklike verskille. Terwyl daar in Athene in die 5e eeu v.C. 'n beweging na betreklike ekonomiese gelykmaking plaasvind, ontwikkel daar in die laat Middeleeue en Renaissance 'n konsentrasie van kapitaal in die hande van die kerk enersyds en die handelstand en grondeienaars andersyds. Dit is die beginjare van die kapitalisme en van sterk klasseverskille wat tot in die 20e eeu op die aard en inhoud van die Vastelandse toneel 'n besliste uitwerking sou hê.

In hoofstuk twee word reeds verwys na die duidelike verband tussen die ontwikkeling van 'n gevoel van trots en saamhorigheid in Athene na die oorwinning oor die Perse en die ontplooiing van die toneel. Hierin speel die opbloeï van die ekonomie ook 'n rol. Dieselfde verskynsel doen hom later voor in die Londen van Shakespeare se tyd en in Spanje na die oorwinning oor en verdrywing van die More en daaropvolgende uitbouing van die Spaanse koloniale mag. 'n Soortgelyke nasionale bewussyn het, met moontlike uitsondering van die Nederlande, gedurende die vyftiende en vroegsestiende eeu nêrens elders in Europa tot stand gekom nie. Selfs



nie in groot Renaissance stede soos Florence en Venesië nie. Hier was die onderskeidende pastorale drama, wat met die volksgemeenskap min voeling gehad het en allermens as 'n weerspieëling van daardie gemeenskap se lewe kon beskou word, beperk tot die welgestelde bollaag van die bevolking.

Tog was die vroeg-Renaissance in Italië nie sonder sy onderskeidende toneeluitinge nie ... want wat die mens laat toneel maak is 'n skynbaar onvernietigbare oerdrang wat gedurigdeur nuwe oorlewingsvorme vind, al het die vorms nie altyd volstrekte geldigheid as suiwer toneel nie. Vanaf die einde van die 14e eeu kristalliseer die nuwe oorlewingsvorme (in teenstelling tot die Kerklike toneel) stadigaan uit in drie tipiese hoofgroepe: toneel vir die hof en die aristokrasie; toneel vir geleerdes, en toneel vir die volk. Uit geeneen van die groepe kom daar 'n dramaturg van universele betekenis te voorskyn nie en is hul alleen van belang binne eie tydsverband en ten opsigte van hul invloed op latere ontwikkelings.

#### (a) Hoftoneel

In die paleise van die adel, die groot geldbesitters en die magtige regeerders ontwikkel die 'skou-stukke', aanbiedinge wat op uiterlike vertoon vir hul sukses aangewese is. Waar die Kerklike toneel van die Middeleeue spontaan uit die lewe van die volk self gegroei het, word dit nou 'n spel gefatsoeneer deur dramaturg, skilder en argitek vir die vermaak, vertoon en tydsverdryf van die rykes. Dramaturgie in die sin van 'n betekenisvolle kommunikasie tussen dramaturg en volk bestaan in hierdie skouspele feitlik nie, hoewel 'n geliefkoosde tema die van die onskuldige, eenvoudige boerelewe is. Gassner skryf: "...the masque and the pastoral drama flourished exceedingly in 16th century Italy. Invariably an artificial society toys with the idea of returning to nature, and a delicate, contrived wildness is cultivated by courtiers and court ladies who posture as shepherds and shepherdesses. What that mordant economic philosopher Thorstein Veblen would have called a variant of 'leisure-class art' is born." [ 53: 167]

Tasso en Guarini is die grootmeesters van die landelike drama. Tasso se "Aminta" en Guarini se "Il Pastor Fido" word vertaal en in sowel Engeland as Frankryk aangebied waar

dit op die toneel van die twee lande groot invloed uitoefen maar altyd in 'n betreklik beperkte kring van howelinge en die meer gegoede middelstand. In Frankryk staan sowel Hardy as Théophile de Viau sterk onder invloed van die Italiaanse pastoraal. Dit word egter nooit volkebesit nie en is derhalwe van minder waarde in 'n ondersoek na die toneel as sinvolle kommunikasie-middel tussen dramaturg en gemeenskap. Die pastoraal is egter belangrik as afspringplank vir die ontwikkeling van die ballet en opera.

Uit die betrokkenheid van skilders en argitekte by die hof-toneel ontwikkel die prosceniumverhoog met sy skeiding tussen speler en toeskouer en uit die aard van die aanbiedinge ontwikkel, soos reeds gesê, gaandeweg die opera en ballet. Getrou aan hul oorsprong, bly hierdie toneeluitinge tot in die twintigste eeu hoofsaaklik weeldevorms, wat tot baie onlangs net op die vermaak van die meer gegoede klasse gemik is en wat vir hul sukses staat maak op groot-opgesette aanbiedinge met 'n magdom deelnemers, ryk kostumering en toneelinkleding en minimale lewensbeelding of lewensvertolking wat op die gemoed van die toeskouer aanspraak kan maak.

(b) Latynse skooldrama of Commedia Erudita

Hoewel die Commedia Erudita aanvanklik 'n betreklik steriele herkouing is van die beste Griekse en Latynse toneelwerke of andersins 'n slaafse navolging van die werke sonder 'n begrip van hul ware aard en betekenis, kan die hergeboorte van die Vastelandse toneel herlei word na die Commedia Erudita. Al het die beweging in sy aanvangsjare geen dramaturge van betekenis of formaat gelewer nie, vorm hul werk nietemin 'n brug tussen die toneel van Athene en Rome en die van moderne tye en is hulle as sodanig van buitengewone betekenis. Toneelwerke wat gebou is op die modelle van Plautus, Terentius, Seneca, Plutarchus, asook Sophokles en Euripides, verskyn nie net in Latyn nie, maar mettertyd, na gelang die invloed van die Renaissance in Europa deurwerk, ook in Italiaans, Duits, Nederlands, Frans, Spaans en Engels. Namate die invloed van Italië en die letterkundige akademies verflou, en onder druk van die opkomende nasionale gedagte in die Europese lande, maak toneelskrywers soos Shakespeare, De Vega en Molière

onder andere vir hul los van die klassieke modelle en verskyn daar gaandeweg in elke land 'n betekenisvolle, sinryke eie dramaturgie. Sonder die intensiewe navorsing wat deur die skoliere en intelligentsia van die Renaissance gedoen is en die kennis van die toneel van Athene en Rome wat deur hul versprei is, is die toneel van die laat sestiende en sewentiende eeue nie denkbaar nie. Soos aanstons sal blyk is die Engelse, Spaanse en Franse dramaturgie deurtrek van temas wat geneem is uit die werke van Griekse en Latynse toneelskrywers. Vondel in Holland en Racine en Corneille in Frankryk, om maar enkeles te noem, is regstreekse erfgename van die Commedia Erudita.

Insiggewend vir 'n begrip van die aard en wese van die universeel-sinvolle dramaturgie is dat dit nie uit 'n blote navolging van die inhoud en vorm van vroeëre meesterstukke gebore word nie maar moet wag op die verskyning van gemeenskappe en dramaturge wat die bekende verhale weer in terme van eiegemeenskaplik-verstaanbare menslike waarhede of geloof vertolk. Sulke gemeenskappe ontstaan byna gelyktydig in Engeland en Spanje met 'n gevolglike opbloeï van die dramaturgie wat aanstons ondersoek word.

### (c) Commedia dell'Arte

Teen die einde van die Middeleeue is daar 'n terugkeer na die klug en na 'n dikwels uiterste vorm van die realisme – volks van aard in teenstelling met die idealisties-ridderlike romans en gesublimeerde gevoel in die aristokratiese liefdesliriek. Daar is 'n terugkeer na mense van vlees en bloed soos hul in die nuwe stadslewe waargeneem word – 'n nuwe bewuswording van reële karaktereienskappe. Uit hierdie benadering word die Commedia dell'Arte gebore. Die mens se oë is nie meer gerig net op die Hiernamaals nie maar ook op die lewe en die natuur om hom heen.

[Vgl. 61: bl.239]

Terwyl die Commedia Erudita 'n beweging is van geleerde toneelleke, is die Commedia dell'Arte, soos die naam aandui, 'n beroepsgeleentheid. Ewe belangrik is dat dit toneel uit die volk en vir die volk is en hoewel daar nog veel leemtes is in ons kennis van die beweging, is dit nogtans duidelik dat hul aanbiedinge verwant is aan die geïmproviseerde mimiekspele wat wellig die oudste vorm van die toneel is.



Die mantel van die onterfde akteurs van die vroeë Middeleeue het op hul skouers geval en nou praat hul die internasionale taal van die mimiek. Miskien daarom lewer hul geen groot dramaturge op nie. Maar dat die reisende groepe betekenisvolle toneel gelewer het, ewe groot invloed soos die Latynse skolaste uitgeoefen het en 'n spieël was van veel wat in die gemoedere van die gemeenskap van hul tyd omgegaan het, is bo alle twyfel verheue. Hul stel in vele opsigte die immoraliteit, sensualiteit en sedelike wangebruike, wat ook deel was van die glorieryke Renaissance, aan die kaak en is in die sin 'n insiggewende spieëlbeeld van die gemeenskap van daardie tyd. Dit is egter ook duidelik dat daar uit die aard van hul werk geen blywend sinvolle kommunikasie tussen dramaturg en gemeenskap, soos in die toneel van Griekeland en later van Engeland, Frankryk en die Germaanse lande, gebore kon word nie en dat die Commedia dell'Arte, histories gesien, net so 'n verbygaande verskynsel is soos byvoorbeeld die Kerklike toneel van die latere Middeleeue.

In sy eie tyd word die "volkskuns" egter so belangrik dat dit die aandag trek van die adelstand en ten slotte aan die hof 'n tuiste vind. Hier sorg hul in eerste instansie vir volksvermaaklikheid en dit is hierdie tipe van toneel wat deur hul gebring word na die invloedryke sfeer van aristokratiese howe en paleise. In Frankryk is hul die grondleggers van die teater van Molière. Hul speeltegniek en kunsgrepe sypel deur tot in die werk, nie net van die 16e eeuse Engelse dramaturge nie, maar in bykans alle sekulêre volksvermaak van die tyd.

#### (d) Invloed van die skilders en argitekte

Dit is opvallend dat die Italiaanse Renaissance wat so ryk was aan die skeppende werk van skilders, beeldhouers en argitekte, so arm is aan ewe universeel betekenisvolle toneel. Naas die faktore wat reeds genoem is as hindernisse in die weg van 'n opbloeï in die dramaturgie, moet dit weer eens beklemtoon word dat die Italiaanse beskermhêre wat verantwoordelik was vir die finansiering van die groot meesterwerke van die beeldende kuns, ten opsigte van die toneel hul geld bestee het aan bloot skouspelagtige vertonings wat vir die vermaak van die hof en die gaste



van die kapitaalkragtiges aangebied is en wat in Italië, met uitsondering van Tasso en Guarini, nie 'n enkele toneelwerk van meer as verbygaande waarde oplewer nie. Die invloed van skilders en argitekte soos Serlio en Peruzzi in die 16e eeu en die Bibbienas in die 17e en 18e eeue, het egter 'n bykans onpeilbaar belangrike invloed op sowel gehoor as dramaturg van die na-Renaissance tydperk uitgeoefen. Dit is die eerste keer in die Westerse geskiedenis van die toneel dat daar, as gevolg van die argitektoniese verhoogstruktuur met sy prosceniummuur, 'n skeiding tussen gehoor en toeskouer kom - tussen die woord van die dramaturg en die gemeenskap wat hy aanspreek. Die skeiding is veel meer as net fisies; dit vloei voort uit 'n geestelike gesteldheid wat die toneel betrag, nie as die onmiddellike kommunikasie van 'n lewensbeskouing nie, maar as 'n vorm van vermaak of 'n blote skouspel wat in eerste instansie op die oog gerig is. Die oorspronklike innige verbondenheid van dramaturg en gemeenskap word hierdeur verbreek en die oerfunksie van die toneel versteur.

Dit is geen toevalligheid dat die groot toneel van Engeland in die tyd van Shakespeare, asook die van Lope de Vega in Spanje, gebruik maak van 'n verhoog wat 'n onmiddellike fisiese kontak tussen speler en toeskouer meebring. Op die Vasteland het die filosofiese denke en sosiale instelling wat ten grondslag van die prosceniumverhoog geleë is, uiteindelik in alle lande deurgeslaan en het die Bibbienas se nuwe teatergeboue en die massiewe geskilderde doeke van skilderversierders oral verrys. Soos die naam self aandui het die nuwe teaterbou vir die gehore van die 17e, 18e en 19e eeue 'n "skou"-burg geword, 'n kykkas met wonderlike versierings waar hul 'n verhaal kon sien afspeel wat dikwels verwyder was van hul eie lewens en lewensproblematiek. In 'n steeds meer gedifferensieerde gemeenskap met 'n groeiende kapitalistiese instelling, verloor die toneel sodoende sy oorspronklike funksie en betekenis en word dit veelal, vir sowel dramaturg as gemeenskap, in hoofsaak 'n vermaaklikheids- of ontspanningsmedium ... 'n luukse tydverdryf. Daar kan wel gevra word of hierdie besondere teatererfenis van die Renaissance (d.w.s. dié van die skilders en argitekte) nie die toneel van die Weste in die loop van drie eeue in sekere sin tot op sy knieë gedwing het nie.





## 2. DIE SESTIENDE EEU IN ENGELAND, GESIEN AS OORGANGSTYD

Daar is reeds in hoofstuk twee verwys na ooreenkomste tussen die Aischuliaanse en Shakespeariaanse tye. Soortgelyk aan Aischulos is ook Shakespeare nie 'n skielike, oornag verskynsel nie maar die hoogtepunt in 'n lang voorgeskiedenis waar historiese, sosiale, godsdienstige en letterkundige aspekte almal 'n rol speel. Net soos die 5e eeu v.C. in Griekeland, is ook die 16e in Engeland 'n groot oorgangsperiode. Die eeu vorm 'n brug tussen die feodale stelsel van die 15e eeu, met sy ontsettende burgeroorloë tussen die Yorks en die Lancasters wat uitloop op die uitwissing van 'n groot deel van die Engelse adel, en die konstitusionele hervorminge van die 17e eeu. Op godsdienstige gebied vorm dit 'n brug tussen die alleenheerskappy van die Katolieke Kerk met sy magsentrum in Rome en die oorgang na 'n eie Anglikaanse Kerk met 'n hoofsetel in Londen. Dit is in Engeland terselfdertyd 'n oorgangsperiode na groter geloofsvryheid. Op die gebied van die ekonomie beweeg die gemeenskap vanuit die feodale ekonomiese stelsel met sy leenhere en vasalle na 'n vrye, meedingende ekonomie en 'n gevolglike opbloei van nywerhede met 'n meegaande uitgebreide handel. Die ontwikkeling van die handel is op sy beurt uitvloeisel van die nuwe wetenskaplike denke wat die Middeleeuse konsep van die wêreld oorboord moes gooi en vervang met die opvattinge van 'n Copernicus, 'n Kepler en 'n Galileo. Tussen die 15e en die einde van die 16e eeu beweeg Engeland van 'n ou historiese verbintenis met die Vasteland, deur 'n lang reeks oorloë wat eindig met die vernietiging van die Spaanse seemag, na 'n eilandryk sonder buite-verbintenisse wat op homself aangewys en ingekeer is. Op toneelgebied vorm die sestienste eeu 'n brug tussen die streng omskrewe kerklike spele en die tipies Engelse "pageants", na een van die wêreld se mees grootse ontwikkelinge van die wêreldlike toneel. Ook op letterkundige gebied is dit 'n periode van ongekende ontwikkeling vanuit die betreklike stagnasie van die vroeg vyftiende eeu na die glorieryke prestasies van die digters en toneelskrywers van veral die tweede helfte van die sestienste en die begin van die 17e eeu .

Kan daar getwyfel word dat die ongekende geestelike stuwning waarvan die toneelwerk van Shakespeare as finale hoogtepunt gesien kan word, die gevolg is van 'n konfrontasie of innerlike botsing tussen die oue en die nuwe wat in die loop van die eeu die denke van die Elizabethaanse mens beheers? T.S. Eliot skryf: "The great poet, in writing himself, writes his time. Thus Dante, hardly knowing it, became the voice of the thirteenth century; Shakespeare, hardly knowing it, became the representative of the end of the sixteenth century, a turning point in history." [38: 137] Op dieselfde wyse kan Euripides gesien word as verteenwoordiger van die einde van die 5e eeu v.C. Shakespeare sowel as Euripides is as toneeldigters die verteenwoordigers van die einde van 'n periode van enorme geestelike gisting waarvan hul tegelyk die grootste spreekbuis en die laastes is.

Die uitwerking van die groot oorgangstyd op die gees van die mens van die tyd en veral die weerspieëling daarvan in die toneelwerk van Shakespeare, is in onlangse jare nagevors en uiteengesit in 'n groot reeks skolastiese werke. Op enkele relevante aspekte van die studies moet daar gelet word in sover hulle lig werp op die denke van die tyd en Shakespeare se uiting daarvan in sy toneelwerk.

#### (a) Elizabethaanse wêreldbeeld

Die Engelse Shakespeare kenner, E.M.W. Tillyard, vestig in The Elizabethan World Picture die aandag daarop dat die 16e eeu in Engeland in werklikheid nog Middeleeus in denke was ten spyte van die humanisme en die verspreiding van kennis. Die wêreldbeeld van die gemeenskap tot wie Shakespeare en sy tydgenote spreek, is Middeleeus in die sin dat dit nog op 'n metafisiese beskouing van 'n kosmiese orde berus. Die verhouding van waarneembare lewensvorme en -verskynsels word volgens die beskouing as 'n ketting, 'n stel ooreenkomste of 'n dans beskryf. Hierdie beskouing, wat met enkele voorbeelde uit Shakespeare se dramaturgie geïllustreer sal word, is volgens Tillyard een van die belangrikste temas in die Elizabethaanse poësie en is deur die gehore van die tyd as vanselfsprekend aanvaar.



"Shakespeare glances at one of these essential commonplaces," skryf hy, "when, in Julius Caesar, he makes Brutus compare the state of man to a little kingdom. The comparison of man to the state or 'body politic' was as fundamental to the Elizabethans as the belief in selfhelp was to the Victorians." [124 : b1.11]

Die beskrywing van die "kosmiese orde" vind een van dié mees volledige uitinge in die dikwels aangehaalde monoloog van Ulysses in Shakespeare se Troilus and Cressida:

The heavens themselves, the planets and this centre  
 Observe degree, priority and place,  
 Insisture, course, proportion, season, form,  
 Office, and custom, in all line of order:  
 And therefor is the glorious planet Sol  
 In noble eminence enthroned and spher'd  
 Amidst the other; .....

.....  
 .....but when the planets  
 In evil mixture to disorder wander,  
 What plaques, and what portents, what mutiny,  
 .....

