

POSTMODERNISTIESE ELEMENTE IN ENKELE DRAMAS  
VAN PIETER FOURIE

deur

MARGARETHA JOOSTE

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM

in die

FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE  
DEPARTEMENT AFRIKAANS

aan die

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

Studieleier: Prof C.E. Pretorius

Pretoria

Oktober 1992

Vir my man en my ouers

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek, of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is egter dié van die outeur en moet nie aan die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing toegeskryf word nie.

BLADSY

HOOFSTUK 1

Verantwoording	1
----------------	---

HOOFSTUK 2

<u>Ek, Anna van Wyk</u>	18
-------------------------	----

HOOFSTUK 3

<u>Die koggelaar</u>	43
----------------------	----

HOOFSTUK 4

<u>Donderdag se mense</u>	74
---------------------------	----

HOOFSTUK 5

Besluit	99
---------	----

Bibliografie van geraadpleegde werke	109
--------------------------------------	-----

Samevatting	115
-------------	-----

Summary	117
---------	-----

## HOOFSTUK 1

### VERANTWOORDING

Postmodernisme as fenomeen, as denkmodus is reeds deur verskeie teoretici grondig bestudeer en ten opsigte van onderskeidende kenmerke en tendense geëvalueer. Daar kan tans met vrug geput word uit die uitgebreide literatuur oor die onderwerp, en enkele teoretici se bevindinge sal in hierdie studie benut word.

In wese is die term **postmodernisme** 'n contradictio in terminis. Die prefiks **post-**, wat 'n draer is van die semantiese betekenis: agter, na of later, staan in 'n teenstrydige verband tot **modern**, wat beteken: huidig, teenswoordig, eietyds, hedendaags, nuut. Volgens Brian McHale (1987:4) maak die term nie sin nie:

For if "modern" means "pertaining to the present", then "post-modern" can only mean "pertaining to the future", and in that case what could postmodernist fiction be except fiction that has not yet been written?

Vir Linda Hutcheon (1988:3) is postmodernisme 'n

contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges.

Postmodernisme as "een ontwikkeling en bundeling van tendenzen die zich op verschillende manieren kunnen manifesteren" (Van Alphen 1989:28), leen hom tot 'n verskeidenheid interpretasiemoontlikhede wat sowel die teorie as die praktyk betref. Postmodernisme as denkmodus het wye belangstelling by veral teoretici uitgelok; almal het nie dieselfde perspektief op hierdie fenomeen nie.

Postmodernisme omvat twee denkrigtings:

- postmodernisme is 'n doelbewuste reaksie op of verset teen modernisme
- postmodernisme is 'n outomatiese kontinuering van modernisme.

Volgens Hutcheon (1988:18), wat onder andere A poetics of postmodernism (1988) en The politics of postmodernism (1989) gepubliseer het, is postmodernisme

neither a simple and radical break from it (modernism) nor a straightforward continuity with it: it is both and neither.

McHale (1987:5) is weer van mening dat

postmodernism follows from modernism ... more than it follows after modernism.

Ten opsigte van die omskrywing van dié denkmodus huldig Rory Ryan (1988:247) die volgende standpunt:

Postmodernism should more correctly be called "supermodernism" in that postmodernism does not break with, but extends the projects and dissatisfactions of modernism.

Postmodernisme moet volgens Ihab Hassan (1980:120-121) begryp word ten opsigte van beide kontinuïteit en diskontinuïteit:

Thus postmodernism, by invoking two divinities at once, demands a double view. Sameness and difference, unity and rupture, filiation and revolt, all must be honored if we are to attend to history, apprehend (perceive, understand) change.

Volgens Jean Lyotard (1984:79) is postmodernisme ongetwyfeld 'n deel van modernisme:

Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant.

Hoewel die twee denkrigtings ten opsigte van die postmodernisme (reaksie op en kontinuering van modernisme) onderskei word, is dit uit bogenoemde aanhalings (en ook ander bronne) duidelik dat daar definitiewe erkenning aan die geldigheid van albei beskouings gegee is.

Waar modernisme 'n radikale breuk met tradisionele en konvensionele Westerse waardes voorgestaan het, is postmodernisme nie slegs 'n breuk nie, maar ook 'n voortbou op hierdie a-tradisionele en anti-konvensionele modernistiese waardes. Postmodernisme bevraagteken juis die histories aanvaarde waardes en wil in die plek daarvan 'n nie-hiërargiese, heterogene struktuur stel.

Volgens Ernst van Alphen (1989:21) kan postmodernisme beskou word as die begin van 'n denkfase waarin die hegemonie van die Westerse patriargale kultuur plek moes maak vir 'n heterogene samelewing van gelykwaardige, voorheen marginale, kulture. In die postmoderne era is daar dus nie meer plek vir die insluiting van die een ten koste van die ander nie. 'n Inklusiewe, gelykwaardige struktuur word gepropageer. Die verbandhoudende begrippe **totalisasie** en **getotaliseerd** staan sentraal in die postmodernistiese denkmodus. In wese kom postmodernisme daarop neer dat dit 'n gekant-wees teen of 'n reaksie op totalisasie is. Die begrip **totalisasie** moet hier in sy breedste betekenis begryp word, naamlik die poging om in alle opsigte 'n geheelindruk of geheelbeeld te skep.

Totalization is the process whereby monopolies are created, forcing disparate activities, discourses and practices into docile variations of the One in power. Totalization is a process of amplifying the world and its phenomena, to impose structure, order and conformity in order to stifle difference, rebellion and minority activity. Totalization is the drive towards sheer explicability, or the final answer to all problems - political, socio-cultural and epistemological (Ryan 1988:249).

Die postmodernistiese lewens- en wêreldbeskouing word gekenmerk deur 'n gevoel van toekomsloosheid en die geloof dat geen koherente

geheel gekonstrueer kan word uit hierdie chaotiese, gebroke wêreld nie. Die postmoderniste bevraagteken die basis van hiërargiese en orde-sisteme.

Hierdie lewens- en wêreldbeskouing werk ook deur na die postmoderniste se siening van tradisie, want 'n gekant-wees teen totalisasie impliseer ook 'n gekant-wees teen die tradisionele. Die a-tradisionele aard is herkenbaar in die postmoderniste se weerstand teen stereotipering, konformerings, homogeniteit, gelykvormigheid en standaardisering — die postmodernisme kom met ander woorde in opstand teen dit wat nog altyd voorgehou is as die "absolute waarheid" en laat dit eerder aan die individu oor om dit te bedink en te beredeneer. Die postmoderniste beskou die moderniste se klem op interpretasie en gelade of verskuilde betekenis as pretensieus en beweeg self weg van interpretasie deur eerder klem te lê op vorm en proses as op inhoud. In teenstelling met die outonomistiese benadering wat 'n literêre teks as selfstandig en onderhewig aan eie wette beskou, is die konteks vir die postmodernis belangriker as die outonomie van die teks. Hierdie benadering vereis noodwendig 'n nuwe leesstrategie. Deur anti-interpretatief te wees, doen die postmodernisme hom voor as objektief en verheve bo dialektiek. 'n Postmodernistiese teks leen hom dus tot 'n verskeidenheid interpretasiemoontlikhede, maar dwing nie die toeskouer/leser tot die maak van 'n keuse uit die verskeidenheid nie. My interpretasie van die dramas wil dan ook nie 'n "finale betekenis" aan die tekste toeken nie.

Om in verset te kom teen totalisasie, beteken nog nie dat alle getotaliseerde stelsels wel deurbreek of ondermyn kan word nie. So byvoorbeeld kan 'n dramateks as niks anders as getotaliseerd beskou word nie: die teks bly steeds 'n eenheid omdat die plot 'n versameling gebeure, persone en soms selfs tye en ruimtes in een (getotaliseerde) verhaal saamvat. Maar omdat die postmodernistiese lewens- en wêreldbeskouing te onderskei is van ander denkmodi, gaan dit hier meer om die verbrokkeling van die mens en sy wêreld.


Aansluitend by die postmodernistiese siening van totalisasie is die standpunt ten opsigte van voorstelling en realiteit. 'n Drama is normaalweg 'n representasie van die werklikheid, maar waar die

tradisionele drama die illusie wou skep dat die werklikheid op die verhoog weergegee word, onderstreep die postmodernistiese drama sy representasie-wees. Hierdie tipe drama doen hom met ander woorde nie voor as die werklikheid nie, maar beklemtoon eerder die "gemaaktheid" daarvan. Bertolt Brecht het reeds in die epiese drama van die vervreemdingstechniek of -effek gebruik gemaak om die illusie van realiteit te deurbreek.

Het vervreemdingseffekt bestaan hierin, dat het vanzelsprekende in zekere zin ongewoon wordt gemaakt en daardoor des te inzichtelijker (Van Gorp en andere 1984:332).

Ook in die epiese drama is die toeskouer/leser deurgaans daarvan bewus dat hy slegs na 'n vóórstelling van die werklikheid kyk.

Volgens Umberto Eco (1984:67) leef ons in "an age of lost innocence", omdat niks werklik nuut of oorspronklik kan wees nie. Alles wat is, was al. Die postmodernis poog daarom nie om die realiteit weer te gee soos die realis en naturalis nie, maar huldig die standpunt dat alles wat gesê word of wat gebeur, reeds gesê is of gebeur het. Enige weergawe van realiteit is nie realiteit nie en daarom moet daar nie probeer word om realiteit weer te gee nie. Die postmodernistiese teks is mimeties van aard, met ander woorde 'n nabootsing van die realiteit, en die werklikheid as onwerklikheid onderstreep die postmodernistiese siening van die wêreld as chaoties en eenheidloos. Dié onwerklikheid sluit aan by die fantasie: in die fantasie is die onmoontlike moontlik en die onwerklike werklik. In die omgaan met die fantasie moet die toeskouer/leser sy realiteitsgebondenheid ophef en ruimte laat vir die onmoontlike of onwerklike. 'n Nuwe wêreld waar nuwe reëls en waardes geld, word deur middel van die teks of opvoering betree en die toeskouer/leser moet daarvoor ontvanklik wees ten einde die teks/opvoering tot sy volle potensiaal te ontgin. Vir die postmodernis is daar ooreenkomste tussen werklikheid en fiktiewiteit, maar die ooreenkomste beklemtoon juis vir hom die verskille tussen werklikheid en fiktiewiteit.

Mimese impliseer weerspieëling en in dié verband onderskei Douwe Fokkema (1986:87) die speël as een van die lekses  in



die postmodernisme gebruik word. Die Klassieke en Westerse denke is vanaf die Renaissance tot die agtiende eeu oorheers deur die metafoor van kuns as 'n spieël van die werklikheid (Viljoen 1988:419). 'n Spieël reflekteer die werklikheid, maar die spieëlbeeld wat op dié manier weergegee word, is nie meer die werklikheid nie maar net 'n vóórstelling van die werklikheid. So byvoorbeeld kan die spieëlbeeld van 'n driedimensionele voorwerp slegs omgekeerd tweedimensioneel voorgestel word.

For the real world to be reflected in the mirror of literary mimesis, the imitation must be distinguishable from the imitated: the mirror of art must stand apart from and opposite to the nature to be mirrored. A mimetic relation is one of similarity, not identity, and similarity implies difference - the difference between the original object and its reflection, between the real world and the fictional heterocosm (McHale 1987:28).

Die postmodernistiese siening van die verhouding tussen realiteit en fiktiwiteit kan ook deurgetrek word na die postmodernis se gemoeid-wees met die geskiedenis. Waar die modernisme die rol en invloed van die geskiedenis misken het, het die postmodernisme teruggekeer na die erkenning daarvan. Die bemoeienis wat die postmodernis met die geskiedenis maak, is egter om dit te herevalueer en daarmee in gesprek te tree in die lig van die hede. Ironie en parodie is twee strategieë waardeur die postmodernis die geskiedenis oproep. Hutcheon (1988:35) sê in dié verband:

Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it.

Hierteenoor kan, binne dié denkmodus, die geskiedenis op ironiese wyse gekonfronteer word, sodat 'n dramaturg byvoorbeeld op die geskiedenis kommentaar kan lewer. Die postmodernisme wil nie bloot die geskiedenis weergee nie, maar roep dit op sodat dit bevraagteken en krities gekommentarieer kan word. Dit blyk dat daar binne die postmodernisme 'n toenemende behoefte daaraan bestaan om die

geskakeerdheid en invloedrykheid van die geskiedenis te herontdek en te bevraagteken. Die postmodernis beskou homself as verantwoordelik om sowel die "waarheid" as die "illusie" te belig. Maar die postmodernis wil nie tot 'n keuse kom nie en daarom word sy eie "weergawe van die waarheid" telkens ondermyn. In hierdie opsig hou die postmodernis se verzet teen totalisasie gewis voordele in. Dit wat voorheen weggesteek of verskuil was, word nou geopenbaar en eis dikwels verduideliking. Dit het tot gevolg dat denkraamwerke van mense verbreed word, sodat naïwiteit en goedgelowigheid uiteindelik in die slag bly. Mense word dus geïnspireer om te dink en te filosofeer en om aannames te heroorweeg. Waar geskiedskrywing byvoorbeeld voorheen net die verhaal van die wenners weergegee het, kom die verloorders in die postmodernistiese teks ook op die voorgrond.

In die Suid-Afrikaanse politieke situasie word daar reeds 'n geruime tyd, veral binne swart "bevrydingsbewegings", die behoefte uitgespreek aan 'n sogenaamde alternatiewe geskiedenis wat ook die historiese bydrae van die swartmense in Suid-Afrika sal weergee. So byvoorbeeld word die blanke Afrikaner in geskiedenisboeke voorgehou as die opgevoede, edel Europeër wat na 'n woeste land gekom het, dit bewoon en bewerk het en oorwegend "vrugtelose" pogings aangewend het om die swart inheemse "barbare" te kersten. Vir die stoere, godvresende Afrikanerboere was geen ontbering te veel of geen opoffering te groot om die land in besit te neem nie. Die blanke Afrikaner word uitgebeeld as Christelik barmhartig teenoor swartmense, maar intens gesteld op die behoud van die meerderwaardige, blanke ras van Europese afkoms. Die postmodernis erken dit nie as enigste werklikheid nie, maar wys ook op die ander kant van die Suid-Afrikaanse geskiedenis: die blanke Afrikaner was óók die een wat die grond met geweld afgeneem het van die oorspronklike bewoners daarvan; hy was die paternalistiese uitbouter van swartmense, die egbreker en ontugtige wat basterkinders verwek het, die skynheilige en vroom kerkganger wat nie gehuiwer het om die Bybel te interpreteer om hom te pas nie.

Byna al die kenmerke van die postmodernisme staan in noue verband tot die postmodernistiese siening van totalisasie, pluralisme, fragmentarisme, representasie, ondermyning van grense, en intertekstualiteit.

Pluralisme is 'n term wat veral in die huidige politiek van Suid-Afrika baie gebruik word, omdat die veranderinge in die land afgestem is op 'n meer inklusiewe politieke akkommodering van Suid-Afrika se pluralistiese gemeenskap. Pluralisme is nie net 'n onderskeidende kenmerk van die postmodernisme nie, maar politiek is ook onlosmaaklik deel van dié denkmodus, want soos Hutcheon (1988:4) sê, postmodernisme is "resolutely historical and inescapably political". Waar witmense tradisioneel beskou is as die superieure ras, word swartmense nou as gelykwaardig erken binne die postmodernistiese denkmodus. Dit is ook die geval met die feminisme en homoseksualiteit. Die postmodernisme deurbreek die hiërargiese struktuur waarin manlike chauvinisme en heteroseksualiteit gedomineer het; in die plek daarvan word daar nie weer 'n dominant gestel nie, maar 'n pluralisme waarvolgens daar geen hiërargie bestaan nie.

Non-seleksie is 'n uitgangspunt van die postmodernisme; Fokkema (1984:49), beweer:

at the centre of the postmodern semantic universe we find the semantic fields **inclusiveness and assimilation.**

Dit kan egter veroorsaak dat alle normatiewe waardes gerelativeer word en dat niks op rasionele gronde bo 'n ander verkies kan word nie. Morele, etiese en godsdienstige waardes word nie normatief ingespan om 'n waardebeplanning van ideologieë of groepe te maak nie. Bloot omdat iets voorheen in 'n hiërargiese struktuur onderdruk of verdruk is, word dit in die postmodernisme gelyk gestel aan die tradisionele dominant. Ter wille van 'n heterogene samelewing word alle waardestelsels tot niet verklaar of ondermyn. Hierdie ondermyning beklemtoon die postmodernistiese siening dat veronderstelde sekuriteit betekenisloos en niksseggend is.

Difference and ex-centricity replace homogeneity and centrality as the foci of postmodern social analysis (Hutcheon 1989:5).

Heterogeniteit verteenwoordig ook 'n aanval op totalisasie, omdat

heterogeniteit in wese 'n reaksie op homogeniteit is. In 'n postmoderne samelewing word wit en swart, man en vrou asook arm en ryk gelykwaardig geag. Hoewel heterogeniteit kan lei tot die maak van keuses, is dit nie die oogmerk van die postmodernis nie, maar wil hy eerder die diversiteit of verskille aantoon. In sy poging om te detotaliseer, gebeur dit egter soms dat daar juis bevoorregting van die een bo die ander plaasvind. Op dié manier ondermyn die postmodernis dan self sy strategie om heterogeniteit aan te toon. Hier is dus sprake van ondermyning van ondermyning, wat aansluit by die repetetiewe aard van die postmodernisme.

Die ondermyningstrategie is tipies postmodernisties en sluit nou aan by die siening van die begrip **totalisasie**. Die postmodernis ondermyn enigiets wat mag lyk na 'n koherente geheel. Daar word weggedoen met enige hiërargiese orde. So byvoorbeeld word die tradisionele patriargale stelsel ondermyn en word vrouefigure in postmodernistiese literêre tekste en films voorgehou as emosioneel sterker en fisies prominenter as wat vroeër die geval was. Mans hoef nie meer die hoof van die huis te wees nie, omdat die vrou as die man se eweknie beskou word.

Rigiede geïnstitusionaliseerde grense word ondermyn ten einde alle getotaliseerde stelsels as ontoereikend aan te toon. Hierdie grense sluit nie net sosiale grense soos dié tussen rasse, geslagte en klasse in nie, maar ook literêre grense. Grense tussen verskillende genres word opgehef in die sin dat sang, musiek, poësie en drama byvoorbeeld saam in een genre aangetref kan word. Hierdie tegniek of strategie word benoem met 'n term wat gewoonlik in die skilderkuns gebruik word, naamlik **collage**. Collage is 'n abstrakte kunsvorm waarin daar gebruik gemaak word van onder andere foto's, stukkies papier, tou en ander materiale om 'n kunswerk te skep. In die postmoderne collage bly die stukkies materiaal egter afsonderlike fragmente en vorm die eindproduk ook nie 'n koherente geheel nie. Volgens Theo D'haen (Fokkema en Bertens 1986:220) lei die tegniek tot meerduidigheid.

Multiplicity may be achieved by juxtaposing various kinds of images or materials, provided they come from sufficiently divergent origin.

Gefragmenteerdheid is 'n verdere onderskeidende kenmerk van die postmodernistiese denkmodus en vind ook noue aansluiting by die weerstand teen totalisasie. Omdat die postmodernis hiërargiese strukture en geïnstitutionaliseerde grense ondermyn en heterogeniteit voorop stel, kan en wil hy dus nie 'n getotaliseerde wêreld konstrueer uit die chaos van fragmente nie. Die anti-interpretatiewe aard van die postmodernisme impliseer dat elke fragment met ander woorde net so belangrik soos die ander is. Die gefragmenteerdheid van die postmodernisme het noodwendige gevolge. D'haen (Fokkema en Bertens 1986:222) is van mening dat

the obstinate refusal of postmodern fragments to "come together" easily leads to an overload of meaning in postmodern works.

Omdat daar nie sprake is van 'n getotaliseerde of koherente eindproduk nie en elke fragment sy eie intense betekenislading behou, sal dit byna onmoontlik word om tred te hou met al die verskillende betekenismoontlikhede. Die kritiek wat op die vele betekenismoontlikhede van 'n postmoderne teks gelewer kan word, is dieselfde as die kritiek op die heterogene aard van postmodernisme, naamlik dat dit tot onverskilligheid kan lei waarvolgens in beginsel geen betekenismoontlikheid aanvegbaar kan wees nie.

In 'n poging om teen die getotaliseerdheid van 'n literêre teks in te gaan, word die teleologie opgehef en word die postmoderne teks gekenmerk deur diskontinuiteit. Die meeste literêre werke voor die twintigste eeu handhaaf die een of ander vorm van teleologie en, volgens Szegedy-Maszák (Calinescu en Fokkema 1987:44),

from the early decades of this century onwards post-Nietzschean doubt began to undermine belief in linear succession, and this reaction transformed the textual composition of the works.

Die postmodernisme het egter nie die begin van die verbreking van die tradisionele teleologiese struktuur aangedui nie. In dié opsig hoef slegs verwys te word na die sirkulêre struktuur van die absurde en epiese teater, wat 'n doelbewuste deurbreking is van die Aristoteliaanse konsep van 'n "well-made play", met sy definitiewe begin, middel en einde om die eenheidstruktuur van 'n drama te bepaal. Dit is om hierdie rede (opheffing van teleologiese struktuur) dat die postmodernisme voorkeur verleen aan

montage, collage, the found or cut-up literary object, for paratactical over hypotactical forms, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia ... paradox, paralogy, parabasis, paracriticism, the openness of brokenness, unjustified margins (Calinescu en Fokkema 1987:19).

Die modernisme het in sy reaksie op tradisionele literêre vorme reeds 'n tradisie van "oper" eindes gevestig. Die postmodernisme, wat sowel op die tegnieke van die modernisme voortgebou het as daarop gereageer het, het oop eindes uitgebrei na wat Hutcheon (1988:59) noem "multiple endings" en "arbitrary closure". Die "oper" eindes verg groter betrokkenheid van die toeskouer/leser ten einde betekenis (meerduidig) aan 'n teks te gee. Ten opsigte van betekenis in postmoderne tekste het D'haen (Fokkema en Bertens 1986:222-3) onder andere die volgende opmerking gemaak:

With a postmodern text the issue of meaning shifts from the level of a collective and objective world, functioning according to the metanarratives of history, myth, religion, artistic and literary tradition, psychology, or any other metanarrative external to both the work and the individual to that of the purely private individual. Meaning then no longer is the province of a shared reality, but rather the epistemological and ontological problem of an isolated individual in an arbitrary and fragmentary world.