.....  
 Divert and crack, rend and deracinate  
 The unity and married calm of states  
 Quite from their fixture! O! when degree is shak'd,  
 Which is the ladder to all high designs,  
 The enterprise is sick..How could communities,  
 .....

.....  
 But by degree, stand in authentic place?  
 Take but degree away, untune that string,  
 And hark! what discord follows; each thing meets  
 In mere oppugnancy.....

[I.iii]

Tillyard wys daarop dat Shakespeare hier te doen het met nie net 'n vertikale kosmiese struktuur nie maar ook 'n horisontale wat op verskillende vlakke lê. Hierdie vlakke "consisted of a number of planes, arranged one below another in order of dignity but connected by an immense net of correspondences. It is on one of these correspondences, macrocosm with commonwealth, that Ulysses's speech....is built up..... This resolution to find correspondences everywhere was a large part of the great mediaeval striving



after unity.....and it survived in its main outlines past the age of Elizabeth." [124 : 103]

Gedurende die Middeleeue was die geloof in 'n ordelike kosmiese struktuur en die aanvaarding van ooreenkomste (correspondences) tussen die liggaam van die mens en die politieke liggaam, 'n gemeenplaas wat sosiale stabiliteit en dissipline in die hand gewerk het. [Vgl.124:116] In die Elizabethaanse tyd is dit heel moontlik iets wat die gemeenskap aangegryp het juis omdat hul wêreld gedreig het om ineen te stort omdat hul, soos die Grieke, in 'n toestand van onewewigtigheid verkeer het. Die geloof in 'n kosmiese orde onderskraag hul verlange na juis die stabiliteit wat deur die groot omwentelinge van die eeu bedreig word. Ander syds bied dit hul 'n vaste patroon wat kan dien as 'n anker waarteen die ontstellende verskeidenheid van die werklike lewe gereflekteer kon word. Tillyard stel dit as volg: "It was through their retention of the main points and their flexibility in interpreting the details that the Elizabethans were able to use these great correspondences in their attempt to tame a bursting and pullulating world. Even if they could not tame a new fact by fitting it into a rigid scheme, at least they could help by finding that it was like something already familiar." [124 : 121] 'n Voorbeeld dus, van 'n poging tot aanpassing by 'n veranderende wêreld, 'n strewe na geestelike homeostasis.

Die gedagte aan die sonde as vernietiger van orde is ook alomteenwoordig en eweneens 'n oorblyfsel uit die Middeleeue. Othello se noodroep: "...chaos is come again" word teen die agtergrond van hierdie beskouing sinryker. Ten spyte van die geloof in die ewig-aanwesige glorie van Gods Skepping is daar ook die vrees dat chaos en oproer kan terugkeer: "And if, by tradition, the way to salvation is through God's grace and Christ's atonement, there is also the way, paired with it, through the contemplation of the divine order of created universe.", sê Tillyard. [124:31] Die gedagte dat die orde deur die sonde vernietig kan word kom geweldig sterk na vore in Shakespeare se historiese werke en daarop sal weer teruggekom word.

Naas die genoemde oorweginge was daar ook nog die algemeen aanvaarde beskouing dat die menslike noodlot met die sterre verbind is wat, deur hul gehoorsaamheid aan 'n onveranderlike universum, aanspreeklik is vir die lotgevalle van die mens. Die geloof in en uitgebreide studie van die astrologie lê ten grondslag aan die opvatting. Ook die van die noodlot. Tillyard wys daarop dat die wiel, as simbool van die menslike noodlot, dikwels, soos in die monoloog van die Eerste Speler in Hamlet, gebruik word:

Out, out strumpet Fortune. All you gods,  
In general synod take away her power,  
Break all the spokes and jellies in her wheel  
And bowl the round nave down the hill of heaven  
As low as to the fiends.

[II.ii]

Die invloed van die sterre en verwysings na die astronomie kom egter nie net in Hamlet voor nie maar is wydversprei deur al Shakespeare se werke. King Lear is daarvan deurspek soos byvoorbeeld in Gloucester se verwysing na die onlangse verduisteringe as oorsaak van die steurings in die gemeenskap:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us: though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked between father and son.

[I.ii]

Hoewel Tillyard dit nie noem nie, kan daar in die verband ook gelet word op Lorenzo se verwysing na die musiek wat deur die hemelliggame gemaak word en hul verband met die onsterflike siel:

.....look, how the floor of heaven  
Is thick inlaid with patines of bright gold:  
There's not the smallest orb which thou behold'st  
But in his motion like an angel sings,  
Still quiring to the young-eyed cherubins;  
Such harmony is in immortal souls;  
But, whilst this muddy vesture of decay  
Doth grossly close it in, we cannot hear it.

[The Merchant of Venice, V.i]

'n Kenmerk van die groot oorgangstyd en van die humanisme is die beklemtoning van selfkennis en die opvatting dat dit 'n eienskap is wat die mens van die dier onderskei. Tillyard wys daarop: "Far from being a sign of modesty, innocence or intuitive virtue, not to know yourself was to resemble the beasts, if not in coarseness at least in deficiency of education. To know yourself was not egoism but the gateway to all virtue." [124 : 90] Vier helde van Shakespeare se tragiese meesterstukke, Othello, Lear, Hamlet en Macbeth, is almal voorbeelde van hierdie opvatting: Othello en Lear se tragedies vloei voort uit 'n gebrek aan selfkennis terwyl Hamlet en Macbeth 'n gebrek aan wilskrag toon. In die denke van die tyd is wilskrag verwant aan selfkennis, want uit laasgenoemde spruit die vermoë om te kan kies tussen goed en kwaad en om besluite te neem wat op die openbaring of getuienis van selfkennis gebaseer is. Hiervan gee Tillyard 'n besonder insiggewende voorbeeld. Met verwysing na die gesprek tussen Goneril en Regan, haal hy Regan se woorde oor haar vader aan:

".....yet he hath ever but slenderly known himself."  
[I.i]

en verklaar dan: "At Regan's words the whole context of man in the universe would have been present to the mind of every educated man in the Elizabethan audience, thereby preparing him for Lear's own frenzied questions of the status of man in nature and his kinship with the beasts and the elements. [124 : 919] Eers nadat die mens tot selfkennis gekom het, kon hy by wyse van 'n wilsdaad kies tussen die alternatiewes wat die lewe hom bied. Indien sy wil korrup is, kon die getuienis van sy kennis natuurlik verwerp word en sodoende lei tot sy ondergang. Die vermoë tot Rede van die mens word gestel teenoor die Instink van die dier: Rede teenoor Passie en die Wil teenoor Moedswil. Die Elizabethaan se vurige belangstelling in die groot teenstellings vorm sodoende een van die belangrike elemente in die toneelwerk van Shakespeare. Hy gee by herhaling gestalte daaraan, soos byvoorbeeld in Prospero se houding teenoor sy vyande:

Though with their high wrongs I am struck to the quick,  
Yet with my nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part.....

[The Tempest, V.i]

Die Middeleeuse denke van Shakespeare se tyd word ook deur J. Dover Wilson beklemtoon. Met verwysing na die klein, beperkte en omkrewe geesteswêreld van die Engelse Renaissance beskryf hy dit as volg: "A 'pendant' world, which included the whole starry space visible to man together with the containing Firmament, it hung like a jewel from the floor of Heaven, Hell lying beneath it and chaos about it." [139: 16] In hierdie wêreld is die mens omring deur vrees en glo hy dat die stabiliteit van sy wêreld net gehandhaaf kan word "by keeping balance, harmony and an ordered hierarchy of degrees corresponding with the angelic ranks about the Deity or the galaxy of nobles at an earthly court." [139 : 17] In die verband kan weer eens verwys word na Ulysses se toespraak wat reeds hierbo aangehaal is.

Dit is opmerklik dat 'n geloof in hekserij en spoeke in die tyd wydverspreid is sodat die verskyning van die bemenslike kreature in Shakespeare se toneelstukke (soos byvoorbeeld die heks in Macbeth of die spook van Hamlet se vader), baie letterlik deur sy gehoor aanvaar is. Bygeloof en mistisisme as verskynselvorme van die irrasionele speel in die ontstaan en daarstelling van die toneel 'n belangriker rol as wat algemeen besef word. In hoofstuk een is reeds daarna verwys en dit sal weer in hoofstuk agt ter sprake kom. Dit is duidelik dat die gemeenskap van Aischulos se tyd, net soos die van Shakespeare, nog 'n geloof gehad het in die bestaan van 'n onsigbare wêreld wat vir hul net so wesentlik was soos die waarneembare, reële wêreld. Laasgenoemde sou eers in die nuwe wetenskaplike tyd en veral vanaf die 18e eeu, as die enigste ware aanvaar en ook ondersoek word. Nou is dit so, dat die wese en krag van die toneel nie geleë is in sy uiterlike, sigbare en reële gestalte nie, maar juis in die onsigbare, ontasbare, irrasionele elemente wat verwek word deur wat op die verhoog gesien, gehoor en gedoen word. Dit kan moontlik ook omskryf word as "dit wat die verbeelding van die gehoor bydra". En hierdie evokatiewe element hou verband met die volksgeloof, volksmitologie, volksideologie, e.s.m. 'n Publiek wat net in terme van tasbare, reële en rasionele werklikhede kan dink en reageer, is nie 'n ideale gehoor nie - hul hoort eerder tuis by





sportgeleenthede. Die ideale teatergehoor is een wat nog met eie, sensitiewe verbeelding reageer op en bydra tot wat daar op die verhoog gebeur. Hierdie vermoë hou op sy beurt verband met die gebruik deur die dramaturg van tematiese materiaal wat uit die gemeenskapslewe of -verlede geneem is. Die groot Griekse dramaturgie steun op volksmites en legendes; Shakespeare bou sy historiese meesterstukke op Holinshed se vertelling van die legendariese Oorlog van die Rose. Dit is egter nie net die tematiese materiaal van die werke wat direk en evokatief tot sy gehoor sou spreek nie: ook sy beeldspraak, waarvan die enkele sitate hierbo aangegee as voorbeeld moet dien, moes 'n kommunikasie op nie-reële grondslag (d.w.s. op die gebied van die verbeelding) met sy gehoor bewerkstellig het. Kommunikasie op hierdie vlak is die kragtigste en mees onmiddellike, wat daar tussen die dramaturg en sy gemeenskap kan plaasvind.

Die hunkering na orde en die vaskleef aan 'n Middeleeuse beskouing van 'n kosmiese hierargie wat die mens van die dreigende chaos kon red, moet gesien word as 'n behoefte wat ontstaan juis omdat die mens hom in die tyd tussen twee wêrelde bevind waarvan hy die oue in twyfel begin trek en die nuwe nog nie kan aanvaar nie. Die ontplooiing van die Engelse Renaissance is sonder twyfel gedurende die 15e eeu vertraag deur die Oorlog van die Rose en in die vroeg sestiende eeu as gevolg van die verbreking van die bande met Rome en die onstuimige dekade wat gevolg het op die dood van Hendrik VIII en die troonbestyging eerstens van die uiters Protestantse Eduard en, na sy vroeë dood, van sy halfsuster, die Rooms-Katolieke Mary Tudor, genaamd "Bloody Queen Mary" weens die honderde Protestante wat sy na die brandstapel en die skavot gestuur het. Nietemin dateer die Engelse Renaissance reeds vanuit die middel van die 15e eeu toe Caxton se drukpers begin funksioneer het en die berugte Richard III beide denkers en kunstenaars onder sy beskerming geneem het. In die loop van die 16e eeu kom daar 'n steeds groter versnelling van die pas. Reeds aan die begin van die eeu, deur die invloed en die geskrifte van vooraanstaande humaniste soos Thomas More en Desiderius Erasmus, die vertaling



van die Bybel deur Tyndale en Coverdale, Jasper Heywood se vertaling van Seneca se tragedies, die verskyning van Wyatt en Surrey se gedigte en die publikasie van laasgenoemde se vertaling van Vergilius se Aeneïde, word die humanisme bevorder terwyl gebeurtenisse soos Magellan se reis om die wêreld en Copernicus se wetenskaplike werk "De revolutionibus orbium coelestium" waarin hy die opspraakwekkende verklaring maak dat die aarde om die son wentel, 'n geheel nuwe beeld van die wêreld laat posvat. Die samevloeiing van die nuwe wetenskaplike denke, wat sterk kontrasteer met die bestaande middeleeuse wêreldbeeld en die feitlik gelyktydige opkoms van die Engelse digkuns, skep 'n unieke geestelike klimaat. Vir Tillyard bestaan die grootsheid van die Elizabethaanse tydvak inderdaad daarin dat "...it contained so much of the new without bursting the noble form of the old order..... Somehow the Tudors had inserted themselves into the constitution of the medieval universe." [125 : 16]

(b) Elizabethaanse onderbou

Ewenas die groot toneel van Griekeland wat gebou is op 'n fondament gelê deur haar digters, so is ook die groot meesterwerke van die Engelse toneel ondenkbaar sonder die voorafgaande poësie van 'n Spenser of 'n Sidney. En net soos in Perikles se Athene, gaan die digkuns gepaard met 'n liefde en beoefening van die musiek. Raleigh praat van "The song and dance and music of that age of licenced hilarity..." [105 : 79] Oral in Engeland is daar in die tyd gesing, gedans, musiek gemaak en gedig. Salinger wys daarop dat die groot vitaliteit van die Shakespeareaanse teater "was due to its broad contact with popular entertainment and popular thinking, quickened by the Reformation. Above all, it was a vitality of the spoken language...". [110 : 54] Die gewone volk het hul dan ook in die tyd veral verlustig in die gesproke retoriese digkuns en die ballade. Raleigh skryf hierdie verskynsel toe aan die gees van die Renaissance soos dit in Engeland voelbaar geword het maar ook aan die vrymaking van die bande van die Katolieke geloof: "That great movement (naamlik die

Renaissance) of the mind of man brought with it the exhilaration of an untried freedom and the zest of an unlimited experiment; but it took the human soul from its station in a balanced and rounded scheme of things, to deliver it over to every kind of danger and excess. The wonderful system of Catholic theology gave man his place in the universe; it taught him his duties, allowed for his weaknesses and at all times exhibited him in so complex a scheme of fixed relations, mundane and celestial, extending beyond the very bounds of thought, that only a temper of absolute humility could carry the burden lightly, or look without terror down those endless vistas of law and providence. From his servant's estate in this great polity he was released by the Renaissance, and became his own master in chaos, free to design and build and inhabit for himself." [105 : 83] Dit is insiggewend dat T.S.Eliot in 'n ondersoek na die invloed van Seneca op die Elizabethaanse skrywers, en die rede vir die bloed-dorstige karakter van veral die vroeë toneel, tot dieselfde gevolgtrekking kom oor die gees van die tyd: "When we consider it, and reflect how much more refined, how much more classical in the profounder sense, is that earlier popular drama which reached its highest point in *Everyman*, I cannot but think that the change is due to some fundamental release of restraint." [38 : 83]

Soos in Athene tydens die 5e eeu v.C., so ook aan die einde van die 16e eeu in Engeland, bestaan daar skynbaar 'n unieke geestelike onderbou of infra-struktuur waarop die groot toneel gebou word. Na enkele aspekte hiervan is hierbo verwys. Daar is egter ook nog ander, meer tasbare faktore, wat 'n rol speel en wat kortliks aangestip moet word.

### 3. HISTORIESE AGTERGROND

Dit is opmerklik dat die groot opbloei van die toneel in Athene, soos later ook in Spanje en Frankryk, saamval met tydperke van imperiale uitbreiding. So val ook die ontwikkeling van die Elizabethaanse toneel, met sy toppunt in die meesterwerke van Shakespeare, saam met 'n tydperk van ekonomiese opbloei en die

meegaande ontwikkeling van 'n sterk middelstand wat op sy beurt dien as voorspel van haar magsuitbreiding. Hauser stel dit as volg: "...the rapid development of London and the centralization of court and cultural life under the Tudors, supplies the decisive incentive for the formation of regular theatrical companies.", [62 : 145] en ook Thatcher en Schwill wys daarop: "With the increase in commerce, there came an increase of industry and wealth and a more elevated plane of living... The Italian Renaissance poured out its cornucopia of gifts upon her and there followed such an energy of existence and expansion of intellectual life of man as made this one of the great cultural epochs of history." [122 : 324]

Soos bekend, het die vernietiging van 'n groot deel van die aristokrasie as gevolg van die Oorlog van die Rose en die skepping van 'n nuwe adel uit die middestand, groot sosiale struktuurverskuiwings as gevolg gehad. Die ontwikkeling van die sterk burgerlike aard van die Engelse toneel, in teenstelling met die meer uitgesproke aristokratiese hoftoneel is te danke aan die Engelse sosiale ordening van die tyd en andersyds daaraan dat Elizabeth I betreklik arm was en nie die toneel in dieselfde mate soos haar Vastelandse eweknieë kon ondersteun nie. Raleigh wys daarop dat die vernietiging van die feodale stelsel en daarmee gepaard die verarming van die aristokrasie, 'n sleutelrol speel in die besondere aard en ontwikkeling van die drama. Voor die vernietiging van die adel, het elke groot herehuis sy eie kunstenaar of groep kunstenaars onderhou. Teen die begin van die 16e eeu verdwyn die gebruik gaandeweg en moet die kunstenaars 'n eie heenkome op die wapad seek. "...the decay of feudalism, which is the key to most of the political and literary history of Tudor and Stuart times, explains the sudden good fortune of the drama. The gradual disappearance of feudal tenures, the growth of towns, the enclosure of lands, the dissolution of the monasteries.....made it impossible for noblemen to maintain their enormous retinue of servants and beneficiaries." [105 : 98] Dover Wilson wys daarop dat Elizabeth persoonlik nie veel aan die kuns bestee nie. Sy huur spelers om voor haar op te tree maar



onderhou hulle nie. Die toneelopvoerings en ander vermaaklikhede aan die hof, veral tydens die Kerstyd, word deur haar "Master of the Revels" vir haar gereël by wyse van ooreenkomste met bestaande geselskappe. "Indeed, the public theatres of the metropolis came into existence during the second half of her reign in order... to give scope for the companies to rehearse before performing at court without being at the charge of Her Majesty." [139: 22]

Ook Harbage wys op die verhouding tussen die spelers en die Troon: "The Queen, the Privy Council and the (bribed) officials of the Revels office, sponsored a working arrangement whereby one minor means of Her Majesty's solace could be maintained at the public expense." [59 : 141]

Die historiese toevalligheid van Elizabeth se betreklike armoede en haar gevolglike onvermoë om 'n eie hoftoneel te kan bekostig, tesame met haar aktiewe aanmoediging van 'n kapitalistiese ekonomie, speel 'n deurslaggewende rol in die burgerlike aard van die Engelse toneelontwikkeling. Wanneer Burbage in 1576, met verlof van die koningin, sy teater buite die stad Londen bou, is daar reeds 'n genoegsaam welvarende publiek om sy teater lonend te maak. As gevolg van die sosiale struktuurverskuiwing is dit ook nie net die middelstand wat sy teater ondersteun nie, maar ook die "nuwe" adel wat nog onlangs uit die middelstand verhef is en hulle in werklikheid nog deel van die stand voel. Die hegte eenheid tussen die sosiale stande duur voort tot aan die begin van die 17e eeu, wanneer daar ná die troonopvolging van Jakobus I 'n verbrokkeling van die gemeenskap intree met gevolge vir die teater wat in 'n oorsig van die laaste fase van Shakespeare se toneelarbeid ondersoek word. Vir 'n insig in die verhouding: dramaturg-gemeenskap en veral vir 'n begrip van die toneelwerk van Shakespeare, is dit van belang dat Burbage se teater, wat eenvoudig as "The Theatre" bekend was, die eerste teater in die Weste is wat in private besit is en gebou is met toestemming van die heersende koningshuis. [In hierdie sin kan daar wel gekonstateer word dat die private, demokratiese, staats-ondersteunde toneel van die Weste in die jaar 1576 buite Londen tot stand gekom het.] Hierdie omstandigheid het ook 'n direkte



Engeland se ekonomiese welstand, die versterking van sy handel en uitbouing van sy nywerhede hang saam met sy mag ter see. Maar dit het ook as gevolg die versterking van sy nasionale bewussyn. Die gevoel van nasionale eenheid word versterk deur die skynbaar nimmereindigende oorloë wat hy teen sy vyande, sowel binne as buite sy grense moet voer. In Skotland word daar gedurig komplotte teen hom gesmee; oor 'n periode van meer as twintig jaar ondersteun Spanje sy vyande in hul pogings om die koningin te onttroon; in 1570 besluit die Pous op Koningin Elizabeth se ekskommunikasie. Al hierdie faktore werk mee om die onderdane van Elizabeth in 'n hegte verband van trots en lojaliteit, wat 'n eggo vind in die laaste versreëls van Shakespeare se King John, saam te bind:

This England never did, nor ever shall,  
Lie at the foot of a proud conqueror,  
But when it first did help to wound itself.  
Now these her princes are come home again,  
Come the three corners of the world in arms,  
And we shall shock them. Nought shall make us rue,  
If England to itself do rest but true.

[V.vii]

Francis Drake se roemryke reis om die wêreld met die Golden Hind in 1580 en die oorwinning oor die Spaanse seemag agt jaar later, werk alles mee om die nasionale trots en patriotisme te versterk, om 'n saamhorigheidsgevoel gaande te maak en 'n gemeenskaplike lojaliteit te bevorder. Dit is 'n grootse tyd van aksie, nie van oordenking nie. Shakespeare se toneelwerk is derhalwe ook nie soseer gekenmerk deur filosofiese bespiegeling nie maar is by uitstek vol menslike gebeure en dramatiese aksie.

Alle omstandighede skyn aan die einde van die 16e eeu gunstig te wees vir 'n magtige dialoog tussen dramaturg en gemeenskap. Godsdienstige, ekonomiese en politieke verwickelinge vloei saam om 'n saamhorige gemeenskap en derhalwe een wat ontvanklik is vir die boodskap van die dramaturg, daar te stel. Teen die einde van die tagtigerjare, toe Shakespeare reeds tuis moes gewees het in Londen, vind hy nie net 'n klaargemaakte gehoor nie, maar ook klaargevormde toneelelemente wat as't ware op hom gewag het. Die toneel is op letterkundige gebied teen dié tyd reeds losgeworstel uit die vroeë

Middeleeuse moraliteit- en mirakelspele; die eerste onvolmaakte treetjies op die weg na 'n eie dramaturgie is gedoen met die aanbieding van klugte en blyspele soos Ralph Roister Doister en Gammer Gurton's Needle; die ongetemperde Senecaanse invloed wat in werke soos Gorboduc en Cambises waarneembaar is, is getemper deur universiteitsgeleerdes soos Kyd, Peele, Lyly, Greene, Marlowe en die mindere toneelskrywers van die middeljare van die 16e eeu. Die gees van die humanisme is reeds deur geleerdes en hierdie sogenoemde "university wits" deur die aanbieding van vertaalde klassieke werke asook deur hul eie toneelwerk onder die meer opgevoede klasse versprei. Die letterkundige boustof wat hy sou gebruik vir sy meesterwerke, lê gereed in die vorm van talle vertaalde klassieke werke, in die "Chronicles" van Holinshed, in die toneelstukke van sy voorgangers, in die musiek, die ballades, die populêre verhale wat deel was van die lewe van die tavernes en herberge. Deur die werk van sy voorgangers is die publiek reeds bekend met al die situasies en karakters van die klassieke blyspele en in die enkele toneelstukke van sy groot voorganger, Marlowe, is die vorm van die rymlose vers reeds vasgelê. Hy vind nie net ten opsigte van die letterkunde 'n ryke bodem om uit te put nie; hy vind ook gevormde toneelspelers. Daar is reeds verwys na die talle swerwer-toneelspelers wat weens die verbrokkeling van die feodale stelsel sonder 'n dak oor hul koppe sit. Ná 1576 vind hul 'n tuiste in die teaters wat buite die stad opgerig word en Shakespeare vind tussen hul die spelers wat hy benodig. Daarbenewens kan hy gebruik maak van die "boy actors" van die "grammar schools" en die Kapel. Nêrens speel die "boy actors" 'n groter rol as juis in Engeland waar hul gereeld optree in voorstellings en nabootsings van die klassieke. Uit hul geledere kom die vertolkers van Shakespeare se vrouerolle. Waar sy voorgangers se werke by gebrek aan teaters, meesal in die buitelug opgevoer is, kan Shakespeare vanaf die begin van sy loopbaan reeds gebruik maak van 'n gevestigde skouburg. Die fisiese omstandigheid speel 'n vername rol in die snelle ontwikkeling van die toneel gedurende die laaste twee dekades van die 16e eeu. (Teen 1600 is daar reeds ses gevestigde teaters: The Theatre, The Swan, The Globe, The Fortune, The Curtain, The Rose.) Benewens hierdie erfenis wys





Salinger op die bestaande kennis van Seneca se werke waarop hy kon voortbou: ".....the planning and tone of his first group of histories owe much to the Senecan tragedies of revenge. As a man of the theatre Shakespeare gained in this way much that the Greek dramatists had gained from public knowledge of their myths." [110 : 63]

Shakespeare se genie lê nie in die oorspronklikheid van sy denke nie, maar in die vermoë wat hy gehad het om al die bestaande elemente saam te snoer en te herskep in 'n vorm wat direk, evokatief en sinryk kon spreek tot sy gemeenskap as geheel. Waar sy voorgangers óf tot 'n beperkte skolastiese kring óf net tot 'n minder opgevoede volkslaag kon spreek, word hy in ware sin 'n volkstoneeldigter. Hy verenig in sy toneelstukke die wesentlikste elemente van die Commedia Erudita en die Commedia dell'Arte. Na die groot Griekse toneeldigters is hy en sy tydgenote in Spanje die eerste skrywers wat weer uit 'n gemeenskap en vir 'n gemeenskap kon spreek in 'n poëtiese taal wat gestalte gee aan die onsigbare en ontasbare elemente wat onder hul aanwesig is.

#### 4. SHAKESPEARE EN SY GEMEENSKAP

Uit die voorgaande moet dit duidelik blyk dat die prestasie en genie van Shakespeare nie 'n toevallige verskynsel is nie, maar die uitvloeisel en konkretisering van 'n besondere en unieke oomblik in die geskiedenis van die mens. So 'n oomblik was ook, soos reeds benadruk, die 5e eeu v.C. wat die werke van die drie groot Griekse toneeldigters te voorskyn geroep het. In albei gevalle het ons te doen met dramaturge wat in die vorm sowel as die inhoud van hul toneelstukke baie intiem verbind is met die gemeenskap vir wie hul skryf.

Op aspekte van Shakespeare se verhouding tot sy gemeenskap word vervolgens gewys.

##### (a) Vermenging van die tragiese en die komiese

Ten opsigte van die vorm van sy toneelstukke, onderskei Shakespeare hom van sy tydgenote deur sy vermenging van komiese





en tragiese elemente binne dieselfde werk. Daar kan verskeie redes hiervoor aangevoer word. Hierbo is dit reeds gestel dat hy as volksdigter die eienskappe van sowel Commedia Erudita as Commedia dell'Arte in sy werk verbind, d.w.s. die tematiese van die geleerdes met die kunsgrepe van die geslepe beroepstoneelspeler. Gelukkig vir die geskiedenis van die toneel het Shakespeare nie tot die geleedere van die "university wits" behoort nie; hy hoort nie tot die eksklusiewe kring van die universiteitsopgeleide toneelskrywers wie se werk aangebied is in beskermdes kringe en vir 'n betreklik beperkte gehoor nie. Hy hoort ook nie tot die aristokratiese kring van byvoorbeeld 'n lady Mary Sidney of 'n sir Philip Sidney nie en hoef derhalwe nie mee te doen nie aan die beoefening van die letterkunde as bewys van opvoeding soos in die geval van Spenser, die mees gesiene digter van dié tyd, wie se Faerie Queene geskryf was "to fashion a gentleman or noble person in virtuous and gentle discipline".

Soos in 'n oorsig van die inhoud van sy toneelwerk hieronder sal blyk, begin Shakespeare sy loopbaan in Londen wel as digter wat met sy poësie die guns van 'n aristokratiese beskermheer moet verkry, maar hierdie fase duur nie lank nie. Hy sluit hom baie gou aan by die kring van diegene wat hul brood slegs kan verdien deur die guns van die gewone mens te wen. En om dit te doen, moet hy skryf om aan hul smaak te voldoen. En nie net aan hul smaak nie maar ook om geleentheid te gee vir die talente van hul geliefkoosde toneelspelers wat nie almal hoort tot die geleedere van die verfynde letterkundige kringe nie maar wat jarelank hul brood in die openbaar moes verdien met blote spelersvernuf. Hierdie spelers het hul aanhang onder die volk wat aandring op hul deelname aan toneelopvoerings.

Shakespeare vereenselwig hom egter nie met die volk nie; hy ken en ag hulle, maar bly digter en opgevoede kenner van die letterkunde van sy tyd. In hierdie opsig herinner hy aan Calderon de la Barca. Hy lewe tussen twee wêreldes, albei intens aktueel in sy gemeenskap en kombineer hulle op geniale wyse in sy toneelwerk: Lear naas die Nar, Gobbo naas Shylock, Bottom naas Titania, Autolycus naas Leontes, die grootse skepping van Falstaff naas andere



soos sir Toby Belch en sir Andrew Aguecheek. In teenstelling met die eensydige lewensbeeld wat deur die meeste van sy voorgangers, asook die meeste van sy tydgenote in ander lande, geteken word, vind ons by Shakespeare 'n doek waarop die lewe in sy totale volheid geteken is en wel omdat hy skryf vir 'n totaal verteenwoordigende gehoor. Chambers noem die toneel, na aanleiding van die invloed van die hof op die letterkunde, "...a psychological hybrid, in which the romance and erudition, dear to the bower and the library, interact at every turn with the robust popular elements of farce and melodrama." [18: 3] Die unieke skepping van die "psychological hybrid" vloei voort uit Shakespeare se verhouding tot sy gemeenskap.

(b) Shakespeare se breë lewensdoek

Daar is nog 'n ander invloed wat die vorm van Shakespeare se toneelwerk bepaal. T.S.Eliot wys op die invloed wat Seneca uitgeoefen het op die Elizabethaanse dramaturge en dat die vyf-bedryfvorm van hom afkomstig is. [38:126-140 passim] Die invloed van Seneca op Shakespeare kan nie ontken word nie en is deur menige skolastikus ondersoek en uiteengesit. In teenstelling met Seneca en sy vroeë navolgers in Engeland, is Shakespeare egter nie in eerste instansie 'n erfgenaam van die klassieke tradisie soos hervertolk deur Renaissance-kenners en toneelskrywers nie, maar vind sy toneelwerk, ten opsigte van die vorm, eerder aansluiting by die lewende gees van die Gotiek. Hauser beskryf die Gotiek as volg: "The basic form of Gothic art is juxtaposition. Whether the individual work is made up of several comparatively independent parts or is not analysable into such parts, whether it is pictorial or a plastic, an epic or a dramatic representation, it is always the principle of expansion and not of concentration, of co-ordinates and not of subordination, of the open sequence and not of the closed geometric form, by which it is dominated. The beholder is, as it were, led through the stages and stations of a journey, and the picture of reality which it reveals is like a panoramic survey, not a one-sided, unified representation, dominated by a single point of view." [62: 7-8]



Hierdie breë lewensdoek, wat eie is aan die mens van sy tyd, vind ons in Shakespeare se toneelwerk. Die menigvuldigheid van tonele, die uitgestrektheid van tyd en plek, die gebrek aan konsentrasie om 'n enkele tema, die sterk kontrasterende karakters, die vermenging van prosa en poësie, van die banale naas die verhevene, is alles getuie van 'n laat-Gotiese gees. Dit is ook eie aan die bruisende lewe om hom heen - van die stad Londen wat so vinnig ontwikkel. Raleigh sê: "Shakespeare lived in an age of glitter and pageantry, of squalor and wickedness, of the lust of the eye and the pride of life - an age of prodigality, adventure, bravery and excess." [ 105 : 52] Ook Dover Wilson beskryf die wye kaleidoskoop van die lewe van die tyd: die estetiese gevoeligheid van die poësie wat dui op 'n innerlike beskaafdheid, in teenstelling tot die fisiese werklikhede. Die man op straat is grof en brutaal; Londen is vuil, onhygiënies, die strate stinkend; die pes is immer aanwesig, straatgevegte en ongevoelige moord is 'n daaglikse verskynsel. [ 139 : 16]

Die hele volle tapisserie van die lewe om hom heen, van sy eie wêreld, word deur hom in sy digterlike skeppinge in tonele gebruik wat byna letterlik 'n spieël is waarin sy gehoor 'n weerkaatsing van hulself vind.

Terwyl die humanisme en die gepaardgaande herlewing en nabootsing van die klassieke vanuit Italië na Engeland oorgedra word en sy stempel afdruk op Shakespeare se voorgangers, maak hy gebruik van 'n vorm en styl wat reeds deur Kyd en Marlowe aanvoel is en wat, in teenstelling met die skolastiese klassieke gees, uit die volk self geneem is. Net soos in die geval van sy Griekse voorgangers, sterf die besondere aard van sy toneel met hom want dit is so innig verbind met die gemeenskap van sy tyd, dat dit noodwendig ook saam met die verdwyning van daardie gemeenskap verlore moet gaan. 'n Naklank daarvan word nog in Ben Jonson gehoor, maar die volle glorie van Shakespeare en sy tyd is reeds verby. Die Commedia Erudita, omdat dit los staan van 'n spesifieke volksgemeenskap, leef daarenteen voort in 'n byna onafgebroke verskeidenheid van vorms en manifestasies.

(c) Aansluiting by sy gemeenskap

Shakespeare se toneelwerk toon in die ongeveer kwarteeu van sy skeppingsarbeid min uiterlike verandering. Sy werk kan egter in verskeie periodes ingedeel word, wat elk min of meer ooreenstem met historiese gebeurtenisse en meegaande sosiale en ekonomiese aksentverskuiwings. 'n Studie van sy werk dui daarop, soos hieronder sal blyk, dat die tydsomstandighede nie vir Shakespeare onaangeraak gelaat het nie. In dié opsig verskil hy van die kunstenaars van die Middeleeue wat spreekbuis was van 'n lewensbeskouing wat sosiaal en algemeen genoem kan word en derhalwe nie in hul kunsuitinge onderhewig was aan die persoonlike reaksies wat vanaf die Renaissance weer sterk na vore tree nie. Hoewel algemeen bekend, moet dit desnieteenstaande op hierdie stadium beklemtoon word dat die kunstenaar in die 16e eeu in Engeland, soos tydens die voorafgaande 15e in Italië, weer as individu en onafhanklik skeppende persoonlikheid na vore tree en dat 'n begrip en beoordeling van sy werk derhalwe saamhang met 'n insae in sy eie, afsonderlike wese.

Dit is opmerklik dat Shakespeare in sy eie tyd so min betekenis gehad het dat daar nie meer as blote brokstukkies oor sy lewensloop bekend is nie, terwyl daar, met moontlike uitsondering van Molière, in die ongeveer driehonderd jaar sedert sy geboorte, waarskynlik meer oor hom geskryf en besin is as oor enige ander enkele kunstenaar. Sy toneelstukke is op elke moontlike en onmoontlike wyse uitgepluis, verklaar en gemotiveer, en telkens hoofsaaklik vanuit 'n beperkte, persoonlike oogpunt sodat dit vir T.S.Eliot daartoe beweeg het om te skryf: "I admit that my own experience, as a minor poet, may have jaundiced my outlook; that I am used to having cosmic significances which I never suspected, extracted from my work by enthusiastic persons at a distance, and to being informed that something which I meant seriously is 'vers de société' and to having my personal biography reconstructed from passages which I got out of books, or which I invented out of nothing because they sounded well; and to having my biography invariably ignored in what I did write from personal experience; so that in consequence I am inclined



to believe that people are mistaken about Shakespeare in proportion to the relative superiority of Shakespeare to myself." [38 : 127] Dit is dan ook nie die doel om hier 'n verdere bydrae tot 'n "verklaring" of 'n kritiese analise van sy werk te maak nie, maar om hom, aan die hand van bekende feite, in die raamwerk van sy tyd en sy gemeenskap te plaas.