Die self-referensiële aard van postmodernistiese tekste hang nou saam met die proses van die voorstelling van die voorgestelde. Die postmodernisme word geken aan 'n bewus-wees van die skryfproses; die

postmodernistiese teks aan sy metafiksionele inslag. Die metafiksionele hou verband met introversie of bespiegeling oor die skryfproses self wat narcisties sowel as solipsisties van aard is (Viljoen 1988:418). **Narcisme** is selfliefde wat tot uiting kom in beheptheid met eie kwaliteite en dade (Gouws 1981:196), terwyl **solipsisme** die beskouing is dat die eie ek die enigste maatstaf vir kennis is (Gouws 1981:283). Solipsisme is die uiterste vorm van subjektiwiteit. Die metafiksionaliteit van die postmoderne teks plaas die klem op die mens wat as individu binne sy persoonlike verwysingsraamwerk betekenis aan sy ervaring gee. Die selfreferensiële aard van die postmodernistiese denkmodus dui daarop dat 'n teks met homself, die skryfproses, in gesprek tree en op homself kommentaar lewer. Die skeppingsproses in die postmodernisme impliseer noodwendig bewustelike betrokkenheid van die dramaturg. André P. Brink (1988:381) se evaluering van die rol van die verteller in die postmodernistiese roman kan ook van toepassing gemaak word op die dramaturg in die postmodernistiese drama:

(A)s redigeerder, kommentator, organiseerder, soms selfs goëlaar, manipuleer hy sy storie met maksimale demonstrasie van die vertelprosesse en -strategieë.

McHale (1987:210) kritiseer die postmoderne kunstenaar se arrogansie, of soos hy dit noem "ontological superiority", met betrekking tot sy obsessie om die fiksionele wêreld te deurbreek:

The postmodernist author arrogates to himself the powers that gods have always claimed: omnipotence, omniscience.

Die postmoderne kunstenaar se betrokkenheid by sy kunswerk word deur Lyotard (1987: 23-24) só verduidelik:

Een postmoderne kunstenaar of schrijver verkeert in de situatie van een filosoof: de tekst die hij schrijft, het werkt dat hij voltooit zijn niet in principe onderworpen aan al vasstaande regels, en kunnen niet beoordeeld worden door

middel van een bepalend oordeel, door op tekst of op dat werk bekende categorieën toe te passen. Naar deze regels en deze categorieën zijn het werk of de tekst op zoek.

Literatuuropvatting het die afgelopen jaren belangrijke fokusverskuiwings ondergaan. So is aanvanklik gefokus op die verhouding tussen die skrywer en die teks; daarna op die teks as outonome "wêreld in woorde" en nog later is die leser as die belangrikste rolspeler beskou. In die postmodernisme verskuif die fokus weer eens, naamlik na die teks se maakproses.

Parodie, wat volgens Hutcheon (1989:93) ook genoem word

ironic quotation, pastiche, appropriation, or  
intertextuality,

is kenmerkend van die postmodernisme. Metafiksionaliteit of selfrefleksiwiteit word bevestig deur onder andere parodie, en volgens Hutcheon (1989:61) herroep postmodernistiese tekste die geskiedenis en politiek

**through** - not despite - metafictional self-consciousness and  
parodic intertextuality.

Volgens H. van Gorp (1986:227) kan parodie beskou word as

een vorm van metatekstualiteit: ze moet steeds beskouwd  
worden tegen de achtergrond van het model dat ze bewust  
deformeert.

Parodie omsluit onder meer selfrefleksiwiteit, ironie,  
intertekstualiteit en die postmodernistiese ondermyning van die  
bestaande orde, grense en heilige of tradisionele waardes.

In een postmodernistiese tekst worden oudere genres als het  
bijbelverhaal, de ridderroman, de picareske roman en de  
Bildungsroman parodiërend verwerkt en geconfronteerd met  
gegevens uit de hedendaagse populaire cultuur.  
Onverenigbaar geachte genres als het stripverhaal, de



detective, de science fiction, de western en het wijsgerig traktaat worden schijnbaar probleemloos met elkaar in verband gebracht in een speelse pastichebeweging die wijst op het trivialisieren van het serieuze en problematiseren van het triviale (Van Gorp 1986:323).

In hierdie verhandeling sal nie gepoog word om 'n teoretiese waardering van of 'n studiestuk oor die postmodernisme as fenomeen te lewer nie, omdat ek van mening is dat die denkmodus teoreties reeds genoegsaam gedebatteer is. Die doel van die navorsingstuk is om enkele prominente postmodernistiese elemente in drie dramas van Pieter Fourie na te gaan. Daar is nie op postmodernisme as uitgangspunt in die verhandeling besluit net omdat dit 'n relatief "nuwe" rigting in die letterkunde, argitektuur, filosofie en pedagogiek aandui nie, maar veral vanweë die breër politieke aktualiteit daarvan en die invloed van dié denkmodus op die huidige lewens- en wêreldbeskouing asook die letterkunde.

In 'n noukeurige ondersoek van die trilogie Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en Donderdag se mense val 'n aantal deurlopende motiewe die toeskouer/leser dadelik op. Binne 'n Suid-Afrikaanse plaasopset kom die volgende twee motiewe in al drie die dramas voor:

- die politieke situasie in Suid-Afrika
- die geskiedenis wat aanleiding gegee het tot die situasie.

Gedurende die veertiger- en vyftigerjare, waartydens voorkeur verleen is aan realisme in die Afrikaanse letterkunde, was die plaas as tema baie gewild. Wat volgens Elize Botha (1988:407) temas is wat in die vroeëre plaasromans aangespreek is, naamlik die grimmige werklikhede van die stryd teen die natuur en die moeisame aanpassing by 'n veranderende ekonomie, kan ook deurgetrek word na die plaasdrama. Die mens, en spesifiek die Afrikaner, is getoon in sy verhouding tot God, die natuur en sy medemens, maar veral sy familie. Die Afrikaner is uitgebeeld as iemand wat nieteenstaande droogte en ander natuurrampe, veevrektes, armoede en swaarkry kan volhard in die Christelike geloof. Getrouheid aan tradisie en

familievastheid, wat beskou is as tipiese Afrikanerwaardes, en die belangrikheid van 'n nageslag (mánlik) is gereeld as tema ontgin. Die Afrikaner het op die plaas na aan die natuur gelewe en daardeur ook na aan sy God. Lede van 'n familie op 'n plaas was ook op mekaar aangewese omdat afstande groot was en kommunikasie moeilik. Deur middel van parodie word hierdie konteks in die drie dramas parodiërend verwerk deur die geskiedenis van die Afrikaner op ironiese wyse te herroep, te kommentariseer en te bevraagteken.

Die wyse waarop die unieke politieke fase waarin Suid-Afrika hom tans bevind met betrekking tot die ingrypende herwaardering van politieke denkrigtings en die wyse waarop dit neerslag vind in die eietydse letterkunde, leen hom by uitnemendheid tot navorsing. Hoewel daar reeds 'n aansienlike hoeveelheid navorsing toegespits is op postmodernistiese eienskappe binne die prosa en poësie, ontbreek sodanige navorsing grotendeels met betrekking tot die Afrikaanse drama-genre. In die verhandeling wil ek aantoon dat daar wel Afrikaanse dramas geskryf is wat vertolk kan word binne 'n postmodernistiese raamwerk. Slegs prominente postmodernistiese elemente sal nagegaan word in die genoemde drie dramas en daar sal hoofsaaklik gekonsentreer word op dié aspekte wat in hierdie hoofstuk uitgesonder is.

Pieter Fourie is sedert 1964 betrokke by die beroepsteater, onder meer as Artistieke Direkteur van KRUIK, regisseur, dramaturg, ook resident-dramaturg vroeër by KRUIK en tans by TRUK. Sy oeuvre is omvangryk, wat sowel kwantiteit as tematiese ontginning betref: hy het altesaam 18 literêre tekste geskryf wat onder andere kinderdramas, 'n versdrama, vertalings, klugte en volksteaterstukke insluit. In 1969 debuteer Fourie met twee kinderdramas: Husse met lang ore en Hansie die hanslam. Die enigste onopgevoerde drama van Fourie, Shaka, wat in versvorm geskryf is, is in 1976 in Afrikaans en Engels gepubliseer, hoewel dit reeds veel vroeër geskryf is. Die drama handel oor menslike swakhede en oor die laaste jare van die lewe van Shaka die Zoeloekoning.

Hoewel Fourie se klugtige dramas, Die proponentjie (1987) en Vat hom, Flaffie (1989), nie positief ontvang is deur literêre kritici nie, was dit treffers by die teatergangers. Fourie het sy eerste

"politieke" drama reeds in 1976 geskryf as 'n "toekomsstuk", maar weens die politieke aktuele tema, ontoelaatbare gemengde rolverdelings asook die bestaan van diskriminerende wetgewing is Tienuur maak die deure oop eers tien jaar later in 1986 vir die eerste keer opgevoer tydens die ATKV-Kampustoneelfees in Pretoria. Dié drama was gewild by sowel spelers as toeskouers, al het kritici weer eens nie 'n ophef daarvan gemaak nie.

Fourie se belangstelling in die land en sy mense vind gestalte in sy kommentaar op en bemoeienis met die Afrikaner in sy volksteaterstukke. Die tweeluik, Faan se trein (1975) en Faan se stasie (1976), is die eerste twee dramas waarin Fourie dié tema ontgin. Die hooffiguur, Faan, is 'n gestremde seun van die Onderdorp wat onder andere in konflik kom met seuns van die Bodorp. Fourie lewer sosiale kommentaar op die diskrepansies en vooroordele binne die Afrikaner-samelewing.

Met Die Joiner (1976) bewys Fourie hom as ernstige dramaturg. Brink (1986:188) beskou die drama as een van die gedurfdste ten opsigte van verwysingswêreld en een van die interessantste ten opsigte van betekenisprosesse. Sarel, die hooffiguur, word geteken midde-in die geskiedenis van die Afrikaner: die Anglo-Boereoorlog met sy wreedhede, en later sy partypolitiekery. Die vroeëre siening van Afrikaner-verraad word krities ondersoek deur albei kante van die saak te stel.

In Die plaasvervangers (1978) gaan Fourie voort met sy intrek van die geskiedenis in die hede. Afrikanerskap, en spesifiek die voortbestaan van die Afrikaner, word bevraagteken vanuit sy verpligte kontak met die Engelse (Tweede Vryheidsoorlog) en met die swartmense (hier spesifiek vyf geslagte later). Reeds in dié drama speel Fourie met die ironiese spanning tussen syn en skyn, spel en werklikheid, waarheid en leuen.

In Mooi Maria (1980) sit Fourie sy spel met die verlede wat deurwerk in die hede, voort en neem hy ook Afrikanerwaardes verder onder die loep. Volgens Brink (1986:191) word al die tegniese vondste van Fourie se vorige stukke in dié drama teruggevind; tegniese gespreke -

meen Brink - is dit moontlik Fourie se gaafste drama tot op daardie stadium. Maria, die hooffiguur, se tragiese lewe speel af teen die agtergrond van 'n gestereotipeerde Afrikaner-samelewing.

Ek, Anna van Wyk (1986), Die koggelaar (1988) en Donderdag se mense (1989) verskyn na Mooi Maria en voor Die groot wit roos (1989).