Dit is belangrik om in gedagte te hou dat die beroep van die dramaturg in teenstelling tot die van die digter, aan die einde van die 16e eeu in Londen geen sosiale status geniet het nie. Net hierdie feit verklaar al die gebrek aan belangstelling wat daar destyds was vir Shakespeare se lewe. Dit is algemeen bekend dat die toneelspeler in die tyd as 'n sosiaal-ongewenste mens beskou is en derhalwe verplig was om onder beskerming van 'n soort "borg vir sy goeie gedrag" op te tree. Raleigh beskryf die sosiale status van Shakespeare en sy medespelers as volg: "There was no-one to make an idol of him while he lived. The newly sprung class to which he belonged was despised and disliked by the majority of the decent burgesses of the City of London; and though the players found substantial favour at the hands of the Court, and were applauded and imitated by a large following of young law students and fashionable gallants, yet this favour and support brought them none the nearer to social consideration or worshipful esteem. In the City they were enemies...at the Court they were servants...." [105:1] Raleigh stel dit moontlik te skerp. Alfred Harbage se navorsing naas dié van andere, gee 'n milder beeld van die gewildheid van die toneel onder 'n baie groot deursnee deel van die bevolking wat die teaters in so 'n mate ondersteun dat die beroep van skrywer, speler en teater-eienaar teen die einde van die eeu besonder winsgewend was. [59 : passim]

Shakespeare en sy tydgenote skryf nie om beroemd te word nie en ook nie om sosiale aansien nie maar bloot om den brode.. om te verdien... en omdat hul besondere aanleg hul in die rigting neem. As kunstenaar staan Shakespeare tussen die anonimiteit van die Middeleeuse kunstenaar en die groot individualiteit van die kunstenaar van die afgelope drie eeue. In dié sin is hy 'n



unieke verskynsel: hy is nóg genoegsaam Middeleeus om as't ware één te word met sy gemeenskap en nóg nié genoegsaam man van die na-Renaissance en die humanisme om sy gemeenskap van buite te betrag nie. Anders as die skrywers van die 17e, 18e en 19e eeue, vind ons by hom geen persoonlike kommentaar op gebeure nie; hy kies nie sy temas om in te pas by 'n eie vertolking van die lewe nie; daar is by hom geen vervalsing van die mens of die menslike situasie om in te pas by of te dien as bewys van 'n persoonlike of besondere opvatting van die geskiedenis, die maatskappy, die godsdiens, die politiek of selfs, soos later by Brecht en sy geestesgenote, 'n ekonomies-sosiale denke nie. Shakespeare kan gesien word as die enigste verteenwoordiger van 'n unieke historiese gebeure: 'n geniale toneeldigter wat met selfnegerende objektiwiteit van binne uit die gemeenskap skryf en tog met 'n sterk eie persoonlike stem. Met die Griekse toneeldigters was dit anders gesteld: hulle was geleentheidskrywers wat binne 'n voorgeskrewe raamwerk en met gebruik van bepaalde temas hul boodskap moes bring en omdat die aanbidding van hul toneelstukke deel was van 'n volksondersteunde godsdiensplegtigheid, was hul sukses en bestaan nie afhanklik van die guns van 'n gemeenskap wat uit eie keuse na die teater kom nie.

## 5. FASES IN SY DRAMATURGIE

In die loop van Shakespeare se kunstenaarsarbeid oor 'n tydperk van ongeveer 'n kwart eeu, is daar merkbare verskille in sy verhouding tot die gemeenskap wat in sy toneelstukke neerslag vind en in vier herkenbare fases ingedeel kan word. Die eerste fase, waartydens hy sy gedigte, romanties-idilliese blyspele en die eerste reeks historiese dramas skryf, duur vanaf sy aankoms in Londen tot omtrent 1595. In die tyd is hy in noue voeling met die adellike kring wat die hof van die koningin omring asook die letterkundiges wat wentel om die figure van Wyatt, Sidney en Spenser. Gedurende die tweede fase, wat weer eens 'n tydperk van sowat vyf jaar dek, keer hy hom meer bepaald tot die volk en skryf hy sy groot Chronicle Plays en weer eens blyspele waarin daar, in

teenstelling tot die eerste romantiese fase, nou herkenbare volkstipes voorkom. Die derde, tragiese fase, neem 'n aanvang tydens die laaste lewensjare van koningin Elizabeth en die dood van Essex. In die tyd van onsekerheid en pessimisme skryf hy sy groot tragedies, naamlik Julius Caesar, Hamlet, Othello, Macbeth en King Lear asook blyspele wat nou 'n bittere klank het. Daarna trek hy hom in groot mate terug van sy gemeenskap en skryf hy die laaste drie historiese dramas: die grootse Antony and Cleopatra, Coriolanus en Henry VIII, en daarnaas blyspele wat 'n ryp en berustende lewensfilosofie adem.

#### (a) Romantiese en Epiiese toneelstukke

Gedurende die eerste jare van sy verblyf in Londen, waarskynlik vanaf 1587 toe hy drie-en-twintig jaar oud was, soek hy die guns van sy beskermheer, die graaf van Southampton en sy aristokratiese vriende waaronder die hertog van Essex. Die hof, met sy aristokratiese aanhangers, oefen in die tyd die vernaamste invloed uit op die letterkunde en om te voldoen aan die smaak van 'n kring wat die beoefening van die kuns hoofsaaklik sien as vormingsmiddel vir die ware aristokraat, skryf Shakespeare sonnette en gedigte soos Lucrece en Venus and Adonis asook sy eerste reeks toneelstukke. [Vgl. 62 : 142] Hierdie werke kan in twee groepe verdeel word: blyspele waarin die karakters en die situasies dikwels 'n baie romantiese en geïdealiseerde beeld van die lewe gee en daarnaas historiese dramas waarin 'n sterk oratoriese element die karakterbeelding oorheers. Die groep bevat ook die veelbesproke Titus Andronicus wat volgens sommige kenners nie as Shakespeare se eie werk beskou word nie.

Die groep blyspele bevat die lewenslustige Taming of the Shrew, die meer liriese Two Gentlemen of Verona, Love's Labour's Lost met sy uitbundige genot in blote woordspel, die groot liefdesverhaal, Romeo and Juliet, en die wonderbaarlik fantasieryke Midsummer Night's Dream. Hierdie blyspele, met karakters en situasies wat ver verwyder is van die gemeenskap van sy tyd, herinner vaagweg aan die gees van die pastorale spele van die Renaissance. Dit is duidelik dat Shakespeare met hierdie werke voldoen aan die vereistes van die skolasties-humanisties geöriën-





teerde hofkring wie se guns hy moet wen ten einde 'n plek in die letterkundige wêreld van Londen te verower. Dit is opvallend dat die plek van aksie in byna al die blyspele in Italië gesitueer is. In The Taming of the Shrew is dit Padua en die omgewing om die stad heen; Romeo and Juliet en die Two Gentlemen speel hul albei af in Verona terwyl Love's Labour's Lost in die ewe verafgeleë Navarre (Spanje) gesitueer is. A Midsummer Night's Dream word geplaas in Athene, weer eens in die wêreld van die antieke. Daar is egter belangriker aanknopingspunte met die Renaissance: die identiteitsverwarring wat tema is van The Comedy of Errors, is tipies van die Italiaanse klugte van Plautus. Die breë, soms growwe humor wat kenmerkend is van The Taming of the Shrew herinner desgelyks aan die gees van die Renaissance-blyspel en -klug. Ook die retoriese woordspel van Love's Labour's Lost is ontleen aan die heersende Italiaanse mode.

Die genie van Shakespeare kon hom klaarblyklik aanpas by die vereistes van die heersende mode sonder prysgawe van sy groot poëtiese vermoë. Love's Labour's Lost is 'n tipiese voorbeeld van sy vermoë om bo die beperkinge van sy tema uit te troon. Dit is 'n tipiese Renaissance-storie van verwickelde liefdesintriges tussen drie pare adellike dames en here. Die liefdesemosies word nooit om hul eie ontwil uitgebeeld nie maar steeds as verskoning vir breedsprakige liefdesretorika. Maar selfs binne die voorgeskrewe vorm slaag Shakespeare daarin om gloeiende verse te skryf, soos in Berowne se ontboeseming oor die liefde:

Berowne: And I, --  
 Forsooth, in love! I, that hath been love's whip;  
 A very beadle to a humorous sigh;  
 A critic, nay, a night-watch constable.  
 A domineering pedant o'er the boy,  
 Than whom no mortal so magnificent!  
 This wimpled, whining, purbling, wayward boy,  
 This senior-junior, giant-dwarf, Dan Cupid;  
 Regent of love-rimes, lord of folded arms,  
 The anointed sovereign of sighs and groans,  
 Liege of all loiterers and malcontents,  
 Dread prince of plackets, king of codpieces,  
 Sole imperator and great general  
 Of trotting paritors: O my little heart!  
 Am I to be a corporal of his field,  
 And wear his colours like a tumbler's hoop?

.....  
 .....  
 .....

[III.i]





Geen wonder dat Margaret Webster van hierdie toneelstuk sê: "...here Shakespeare wears his youth like a bright cloak, his majesty like a plume of feathers and his wit like a silverhilted sword." [137:145] Hierdie toneelstuk is 'n voorbeeld van wat Shakespeare met 'n liefdesverhaal in die heersende Italiaanse mode kon vermag. In Romeo and Juliet maak hy hom reeds daarvan los en skryf hy sommige van sy mees sublieme liefdesverse, al dra hul nog die stempel van 'n geïdealiseerde wêreld. Hy is suiwer digter wanneer hy Romeo laat sê:

But soft! what light through yonder window breaks;  
It is the East, and Juliet is the sun!

(b) Die Chronicle Plays

Soos in die geval van sy blyspele, staan ook die eerste reeks historiese dramas, hierbo vermeld, in die teken van die hof. Gerieflikheidshalwe word hul egter hier saam met dié uit sy tweede ontwikkelingsfase behandel.

Soos reeds vermeld, is die aristokrasie teen die 16e eeu nie meer daartoe in staat om, soos tydens die Middeleeue, hul eie hof-kunstenaars te onderhou nie. 'n Beskermheer kan hoogstens 'n klein jaarlikse toelae en 'n wisselvallige vergoeding aanbied in ruil vir die kunstenaar se toewyding. Shakespeare moet derhalwe nie net voldoen aan die smaak van 'n beskermheer nie, maar waarskynlik reeds van die begin af ook 'n heenkome soek in die destyds minder gesiene kring van die beroepstoneel. Hy skryf derhalwe nie net lighartige idilles nie, maar ook sy eerste groot historiese dramas, naamlik Henry VI, Dele II en III, en Richard II en III wat, soos bekend, ontleen is aan Holinshed se geskiedskrywing wat die periode van die groot feodale stryd tussen die jare 1398 en 1485 dek. Soos in die geval van menige van sy ander toneelstukke, is hy nie oorspronklik in die keuse en gebruik van sy materiaal nie. Plagiat, in die sin waarin dit vandag verstaan word, bestaan in dié tyd nie en Shakespeare bou sy Chronicle Plays nie net op die gegewens uit Holinshed nie, maar maak vrylik gebruik van alle bestaande werke. [Tillyard noem die werk van Froissart en veral van Polydore Vergil as bron van Shakespeare se Chronicles asook van sy ander historiese werke. Polydore Vergil se geskiedenis van Engeland wat die jare tot 1538 dek, verskyn reeds in 1555.

Shakespeare se Henry V is hoofsaaklik uit Vergilius geneem - ook die vroeëre Richard II en Henry VII. Daarnaas gebruik hy ook die historiese geskrifte van Thomas More, Cavendish en Edward Hall.] [Vgl. 124: 39] Hy put uit alle bekende en populêre bronne en skroom nie om tydgenootlike suksesstukke te herskryf nie. Hy maak soos reeds vermeld, nie net gebruik van reeds gepubliseerde werke nie, maar ook van sy eie volkstradisies, populêre straatballades en die inhoud van tallose pamflette wat in die tyd versprei is. Salinger skryf: "From mysteries and moralities came stock characters.....scenes of vivid caricature and realistic comedy; ....spectacular violence, loose and episodic plotting, mingling of comedy and tragedy...." [110 : 54]

Die vorm van die "Chronicle Play" was in dié tyd mode; dit is nie 'n ontdekking van Shakespeare nie. Hy is net maar die geniaalste eksponent van die vorm. Die temas van die Engelse geskiedenis wat hy vir sy Chronicle Plays gebruik, neem hy uit die gemeenskap van sy tyd. Hul is volksbesit soos ook die Griekse mitologie volksbesit was. Tillyard wys daarop dat Shakespeare sy historiese dramas geskryf het vir 'n gemeenskap wat vir verhale oor hul verlede ontvanklik was: "there was a strong popular desire to be instructed in the facts of history and that this desire was in part due to the rise in the patriotic temperature of England after the defeat of the Spanish Armada". [124 : 59] Onder die meer gegoede bevolkingslaag was 'n kennis van die geskiedenis 'n teken van opvoeding. Daar was ook 'n gevoel dat dit 'n nuttige vorm van kennis was aangesien die geskiedenis homself herhaal en as mens die toekoms kan voorspel dan kan jy ook voorsiening daarvoor maak. Daar was ook nog 'n ander belangrike faktor, naamlik, dat die geskiedenis groot heldedade verewig. ".....Since men desire glory, they are incited to great deeds by thinking of the glory these deeds will bring through being perpetuated in historical writing." [124 : 61] In hierdie opvatting lê reeds die uitwerking van die Renaissance se strewe na persoonlike glorie.

Shakespeare se historiese dramas is egter nie net 'n herhaling van feite nie maar 'n eie sinryke vertolking van die gebeure vir 'n volk wat na die oorwinning oor

die Spaanse Armada 'n nuwe gevoel van eie waarde en vasberadenheid ontwikkel het, wetende dat hul steeds in 'n toestand van gevaar verkeer, nie net teen die magtige Spaanse Ryk en sy satelliete nie, maar ook teen gevare in die land self: die lojaliteit van die Katolieke is tussen pous en koningin verdeel; daar is onsekerheid oor die troonopvolging en die invloed van <sup>die</sup> Puriteine word al sterker.

Die aanbieding van die Chronicles moes vir die gehoor wat kom kyk en luister het, tegelyk 'n inspirasie en 'n aansporing gewees het - 'n luisterryke beeld van heroïese gevegte vir die eer en glorie van Engeland. Maar ook 'n beeld van die verbroekeling en chaos wat volg op verraad en soeke na eie eer en gewin. Reeds in die eerste deel van sy eersteling vertelling, Henry VI, Deel I, stel Shakespeare dit as volg:

Essex: ".....no simple man that sees,  
 This jarring discord of nobility,  
 This shouldering of each other in the court,  
 This factious bandying of their favourites,  
 But that it doth presage some ill event.  
 'Tis much when sceptres are in children's hands,  
 But more, when envy breeds unkind division:  
 There comes the ruin, there begins confusion.  
 [IV.i]

Hierteenoor stort Shakespeare, in die mond van die sterwende Gaunt sy vaderlandsliefde en -trots in weergaloos klinkende verse uit:

This royal throne of kings, this sceptre'd isle,  
 This earth of majesty, this seat of Mars,  
 This other Eden, demi-paradise,  
 This fortress built by nature for herself  
 Against invection and the hand of war,  
 This happy breed of men, this little world,  
 This precious stone set in the silver sea,  
 Which serves it in the office of a wall,  
 Or as a moat defensive to a house,  
 Against the envy of less happier lands,  
 This blessed plot, this earth, this realm, this England.  
 .....  
 .....

[King Richard II. II.i]



Hoe moes hy nie die harte van sy gehore geraak het met sulke woorde nie, of met die heroïes-trotse woorde wat hy in Henry V aan Westmoreland deur die koning laat rig voor die geveg op Agincourt. Westmoreland vrees dat die Engelse nie oor genoeg soldate beskik nie:

Westmoreland: O! that we now had here  
But one ten thousand of those men in England  
That do no work today.

King Henry: What's he that wishes so?  
My cousin Westmoreland? No, my fair cousin:  
If we are mark'd to die, we are enow  
To do our country loss; and if to live,  
The fewer men, the greater share of honour.  
.....  
By Jove, I am not covetous for gold,  
Nor care I who doth feed upon my cost;  
.....  
But if it be a sin to covet honour,  
I am the most offending soul alive.  
.....  
Rather proclaim it Westmoreland, through my host  
That he that hath no stomach to this fight,  
Let him depart; his passport shall be made,  
And crowns for convoy put into his purse:  
We would not die in that man's company  
That fears his fellowship to die with us.  
This day is call'd the feast of Crispian:  
He that outlives this day and comes safe home,  
Will stand a tiptoe when this day is named  
And rouse him at the name of Crispian.  
He that shall live this day, and see old age,  
Will yearly on the vigil feast his neighbours,  
And say, 'Tomorrow is Saint Crispian':  
Then will he strip his sleeve and show his scars,  
And say, 'These wounds I had on Crispin's day'.  
Old men forget: yet all shall be forgot,  
But he'll remember with advantages  
What feats he did that day. ....'

[IV.iii]

Dit is die laaste dekade van die sestiende eeu. In Frankryk, die Nederlande en Ierland, staan Essex, vriend van Shakespeare se beskermheer, die graaf van Southampton, aan die hoof van Elizabeth se troepe in gevegte wat die toekoms van Engeland sou bepaal. Gedagtig hieraan word die woorde wat Shakespeare in die mond van Hastings en Montague in die laaste deel van die Henry VI-trilogie lê, besonder sinryk:



Hastings: Why, knows not Montague that of itself  
England is safe, if true within itself?

Montague: Yes; but the safer when 'tis backed with France.

Hastings: 'Tis better using France than trusting France:  
Let us be backed with God and with the seas  
Which he hath given for fence impregnable,  
And with their helps only defend ourselves:  
In them and in ourselves our safety lies.

[IV.i]

Soos in die geval van die groot tragedies (Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear) en die diepsinnige spele van sy laaste jare waaronder Pericles, Winter's Tale en Tempest, vertoon die Chronicle Plays 'n veelvlakkigheid. Naas die ooglopende verlustiging in die landsgeskiedenis en die volbloedige vaderlandstrots wat oral weerklink, weerspieël hul ook 'n seldsame waardering vir alle volkslae, die welgebore adel naas die eenvoudigste soldaat en ambagsman. Na hierdie eienskap van Shakespeare se werk en sy vermoë om 'n volledige prent van die mens van sy tyd te skilder, is reeds verwys. Gedurende die tweede fase van sy ontwikkeling bou hy sy dramatiese situasies nie net om die figure van konings, hertoë, grawe, aartsbiskoppe en prinse nie maar verweef met hul die figure van 'n Fluellen, 'n Jack Cade, 'n Dick Butcher, 'n Bushy, Bagot en Greene en skep die onsterflike figuur van 'n sir John Falstaff om te dien as ewige simbool van die verarmde adel wat joviaal, kommerloos en met tallose skelmstreke hul dae in die taverne verwyf. [Volgens oorlewering was dit die Falstaff-figuur wat vir Shakespeare as onbetwiste meesterdramaturg van Londen bevestig het en hom nie alleen veel geld in die sak gebring het nie maar ook die guns van die koningin verower het. Dat die latere Merry Wives of Windsor in opdrag van haar geskryf is, dien as duidelike bewys van die populêre sukses wat hy met die skepping behaal het en is terselfdertyd 'n aanduiding van die smaak van sy publiek.]

In die gees van 'ken uself' wat, soos reeds vermeld, in dié tyd so sterk na vore tree, is dit juis die menslike toestand wat vir Shakespeare interesseer, of dit nou die van 'n koning of 'n gewone landsburger is. In die eerste van sy historiese dramas,



toe hy nog sterk onder die invloed van die hof en die styl van sy voorgangers was, is die oratoriese en skouspelagtige manier van skryf 'n hindernis in die weg van 'n duidelike ontplooiing van die eienskap, maar na voltooiing van die Henry VI-trilogie, tree dit al sterker na vore. Hy teken die menslike toestand soos hy dit om hom waarneem, en meer dikwels sonder om stelling in te neem of kommentaar te lewer. Hier volg hy in die voetspore van die *Commedia dell'Arte* wat nie méér wil doen nie as om 'n weergawe te gee van die mens soos hy lewe en optree, met minder begeerte om, soos die Kerklike spele van die Middeleeue en die klassieke drama, 'n les te probeer leer. Juis omdat die nadruk by hom so sterk val op vertelling, sonder morele verklaring, word sy historiese dramas vandag, weens die bykans onpersoonlike, feitelike weergawe van gebeure, deur sommige kritici vertolk as behorende tot die "Teater van die Absurde", waar dinge eenvoudig gebeur omdat dit die gang van die lewe is, ongeag die wet van oorsaak en gevolg. Volgens hierdie beskouing is daar nie goeie of slegte konings nie; daar is net "Konings", en die omstandighede van "Konings" binne 'n sisteem. Die sisteem laat geen vryheid van keuse toe nie. Die feodale geskiedenis word vergelyk met 'n groot wenteltrap. In sy poging om die boonste rang van die trap te bereik, klim die aspirerende koning van onder af gaandeweg na bo en besaai sy pad met die liggame van sy teenstanders en vyande. Kom hy bo, dan word hy op sy beurt neergevel deur die volgende aspirant. [In die feodale stelsel kom dit nie daarop aan of die koning goed of sleg, dapper of lafhartig, edelmoedig of skurkagtig, nafef of sinies is nie - elkeen moet onafwendbaar dieselfde pad bewandel.] [Vgl. 79: *passim*]. Walter Raleigh kom tot dieselfde gevolgtrekking wanneer hy van *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth* en *Lear* sê: "They are presented with a choice, and the essence of the tragedy is that choice is impossible." [105: 197] En tog staan Shakespeare nie geheel onpersoonlik teenoor gebeure nie. Die boodskap van Falconbridge aan die einde van King John, asook die woorde van die doempfeet, die Biskop van Carlisle, by die aanvang van die stryd in Richard II, dra die duidelike boodskap dat onenigheid tot ondergang en verrotting lei terwyl ooreenstemming en samewerking vooruitgang bespoedig. Dit was 'n weerspieëling van die lewens-



beskouing van die tyd: dat chaos op die sonde volg wat op sy beurt ontstaan het as gevolg van die groot tragedie en lyding van die Oorlog van die Rose.

Tussen die eerste en laaste van sy *Chronicles*, d.w.s. tussen die eerste en tweede ontwikkelingsfase, toe hy nader aan die volk beweeg het, tree daar geleidelik 'n verandering in die hantering van die feite in. Waar die Henry VI-trilogie, met sy optogte en sy oratoriese styl, nog sterk onder die invloed van sy voorgangers en die smaak van die hof staan, beweeg hy gaandeweg na 'n fermere, gekonsentreerder hantering van sy tema en tegelykertyd nader aan 'n vertolking wat eerder in die smaak van die volk as in dié van die hof sou val. Daar lê tussen Henry VI en die twee dele van Henry IV 'n tydperk van meer as vyf jaar en in die tyd verskuif die klem al meer van die uitbeelding van die stryd tussen feodale leenhere na die uitbeelding van volkstipes soos die van sir John Falstaff, wat as prototipe van die verarmde, magtelose adel, die twee dele van Henry IV oorheers.

Daar is reeds verwys na Shakespeare se simpatieke, lewensgetroue uitbeelding van nie-adellike karakters. In Henry IV teken hy die figuur van prins Hal teen die agtergrond van The Boar's Head, 'n tipiese Londense taverne wat aan sy hele gehoor bekend moes gewees het. En daar kom al meer volksfigure by: Bardolph, Pistol, Poins, Peto, Shallow en Silence, onder andere. In teenstelling met die lang reeks adellike en welgebore dames van sy vroeëre stukke, skep hy nou die verruklike figuur van 'n Mistress Quickly. Daar is ook 'n merkbare verskuiwing van heroïese en adellike sentiment na 'n toenemende beklemtoning van volksentiment, soos blyk uit Falstaff se woorde oor die waarde en nut van "eer"-gevoelens:

...What need I be so forward with him [d.w.s. die dood] that calls not on me? Well, 'tis no matter; honour pricks me on. Yea, but how if honour prick me off when I come on? how then? Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? a word. What is that word, honour? Air. A trim reckoning! Who hath it? he that died o' Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. It is insensible then? Yea, to the dead. But it will not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it: honour is a mere scutcheon; and so ends my catechism.

[I.V.i]





(c) Volksblyspele

Met die figure van sir Toby Belch en sir Andrew Aguecheek gee Shakespeare nogmaals 'n beeld van die vervalde adel wat niks meer as skaamtelose, hoewel simpatieke, parasiete geword het nie. Dat die figure, naas die van Falstaff, die populêrste geword het en selfs die koningin so beïndruk het dat sy opdrag gegee het vir 'n spesiale stuk oor laasgenoemde, is getuie van sy lewens-egtheid. Hy word in Shakespeare se gelukkigste en suksesvolste jare aan die einde van die laaste dekade van die sestiende eeu gekonsipieer. Dit is die jare van die groot blyspele: The Merchant of Venice, Much Ado About Nothing, As You Like It en Twelfth Night waarin hy, in teenstelling tot die geïdealiseerde en romantiese karakters van sy eerste blyspele, mense van vlees en bloed, uit sy eie gemeenskap, teken. Die enigste somber werk uit die tyd is King John en juis omdat die stemming so anders is, dink mens onwillekeurig daaraan dat sy enigste seun, Hamnet, in dié tyd sterf en moontlik aanleiding gee tot die treurige verhaal van Arthur en die leed van sy moeder Constance. Oor die algemeen is Shakespeare se werk in dié tyd bruisend en blymoedig. Hoe kon dit ook anders? Sy geselskap, wat die groot Burbage en Will Kemp insluit, en aanvanklik die beskerming van die graaf van Leicester geniet, staan nou bekend as The Lord Chamberlain's Men; in die jaar 1599 verhuis hul van The Theatre na The Globe, van Shore-ditch na Bankside. Hul geselskap is, die vyandskap van die Puriteine en die stadsraad van Londen ten spyt, so suksesvol dat Shakespeare reeds in 1597 die pragtige New Place in Stratford kan koop. Elke middag en veral op vakansiedae, stroom die bevolking die stad uit na die teaters. Teen dié tyd beskik The Globe gewis ook oor 'n sterk geselskap. Die name van Kemp, Burbage, Hemings en Condell is welbekend. Daar moes ook 'n kern van baie goeie seunspelers gewees het vir wie Shakespeare die groot vrouerolle van Rosalind, Portia, Beatrice en Viola kon skryf. Dit is aller-wel 'n glorietyd van die Engelse toneel. Edward Alleyn, vennoot van die eerste Engelse impresario, Henslowe, kan op een-en-dertigjarige leeftyd aftree en voor sy vyftigste jaar is hy ryk genoeg om Dulwich College uit sy eie private middele te stig.





Ook Shakespeare word in die tyd 'n vermoënde man. Hy skryf ongetwyfeld om te voldoen aan die openbare smaak want sy bestaan hang daarvan af. Dat hy in eerste instansie dink in terme van die kaartjieskantoor en nie aan letterkundige gehalte nie, spreek uit die dikwels slordige samestelling van tonele en duidelike bewyse dat hy nie behoorlike hersieningswerk gedoen het nie. Hy skryf haastig om te voldoen ook aan die vereistes van 'n geselskap wat gedurig hul teaterprogram moet verander en aanvul, om hul gehore met steeds nuwe werke te bevredig. Vir bepeinsing en noulettende letterkundige arbeid in 'n ivoortoring was daar net nie tyd nie. Sy geniale digterstalent is onder die omstandighede sy waardevolste ruggesteun. Hy skryf egter nie met die oog op die toekoms of op letterkundige erkenning nie maar om sy geselskap aan die gang te hou met stukke wat in die smaak van sy gehoor sal val. En in die tyd, net soos nou, gaan die smaak van die volk veelal in die rigting van liefdesverhale. Hy skryf om hul te bevredig en hy gebruik karakters, situasies, allegorieë, vergelykings en simbole wat vir hul 'n bekende en geliefde wêreld oproep. Hoe verwyderd die plek van handeling van sy toneelstukke ook al is, of dit nou Venesië, Florence, Parys, die woud van Arden of Illirië is, sy karakters bly herkenbare Engelse tipes. Selfs die kleredrag is dié van die Engelse man op straat hoe anachronisties dit ook al vir 'n moderne gehoor sou voorgekom het. Hierdie eienskap, om met die bekende aansluiting te vind by sy gehoor, behou hy tot aan die einde van sy skrywerslewe. In die vroeë Love's Labour's Lost, wat in Navarre plaasvind, beskryf hy Engelse blommetjies:

When daisies pied and violets blue,  
 And lady-smocks all silver-white,  
 And cuckoo-birds so fair of hue  
 Do paint the meadows with delight.

[V.xi]

En teen die einde van sy lewe, in The Winter's Tale, is dit nog steeds die bekende landskap wat beskryf word, al is die toneel die onbekende Bohemia:

.....Here's flowers for you:  
 Hot lavender, mints, savory, marjoram;  
 The marigold that goes to bed wi' the sun,  
 And with him rises weeping: these are flowers  
 Of middle summer.....



en die pragtige:

.....daffodils  
 That come before the swallow dares, and take  
 The winds of March with beauty; violets dim,  
 But sweeter than the lids of Juno's eyes  
 Or Cytherea's breath; pale primroses,  
 That die unmarried, ere they can behold  
 Bright Phoebus in his strength, a malady  
 Most incident to maids; bold oxlips and  
 The crown imperial; lilies of all kinds,  
 The flower-de-luce being one.....

[IV.iii]

Gedurende hierdie tweede groot fase staan Shakespeare nader aan sy gehoor as in enige ander tydperk van sy lewe. Hy en die lede van sy geselskap is een met die groot verteenwoordigende gemeenskap wat daagliks na hul aanbiedinge stroom. Die fase duur voort tot ongeveer 1601, die jaar waarin die held van Engeland, Essex, deur Elizabeth na die skavot gestuur is. Dover Wilson noem die laaste dekade van die 16e eeu: "[The] Greatest decade of English history which began with the defeat of the Spanish Armada and ended with the return of a disgraced Essex from the fatal mists of Ireland." [139:95] Shakespeare het al die groot gebeurtenisse van die tyd meegemaak: die beslissende seeslag van 1588 en die daaropvolgende gedurige oorloë met Spanje, Frankryk, Ierland en Wallis; die groot ekonomiese depressie van 1590 en die twee afgryslike pesjare, 1593 en 1594 toe meer as 15,000 Londenaars gesterf het en die teaters vir maande aaneen gesluit is; die groot onsekerheid oor die troonopvolging met die meegaande intriges aan die hof en die bejaarde koningin se vrees vir haar vyande as gevolg waarvan honderde van haar onderdane, onder wie van haar vriende, ministers, geleerdes, generaals, biskoppe en regters, op die skavot gesterf het. Dood en lewe skyn in die tyd geen gerymtheid te hê nie en tog is die volk blymoedig want die land ontwikkel en hul is verenig onder 'n koningin wat weet hoe om haar volk in die aangesig van soveel vyande en gevare bymekaar te hou. Essex is in dié tyd die groot held. 'n Beminde van die koningin en selfs genoem as troonopvolger. Hy is ook die groot vriend van Shakespeare se beskermheer, die graaf van Southampton, en derhalwe seker ook vriend van Shakespeare.

Die skokkende dood van Essex op die skavot, na die mislukte Ierse kampanje en sy poging om Elizabeth te onttroon, en die gevangeskap van die graaf van Southampton, is vir Dover Wilson die groot keerpunt in die lewe van Shakespeare.

Die jaar 1601 is ook 'n keerpunt in die geskiedenis van Engeland. Twee jaar later kom die reeds uiters bejaarde en verbitterde koningin te sterf en word opgevolg deur Jakobus Stuart. In die geskiedenis staan hy bekend as 'n wellusteling, immoreel, sonder waardigheid, ondiplomatieus en volkome onmagtig om die volk onder hom te verenig. Maar selfs voor die dood van Elizabeth heers daar reeds 'n gees van bedruktheid; alles word effens triestig en treurig en die jare van avontuur en glorie eindig met Essex op die skavot. [Die enge verbintenis tussen die toneelganger en die politieke gebeurtenisse buite die teater, skyn geïllustreer te word deur die feit dat Shakespeare se Richard II op die vooraand van Essex se gepoogde opstand teen die koningin, in die Globe aangebied is. Southampton en andere van Essex se vriende het gehoop om deur middel van die Richard II-tema die volk aan te vuur om op die daaropvolgende dag vir hul te skaar aan die kant van Essex. Dat dit nie gebeur het nie, moet 'n aanduiding wees van die volk se weersin in opstand en moontlike chaos.]

(d) Die tragiese fase

Walter Raleigh verbind die verskuiwing van die Shakespeare-Burbage-geselskap van Shoreditch na die Globe Teater in Bankside, met die begin van sy groot tragiese fase. "The date of its building coincides with the beginning of his greatest dramatic period, when he abandoned the historical and comic themes which had won him popularity, and set himself to teach English tragedy a higher flight. His tragedies and Roman plays, it is safe to assume, were brought out at this theater under his own supervision...." [ 105 : 118]

Na die dood van Essex, skryf Shakespeare sy eerste groot tragedie: Hamlet. Met dié skepping betree hy nie net die mees betekenisvolle fase van sy eie kunstenaarskap nie, maar word

daar ook 'n geheel nuwe toneelvorm gebore. Dit is die begin van 'n derde fase van sy loopbaan, 'n tragiese fase. Dit is nog steeds dieselfde diepsinnige, sensitiewe, wêreldwyse en digterlike mensekenner wat skryf, maar sy lewensbeskouing het 'n groot verandering ondergaan: hy skryf nie weer 'n enkele blyspel nie. [Dit is insiggewend dat Will Kempe, skepper van al Shakespeare se groot komedierolle, in die tyd die geselskap verlaat en dat al die komiese rolle wat na 1601 geskryf is, 'n fyner, broser tekstuur het en meer aangepas is by die talent van Robert Armin, Kempe se plaasvervanger.] Die somber stemming begin reeds met Julius Caesar, geskryf vóór Hamlet, toe Essex se gewildheid aan die hof reeds getaan het. Shakespeare stel nou nie meer in die York-Lancaster-geskiedenis belang nie, maar put inspirasie uit North se vertaling van Plutarchos: The Lives of the Noble Grecians and Romans, want hierin vind hy die temas vir 'n nuwe tydperk wat wesentlik verskil van die oue. Die mens van die jare ná 1601 dink anders en voel anders as dié van die jare daarvóór. Sulke snelle veranderinge is nie in die wêreldgeskiedenis onbekend nie. Een dusdanige tyd was die ommekeer in Athene tussen die einde van die 5e en die begin van die 4e eeu v.C., die tyd van Euripides. Daar was 'n soortgelyke dramatiese verandering in denke na die Eerste Wêreldoorlog. So 'n ommekeer vind plaas in die eerste dekade van die 17e eeu in Engeland. Die mens van die tyd vind dit moeilik, soos ons vandag, om die groot veranderinge te aanvaar. So skryf John Donne in 1611 in sy Anatomie of the World: "'Tis all in pieces, all coherence gone." Dit kon 'n sinsnede wees uit 'n tydgenootlike artikel. Donne verstaan die wêreld van sy tyd net so min soos menigeen die wêreld van vandag. Sir Walter Raleigh probeer in sy verdediging van die Alchemie, naarstiglik vaskleef aan die ou mistieke wêreld terwyl Francis Bacon vooruitbeweeg langs die nuwe wetenskaplike weg wat deur 'n Copernicus en 'n Kepler aangedui is. Salinger som die tyd as volg op: "The crisis of the seventeenth century was a far-reaching conflict of values -- between the religious traditions of the Middle Ages and the secular bias of the Renaissance, between the values relating to the social order and values centred on the individual. It came to a head, largely through economic causes,



about the turn of the century; the social system of the Tudor aristocracy, poised between local patronage and 'greatness' at Court, was undermined by the spreading influence of capitalism and distorted by rising expenses." [110 : 98-9] Terwyl die ambagsman en die landbouer in steeds groter armoede lewe, streef die beroepsklas na vermeerderde rykdomme en mag. Die outokratiese optrede van Jakobus I vervreem hom steeds meer van die volk en is oorsaak van 'n gevoel van vrees wat die vryheid van spraak aan bande lê; die spanninge op godsdienstige gebied het as gevolg 'n totale vervreemding tussen die koning en die Puriteinse burgerstand sodat hul in steeds groter getalle 'n nuwe tuiste oorkant die see in Amerika soek, terwyl die ontevredenheid van die Katolieke aanleiding is tot Guy Fawkes se poging om die Parlementsuis die lug in te blaas. Reeds 'n jaar tevore, in 1604, het Jakobus met Spanje 'n Vredesverdrag gesluit sodat daar nou nie meer 'n gemeenskaplike vyand is wat die volk kan verenig nie. Die verbrokkeling van die gemeenskap word weerspieël in die veranderde verhouding tussen dramaturg en gemeenskap wat vanaf die tyd merkbaar word.

In die dekade voor 1600 is Shakespeare en sy gemeenskap intiem met mekaar verbind binne 'n gemeenskaplike lewensbeskouing. Na 1600 is dit asof hy homself nie meer met die volk kan vereenselwig nie en hom derhalwe al meer terugtrek en vanuit 'n baie meer persoonlike gesigspunt skryf.

Dover Wilson verbind, soos reeds vermeld, die groot verandering in Shakespeare se dramaturgie met die dood van Essex en sien inderdaad in Hamlet 'n portret van Essex. Hy noem as bewys vir sy stelling die feit dat Essex op die skavot twee maal in gebed gevra het dat God sy engele moet stuur om sy siel na 'n Hemelse vreugde te neem en vergelyk dit met Horatio se gebed by Hamlet se sterwe:

"And flights of angels sing thee to thy rest."

In die lig van die oneindige stroom verklarings van hierdie merkwaardige toneelwerk, is dit van belang om in gedagte te hou dat Shakespeare die tema geneem het van bestaande werke met dieselfde naam. Thomas Kyd het byvoorbeeld 'n "Hamlet" geskryf. T.S. Eliot



[38 : 143] glo selfs dat Shakespeare se teks gedeeltelik net 'n herskrywing is van Kyd s'n. Hy noem in die verband die navorsing van J.M. Robertson en sy gevolgtrekking dat Shakespeare 'n toneelstuk geskryf het oor die uitwerking van 'n moeder se skuld op die gemoed van haar seun "and that Shakespeare was unable to impose this motive successfully upon the 'intractable' material of the old play." T.S. Eliot is dit eens met Robertson dat die essensiële emosie van die toneelstuk die gevoel is van 'n seun teenoor 'n skuldige moeder. Sou dit in die lig hiervan dan te vergesog wees om die beskouing in verband te bring met die van Dover Wilson, en Elizabeth I te sien as die Gertrude-figuur wat verantwoordelik is vir die dood, in dié geval, van Essex en Shakespeare se ontnugtering met 'n beminde koningin? Moontlik het Shakespeare se Hamlet dan ook die algemene gevoel van die gehoor, naamlik van skok oor Essex se dood, vertolk.