Die groot wit roos vestig Fourie as een van die knapste dramaturge in Afrikaans wat veral tegniek en stofordening betref. Die hooffiguur, Louis, is 'n chauvinistiese vrouejagter met oënskynlik onbeperkte seksuele ervarings. Die drama handel oor die verfilming van die ouer Louis, 'n invalide, se lewensverhaal met die fokus op sy seksuele verhoudings met velerlei vroue. In die rolprent vertolk Louis se seun, André, die rol van die jonger Louis en hy word bygestaan deur Lorna, die draaiboekskrywer en regisseur. Die rolprent word op die verhoog verfilm terwyl Louis in sy rystoel sit en toekyk.

In die volgende drie hoofstukke van die studie sal die trilogie (Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en Donderdag se mense) aan die hand van die postmodernistiese elemente wat daarin aanwesig is, bestudeer word.

## HOOFSTUK 2

### EK, ANNA VAN WYK

Ek, Anna van Wyk is in 1984 geskryf vir die ATKV-kampustoneel en in dieselfde jaar deur die Dramadepartement van die PU vir CHO opgevoer, maar is eers in 1986 gepubliseer.

Die metafiksionele inslag van Ek, Anna van Wyk vra van die toeskouer/leser om as individu vanuit sy persoonlike verwysingsraamwerk betekenis aan die teks te gee.

In Ek, Anna van Wyk vorm die opvoeringsopset 'n integrerende deel van die teks: direkte verwysings na 'n teateropset en teaterpraktyke kom voor, in die rolverdeling word aangedui dat 'n regisseur en 'n verhoogbestuurder dramatis personae is, en in die dramateks word verwys na die skrywer/dramaturg, akteurs, beligtingstegnikus en repetisies. Marisa Mouton (1989:253-282) bied haar bespreking van die drama vanuit 'n opvoeringsraamwerk aan, en ondersoek die maniere waarop 'n leser 'n dramateks kan benader, naamlik:

- \* om die teks te lees om sodoende die fiksionele wêreld te leer ken; en
- \* om die teks te lees as 'n implisiete toeskouer om sodoende die opvoeringsgerigtheid van die teks te verken.

Mouton het spesifiek die fiksionaliteit, die dramatis personae, die tyd en die ruimte van Ek, Anna van Wyk bestudeer.

Soos deur die titel gesuggereer, handel die drama oor die lewe van Anna van Wyk. Twee handelingsverlope kan in die drama geïdentifiseer word: die lewensverhaal van Anna en die handeling van die akteurs wat hulle rolle instudeer vir die toneelstuk oor Anna se

lewe. In laasgenoemde geval repeteer akteurs bepaalde tonele uit die drama, terwyl 'n ongeïdentifiseerde stem vanuit die donker gehoorsaam indringende vrae stel aan Anna die aktrise en aan Anna die dramatiese figuur op die verhoog. Deur middel van Anna en die Stem se gesprek word die eerste handelingsverloop voltrek.

Twee pole van die Afrikaner word getoon deur die onderskeie huise waaruit Anna en haar man Pierre kom. Anna beskryf haar kinderjare aan die Stem:

Anna: Ek is gebore en getoë in 'n vaal huisie in die Karoo. Platdak. En natuurlik: 'n werf wat leef.

Stem: En?

Anna: Pa, Ma, die kinders. Oupa en Ouma wat kom kuier. En dan die wye buitewêreld: Dominee op huisbesoek; die diaken op kollekteplig; Dokter as samaritaan, ens. ens. (pp.3-4).

Anna se eenvoudige en arm familieagtergrond staan in kontras met dié van haar man Pierre, "die laaste draer van die amper heilige naam" Terre'Blanche (wat wit aarde beteken), van die familieplaas Nouvelle Liberté (p.7).

Anna: Hy was uit 'n gesiene familie. 'n Herehuis op die plaas. Die hele familie-ding nog baie patriargaal. Ses geslagte al Pierre Terre'Blanche'e (p.7).

Afgesien van die onderskeid wat daar bestaan tussen arm en ryk, was Anna reeds as jong dogter bewus van die onderskeid wat op grond van velkleur tussen mense getref word. Hierdie feit word geïmpliseer deur Anna se ervaring in die kinderkransklassie waartydens witmense as paternalisties teenoor swartmense voorgehou word (pp.4-5).

Anna was ook 'n epilepsieker:

Anna: Maar niemand, nie eers my man, het geweet van die groot defek wat die teel-ooi van Nouvelle Liberté in

haar gedra het nie. Grand mal. Die mees algemene vorm van vallende siekte. Ek het dit geweet. Van kleintyd af daarmee saamgeleef ... onsigbaar vir die wêreld. En jy dra dit soos 'n boggel op jou brein. Sien dit soos 'n spotprent van jou teerste begeerte: om 'n kind te hê (p.7).

Die belangrikste spanning in die drama word deur die hoofkarakter Anna na vore gebring veral in en deur haar verhouding met haar man en kind, haar skoonpa asook die swartmense op die plaas. Hierdie spanning manifesteer in die toeskouer/leser se onvermoë om te bepaal wát werklik gebeur het en hóé die werklikheid gerepresenteer word. Spanning ontstaan ook tussen die dramaturg, regisseur en akteurs as verteenwoordigend van 'n reële dramamilieu aan die een kant, en Anna en haar familie as verteenwoordigend van die fiktiewiteit aan die ander kant.

Dit kom voor asof die verhouding van Anna en Senior, die chauvinis en patriarg vir wie die voortbestaan van 'n superieure nageslag die belangrikste ding in die lewe is, nooit enige kans op sukses gehad het nie. Vir Senior was Anna weinig meer as 'n weg waardeur sy nageslag voortgesit sou word. Anna se ervaring van haar gesiene skoonfamilie en in die besonder haar skoonpa was reeds van die begin af nie gunstig nie.

Anna: ... Ek was die teel-ooi wat die stoet verder moes dra. Fyn ... versigtig geselekteer. Ek het sy pa se oë op my lyf gevoel die eerste dag toe ons ontmoet het ... maar dit was nie die oë van 'n man nie. Dit was die oë van 'n teler wat die mistiek van die gene tot spier, been en weefsel gereduseer het (p.7).

Juis vanweë haar siekte, waaraan Anna niks kon doen nie en waaroor sy geen beheer gehad het nie, het sy vir haar Senior se gramskap op die hals gehaal. Vir Senior was Anna die vergestaltung van sy verydelde ideale en sou hy alles binne sy vermoë doen om Anna uit sy seun se lewe te kry. Ter wille van Senior se omkoopvergoeding het

die dokter en die dominee saamgespan om Anna se vrees om 'n kind te hê, te besweer. Op hulle aandrang en mediese gerusstelling het sy haar in 'n swangerskap begeef en eers na die bevalling uitgevind van Senior se komplot. Nadat Anna daarop aangedring het om (téén die tradisie in) sélf haar kind ten doop te bring, laat val sy hom op sy kop tydens 'n epileptiese aanval voor die doopvont. Hierna het die kind dieselfde aanvalle as Anna gekry, maar sy aanvalle is toegeskryf aan fibrotiese weefsel op sy brein veroorsaak deur die val. Deur sy manipulerende mag slaag Senior daarin om Junior op te stook teen sy eie ma. Junior verwerp uiteindelik sy ma en dit dra by tot Anna se intense haat vir Senior.

Reeds van die begin af is dit duidelik dat Anna se verhouding met die plaaswerkers (veral met haar huishulp, Lina) spanning veroorsaak tussen haar en Senior. Senior word getoon as 'n rassistiese en egosentriese figuur wat hom by verskeie geleenthede uitspreek teen die gelyke behandeling van wittes en swartes. In die toneel waar Senior Lina blatant verkleineer, blyk sy rassevooroordeel:

Huishulp: Goeiemôre.

Senior: Goeiemôre, Báás. (Huishulp reageer nie; wil omdraai om te loop). Verdomp! Het jy my gehoor? (Huishulp gaan staan.) Kyk hoe lyk julle plek. Kyk die stof op die tafel! (Huishulp kyk vir 'n oomblik na Anna. Dan stap sy tot by die tafel en vee haar vinger daarop. Sy wys die vinger vir Senior).

Huishulp: Dis skoon.

Senior: Mens kan nie stof sien op 'n bruin vinger nie! (Die huishulp krimp. Sy haal diep asem asof sy iets wil sê. Dan stap-hardloop sy vinnig weg. Anna agterna.) (p.39).

Anna daarenteen is nie bloot simpatiek gesind jeens die swartmense nie, maar erken eerder hulle menswaardigheid. Deur Anna se hulp aan



Lina om matriek te slaag, leer Anna haar ook dat sy menswaardig is, sodat sy selfs vir Senior in eie munt kan terug antwoord wanneer dié haar probeer klap.

Huishulp: Witman, as jy my wil slaan, dan slaan jy my met die tong. Jy raak nie aan my nie. Dis my lyf dié (p.40).

Anna se aanvanklik goeie verhouding met haar man ly skipbreuk vanweë haar drankmisbruik en gepaardgaande fisiese en emosionele verval. Onder Senior se aanmoediging verlei 'n jong skoonheidsdeskundige Anna se man tot 'n buite-egtelike verhouding. Met Senior se hulp begin dié vrou om Anna uit haar huis te verdryf en self die plek as vrou van die plaas in te neem. Hoewel Anna deurgaans voorgestel word as sterker as haar man, word Anna se agteruitgang gestel teenoor 'n simpatieke uitbeelding van haar man se geduld en deernis met haar in die toneel waar hy haar fisies versorg vir haar seun se besoek op sy verjaarsdag (pp.31-36).

Die spanning bereik 'n bepaalde klimaks wanneer die groot tradisionele familiefees van die Terre'Blanche'e plaasvind. Tydens die hoogtepunt van die fees wanneer Junior, as jongste naamdraer, sy toespraak voor al die gaste lewer, verskyn Anna in 'n besope toestand. Junior se ontsteltenis oor sy ma se verskyning veroorsaak dat hy 'n epileptiese aanval kry. Anna word in haar besope toestand in haar kamer toegesluit, maar die skade is reeds gedoen. Hierna sterf Senior en drie moontlike oorsake vir sy dood word voorgehou. Omdat Senior vir Anna simbool geword het van al die tradisionele waardes wat sy bevraagteken, soos die huwelik, godsdiens, familietradisies, politiek, sielkunde en die mediese wetenskap, begeer sy om hom gewelddadig te vermoor. Anna doen haar bes om haarself as oorsaak van Senior se dood voor te hou, omdat dit vir haar die vervulling van 'n diepgewortelde begeerte sou wees. Tydens verskeie geleenthede verwoord sy haar begeerte om Senior met haar kaal hande te verwurg. Die tweede moontlikheid vir Senior se dood word deur die Stem gegee:

Stem (rustig): Anna, ons afspraak was die waarheid. Jy was laatmiddag in jou kamer. © University of Pretoria  
Ons glo alles wat

voor die spieël gebeur het. Maar toe dit gebeur, was Senior reeds dood. 'n Hartaanval of 'n oordosis pille ... wie sal ooit weet? Maar feit is, hy was toe reeds dood ... (p.61).

In sy ordening van die materiaal maak Pieter Fourie van verskeie postmodernistiese strategieë gebruik.