Daar is genoegsame rede om te glo dat die gebeurde van 1601 'n diep indruk op Shakespeare gemaak het; die volk as geheel is daardeur geraak. Die tema van Hamlet, die "melancholy Dane", het die gees van die tyd vertolk. Daar was nie geleentheid vir blyspele of vir 'n loflied op Engeland nie.

Na die aanbieding van Hamlet verskyn daar twee jaar lank nie weer 'n nuwe werk van Shakespeare nie en daarna volg 'n reeks tragedies en bittere verhale: Othello, Macbeth, King Lear, Measure for Measure, Troilus and Cressida, Timon of Athens en All's Well that Ends Well, Antony and Cleopatra, Coriolanus. Tussen hierdie groep werke en die van die jare voor 1600 lê daar 'n oneindige lang pad nie net in die geskiedenis van Engeland nie, maar in die gemoed van Shakespeare self: dit is 'n reis van 'n lewensoptimisme en 'n blye geloof, na 'n besef van die skynbare redeloosheid van die lewe; van hoop na ongeloof; van die lag na die traan; van Falstaff na Lear:

We came crying hither; .....  
 .....  
 When we are born, we cry that we are come  
 To this great stage of fools.

[IV.vi]



Oor die juiste datums van Measure for Measure, Troilus and Cressida, All's Well that Ends Well en Timon of Athens bestaan daar 'n mate van twyfel. Die meeste navorsers is dit egter eens dat hul hoogswaarskynlik in dieselfde jare soos die vier groot tragedies, Hamlet, Othello, Macbeth en King Lear, geskryf is, d.w.s. tussen die jare 1601 en ongeveer 1606. Die tydperk strek derhalwe vanaf die dood van Essex tot drie of vier jaar na die troonopvolging van Jakobus - vir Shakespeare klaarblyklik 'n tyd van bitterheid en lewenspessimisme. Daar is in die inleidende hoofstuk melding gemaak van die proses van geestelike homeostasis wat aanwesig is in alle kunsuitinge en in die werk van Shakespeare, wat uit die tyd dagteken, is dit besonder duidelik. T.S. Eliot maak melding daarvan: "What every poet starts from is his own emotions..... Shakespeare too was occupied with the struggle which alone constitutes life for the poet - to translate his private and personal agonies into something rich and strange, something universal and impersonal." [38 : 137] Die redes vir die vlymskerp satire, die bodemlose pessimisme, die walging en ongeloof wat Shakespeare in dié tyd oormeester, kan net na geraai word. Dat dit minstens ten dele verband had met die historiese omstandighede van die tyd, val egter nie te betwyfel nie.

Die eerste van die groot tragedies, Hamlet, is reeds deurweef met 'n bykans brutale voorstelling van die lewe soos Shakespeare dit in die jare aanvoel. Daar is blyke van 'n totale lewensbitterheid en ontnugtering. Hamlet maak byvoorbeeld 'n wrede grap van die dood van Polonius:

King : Now, Hamlet, where's Polonius?

Hamlet : At supper.

King : At supper? Where?

Hamlet : Not where he eats but where he is eaten....

[IV.iii]

Hamlet is nie net melankolies nie, hy is ook gedesillusioneer, woedend en verontwaardig, asof Shakespeare self in opstand is teen die lewe. Dit is asof hy in hierdie jare nie vir homself kan oriënteer nie...asof daar soms 'n chaotiese element in sy dramaturgie is, hoe groots die poësie van die tyd ook al is.





Volgens Webster [137 : 209] bevat die tragedies "... a poetic power which is beyond the range of the normal man". Dit beweeg op 'n vlak ver bo die van die gewone lewe. In die hantering van die King Lear-tema bereik dit 'n oorstelpende, bykans bomenslike hoogtepunt. Webster [137:222] sê daarvan: "...here, as very seldom, he is passionately out of love with humanity and supremely doubtful of the civilised veneer with which mankind has succeeded in covering its primeval instincts. The evil in Lear's world is a force liberated by mankind to destroy itself." Uit hierdie maatlose vertwyfeling kom Gloucester se woorde:

As flies to wanton boys, are we to the gods;  
They kill us for their sport.

[IV.i]

Die hele tragedie is inderdaad 'n prent van ongekende wreedheid, wellus, en ongeloof in die goedheid van die mens. Hiervan is die groot toneel tussen die blinde Gloucester, Edgar en Lear in IV.vi een van baie voorbeelde. Die bittere verse uit die mond van Lear kon 'n beskrywing wees van die heersende immoraliteit:

Why dost thou lash that whore? Strip thine own back;  
Thou hotly lust'st to use her in that kind  
For which thou whipp'st her. The userer hangs the  
cozener.

Through tattered clothes small vices do appear:  
Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold  
And the strong lance of justice hurtless breaks;  
Arm it in rags, a pigmy's straw doth pierce it.

.....  
.....Get thee glass eyes;  
And, like a scurvy politician, seem  
To see the things thou dost not.....

Dit is asof daar 'n groot bitterheid teen die hof uit Lear se laaste tweespraak met Cordelia klink:

.....so we'll live,  
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
At gilded butterflies and hear poor rogues  
Talk of court news; and we'll talk with them too,  
Who loses and who wins; who's in, who's out;  
And take upon's the mystery of things,  
As if we were God's spies: and we'll wear out,  
In a wall'd prison, packs and sets of great ones  
That ebb and flow by the moon.

[V.iii]





Sy tragedies is duidelik nie gerig aan dieselfde gehoor vir wie die Chronicle Plays en die sonnige komedies geskryf is nie. In die dekade voor 1600 is die tema van die Chronicle Plays die wat die naaste aan die denke van daardie tyd gelê het, naamlik die aard van die koningskap, die sondigheid van opstand teen die verteenwoordiger van God op die aardse troon, die chaos wat volg op wanregering en die versteuring van 'n "orde" en daarnaas die uitbeelding van die trotse nasionalisme waarmee die volk in die tyd besiel is. Na 1600 vind hy in North se vertaling van Plutarchos temas wat beter aanpas by die veranderde lewensklimaat. Reeds in die eerste van die "Romeinse" geskiedenis, Julius Caesar, is daar iets te bespeur van Machiavelli se "politieke realisme" wat besig is om oral die ou Middeleeuse lewensbeskouing te vervang. Ook die tema, die botsing tussen die gemeenskap en individuele of persoonlike aspirasies, is geneem uit die tydgees van die laaste jare van Elizabeth. In Antony and Cleopatra teken hy die spanningslyn tussen die sensories-sensuele lewe en die van daadkrag en patriotisme. Coriolanus is volgens Salinger moontlik geskryf na aanleiding van die opstand van die sogenoemde "Level-lers" teen die omkamping van weivelde deur die ryk grondeienaars en die protes van die "Levellers" teen "tyrants who would grind our flesh upon the whetstone of poverty". Hy sê verder: "A general corruption of social values seemed to have set in, a universal egotism, confirming the dark legend of Machiavelli." [ 110 : 98]

In sy geskiedskrywing van die jare voor 1600 teken hy helde-figure; nou skilder hy net die dwaasheid, meer nog, die absurditeit van oorlogvoering en stel hy in Troilus and Cressida die karakters van die "helde" in al hul menslike swakheid en ironiese lagwekkendheid voor. Hy laat Thersites die oorlog tussen Troje en die Grieke opsom in die woorde: "Here is such patchery, such juggling, and such knavery! all the argument is a cuckold and a whore; a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon. Now, the dry serpigo on the subject! and war and lechery confound all!" [II.iii]



Die wrange blyspele van die tyd, All's Well that Ends Well, Measure for Measure en Timon of Athens, almal geskryf gedurende die eerste vyf jaar na Jakobus die troon bestyg het, is eweneens getuie van 'n groot lewensbitterheid en desillusie wat skerp kontrasteer met die vroeëre romanties-idealistiese beskrywing van die liefde soos byvoorbeeld in Romeo and Juliet. Moontlik het die algemene verval van morele waardes, veral ook aan die hof van Jakobus waarteen die Puriteine so sterk beswaar maak, 'n weersin in die liefde by hom gewek. Daar is vir hom nie meer suiwere ideale of 'n suiwere liefde nie.

(e) Verminderde verband met die gemeenskap

Die gees van hierdie tyd word nie net in die werke van Shakespeare weerspieël nie, maar ook, hoewel op heel ander wyse, deur die van sy tydgenote. Dit is opmerklik dat Shakespeare in die laaste dekade van die 16e eeu feitlik die enigste groot of noemenswaardige dramaturg is. Al sy voorgangers - Marlowe, Kyd, Greene, Peele - het vroeg gesterf en die verhoog aan hom as hul enigste onmiddellike erfgenaam nagelaat. Teen die einde van die dekade begin Jonson na vore kom en teen die tweede dekade van die 17e eeu kom Webster, Francis Beaumont, John Fletcher, Dekker, Middleton en Massinger ook by. Hul werk staan in skerp teenstelling met die van Shakespeare. Terwyl hy sy wrange komedies, groot tragedies en Romeinse geskiedenis skryf, kom Beaumont en Fletcher na vore met romantiese tragi-komedies, klugte en melodramas waarvan die titels op sigself insiggewend is: The Knight of the Burning Pestle, Rule a Wife and Have a Wife, The Bloody Brother, e.s.m. Hierdie toneelstukke val in die smaak van die laer burgerstand enersyds en die perverse gees van die hof andersyds. In een van die toneelstukke, The Faithful Shepherdess, geskryf vir die vermaak van die hof, kom die tipiese versreëls voor:

For from one cause of fear I am most free:  
It is impossible to ravish me,  
I am so willing.....

Webster skryf hartstogtelike dramas oor politieke intriges wat met hul uitbeelding van geweld en onbeheerste passies net soseer



in die smaak van die destydse werkersklas val soos ons tydgenootlike "skop-skiet-en-donder"-verhale. Sy twee bekendste toneelstukke, The White Devil en The Duchess of Malfi is geskryf in navolging van die destyds modieuse Italiaanse novelle en adem die gees van dié land. Shakespeare se King Lear, waarin hy sy lewensvertwyfeling uitstort, en Ben Jonson se Volpone, verskyn in dieselfde jaar. Die tema van laasgenoemde gaan om die besit van geld en rykdom en is 'n weerspieëling van die nuwe tydgees wat deur gierigheid, selfverheerliking en sensualiteit gemotiveer word. Clunes skryf as volg oor die tydperk na Jakobus se troonopvolging: "Shakespeare had mastered his times. The Jacobean Court dramatists are content to master their market..... The Court prove themselves gluttons for excitement and, as their palates grow more faded, the dramatists are forced to ever-increasing extremes. Perhaps the heart of the trouble is that the King had no conscience that a play could catch - only an appetite that novel and exotic sensations could tease." [22: 52] Jonson se veglustigheid en uitgesprokenheid laat hom telkens in die tronk beland. Hy is die groot verteenwoordiger van 'n geheel nuwe skryfstyl, 'n nuwe benadering van die drama. Om weer eens vir Clunes aan te haal: "There is little that is merely topical in the plays of Shakespeare; Jonson's gives us a vivid caricature of contemporary life. Shakespeare held the mirror up to that in nature which is eternal; Jonson tied current cranks and knaves to the whipping-post and lashed hard. His bounteous and abundant vitality made him cussedly independent of any authority that he did not choose to recognise as valid and, for a time, energetic in his censure of the ever-growing corruption." [22: 47] In sover hy nie subjektief met sy tyd saamleef nie, maar krities en objektief daarbuite staan, is hy een van die voorlopers van 'n nuwe tydperk in die verhouding dramaturg-gemeenskap.

Die gedaantewisseling wat die hof na Jakobus se troonopvolging ondergaan, het 'n groot invloed op die dramaturgie: die suinigheid en betreklik goeie smaak van Koningin Elizabeth word vervang deur die spandabelheid, uitspattigheid en swak smaak van



Jakobus se hof. Gedurende die eerste dertien jaar van sy regering vind daar nie minder nie as 268 opvoerings plaas, waarvan 177 aangebied word deur die Shakespeare-Burbage-geselskap. Hierteenoor vind daar aan die hof van Elizabeth in die loop van 45 jaar, net 67 opvoerings plaas. [22 : 51] Die begin van die 17e eeu is die groot tydperk van die Engelse maskerspel waarvoor Inigo Jones sy beroemde fantasieryke décors en kostuums ontwerp. Ben Jonson skryf 'n groot aantal maskerspele maar daar kom nie 'n enkele uit die pen van Shakespeare nie. Dat Beaumont en Fletcher Shakespeare se plek as populêre skrywers inneem, is 'n aanduiding van die veranderde geestelike klimaat van die tyd.

Sewe jaar na Jakobus se troonbestyging, trek Shakespeare hom terug in Stratford en skryf in die rustige, landelike omgewing, sy laaste toneelstukke wat in eerste instansie bedoel is vir opvoering in die Blackfriars-teater wat in 1609 oorgeneem word deur die lede van die Globe-teater.

Die jaar 1609 kan miskien gesien word as die einde van die glorietyd van die Engelse toneel. Salinger skryf: "As the conflicts of the age flowed into politics, middleclass opinion grew harder against the playhouse, now virtually a court appendage... The division of public taste and feeling was already evident before Shakespeare's retirement, in the tragedies of Webster; it was emphasized by the fashionable success of Beaumont and Fletcher." [110 : 110] 'n Kombinasie van politieke faktore en die houding van die Puriteine, wat al sterker word in hul veroordeling van die vervalde lewenstandaarde en van die toneel, bring 'n einde aan die groot toneelontwikkeling van die vorige halfeeu. Shakespeare kon in elk geval nie as dramaturg kontak vind met hierdie tyd nie. Sy laaste toneelstukke, Cymbeline, The Winter's Tale en The Tempest, is, in teenstelling met die hofspele van Beaumont en Fletcher, geskryf vir aanbieding in die Blackfriars-teater, waarvan Alec Clunes skryf: "Roofed over and more intimate in atmosphere, the Blackfriars was used more and more by the Company, particularly in winter. ....They charged higher prices and their audience entirely changed character. Elizabeth's theatre had welcomed men from all walks of life; the nobleman and the common man rubbed shoulders in the playhouse yard; and the span of each play's interest held matter for them both. Five years



after James came to the throne, the nobility and the people went separate ways. The latter went to the Red Bull and other houses where the fare was simple. The nobility went indoors to the bright lights of the 'private' theatre at Blackfriars, where the players found their living depended upon satisfying more rarefied appetites." [22 : 49]

Die laaste, filosofiese blyspele van Shakespeare, voldoen in groot mate aan die vereistes van hierdie nuwe gehoor. Soos in die beginjare van sy loopbaan, toe hy die eise van sy geniale talent kon skoei na die vereistes van die gehoor, kom daar nou weer 'n wonderbaarlike samevloeiing van die romantiese eise van sy gehoor en sy eie ryp, poëtiese lewensbeelding. Iets van die gees van die Renaissance, en van sy vroeë blyspele, kom in Cymbeline en The Winter's Tale na vore, in die verhale sowel as die poësie. Uit Cymbeline kom die pragtige lied wat Guiderius oor die liggaam van Fidelio sing:

Fear no more the heat o' the sun,  
Nor the furious winter's rages;  
Thou thy worldly task hast done,  
Home art gone, and ta'en thy wages;  
Golden lads and girls all must,  
As chimney-sweepers come to dust.

[IV.ii]

The Winter's Tale kan, met sy pragtige skildering van die boerelewe, amper "Shakespeare se Engelse pastoraal" genoem word. In die reeds vermelde historiese dramas uit hierdie tyd, voldoen Shakespeare ook ten opsigte van skouspel en eksotiese liefdesintriges aan die smaak van die Blackfriars gehoor maar skryf tegelyk in veral Antony and Cleopatra 'n werk van merkwaardige poëtiese gestalte.

Die grootsheid van die werke ten spyt, skryf Shakespeare teen die einde van sy lewe nie meer vir en vanuit die gemeenskap as geheel nie want daardie gemeenskap is reeds onversoenbaar verdeel. Maar ten spyte van 'n gebrek aan direkte kontak met sy volk as geheel en omdat hy nou vir 'n meer geselekteerde gehoor skryf, is sy dramatiese poësie nie minder groots nie en wen hierdie laaste werke inderdaad aan 'n groot mate van filosofiese

bespiegeling wat hy hom in vroeër jare uit die aard van sy gehore of dalk sy eie destydse stadium van ontwikkeling, skaars veroorloof het. Sy laaste groot werk, The Tempest, kan moontlik vertolk word, nie net as 'n storie van romantiese berusting nie, maar veral as 'n grootse en tydlose allegorie. Jan Kott [79 : 193] beskryf dit as 'n Renaissance-tragedie van verlore illusies, en gesien teen die agtergrond van die tyd en Shakespeare se destydse lewensomstandighede, verleen so 'n vertolking moontlik 'n waarde en diepte aan die werk waarop tot nog toe nie gelet is nie. Hoe hierdie werk ook andersins vertolk word, bly dit 'n grootse allegorie van Shakespeare se eie lewe en neem hy daarmee, in die dikwels gesiteerde epiloog, afskeid van 'n toneelpublik van wie hy hom reeds gedistansieer het.

Prospero: Now my charms are all o'erthrown,  
 And what strength I have's mine own;  
 Which is most faint; now, 'tis true,  
 I must be here confin'd by you,  
 Or sent to Naples. Let me not,  
 Since I have my dukedom got,  
 And pardon'd the deceiver, dwell  
 In this bare island by your spell;  
 But release me from my bands  
 With the help of your good hands.  
 Gentle breath of yours my sails  
 Must fill, or else my project fails,  
 Which was to please. Now I want  
 Spirits to enforce, art to enchant;  
 And my ending is despair,  
 Unless I be relieved by prayer,  
 Which pierces so that it assaults  
 Mercy itself and frees all faults.  
 As you from crimes would pardon'd be,  
 Let your indulgence set me free.

[V.i]

Met hierdie laaste woorde van Prospero, neem die digter Shakespeare persoonlik ook afskeid van die toneel en van die nuwe, vreemdgeworde gemeenskap van Londen.

In die jaar 1613 word die Globe deur 'n brand in puin gelê. Dalk is die vernietiging deur brand van 'n teater wat onherroeplik met die naam van Shakespeare verbind is, 'n simbool van die einde van 'n besondere tydperk in die toneelgeskiedenis asook van Shakespeare se eie lewe. Vanaf 1613 skryf hy nie weer nie en drie jaar later, op twee-en-vyftigjarige leeftyd, sterf hy, sy taak volbring.