Die begin en die einde van Ek, Anna van Wyk kom redelik tradisioneel voor, maar die diskontinuiteit en gebrek aan 'n teleologiese struktuur is opvallend. Die drama begin met die opgaan van die gordyne, en daar word ook aangedui dat daar gewag word op 'n persoon:

Stem: Ons moet maar geduldig wees. Sy sal wel opdaag (p.1).

Anna verskyn en die drama begin dus met die aankoms van 'n belangrike karakter — die hoofkarakter — wat 'n tradisionele begin van 'n drama is. Die drama eindig met die sak van die gordyne:

Stem: Laat sak maar die gordyne vir ons. (Die gordyne begin sak). (p.62).

Die oënskynlik tradisionele einde word egter deur Anna, wat die laaste woorde in die drama uiter, opgehef:

Anna: Nee! Moenie! Julle moet na my luister. (Absoluut pleitend terwyl die gordyn stadig sak) Glo my! Dit was ek ... met my eie hande. Kyk na hulle! Hy kon nie net sterf nie! Hy moes vermoor word! (p.62).

Hoewel die gordyne wat sak dus 'n tradisionele einde impliseer, word vrae wat gedurende die verloop van die drama ontstaan, nie beantwoord nie; die slot skep eerder nog meer vrae. Daar is dus nie sprake van 'n tradisionele teleologiese struktuur nie.

Anna se lewensverhaal word deur middel van tonele of fragmente op gedramatiseerde wyse aan die toeskouer/leser gebied, sodat sy aan

die einde daarvan meer word as bloot 'n toneelfiguur en eerder volledig méns word. 'n Ongeïdentifiseerde Stem vanuit die donker gehoorsaal vra Anna uit na haar lewe. Anna verduidelik soms self, maar hoofsaaklik word insidente uit Anna se lewe ter motivering dramaties voorgestel. Die indruk word geskep dat die akteurs slegs 'n paar van talle tonele repeteer, wat verder bydra tot die gefragmenteerde inslag van die drama.

Wat onmiddellik opval by 'n eerste kennismaking met die drama is die meervlakkige aard daarvan. Die "verhaal" van die drama is opgebou uit meer as een vlak of "raam": Anna se lewensverloop van jong meisie tot volwasse vrou is een vlak, terwyl Anna en die Stem se gesprek 'n ander vlak verteenwoordig. Mouton (1989:254) onderskei die eerste as die fiksionele verlede en die tweede as die fiksionele hede. Bykomend tot die twee genoemde vlakke is daar ook nog die vlak waar gerepeteer word en waar daar sprake is van 'n tipiese teateropset, soos akteurs wat grimeer vir hulle rolle (p.14), 'n regisseur wat opdragte gee aan spelers (p.18) en verhoogtegnici wat besig is met die beligting (p.21). 'n Vierde vlak is die werklike voorstellingsvlak, met ander woorde die vlak waar wêrklike toeskouers na 'n wêrklike opvoering kyk (of 'n leser die dramateks lees). Die meervlakkigheid dra by tot gefragmenteerdheid wat veroorsaak dat die geheelbeeld nie as 'n totaliteit beskou kan word nie. Daar kan of mag nie probeer word om een universele interpretasie aan die drama toe te ken nie. Die toeskouer/leser moet beseft dat hy slegs kan probeer om uit die warboel fragmente tot 'n interpretasie te kom.

Die diskontinuiteit in die verloop van die dramatiese handeling word veral veroorsaak deur talle rolverwisselings asook die Stem wat tonele telkens onderbreek. Die Stem tree as't ware as toneelmeester op, want hoewel 'n regisseur gewoonlik in beheer staan van repetisies, beheer die Stem in die drama selfs die regisseur. Op versoek van die Stem laat die regisseur die akteurs tonele oorspeel en neem hy ook selfs die plek van 'n akteur in ten einde vir die Stem meer duidelikheid te gee oor 'n bepaalde toneel.

Stem:           Sou dit vir u moontlik wees om uself in te dink as die seun en dan op grond van die kennis wat u oor die seun het sekere vrae te beantwoord?

Regisseur: Ja, ek glo so. Ons het Junior nogal indringend bespreek, want sy kort verskyning het interpretasie vir my en die speler baie moeilik maak.

Stem: Uitstekend. Goed, u is dan nou Junior.

Regisseur: Seker. Maar u moet darem in gedagte hou dat ek nou nie juis 'n akteur is nie. 'n Regisseur is selde ook 'n goeie speler (p.15).

Die Stem reël en beheer dus die aanbieding van tonele uit Anna se lewensverhaal.

Die meervlakkige aard van die drama hou nie op by die inbedding van verskillende "rame" nie; selfs op die verhoog kan daar verskillende speelvlakke onderskei word. Wanneer Anna die eerste keer op die verhoog verskyn, gaan sit sy eenkant op 'n stoel (soortgelyk aan dié in die gehoorsaal). Die eerste insident uit Anna se lewe word aangedui deur die kollig wat verskyn op 'n ander gedeelte van die verhoog op die sewe poppe, wat kindertjies voorstel, en die onderwyseres (p.4). Die tweede insident is soortgelyk aan die eerste in die opsig dat 'n kollig weer die toneel van die sendeling, die melkman en die sewe swart kindertjies belig. Omdat daar spesifiek in die neweteks aangedui word dat dit "'n (a)nder kollig" (p.4) is wat op die tweede toneel indoof, impliseer dit dat daar met ander woorde gelyktydig drie vlakke op die verhoog bestaan: (1) die vlak waarop Anna op die stoel sit en met die Stem praat (met ander woorde die fiksionele hede); (2) die vlak waarop die onderwyseres en die blanke kindertjies 'n kinderkransbyeenkoms hou (met ander woorde 'n insident in die fiksionele verlede en (3) die vlak waarop die melkman melk uitgooi oor die swart kindertjies wat vir die sendeling sing (met ander woorde nog 'n insident in die fiksionele verlede).

Anna bly egter nie deurgaans beperk tot die vlak van die fiksionele hede (die stoel) nie, maar karakters uit die fiksionele verlede

verskyn soms op dié vlak en omvorm dit dan tot die vlak van die fiksionele verlede. In die volgende toneel word die besoek van die huisdokter en die predikant aan Anna gedramatiseer met die doel om haar te probeer oortuig om 'n kind te hê.

Anna: Die vrees is deur ander vir my oorwin.

Stem: Soos?

Anna: Ons huisdokter en ons predikant.

Stem: Vertel.

Anna: Veral ons huisdokter. ('n Vrouedokter kom uit die skemerte van die verhoog saam met die predikant aangestap na Anna. Albei het 'n stoeltjie in die hand. Hulle gaan sit naby Anna). Miskien omdat sy 'n vrou was. Maar Dominee ook ... as geloof jou laaste strooihalpie is ... dan raak 'n predikant se woord jou tog anders as dié van 'n gewone sterfling. (Die ligte het nou verander. Dit en die plasing van die drie stoele het iets van die intimiteit van 'n voorkamer.) (pp.10-11).

Terwyl Anna op die stoel sit en met die Stem gesels (fiksionele hede), verskyn die dokter en die dominee (fiksionele verlede) wat by haar kom sit en met haar 'n gesprek voer soos in haar verlede. Die speelvlak waar Anna op haar stoel sit, is dus nie beperk tot die tonele uit die fiksionele hede nie, maar tonele uit die fiksionele verlede kan ook daar afspeel. Hoewel die verhoog dus in speelvlakke verdeel is, is die vlakke nie eksklusief nie, maar kan daar ook vry rondbeweeg word tussen die vlakke. Hierdie verdeling van die verhoog dra verder by tot die fragmentariese aard van die drama.

Die voorafgaande argument ten opsigte van die fiksionele hede en verlede is gebaseer op 'n tydsaspek, omdat dit wat toe in Anna se lewe gebeur het, nou voor die toeskouer/leser in 'n opvoeringsopset weergegee word. Hoewel die gebeure uit Anna se lewe vanaf

jongmeisie tot 48-jarige vrou in 'n chronologiese tydsverloop aangebied word, word "losstaande" tonele ingebed in die kontinue lyn en veroorsaak dit dat die verloop eerder 'n diskontinuiteit openbaar.

Die voorstelling van die fiksionele hede en verlede impliseer 'n bepaalde ruimtelike plasing op die verhoog. Soos karakters vry rondbeweeg tussen die fiksionele hede en verlede, beweeg hulle dus ook tussen verskillende ruimtes. Anna se ruimte waar sy op haar stoel sit en wat deel uitmaak van die fiksionele hede, word gemaklik betree deur karakters wat hoort tot die ruimte van Anna se lewe op die Terre-Blanche'e se plaas. In die toneel waar die dokter en die dominee Anna besoek, word die ruimte van die gehoorsaal en verhoog deur beligting verander na 'n voorkamer wat verwys na die voorkamer op die plaas waar die gesprek volgens Anna sou plaasgevind het. Die ruimte word dus ook deur middel van fragmente op die verhoog voorgestel of gesuggereer.

In Ek, Anna van Wyk gaan dit primêr oor die voorstelling van tonele of insidente uit die lewe van Anna van Wyk deur akteurs op 'n verhoog. Die voorstellings is dus nie die werklikheid nie; dit probeer ook nie om die werklikheid te wees nie. Die opvoeringsgerigtheid van die drama bewys reeds dat die toeskouer/leser te make het met fiksie en nie met die realiteit nie. Dit sluit natuurlik nie die moontlikheid uit dat Anna van Wyk en haar lewensverhaal 'n werklikheid kon wees nie. Die dramaturg as herkenbare entiteit staan voorop in die drama en word met gemak betrek by die handeling op die verhoog, hoewel dit nie in sy fisiese gestalte is nie. Die eksplisiete verwysings na die dramaturg in die dialoog het hoofsaaklik ten doel om onduidelikhede of onsekerhede in die dramateks te verklaar en om die inhoud van die teks te vertolk.

Die eerste keer dat daar na die dramaturg verwys word, is wanneer daar onduidelikheid bestaan oor 'n dialooggedeelte van die speler wat die rol van Junior moet vertolk.

Stem:           Het u miskien met die dramaturg oor die verskillende karakters gepraat?

Regisseur: Ja, oor party van hulle.

Stem: Oor Junior?

Regisseur: Ja, heelwat.

Stem: Sou dit vir u moontlik wees om uself in te dink as die seun en dan op grond van die kennis wat u oor die seun het sekere vrae te beantwoord?

Regisseur: Ja, ek glo so. Ons het Junior nogal indringend bespreek, want sy kort verskyning het interpretasie vir my en die speler baie moeilik gemaak (p.15).

Bogenoemde dialooggedeelte gee veel meer weer as bloot dat daar onsekerheid bestaan met betrekking tot die karakter, Junior, en dat die regisseur daarvoor gesprek voer met die dramaturg. Deur die verwysing na die dramaturg word die toeskouer/leser gekonfronteer met die dramaturg as skepper van die teks, en word die selfrefleksiewe aard van die drama beklemtoon. Die postmodernistiese aanwesigheid van die dramaturg lei voorts tot die plasing van klem op die vorm van die aanbieding eerder as op die inhoud. Die bybring van die dramaturg as personasie dra daartoe by dat die grens tussen fiksie en realiteit opgehef word. Die erkenning wat in die teks aan die dramaturg verleen word, hef enige waarskynlikheid op van 'n realistiese ervaring. Die onderbreking van die handelingsverloop met die gesprek tussen die Stem en die regisseur oor die vertolking van die teks dra by tot die gefragmenteerdheid van die drama, deurdat dit 'n metode is om selfs die kontinuïteit tussen tonele op te hef.

Selfs al het die regisseur met die dramaturg gesprek gevoer oor die inhoud van die teks en al ken die twee mekaar persoonlik (p.28), het dit nie noodwendig tot gevolg dat alle vrae beantwoord word en alle onduidelikhede uit die weg geruim word nie. Die dramaturg word deur sowel die Stem as die regisseur van doelbewuste misleiding beskuldig:

Stem: Daar is egter nog een aspek waaroor ons in die duister verkeer: waarom die seun se aanhoudende verwysing en verwyte oor die insident by die doopvont as hy in elk geval tog die epilepsie oorgeërf het?

Regisseur: Volgens Anna is dit wel so, ja.

Stem: Maar ...

Regisseur: Uit agtergrondgesprekke met die skrywer het dit geblyk dat dit in die praktyk nie so was nie. Drie verskillende spesialiste het bevind dat Junior se aanvalle bloot te wyte is aan die fibrotiese weefsel op die brein wat veroorsaak is deur die val voor die doopvont. Hulle kon geen tekens van oorerwing vind nie.

Stem: Ons is dus weer eens deur die skrywer mislei?

Regisseur: Korrek (p.19).

Dit is nie slegs die Stem en die regisseur wat deur die dramaturg mislei word nie, maar by implikasie ook die toeskouer/leser.

Misleiding suggereer 'n diskrepansie tussen waarheid/werklikheid en leuen/fiksie; daar is met ander woorde 'n versteuring tussen die werklikheid en die interpretasie of weergawe daarvan. Misleiding is 'n tipiese postmodernistiese element en sluit nou aan by dubbelkantigheid of meerduidigheid. Die bedoeling is nie dat vrae wat ontstaan, opgelos word nie en ook nie dat daar tot 'n enkele interpretasie gekom moet word nie. In Ek, Anna van Wyk bly vrae soos: Wat veroorsaak Junior se aanvalle?; Hoe is Senior dood?; Wie is Anna werklik?, onbeantwoord.

Die toeskouer/leser is ook in die bevoorregte posisie dat hy twee tonele wat die dramaturg weggelaat het uit die teks, kan sien:



Regisseur: ... Twee tonele, die uittarting — soos Junior dit noem — en die doopvonttoneel was oorspronklik deel van die teks, maar is in 'n laat stadium van repetisies deur die dramaturg gesny.

Stem: Ons sou dit baie graag wil sien.

Regisseur: Ek kan dit begryp, maar u weet ons torring nou so aan die teks dat ons die dramaturg 'n onreg aandoen.

Stem: Nog net die een keer, asseblief. Dit wil vir ons voorkom asof die genoemde twee tonele lig kan werp of 'n aanvulling kan wees op vroeëre tonele wat 'n sekere houding teenoor die godsdiens openbaar. (Die regisseur huiwer.) Per slot van sake, die dramaturg moes self ook so gereken het. Dis tog seker daarom dat hy die tonele aanvanklik geskryf het? (p.20).

In hierdie geval word die grens tussen werklikheid en fiksie weer eens deurbreek. Selfs die tonele wat in die drama voorgestel word, is nie werklikheidsgetrou aan die metateks waarin Anna se lewensverhaal uitgebeeld word nie. Op versoek van die Stem word twee tonele uit Anna se lewe wat nie in die opvoering aangebied sal word nie, ten tonele gevoer. Die rede vir die dramaturg se besluit om die twee tonele weg te laat, word nooit duidelik nie; 'n mens kan net maar daarvoor bespiegel:

Stem: Het hy enige redes verskaf?

Regisseur: So half en half, maar dit nooit eintlik duidelik uitgespel nie.

Stem: U ken die dramaturg blykbaar persoonlik. Is dit korrek?

Regisseur: Ja.

Stem: Sou u 'n mening kan waag presies waarom hy die twee tonele gesny het?

Regisseur: Inderdaad. Om die waarheid te sê: ek dink ek weet (pp.27-28).

Die regisseur se daaropvolgende "verklaring" dui daarop dat die werklike rede vir die dramaturg se besluit duister bly.

Omdat die grens tussen waarheid en leuen, tussen werklikheid en fiksie vervaag het, kry ons ook met die probleem van subjektiwiteit of geloofwaardigheid te make. Die verhaal ontvou hoofsaaklik vanuit Anna se perspektief deur middel van gesprekvoering tussen haar en die Stem en hoewel die regisseur gebonde is aan 'n teks en selfs met die dramaturg daarvoor gesprek voer, ervaar die toeskouer/leser aan die einde steeds 'n gevoel van onsekerheid. Soos in 'n tipiese moordverhaal vra die toeskouer/leser homself die vraag af: Wie het die moord gepleeg? Soos reeds gemeld, word daar in die slot drie moontlike oorsake vir Senior se dood genoem. Geen uitsluitel word gebied nie. Volgens die Stem is Senior dood aan 'n hartaanval of 'n oordosis pille (p.61), maar volgens Anna is sy vir sy dood verantwoordelik:

Anna: Nee! Julle lieg! Ek het hom vermoor! Ek sweer voor God! Ek het hom vermoor! (p.62).

Reeds in die eerste bedryf het die regisseur, vanuit Junior se rol, aan die Stem gesê dat Senior aan 'n hartaanval oorlede is, maar dat hy persoonlik glo dat dit as gevolg van 'n oordosis pille was. Dit is dus nie 'n uitgemaakte saak wat die oorsaak van sy dood was nie. Hierdie onsekerheid hang saam met die postmodernistiese siening van meerduidigheid of pluralisme: geen totalitêre beeld kan geskep word nie.

Daar is reeds verwys na die oorskryding van die grens tussen werklikheid en fiksie, waarheid en leuen, maar 'n ander grens wat in die drama opgehef word, is dié tussen die gehoorryimte en die speelruimte. Die Stem, wat deurgaans ongeïdentifiseer en anoniem bly, word gehoor vanuit die gehoorryimte: hy sit dus iewers in die donker tussen die toeskouers. Naas Anna is die Stem die belangrikste karakter in die drama; hy word ook eerste aangedui in die rolverdeling voor in die teks (bladsy ongenommer). Die Stem bly egter slegs 'n stem en die spreker verskyn nooit fisies in die verhoogruimte nie, hoewel hy 'n bepaalde rol vertolk in die gebeure op die verhoog. Dramatis personae op die verhoog tree ook in direkte gesprek met die Stem in die gehoorryimte en op dié manier vind daar wisselwerking plaas tussen speel- en gehoorryimte. Die postmodernistiese opheffing van die grens tussen die toeskouers en die akteurs dra verder by tot die selfrefleksiewe aard van die drama, asook die doelbewuste fiksionaliteit daarvan.

Die Stem is in hierdie bespreking reeds 'n toneelmeester genoem, maar sy latere betrokkenheid by die mens Anna asook by die lot van die swart werkers maak van hom veel meer as bloot 'n onbetrokke manipuleerder van tonele in 'n opvoering. Aanvanklik is die Stem streng saaklik en formeel wanneer hy met Anna praat en haar waarsku om nie te veralgemeen (p.5) of te verval in die weergee van onsamehangende insidente (p.6) nie. Die Stem het die mag om tonele kort te knip en hy versoek dan ook vir Anna om bondig te wees (p.7); hy beskuldig haar daarvan dat sy oordramatiseer en haar skuldig maak aan goedkoop sentimentaliteit (p.8). Na die voorstelling van die toneel waar die dokter en die dominee Anna oorreed om 'n kind te hê en die toneel waar die dominee en Anna in die konsistorie is voor die doopplegtigheid, toon die Stem die eerste keer duidelik deernis met Anna.

Stem: ... (Aan Anna, nou skielik met meer warmte, deernis en begrip. Anna weer in die stoel). Anna.

Anna: Ja?

Stem: Ons is baie bly dat ons 'n breër, ronder blik op jou lewe kon kry as wat die dramaturg ons tot dusver wou toelaat (pp.28-29).

Na hierdie insident raak die Stem by geleentheid al meer emosioneel betrokke by wat Anna vertel. Woorde soos "ontroerd" (p.44), "teer" (p.46), "versigtig en met deernis" (p.49) en "baie simpatiek en met deernis" (p.61) word in die neweteks gebruik om die Stem se houding teenoor Anna te beskryf. Hierdie "gespletenheid" van die Stem hang saam met sy verwysing na homself as een van 'n groep.

Anna: En u?

Stem: Ons?

Anna: Nee u. U wat praat.

Stem: Ek is eintlik ons.

Anna: En wie is "ons" dan?

Stem: Ons is ... wel, ons is ... (Dan formeel) Ons vra die vrae. Ons bly anoniem.

Anna: Die grys massa?

Stem: Ek herhaal: ons vra die vrae.

Anna: Sommerso, so uit die donkerte.

Stem: Ons betaal vir anonimiteit in die donkerte. Dit is tradisie. Voor die gordyn opgaan word dit donker en word ons onsigbaar vir u.

Anna: Sodat julle elkeen binne groepsverband steeds individueel kan reageer? (p.2).

Die Stem (hoewel fisies enkelvoudig) verteenwoordig dus 'n meervoudige dimensie: in die eerste plek ten opsigte van sy individuele verbondenheid aan 'n anonieme groep, 'n "grys massa" (p.2), en in die tweede plek ten opsigte van sy "persoonlike" oriëntasie of gevoel ten opsigte van Anna. Die Stem is ook die enigste dramatis persona wat nie deel uitmaak van Anna se lewensverhaal óf die teateropset nie. Die Stem besluit dat daar nie meer "inmenging" mag wees deur teatermense nie:

Stem: Ons wil graag voorstel dat ons van hierdie oomblik af totaal vergeet van bykomstighede soos dramaturg, regisseur, kritikus en so meer, en dat ons net werklik oopmaak teenoor mekaar. Al sou dit soms seermaak ... laat ons net absoluut onself wees (p.29).

Van hierdie oomblik af tot aan die einde van die drama neem geen persoon uit die teateropset weer deel aan die verhoogaanbieding nie.

Die tradisionele grense wat bestaan tussen sang, musiek, dans en teater, word ook in die drama opgehef. Reeds aan die begin van die drama word twee tonele voorgestel deur middel van marionette wat deur mense gemanipuleer word, terwyl Anna sing (p.4). Die tonele volg sonder enige onderbreking op mekaar en dit staan ook in noue verband met mekaar. In die eerste geval stel die poppe, waarvan die handjies op en af wip, sewe wit kindertjies voor wat in 'n kinderkransklassie elkeen 'n pennie gee vir die "heidenkinders en die sendeling". In die tweede geval is die poppe, waarvan die koppies op en af wip, sewe swart kindertjies wat vir 'n wit sendeling sing. Die voorstelling van die poppe verteenwoordig werklike "insidente, nee, eerder rituele uit my (Anna se) kleintyd" (p.4) en daarom word die toeskouer/leser ook hier gekonfronteer met die postmodernistiese probleem van die voorstelling van die voorgestelde. 'n Rede vir hierdie bepaalde voorstelling is waarskynlik om te beklemtoon dat soortgelyke insidente algemeen voorkom in die samelewing. Anna noem dit tereg eerder rituele as geïsoleerde insidente.