Hauser stel die vraag: "Was the most sublime dramatic work that it was granted to a poet to create, the gift of destiny to a man who wanted, first of all, to supply his theatrical undertaking with saleable goods, and who ceased to produce when he had secured a carefree livelihood for himself and his family, or was it rather the creation of a poet who gave up writing when he felt there was no longer any public left for whom it was worth his while to write?" [62 : 146]

Sowel in Spanje as Frankryk bereik die toneel in die ses tiende en sewentiende eeu groot spitse. Ook in later eeue verskyn daar meesterwerke wat die toneelletterkunde glorieryk aanvul. Hierna word in die volgende hoofstukke verwys. Maar met moontlike uitsondering van Goethe se Faust, het daar sedert Shakespeare se toneeldigting nog nie weer vergelykbare universele teaterwerk verskyn nie. Met die toenemende verburgerliking van die toneel en die verdwyning, tydens die 17e, 18e, 19e en 20e eeue, van Europese gemeenskappe wat deur dieselfde gemeenskaplike lewensbeskouing en -ideale saamgebind is, en die verskyning van 'n groot menigte gemeenskappe elk met 'n eie, besondere saambindende gedagte, verbrokkel ook die toneel in 'n enorme verskeidenheid, elk toegespits of gemik op 'n gefragmenteerde deel van die gemeenskap. In Engeland dateer die fragmentasie, soos hierbo uiteengesit, vanaf die begin van die 17e eeu.





## 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 volks-toneel, 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 tuis 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. Brennan 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 halfeeu 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-geïntereerde 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-geïntereerde 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 beloop 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 bruted 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 maatreël 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 sestiende 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 nitemin 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 geskifte 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 herstel 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 gesteldheid 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 absolute 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 tekende. 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 polisceniese 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 Hertoë van Guise. Uit ontevredenheid met die oornome 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 Hugenote 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 halfeeueu 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 gesagsposte 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 uifers 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 volgelingen 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 dekade net besig was om sterk op te leef. Teen die einde van die tweede dekade 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 hernieude 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 toneeleffekte 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 aanbieding 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 samewerking 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 aanbiedeinge 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 aanbidding 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 verfynder 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 eesste eeue toe die mens nog teem '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 bewoog het, is onafskiedelik met mekaar verweef.

Au reste, ceux qui regrettent qu'il ne nous ait pas donné une comédie, mais n'aurait jamais eu l'audace de l'écrire. Sans l'appui du Roi, le poète, non seulement n'aurait jamais pu se maintenir, mais il n'est guère douteux qu'il n'aurait jamais pu se maintenir. René Bray skryf: "Car il n'est guère douteux, que, sans l'appui du Roi, le poète, non seulement n'aurait jamais pu se maintenir, mais il n'est guère douteux qu'il n'aurait jamais pu se maintenir." [11:139]

Op 'n misverstand. René Bray skryf: "Car il n'est guère douteux, que, sans l'appui du Roi, le poète, non seulement n'aurait jamais pu se maintenir, mais il n'est guère douteux qu'il n'aurait jamais pu se maintenir." [11:139]

Die voorbeeld van die koning word deur vooraanstaande lede van die aristokrasie gevolg. Molière skryf sy blyspede in eerste instansie vir die vermaak van howelinge en die aristokrasie en nie vir die volk nie. Hy het, in teenstelling met Shakespeare en die Spaanse dramaturge, min aanvoeling vir die volk, d.w.s. die laere volk. Dit neem nie daarvan weg dat hy in sy toneel-stukke 'n menigte portrette van die bourgeoisie en die laer-stande geskilder het nie. Hy voel hom tuis in die kring van Versailles en tussen die intelligentsia van Parys. Die aanty-ging as sou die opdragte van die koning hom in die natuurlike ontwikkeling van sy talent gestrem het, berus volgens navorsers, op 'n misverstand. René Bray skryf: "Car il n'est guère douteux, que, sans l'appui du Roi, le poète, non seulement n'aurait jamais pu se maintenir, mais il n'est guère douteux qu'il n'aurait jamais pu se maintenir." [11:139]

Au reste, ceux qui regrettent qu'il ne nous ait pas donné une comédie, mais n'aurait jamais eu l'audace de l'écrire. Sans l'appui du Roi, le poète, non seulement n'aurait jamais pu se maintenir, mais il n'est guère douteux qu'il n'aurait jamais pu se maintenir." [11:139]

davantage de Misanthropes, se méprennent singulièrement sur son génie comique." [11:139]

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



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 gewoontes 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 godsdienst. 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 kwade 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 godsdienstige, 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 fântome 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 verraai 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 geledere 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 klaarblyklieke 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 pouvez 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 buiteluvertoning 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 hoë 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 opmerklke 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 Lütz, 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 spits tyd 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 Englisch ge habt 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 volks-toneelbeweging, 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, regsverteenvoerder 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 hoofgroeppe:

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 instellinge 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 spoorslag 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 tasbare 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.



LITERATUURLYS

1. ALY, A.Y.  
Transl. : The Holy Koran. Lahore, 1938.
2. AESCHULUS  
Transl. Philip : The Oresteian Trilogy. London,  
Vellacott The Whitefriars Press Ltd., 1964.
3. ARISTOPHANES : The Eleven Comedies. New York,  
Liveright Publishing Corporation,  
1943.
4. ARISTOTELES : "The Imitative Art of Poetry."  
Transl. Ingram : Philosophies of Art and Beauty.  
Bywater and W.Rhys New York, Ed. Alfred Hofstadter and  
Roberts Richard Kuhns, 1964.
5. ARTAUD, A : The Theater and its Double. New York,  
Transl. Mary Grove Press Inc., 1958.  
Caroline Richards
6. BARRAULT, Jean Louis : Reflections on the Theatre. London,  
Transl. Barbara Wall Rockcliff Publishing Corporation Ltd.,  
1951.
7. BENTLEY, Eric : The Classic Theatre. New York, Double-  
(Ed.) day Anchor Books, Garden City, 1959.
8. BIRCH, S. : Records of the Past. Egyptian Texts,  
Vol.VIII. London, Samuel Bagster and  
Sons, 1876.
9. BONÉ, E.L. : "Man's Biological Significance". South  
African Archaeological Bulletin. Vol.  
XLV. No.75, September 1964.
10. BOSMAN, F.C.L. : „Sewe Beslissende Jaartalle in die  
Geskiedenis van die Toneel in Suid-  
Afrika." Tydskrif vir Geesteswetens-  
skappe. S.A. Akademie vir Wetenskap  
en Kuns, Jaargang 10, no.1, Maart 1970.
11. BRAY, René : Molière homme de théâtre. Mercure de  
France, 1954.
12. BRENNAN, Gerald : The Literature of the Spanish People.  
London, Cambridge University Press,  
1965.
13. BROCK-SULZER, : "Das klassische französische Drama",  
Elizabeth Welttheater. Braunschweig, Georg  
Westermann Verlag, 1962.
14. BRUSTEIN, Robert : The Theatre of Revolt. London, Methuen  
and Co. Ltd., 1965.
15. BYBEL, DIE : Genesis.
16. CALDERON : "Life is a Dream." "Love after Death."  
vert. Roy The Classic Theatre, Vol.Three. New  
Campbell York, Doubleday and Co., Inc., 1959.



17. CHADWICK, A.M. : The Heroic Age. London, Cambridge University Press, 1967.
18. CHAMBERS, E.K. : The Elizabethan Stage. Vol.I. Oxford, Clarendon Press, 1967.
19. CHAPUZEAU, S. : Le Théâtre français. Paris, G. Monval, 1875.
20. CHENEY, Sheldon : The Theatre. London, Vision Press Limited, 1952.
21. CIORANESCU, A. : "La Biographie de Tirso de Molina." Points de repète et points de vue. Bulletin Hispanique 64, 1962.
22. CLARK, Graham : Archaeology and Society. London. University Paperbacks, Methuen, 1960.
23. CLUNES, Alec : The British Theatre. London, Cassell and Company Limited, 1964.
24. COLE, Toby and CHINDOY, H.K. : Directors on Directing. London, Peter Owen Ltd., 1970.
25. CRAIG, Edward Gordon : On the Art of the Theatre. London, Heineman, 1957.
26. CRONJÉ, G. : „Besinning oor die Kuns en die Gemeenskap", Die Kuns en die Gemeenskap. Kaapstad, S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, Nasionale Boekhandel Beperk, 1969.
27. CRONJÉ, G. : Die Drama as Speelstuk. Johannesburg, Voortrekkerpers, 1971.
28. CRONJÉ, G. : „Die Drama en die Gemeenskap". Die Kuns en die Gemeenskap. Kaapstad, S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, Nasionale Boekhandel Beperk, 1969.
29. CRONJÉ, G. : „Die Kulturele Betekenis van Suid-Afrika na Buite", Suid-Afrika na Buite. Kaapstad, S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns. Tafelberg Uitgewers, 1969.
30. CRONJÉ, G. (red.) : Suid-Afrika na Buite. Kaapstad, S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns. Tafelberg-Uitgewers Beperk, 1970.
31. CURTIUS, Ludwig Vert. Herman Weigand : Goethe. London, Routledge and Kegan Paul Ltd., s.j.
32. DELP, Wilhelmina : Germany. Oxford Companion to the Theatre. 2nd Edition, 1962.
33. DIELS, H. : Die Fragmente der Vorsokratiker. Teil I. Zürich, Weidmann, 1964.
34. DURANT, Will : The Story of Philosophy. New York, Garden City Publishers, Garden City, 1927.



35. EHRENBERG, Victor : Origins of Democracy. Historia Bd.1, pp.515-548, 1950.
36. EHRENBERG, Victor : Sophocles and Pericles. Oxford, Blackwell, 1954.
37. EHRENBERG, Victor : The People of Aristophanes, a sociology of old Attic Comedy. New York, Schocken Books, 1962.
38. ELIOT, T.S. : Selected Essays. London, Faber and Faber, 1949.
39. ELSE, G.F. : „Hermes“ Tydskrif. LXXV. Wiesbaden, Hermes Zeitschrift für Klassische Philologie, Franz Steiner Verlag GmbH, s.j.
40. ESSLIN, Martin : The Genius of the German Theatre. Mentor Publishers, The New American Library, 1968.
41. FARRINGTON, B. : Science and Politics in the Ancient World. London, Oxford University Press, 1939.
42. FAIRBRIDGE, R.W. : "Geological and Cosmic Cycles." Interdisciplinary Perspectives of Time. Consulting Editor - Roland Fischer, Annals of the New York Academy of Sciences. Vol.138, Art.2. New York, Published by the Academy, Feb.6, 1967.
43. FELSENSTEIN, Walter : Wege zum Musiktheater. Berlin, Komischer Oper, 1965.  
Red. Klaus Schlegel.
44. FINLEY, John H. : Thucydides. Cambridge, Mass., Harvard University Press, MCMXLVII.
45. FISCHER, Helmut Harald : "Theatre - illusion or reality?" Cultural News from Germany. Ed. Hildegard Brodda. Bonn, Internationales, Bad Godesberg, 1972. English version: Timothy Nevill.
46. FISCHER, Roland : "The Biological Fabric of Time." Interdisciplinary Perspectives of Time. Consulting Editor: Roland Fischer, Annals of the New York Academy of Sciences. Vol.138, Art.2. New York, Published by the Academy, Feb. 6, 1967.
47. FORD, Boris : A Guide to English Literature. Vol.2.  
Editor The Age of Shakespeare, Pelican Books, A.291, 1956.
48. FORREST, W.G. : "Themistokles and Argos". Classical Quarterly, Vol.10, 1960.
49. FREEDLEY and REEVES : History of the Theatre. New York, Crown Publishers, 1941.
50. FROMM, Erich : The Sane Society. London, Routledge and Kegan Paul Ltd. s.j.



51. FROUDE : History of England Vol.viii. London, J.W. Parker and Son, 1862-70.
52. GASSNER, John : Directions in Modern Theatre and Drama. New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1967.
53. GASSNER, John : Masters of the Drama. 2nd Edition. New York, Random House, 1940.
54. GOETHE : Faust. Kaapstad, Nasionale Boekhandel Vert. Eitemal Bpk., 1966.
55. GOODLAD, J.S.R. : A Sociology of Popular Drama. London, Heinemann Educational Books Ltd., 1971.
56. GRASSI, Ernesto : "Das Problem des Realismus im Theater." Zeitgenössische Opern-Interpretation. Dresden. Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts. Redaktion: Wolf Ebermann und Martin Vogler, Graphischer Grossbetrieb Völkerfreundschaft, 1966.
57. GRASSI, Ernesto : Kunst und Mythos. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie. Sachgebiet Philosophie. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, Verlag GmbH, 1957.
58. GRIERSON, H. : The Poems of John Donne. London, Oxford Editor University Press, 1949.
59. HARBAGE, Alfred : Shakespeare's Audience. New York, Columbia University Press, 1958.
60. HARTNOLL, Phyllis : The Oxford Companion to the Theatre. Editor 2nd Edition. London, Oxford University Press, 1962.
61. HAUSER, Arnold : The Social History of Art. Part One. London, Routledge and Kegan Paul, 1962.
62. HAUSER, Arnold : The Social History of Art. Part Two. London, Routledge and Kegan Paul, 1962.
63. HAUSER, Arnold : The Social History of Art. Part Three. London, Routledge and Kegan Paul, 1962.
64. HAUSER, Arnold : The Social History of Art. Part Four. London, Routledge and Kegan Paul, 1962.
65. HEIMES, Klaus : "Music and Society". Fokus U.P.E. Jaargang 2. Nummer 2. Uitgegeev deur die Buro vir Ontwikkeling en Openbare Betrekkinge, Universiteit van Port Elizabeth, 31 Augustus 1972.
66. HERING, Gerhard F. : "Das klassische deutsche Drama". Welttheater. Braunschweig, Herausgegeben von Siegfried Melchinger und Henning Rischbieter, Georg Westerman Verlag, 1962.
67. HOFSTADTER, Albert and : Philosophies of Art and Beauty. New York, KUHNS, Richard Modern Library Giant G.90, 1964. Editors



68. JAEGER, Werner : The Theology of the Early Greek Philosophers. Oxford, Oxford University Press, 1947.
69. JAMES, William : The Varieties of Religious Experience. New York, Modern Library, 1936.
70. JEBB, R.C. : Sophocles. The Plays and Fragments. Part Two. Amsterdam, Adolf Hakkert, 1965.
71. JEFFREYS, M.D.W. : "The Ekoi Players." The Eastern Anthropologist. Vol.V, No.1. Lucknow India, Published by the Department of Anthropology, Lucknow University, 1952.
72. KATSELI, Aleka : The Greek Theatre. First lecture: "The Prehistory, the history and the perfection of Tragic form." Second lecture: "The Tragic Conception." Third lecture: "The Theatrical Interpretation of Greek Tragedy." Fourth lecture: "A Comparison of the 'Three Electras'" (Aeschylus, Sophocles and Euripides), Delivered at the University of Pretoria, 1972.
73. KINDERMANN, Heinz : Theatergeschichte Europas. Teil 1. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1961.
74. KINDERMANN, Heinz : Theatergeschichte Europas. Teil III. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1961.
75. KINDERMANN, Heinz : Theatergeschichte Europas. Teil IV. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1961.
76. KITTO, H.D.F. : Greek Tragedy. University Paperback. London, Methuen and Co. Ltd., 1970.
77. KITTO, H.D.F. : Form and Meaning in Greek Tragedy. University Paperbacks 2. London, Methuen and Co. Ltd., 1969.
78. KOESTLER, Arthur : The Act of Creation. London, Pan-Piper-Pan Books Ltd., 1966.
79. KOTT, Jan : Shakespeare our Contemporary. New York, Transl. Doubleday and Co. Inc., 1964.  
Taborski
80. LANCASTER, Henry : French Dramatic Literature of the Carrington Seventeenth Century. Part II.Vol.II. New York, Gordian Press Inc., 1966.
81. LESSING, G.E. : Hamburgische Dramaturgie. Leipzig, (Herausgeber: Dr. Otto Lyon), Velhagen und Klasing, 1914.
82. LESSING, Gotthold : Lessings Werke. Stuttgart, (Ludwig Holthof) 2e druk. Deutsche Verlags-Anstalt, s.j.
83. MADARIAGA, Salvadore : Hamlet. London, Hollis and Carter, 1948.



84. MALAND, David : Culture and Society in Seventeenth-Century France. London, B.T.Batsford Ltd., 1970.
85. MÉAUTIS, George : L'Authenticité et la date du Prométhée Enchaîné D'Eschyle. Geneve, 1960.
86. MELCHINGER, Siegfried und RISCHBRETER, Henning : Welttheater. Braunschweig, (Herausgeber): Georg Westermann Verlag, 1962.
87. MITFORD, Nancy : The Sun King. London, Hamish Hamilton, 1966.
88. MOORE, W.G. : Molière, A new criticism. Oxford, Clarendon Press, 1968.
89. MOLIÈRE : Comedies. Part I. London, Everyman's Library 831, J.M. Dent and Sons, 1951.
90. MOLIÈRE : Comedies. Part II. London, Everyman's Library 831, (Introduction: Frederick C. Green), J.M. Dent and Sons, 1951.
91. MOLINA, Tirso de : "The Trickster of Seville." The Transl. Roy Campbell Classic Theatre. Vol. Three. New York, Doubleday and Company, Inc., Garden City, 1959.
92. MONGRÉDIEN, Georges : La Vie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, J. Tallandier, 1947.
93. MONGRÉDIEN, Georges (Ed.) : Mazarin. Collection Génies et Réalités. Paris, Hachette, 1959.
94. NAGLER, A.M. : A Source Book in Theatrical History. New York, Dover Publications Inc., s.j.
95. NEUMANN, Emil : History of Music. Vol.IV. Special Edition. London, Cassell and Company Limited, s.j.
96. NICHOLSON, Harold : Monarchy. London, Weidenfeld and Nicholson, 1962.
97. NIETZSCHE, Friedrich : "The Birth of Tragedy." Philosophies Transl. Clifton P. Fadiman of Art and Beauty. (Red.: Hofstadter and Kuhns), New York, The Modern Library, 1964.
98. NIETZSCHE, Friedrich : The Living Thoughts of Friedrich Nietzsche, presented by Heinrich Mann. Cassell and Co. Ltd., 1942.
99. PERRY, W.J. : The Primordial Ocean. London, Methuen and Company, 1935.
100. PETRIE, Charles : Philip II of Spain. London, Eyre and Spottiswoode, 1963.
101. PLATO : The Republic of Plato. Book III. London, Transl. A.D. Lindsay M.A. Ed. Ernest Rhys Everyman's Library, J.M. Dent and Sons Ltd., 1942.
102. PICARD-CAMBRIDGE, A.W. : Dithyrambe, Tragedy and Comedy, 2nd Edition. Oxford, Oxford University Press, 1962.