Die inhoud van die twee liedjies wat Anna tydens die twee toneeltjies saam sing, verleen aan die reeds geïroniseerde voorstellings 'n dieper ironiese dimensie. In die geval van die blanke kindertjies handel die liedjie oor die pennie wat aan die "heidenkinders en die sendeling" gegee word. Die tradisionele meerderwaardige geloof van die blanke dat swartmense noodwendig heidene is en dat hy, vanuit sy bevoorregte posisie, 'n "pennie" moet afstaan vir die bekering van die swartmense, word hier op ironiese wyse deur sang en marionette uitgebeeld. Die ironiese toonaard van die tweede toneel is selfs nog skreiender as die eerste. Die wit sendeling leer die swart kinders om in 'n wit idioom singend te vra dat die Here hulle "witter as sneeu" moet was. Die siniese optrede van die melkman wat melk oor die poppe uitsmyt, voer die voorstelling tot 'n wrang hoogtepunt. Die twee tonele verteenwoordig 'n eksplisiete aanklag teen die sosiale bestel in Suid-Afrika op die basis van menseregte en Christelikheid.

Later in die drama word daar tydens twee geleenthede weer van sang gebruik gemaak om 'n bepaalde effek te verkry. Terwyl Anna in die konsistorie wag om self haar kind ten doop te bring, sing sy met haar kind in haar arms (p.24) die bekende Hallelujalied: "Toe moeders na Jesus ... hul kindertjies gebring het". Die voorafgaande orrelmusiek sowel as Anna se sang deurbreek weer eens die grens wat bestaan tussen sang, musiek en teater. Op versoek van die Stem het Anna begin sing, maar dis ook die Stem wat Anna gevra het om op te hou sing.

Anna: U het gevra dat ek wat ek in my gemoed gesing het, met u moes deel.

Stem: U het ook: tot op 'n punt waar dit vir ons genoeg was.

Anna: Genoeg waarvan?

Stem: Genoeg om ons te laat besef dat u in hierdie geval besig is om afleidings buite alle verband te maak.

Daar lê weer eens 'n sekere ironie in die woorde van die lied ... maar werklik: dit is nie gemotiveerd nie en dien slegs om u eie saak te probeer versterk. En om van 'n Hallelujalied gebruik te maak, is slegs gemik op goedkoop simpatie.

Anna: Miskien. Maar kan u uself indink in my posisie waar ek hier staan? Waar ek my kind na Jesus wil neem? En het Dominee nie juis in sy eerste oorredingsgesprek met my - dink terug en u sal onthou - het hy nie juis daar sy in-die-hoek-dryf-argument afgesluit met: "En het Jesus nie self gesê: 'Laat die kindertjies na my toe kom' nie?" Kan u onthou?

Stem: (van stryk gebring): Dit is so dat die assosiatiewe mag van die brein hier kon oorgeneem het - dit aanvaar ons - maar ons aanvaar nie dat dit 'n objektiewe en gemotiveerde assosiasie is nie (p.25).

Hoewel die inhoud van die liedjie 'n ironiese toonaard het, word die emosionele geladenheid daarvan aansienlik getemper deur die Stem se onpersoonlike argumentasie daaroor met Anna. Dit het tot gevolg dat die toeskouer/leser weer net die nodige afstand het van die gebeure op die verhoog om te verseker dat hy nooit uit die oog verloor dat hy getuie van blote fiksie is nie.

Die volgende geleentheid waar sang die dialoog deurbreek (p.26), is terwyl Anna met die kind in die gang afstap na die kansel. Gesang 318 word op 'n klankbaan, wat die gemeentesang voorstel, gehoor. Hoewel dit 'n tradisionele lied is wat by doopgeleenthede gespeel word, verkry dit hier 'n ironiese kleur. Wanneer die gemeente (en spesifiek die ouers) sing: "Wil U ons kind aan U verbind; bewaar van al die kwade", kry Anna 'n epileptiese aanval en laat val sy die kind op sy kop, wat hom permanente skade laat opdoen.

Die postmoderniste se behoefte om 'n teks toeganklik te maak vir sowel die elitistiese as die populêre lesers, in teenstelling met die

modernisme, wat gerig was op die intelligentsia, is herkenbaar in Ek, Anna van Wyk. Motiewe wat eie is aan die kommersiële radiodrama, soos familietwis, erfporisies, huweliksontrou en familiestambome, word in die drama aangetref; met ander woorde, die toeskouer/leser/luisteraar van die kommersiële of populêre drama behoort aanklank te vind by Ek, Anna van Wyk. Die drama styg egter bokant blote populêre literatuur uit, want deur middel van 'n eksperimentele dramatiese spel onderskei die drama hom ook as elitistiese kunswerk. Veral die kundige en vernuftige aanwending van dramatiese tegnieke, die wegbreek van die naturalisme sowel as die onverbondenheid aan bestaande literêre skole maak die werk geskik vir literêre ondersoek.

In die roman speel die verbale element 'n belangriker rol as in die drama, omdat daar in die roman uitsluitlik staatgemaak word op taal vir die oordra van 'n boodskap. Taal of dialoog in die drama is maar een van verskeie elemente waardeur 'n betekenisvolle en kunstige geheel tot stand gebring word. Die fisiese voorstelling op die verhoog asook die voorkoms, houding en gesigsuitdrukkings van die akteurs help mee om 'n boodskap oor te dra. Taal as diskoers word in die postmodernistiese drama op die voorgrond geplaas en pluralisme of meerduidigheid word ook daarin verweef.

Reeds aan die begin van die drama, tydens die voorstelling van Anna, word daar gewys op die dubbelsinnigheid van 'n enkele woord:

Stem: U naam?

Anna: Anna.

Stem: Van?

Anna: Aanvanklik die Karoo. Tans Nuweland.

Stem: Eintlik het ons bedoel ...

Anna: (verleë): O. (Ruk haarself reg.) Gedurende my huwelik: Terre' Blanche, maar ek is maar weer ek, Anna van Wyk (p.1).



Die daaropvolgende spel met die woord **ons** beklemtoon die postmodernistiese paradoks van die saambestaan van spel en realiteit:

Stem: Aangenaam.

Anna: En u?

Stem: Ons?

Anna: Nee u. U wat praat.

Stem: Ek is eintlik ons.

Anna: En wie is "ons" dan?

Stem: Ons is ... wel, ons is ... (Dan formeel) Ons vra die vrae. Ons bly anoniem (p.2).

Die spel lê in die dubbelsinnigheid van die dialooggedeelte, want hoe kan 'n stem meer as een persoon wees? Die Stem verwys deurlopend na "ons" wanneer hy na homself verwys, tog neem hy nooit gestalte aan nie, maar bly deurgaans 'n vae, ongeïdentifiseerde entiteit.

Omdat die voorstellingsopset sentraal staan in die drama en daar sprake is van 'n dramateks wat in Ek, Anna van Wyk opgevoer word, dien dié teks as eksplisiete interteks van Ek, Anna van Wyk. Die "primêre" teks is dus die teks wat handel oor Anna se lewe, terwyl die "sekondêre" teks die teks is waarin insidente uit Anna se lewe vertel en voorgestel word deur Anna se gesprek met 'n ongeïdentifiseerde stem binne 'n opvoeringsopset, waar die regisseur, verhoogbestuurder asook ander mense en voorwerpe uit die fisiese teateropset in die handelingsverloop 'n rol speel. Daar is met ander woorde 'n dramateks binne 'n dramateks of 'n opvoering binne 'n opvoering in Ek, Anna van Wyk. Dit impliseer dat die teater selfrefleksief kan optree, of na homself kan kyk en homself

kritiseer. Volgens McHale (1987:145) is parodie 'n vorm van selfrefleksie en selfkritiek — 'n genre se manier om krities oor homself te dink. In hierdie geval word die realisme en die naturalisme herroep en in die postmoderne teks gekritiseer. Die postmoderne kritiese weergawe daarvan argumenteer dat teater nooit realisties kan wees nie en derhalwe ook nie moet probeer om hom realisties voor te doen nie. Die wyse waarop die teater realisme met fiksie deurbreek om sodoende selfrefleksief te wees, is reeds bespreek.

Reeds die titel van die drama asook Anna se voorstelling aan die begin daarvan, herinner aan die roman Bart Nel (J. van Melle).

Stem: U naam?

Anna: Anna.

Stem: Van?

Anna: Aanvanklik die Karoo. Tans Nuweland.

Stem: Eintlik het ons bedoel ...

Anna: (verleë): O. (Ruk haarself reg) Gedurende my huwelik: Terre' Blanche, maar ek is maar weer ek, Anna van Wyk (p.1).

Bart Nel, die Opstandeling (1936), die titel van die oorspronklike uitgawe, is in die Afrikaanse bewerking in 1942 verander na En ek is nog hy en met die herdruk in 1950 weer verander na Bart Nel. Vir Bart is dit 'n soort obsessie om trou te bly aan homself:

"Hulle het nou alles", sê hy half uitdagend, "hulle het my grond, my vrou, my kinders. Maar my het hulle nie. Hulle kan maar kom, hulle kan my maar in die tronk gooi en hulle kan maar my grond vat; hulle kan my doodskiet ook, maar my sal hulle nie kry nie" ... "My kry hulle nooit", sê Bart. "Ek is Bart Nel van toe af, en ek is nog hy" (Van Melle 1972:199).

Ook Anna wil trou wees aan haar innerlike kern:

Stem: Al sou dit soms seermaak ... laat ons net absoluut onself wees.

Anna: Dis al wat ek nog my hele lewe lank wou wees (p.29).

Bart Nel het alles verloor: sy vrou, sy kinders en sy grond. Anna het ook alles verloor: haar man, haar enigste kind en ook haar aanspraak op die plaas as vrou van die eerste erfgenaam van Senior. Hoewel daar verskeie raakpunte is tussen Bart en Anna, is die uitkoms van die twee se situasies verskillend. Aan die einde van die roman is Bart Nel 'n vereensaamde, gelouterde mens en hoewel hy simpatie wek, is hy nooit pateties nie. Anna se beskrywing van haar eie oomblik van triomf toe sy Senior sou vermoor, staan in skrilte kontras met die slot. In die volgende dialooggedeelte word die byna ekstatische gevoel beskryf wat Anna beleef het toe sy na haarself in die spieël gekyk het:

Anna: Ek het na myself in die spieël gekyk, na dit wat oorgebly het van die beeldskone, gelukkige Anna van Wyk voordat haar lewenspad met die van Senior gekruis het. Daar was feitlik niks meer van die ou Anna nie ... Toe sien ek haar oë. Ek het nader gestap. Vlak teen die spieël gaan staan. Toe kyk ek Anna reg in haar oë in. Dit was 'n wonderlike ervaring. Daardie oë: oop en helder - sonder enige liefde, haat, trots of vernedering daarin. Net twee oop en helder oë. Daar het 'n bomenslike, hemelse tinteling deur my hele lyf gegaan. En terwyl dit my lyf deurtrek, het ek my oë toegemaak om die ekstase van die oomblik skerper te ervaar. Toe is dit verby ... en 'n kalmte en 'n rustigheid spoel oor my en deur my (p.59).

In teenstelling hiermee is Anna 'n patetiese figuur wanneer die Stem aan die einde beveel dat die gordyne moet sak.

Anna: Nee! Moenie! Julle moet na my luister. (Absoluut pleitend wanneer die gordyn stadig sak) Glo my! Dit was ek... met my eie hande. Kyk na hulle! Hy kon nie net sterf nie! Hy moes vermoor word! (p.62).