103. PLUTARCH : Lives. Revised Dryden Edition. London, J.M. Dent and Sons, 1957.
104. PODLECKI : The Political Background of Aeschylean Tragedy. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.
105. RALEIGH, Walter : Shakespeare. London, MacMillan and Co.Ltd., 1927.
106. RECLAMS SCHAUSPIEL-FUHRER : Zweite Auflage. Stuttgart, Herausgegeben von Otto C.A. zur Nedden und Karl H. Ruppen, Reclam-Verlag GmbH., 1955.
107. RISCHBIETER, Henning : "Das deutschsprachige Theater". Welttheater. Braunschweig, Georg Westermann Verlag, 1962.
108. RITCHIE, R.L.G. (Ed.) : France. A Companion to French Studies. London, Methuen and Co. Ltd., 1961.
109. ROSZAK, Theodore : The Making of a Counter-Culture. New York, Doubleday and Co. Inc., Garden City, 1969.
110. SALINGER, L.G. : The English Literary Renaissance. A Guide to English Literature. Vol.2. Editor: Boris Ford. Pelican Books, A.291, 1956.
111. SCHILLER, Friedrich : "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet." Schillers Werke. Erster Band, München, Zürich, Knauer Klassiker. Droemersch Verlaganstalt, 1959.
112. SCHILLER, Friedrich : Schillers Werke. Zweiter Band. München, Zürich, Knauer Klassiker, Droemersch Verlaganstalt, 1959.
113. SCHLEGE, Klaus (Redaksie) : Wege zum Musiktheater. Aufsätze, Berichte, Kritiken zur arbeit und Methodik der komischen Oper., Komischen Oper, Berlin, 1965.
114. SCHOPENHAUER (Transl. Haldane, R.B. and Kemp,J.) : "The World as Will and Idea". Philosophies of Art and Beauty. The Modern Library. New York, Random House, 1964.
115. SCHWEITZER, Albert (Transl. Mrs C.E.B. Russell) : "Goethe's Message for Our Time". Goethe. A Commemorative Address delivered in Frankfurt on Main on 22 March 1932. London, Adam and Charles Black, 1949.
116. SIMONSON, Lee : The Stage is Set. New York, Harcourt Brace and Company, 1937.
117. SNELL, Bruno : Poetry and Society. Bloomington, Indiana University Press, 1961.
118. SOPHOCLES (Vert. Sir George Young) : Dramas. London, Everyman's Library, J.M. Dent and Sons, Ltd., 1957.





119. SOUTHERN Richard : The Seven Ages of the Theatre. London, Faber and Faber, 1962.
120. STUART, Donald Clive : The Development of Dramatic Art. New York, Dover Publications Inc., 1960.
121. TEIRLINCK, Herman : Wijding voor een Derde Geboorte. Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1956.
122. THATCHER and SCHWILL : A General History of Europe. 350-1900. London, John Murray, 1905.
123. THOMSON, George : Aeschulus and Athens; a study in the social origins of drama. London, Lawrence and Wishart, 1941.
124. TILLYARD, E.M. : Shakespeare's History Plays. Peregrine Books, Y4, 1966.
125. TILLYARD, E.M. : The Elizabethan World Picture. London, Chatto and Windus, 1967.
126. UNDERHILL, John Garrett : Four Plays; in English version. London, (Vert.) Scribner, 1936.
127. VAN MIERLO, J. : Marike van Nieumegen. Antwerpen, (Red.) "De Vlijt", N.U., 1951.
128. VAN RENSBURG, J.P.J. : Die Vroue van Troje. Kaapstad, (Vert.) Nasionale Pers Beperk, 1945.
129. VAN RENSBURG, J.P.J. : 'n Oorsig van die Oud-Griekse Letterkunde. Stellenbosch, Die Universiteit Uitgewers, 1960.
130. VAN THIENEN, Fr. W.S. : Het Doek Gaat Op. Deel I. Bussum, W. de Haan, 1969.
131. VAN THIENEN, Fr. W.S. : Het Doek Gaat Op, Deel II. Bussum, W. de Haan, 1969.
132. VEBLEN, Thorstein : The Theory of the Leisure Class. New York, The Modern Library, 1931.
133. VEGA, Lope de : "Fuente Ovejuna". The Classic Theater. (Vert. Roy Campbell) Vol. Three. New York, Doubleday and Co., Inc., Garden City, New York, 1959.
134. VERHAGEN, Balthazar : Faust. Kaapstad, Nasionale Pers Beperk, 1949.
135. VOSSLER, K. : Lope de Vega und seiner Zeitalter. München, Beck, 1932.
136. WASSENAAR, Theo : Koning Oidipus. Johannesburg, (Vert.) Voortrekkerpers, Bpk., s.j.
137. WEBSTER, Margaret : Shakespeare Today. London, J.M. Dent and Sons Ltd., 1957.
138. WHITMAN, C.H. : Sophocles. A Study of Heroic Humanism. Cambridge, Massachusetts, University Press, 1951.



139. WILSON, J. Dover : The Essential Shakespeare. London, Cambridge University Press, 1945.
140. WILSON, Margaret : Spanish Drama of the Golden Age. Oxford, Pergamon Press, 1969.
141. ZUR NEDDEN, Otto C.A. : "Tirso de Molina." Reclams Schauspielführer. Zweite Auflage. Stuttgart, Reclam-Verlag Gmbtt., 1955.
142. WAGER, Walter (Ed.) : The Playwrights Speak. London, Longmans Green and Co. Ltd., 1969.



SAMEVATTING VAN DIE PROEFSKRIF

DIE DRAMATURG EN SY GEMEENSKAP

HERMIEN McCAUL-DOMMISSE

PROMOTOR:                    PROF. DR. G. CRONJÉ  
DEPARTEMENT:                DRAMATOLOGIE  
GRAAD:                        D.PHIL.

Die ondersoek na die dramaturg en sy gemeenskap gaan uit van die veronderstelling dat die toneel nie net 'n verbygaande vermaaklikheidsvorm is nie maar 'n noodsaaklike en sinvolle uitingsvorm van die gemeenskapslewe in sy geheel. Die mens se behoefte om by wyse van 'n gebare- en mimiekspel uiting te gee aan sy diepste gevoelens, is 'n oerdrang wat reeds in die mees primitiewe gemeenskappe aanwesig is. Die gemeenskapslewe word in die geskrewe dramaturgie uitgebeeld in 'n situasie waarin enkele persone vir hulle in 'n historiese, sosiale of religieuse verband met die medemens of die gemeenskap bevind. Daar word beweer dat die bloeitydperke in die toneel voorkom in ekonomies bloeiende stadsgemeenskappe waar daar reeds 'n stewige kulturele onderbou bestaan en die gemeenskap as gevolg van historiese omstandighede intens bewus is van hul nasionale verbondenheid. 'n Kenmerk van die groot bloeitydperke is dat hul verskyning saamval en parallel loop met groot historiese omwentelinge en gevolglike sosiale spanninge wat die homogeniteit van die gemeenskap of die heerskappy van 'n besondere groep bedreig. In teenstelling hiermee verval, verbrokkel of vervlak die toneel in verspreide, heterogene gemeenskappe wat deur 'n welvarende, stabiele middelstand oorheers word. Die ontwikkelingsgang van



die toneel word ooreenkomstig hierdie stelling in breë trekke vanaf die primitiewe oerbestaan van die mens tot aan die twintigste eeu geskets.

In die eerste hoofstuk word die ontstaansvorme van die toneel in die rituele feesgeleenthede van vroeë beskawings nagegaan. Die oerdrange en instinkte van die mens word in die verband belig.

Die tweede hoofstuk gee 'n oorsig van die ontstaan, ontwikkeling en verval van die toneel in Athene met aandag aan die dramaturgie van Aischulos, Sophokles, Euripides en Aristophanes. 'n Ondersoek na die aard van die dramaturgie dui daarop dat dit intieme verband het met die religieuse, historiese en sosiale omstandighede van die gemeenskap. Veranderinge in die genoemde omstandighede word, ooreenkomstig die persoonlike instelling van die dramaturg, in die dramaturgie weerspieël.

Met die vernietiging van die Atheense staat aan die einde van die vyfde eeu, en derhalwe ook van die besondere gemeenskap waaruit die Griekse tragedie en blyspel voortgekom het, verval die toneel in die laat Hellenistiese tydvak. Dit word hoofsaaklik 'n vermaaklikheidsvorm wat tot 'n groot verskeidenheid van gemeenskappe spreek. In die verspreide, heterogene Romeinse Ryk gaan die verband tussen die dramaturg en die gemeenskap in so 'n mate verlore dat die toneel uiteindelik in oppervlakkige, dikwels bloot sensasionele en vergrofte uiterlikhede verval en deur die Christelike Kerk in die ban gedoen moet word.

Gedurende die tussen- en eindtydvakke van die Middeleeue herleef die toneel in die homogeen verbonde Christelike Kerkgemeenskap. Gedurende die Renaissance keer die toneel terug na die oorspronklike dramaturgie wat veral in die Latynse skooldrama weer eens 'n neerslag in die wêreldlike gemeenskap vind. Hierdie vorm van die toneel wat uit monde van 'n vergange gemeenskap spreek, vind nie aansluiting by die breë volkslaag nie. Die volkstoneel herleef in die Commedia dell'Arte, 'n gemeenskapsverbonde mimiekkuns.

Die sestiende eeu word gesien as 'n belangrike oorgangstyd wat aan die einde van die eeu in Londen, hoofstad van Engeland, gestalte vind in die kragtige dramaturgie van Shakespeare. Die aandag word daarop gevestig dat die dramaturgie, soos in die geval van dié van Athene, op 'n sterk ontwikkelde kulturele onderbou



berus en dat Shakespeare se toneelstukke voortvloei uit die besondere religieuse, historiese, sosiale en ekonomiese gemeenskaps- en tydsomstandighede. Die ontwikkeling van die dramaturgie loop, weer eens soos in die geval van die Atheense dramaturge, parallel met die veranderinge wat in die gemeenskap en in die persoonlike lewensinstelling van Shakespeare plaasvind.

Die opkoms en verval van die Spaanse toneel, wat gelyktydig met die Engelse plaasvind en hoofsaaklik in Madrid voltrek word, word nagegaan aan die hand van enkele toneelstukke van Lope de Vega, Tirso de Molina en Calderon de la Barca. Die klem val op partikuliere aspekte van die lewensbeskouing wat in die weg gestaan het van 'n tydloos-universele dramaturgie soortgelyk aan die wat in Athene en Londen aan bot gekom het.

In 'n oorsig van die bloeitydperk van die Franse toneel val die klem veral op Molière. Die intense gemeenskapsverbondenheid van sy blyspele word geskets in teenstelling met die letterkundig georiënteerde tragedies van Corneille en veral van Racine. Aandag word bestee aan die invloed wat Lodewyk XIV se politieke bestrewing op die ontwikkelingsgang van die Europese toneel gehad het en die invloed van die prosceniumverhoog op die verhouding tussen die dramaturg en sy gemeenskap.

Die prestasies en tekortkominge van die Duitse bloeitydperk word met die toenemende verburgerliking van die toneel verbind. Anders as in die geval van die bloeitydperke van die Griekse, Engelse, Spaanse en Franse toneel, bereik dié van Duitsland sy hoogtepunte in verspreide nasionale skouburge. Die indirekte maar beslissende invloed wat die splitsing van die gemeenskap as gevolg van die Hervorming en sosiaal-ekonomiese omstandighede enersyds en die verdwyning van betreklik afgesonderde gemeenskappe andersyds, op die opkoms van die Duitse toneel en die verhouding van die dramaturg tot die gemeenskap gehad het, word met aandag aan enkele toneelstukke en geskrifte van Lessing, Schiller en Goethe toegelig. Weens die verbrokkeling en verburgerliking van die gemeenskap spreek die digterlike dramaturgie nie meer, soos in vorige tye, tot die gemeenskap as geheel nie. Die dramaturgie word in 'n groot verskeidenheid van aanspreekvorme gedwing om tot 'n ewe groot verskeidenheid van gemeenskapsgroepe te spreek.



Die twintigste eeu word ten slotte as 'n nuwe oorgangstyd beskou. Die geslote homogene gemeenskappe van voorheen het lank reeds verdwyn en is met groot pluralistiese volkegroepe vervang. Die tydgenootlike drang na sintese te midde van die geweldige bevolkingsverspreiding en heterogene gemeenskapsgroeperings, word ten opsigte van die opkoms van die regisseur, die aard van die tydgenootlike dramaturgie en die gebruik van die rolprentmedium belig. Die gevolgtrekking word bereik dat die draaiboekskrywer die volksdramaturg grotendeels vervang het en in toenemende mate die hele Wes-Europese gemeenskap aanspreek. In die huidige uitermate wetenskaplike eeu is daar oral in die kunste, dus ook in die dramaturgie, tekens van 'n soektog na of 'n behoefte aan oervorme, -simbole of -tekens wat die eiendomlike besit van alle mense is en met gebruik waarvan die kunstenaar hoop om vreemde gemeenskappe te kan aanspreek.

Die aandag word deurgaans daarop gevestig dat die groot bloeytydperke van die toneel deur 'n innige verband tussen die dramaturg en sy gemeenskap gekenmerk word en dat die dramaturgie in die tye altoos op een of ander manier 'n juiste weerkaatsing van daardie gemeenskap is. Nabootsing of oornameword van die vreemde toneel het nêrens in die geskiedenis 'n eie ontwikkeling of selfs 'n organiese groeiproses as gevolg gehad nie.

Die ondersoek toon die afwykings en ooreenkomste in die herhalende ontwikkelingspatrone en eienskappe van die groot bloeytydperke van die toneel. Suid-Afrikaanse omstandighede en die moontlikheid van 'n opbloei van die toneel ter plaatse word in die lig hiervan bespreek.



SUMMARY OF THE DISSERTATION

THE DRAMATIST AND HIS COMMUNITY

HERMIEN McCAUL DOMMISSE

PROMOTER: PROF. G. CRONJÉ  
DEPARTMENT: DEPARTMENT OF DRAMA  
DEGREE: D.PHIL.

The enquiry into the relationship between the dramatist and his community has as the point of departure the assumption that the theatre is not merely a passing form of entertainment but a necessary and meaningful expression of the life of the community in its entirety. Man's need to express his deepest emotions by means of gesture and mime is a primordial urge which is already present in primitive societies. The written drama gives expression to the life of the community by means of historical, social or religious situations in which individuals find themselves in relation to their fellowmen or to the community. It is claimed that the flowering of the theatre occurs in prosperous civic communities where a solid cultural base already exists and in which the community, due to historical circumstances, are intensely conscious of their national coherence. A distinguishing feature of the great ages is that their occurrence runs parallel to and occurs simultaneously with ages of historical change and consequent social strain which threaten the homogeneity of the community or the supremacy of a particular group. In contrast to this the theatre declines, disintegrates or becomes shallow in dispersed, heterogeneous communities dominated by a prosperous and stable middle class. The development of the theatre is sketched, in accordance with this concept, in broad outline, from man's primitive primordial existence up to the twentieth century.



Chapter one traces the genesis of the theatre in the ritual festivals of early civilizations. The primordial urges and instincts of man are elucidated in this connection.

Chapter two reviews the origin, development and decline of the theatre in Athens with particular reference to the dramas of Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes. An inquiry into the nature of the plays indicates that it is intimately related to the religious, historical and social circumstances of the community. Changes in the above circumstances are reflected in the plays in accordance with the personal attitudes of the playwrights.

With the destruction of the Athenian State and therefore of the community out of which Greek drama and comedy emerged, it falls into decay during the late Hellenistic age. It becomes principally a means of entertainment that appeals to a great variety of communities. The relationship between the dramatist and his community is lost to such an extent in the dispersed, heterogenous Roman Empire that the theatre eventually declines into shallow, often purely sensational and coarse superficialities and has to be banned by the Christian Church.

During the middle and late Middle Ages the theatre is reborn in the homogenously coherent community of the Christian Church. During the Renaissance the theatre returns to the original dramaturgy and is once again precipitated in the secular community especially by means of the Latin school drama. This form of the theatre, which reflects the life of a bygone community, does not find a response amongst the broad populace. The theatre of the people is reborn in the Commedia dell'Arte, a mime art closely connected with the community.

The sixteenth century is seen as an important age of change which, at the end of the century, in London, capital city of England, finds expression in the powerful plays of Shakespeare. Attention is drawn to the fact that, as in the case of Athens, the plays rest on a strongly developed cultural infra-structure and that Shakespeare's plays emerge from the particular religious, historical, social and economic circumstances of the community and the times.





The development of the plays runs, once again as in the case of the Athenian playwrights, parallel to the changes which occur within the community and in the personal life and attitude of Shakespeare.

The rise and fall of the Spanish theatre, which occurs simultaneously with that of England and comes to fruition principally in Madrid, is traced by way of some of the plays of Lope de Vega, Tirso de Molina and Calderon de la Barca. Particular aspects of the view of life which mitigated against an equally universal and timeless dramaturgy such as had emerged in Athens and London, are stressed.

A review of the flowering of the French Theatre places special stress on Molière's plays. The intense coherence of his plays with the life of the community is contrasted with the literary orientation of the tragedies of Corneille and more especially of Racine. Attention is given to the effect which Louis XIV's political aspirations had on the development of the European theatre and the influence of the proscenium stage on the relationship between the dramatist and his community.

The achievements and the shortcomings of the flowering of the German theatre is linked with the increasing domestication of the theatre. Other than in the case of the Greek, English, Spanish and French theatre, the German peaks are achieved in dispersed national theatres. The indirect but decisive effect which the splitting of the community as a result of the Reformation and social and economic circumstances on the one hand and the disappearance of relatively isolated communities on the other hand, had on the rise of the German theatre and the relationship of the dramatist to his community, is illustrated with reference to some of the plays and writings of Lessing, Schiller and Goethe. As a result of the disintegration and domestication of the community, the poetic drama no longer, as in former times, addresses the community as a whole. The dramaturgy is forced into a great variety of forms in order to address an equally large variety of communities.



Finally, the twentieth century is seen as a new period of change. The former enclosed, homogeneous communities have long since disappeared and been replaced by great pluralistic national groups. The contemporary urge towards synthesis in the midst of the tremendous spread of populations and the heterogeneous communal groupings is illustrated in respect of the emergence of the producer, the nature of the contemporary drama and the use of the film medium. The conclusion is drawn that the scenario writer has largely taken over the function of the former national dramatist and increasingly addresses the whole of the European community. The present extremely scientific age shows signs everywhere, and thus also in the drama, of a search or a desire for primordial forms, signs or symbols which are part of the personal equipment of all peoples and by means of the use of which the artist hopes to be able to address foreign or strange communities.

Attention is drawn throughout to the fact that the great ages of the flowering of the theatre are distinguished by a deep relationship between the playwright and his community and that, in these times the dramaturgy is, in some or other way, an exact reflection of that community. Imitation or adoption of foreign theatre has at no time in history resulted in an indigenous development or even in an organic process of growth.

The enquiry points out the differences and similarities in the repeating patterns of development and characteristics of the great ages of the theatre. South African conditions and possibilities of a flowering in this country are discussed in the light of the above.