Hoewel Bart Nel as interteks beskou kan word, word die stofgegewe parodiërend verwerk in Ek, Anna van Wyk. Waar Bart aan die einde steeds die sterk karakter is wat hy regdeur die verhaal was, is Anna aan die einde 'n gebroke alkoholis. Anna is dus 'n parodie op die tradisionele Afrikaner-held wat ongeag enige gevolge vas bly staan in sy onwrikbare geloof in wat reg is. Die idealistiese beskouing van die godvresende, standvastige Afrikaner en die broosheid en menslikheid van 'n gelowige, goeie Afrikanervrou word in die drama ondermyn.

Geskiedenis as interteks word ook in die drama geparodieer. Die tradisionele Suid-Afrikaanse geskiedenis handel oor die blanke wat die land op "heroïese" wyse van die swart man weggeneem het om dit te kultiveer; dit vertel van die blankes wat die swart heidene "gekersten" en vir hulle "gesorg" het deur aan hulle slawewerk te verskaf. Die geskiedenis van die land is hoofsaaklik vanuit 'n blanke perspektief geskryf en dit is dan ook om dié rede dat bevrydingsorganisasies hulle beywer vir 'n "alternatiewe geskiedenis". In Ek, Anna van Wyk word die geskiedenis van die blanke Afrikaner ironies weergegee. Anna se verhouding met haar huishulp is nie in ooreenstemming met tradisie nie, omdat sy haar as gelykwaardig méns beskou en haar ook help om matriek te slaag, sodat sy kan "méns word" (p.39). Wanneer Senior vir Lina, die huishulp, wil dwing om vir hom "Baas" te sê en haar in rassistiese idioom verkleiner, neem Anna haar weg van Senior sodat hulle met Geskiedenis (hier as skoolvak) kan begin. Op Senior se waarskuwing reageer Lina met die volgende woorde:

Geskiedenis, Meneer, geskiedenis skryf homself (p.40).

Soos die dramaturg die geskiedenis op ironiese wyse konfronteer, begin Anna en haar swart huishulp as't ware skryf aan 'n nuwe of "alternatiewe" geskiedenis vir hierdie land.

Die slot van die drama beantwoord nie die vrae wat oor Anna ontstaan nie en die toeskouer/leser kon slegs tot gedeeltelike kennis oor die hoofpersonasie kom. Deur middel van veral die meervlakkige/meerduidige aanbieding van die stof asook die spel met fiksionaliteit en realiteit word die handeling op vernuftige wyse voltrek. Ek, Anna van Wyk met sy duidelike postmodernistiese inslag boei enduit, ook omdat daar nooit enkelvoudige betekenistoekenning kan wees nie.

### HOOFSTUK 3

#### DIE KOGGELAAR

In Ek, Anna van Wyk het die klem hoofsaaklik geval op die opvoeringsgerigtheid van die teks en met die oog hierop is bepaalde postmodernistiese strategieë geïmplementeer. Die koggelaar val op vanweë sy besondere andersheid wat dramatiese aanbieding betref. Die belangrikste postmodernistiese strategieë wat in die dramatiese aanbieding geëksploiteer word, is onder andere die tegniek van representasies, fragmentarisme, die metafiksionele inslag en die deurbreking van tradisionele grense. In 1986 is die drama die eerste wat bekroon is met die SAKRUK-prys. Die Dawie Malan (DALRO)-prys vir die beste nuwe Suid-Afrikaanse drama van die jaar is in 1987 aan Die koggelaar toegeken en in dieselfde jaar is dit die eerste keer opgevoer onder spelleiding van Dieter Reible.

Die dramaturg maak dit uit die staanspoor vir die toeskouer/leser duidelik dat die handelingsverloop op twee vlakke voltrek word en dat hy as medeproduseerder van die teks 'n bepaalde inset sal moet lewer. 'n Karooboer, Boet Cronje, staan uit die dood op nadat hy selfmoord gepleeg het, en besin in retrospeksie oor sy lewensgeskiedenis. In dié proses tree hy in gesprek met Knaplat, sy (vermenslikte) teelram; ook Anker, Boet se kleurlingwerker wat later sy halfbroer blyk te wees, neem aan die gesprek deel. Die handelingsverloop word na die tweede vlak verplaas wanneer Boet vir Knaplat versoek om hom toe te laat om sy lewensgang te "verduidelik" sodat Knaplat kan "verstaan" waarom hy selfmoord gepleeg het. Boet herleef insidente en episodes in sy lewe volledig en lewer daarop kommentaar, terwyl Knaplat hom deurlopend skerp kritiseer oor sy optrede en die verskonings wat hy daarvoor aanbied. Laasgenoemde voel gegrief deur die ongevoelige manier waarop hy deur Boet misbruik is vir materiële gewin. Boet skeep op die oog af die indruk van boetvaardigheid, soos blyk uit sy woorde in verband met Knaplat se vermoë om te praat:

Maar ek het altyd gedink jy blêr maar net. Ek ... ek is jammer (p.2),

en ook uit sy reaksie op Knaplat se beskuldiging:

Knaplat: Jy mag dood wees, maar jou selfsug is nog daar.

Boet: Asseblief, juis daarom moet ek praat. Ek is dit aan ander verskuldig.

Knaplat: Soos?

Boet: Anker.

Knaplat: Aan hom is jy veel meer verskuldig.

Boet: Ek weet, ek weet. (Pouse) Maar ook aan jou (p.3).

Die gesprek word sporadies onderbreek deur die terugflitse in Boet se lewensverhaal. Aan die begin beklemtoon Knaplat dat dié verhaal noodwendig identies aan die oorspronklike gebeure moet verloop en eindig -- hy herinner Boet daaraan dat hy eintlik reeds dood is en dat sy weergawe dus slegs 'n representasie kan wees van dit wat reeds gebeur het:

Knaplat: Voel daar teen jou linkerslaap ... Jy is dood,  
 Boet ... Dis al. Dis finaal (p.3).

Tog blyk dit in toenemende mate dat Boet se werklike oogmerk met sy "verduideliking" nie is om berou te toon en verskoning te vra nie, maar om dit duidelik te maak dat faktore buite sy beheer die oorsaak van al die probleme was en dat dit hom eintlik van alle skuld kwytsekeld.

Hoewel die handelingsverloop gefragmenteerd voorkom, is daar tog 'n sekere chronologie van gebeure te bespeur. Boet trou met Anna, weliswaar teen haar ouers se wens (p.5), maar sy vroom voorneme om

dit 'n "geseënde begin" (p.6) van 'n permanente verbintenis tussen hom, Anna en God te maak, dui op sy opregte begeerte om dit 'n huwelik in die Christelik- Afrikanertradisie te maak. Wanneer Anna sy deugde opnoem, voeg Boet by:

Boet: En my geloof. Dit breek niemand nie.

Anna: Ek weet. Jy staan onwrikbaar langs jou God.

Boet: As jy God nie inneem as vennoot nie, kan jy maar vergeet van boer (p.5).

Dit is duidelik dat Anker 'n groter rol in Boet se lewe speel as bloot dié van 'n kleurlingplaasarbeider. Anker maak byna al die belangrikste insidente in Boet se lewe mee, onder andere ook die volgende sleutelgebeurtenis: die geboorte van Boet se seun. Hier blyk dit duidelik dat die feit dat dit 'n seun is — 'n manlike erfgenaam en voortsetter van die familiestamboom — vir Boet en sy ouers binne die patriargale tradisie (wat die dramaturg veral deur middel van Betta se banale opmerkings satiriseer) van groot belang is. Die seuntjie word biddend aan God opgedra:

Boet: ... Ons dra hom op aan U. Hy sal - soos ons - in sy geloof sy krag vind ... (p.9).

Die droogte verander alles. Aanvanklik staan Boet sterk, ook toe sy buurman (Daan Diaken) uitboer en sy geloof verloor:

Boet: Maar toe ander rondom my dwaal, het ek vasgetrap. Sterk in my geloof bly staan (p.9).

Boet begin ook twyfel:

Hoe is dit dan met God?  
 Koggel Hy ons? (p.13).

Tog bid hy nog om wind vir die windpomp, en vra:

Here, laat ek nie knak soos Daan nie (p.14).



'n Groot ramp tref die familie wanneer Klein-Ben verongeluk toe sy serp in die boormasjien se dryfband verstrengel raak, juis wanneer hulle op die punt is om 'n aar oop te boor. In die jare daarna word dit duidelik dat Anna nie weer 'n kind kan hê nie, en 'n ingrypende verandering vind in Boet plaas. Soos hy dit self stel:

Boet: ... die eintlike verbittering het gekom toe ek nie weer 'n kind kon hê nie (p.24).

Hy raak onnatuurlik behep met die idee van 'n kind en verneder Anna deur haar in die veld in die son te laat ontklee om haar "temperatuur reg te kry"; Anker kry haar drie uur later daar. Boet weier om van kunsmatige bevrugtingsmetodes gebruik te maak. Sy ouers gaan praat met die dominee oor hoe "vreemd" hy raak. Tydens 'n biddiens om reën is Boet uitdagend en verwykend teenoor God:

Boet: Ek is hier om vir Jou 'n laaste kans te gee ... Vir wat? Waarom laat Jy dit toe? ... Koggel Jy my? (p.42).

Anna kom dan in haar swart trourok die kerk binne en bid soos volg:

Anna: Liewe Heer, hier voor U en U gemeente staan ek in swart, nie as duiwelsbruid nie, maar as U kind. U kind wat rou oor die man wat sy liefhet, want hy is dood... Die vreemdeling wat U aangehoor en aanskou het, dié vreemdeling is nou my man ... O Heer. Reën, reën, reën ... Dan sal U weer die vreemdeling herken ... Ek smee U, O Vader: tem die droogte, breek die stilte. Amen (p.43).

Wanneer Boet uiteindelik, onder aanmoediging van Anker, besluit om die aar oop te boor (wat hy tot op daardie stadium geweier het omdat hy geglo het dat 'n vloek daarop sou rus), "verskyn" Klein-Ben in 'n hallusinasie aan hom. Klein-Ben waarsku Boet om nie te boor nie,

omdat daar "bloed in die water" is. Toe Boet dit vir sy ouers en sy vrou vertel, besef hulle dat hy in 'n proses van ernstige sielkundige agteruitgang vasgevang is. Tog vra Boet nog Anker se hulp indien hy weer sou "snaaks raak". Toe Klein-Ben weer aan Boet verskyn (p.52), is sy geestelike agteruitgang nog duideliker. Hy skiet 'n maand lank elke dag na die wolke, maar God "sien" nie waar Hy die reën moet laat uitsak nie. Boet dwing Anker en sy pa om hom te help om 'n kollekteblik en 'n plaat met die woorde: "Ek kollekteer vir die Here 'n bril" (p.55), aan 'n hek vas te maak. Tydens die geleentheid slaan Boet vir Anker wanneer dié daarop aandring dat Boet na sy raad moet luister. Uiteindelik sê Anker vir Boet:

... jy is die groot koggelaar! Jy wil God speel! (p.55).

Boet stort ineen toe hy hoor dat Anker sy halfbroer is; hierna skiet hy sy ouers en sy vrou dood. Na dié insident kalk Boet die damvloer wit uit (" ... dat Jy kan sien hy's leeg" - p.60), verwyt God finaal en skiet homself op aandrang van Knaplat en Anker.

Die gesprek tussen Knaplat en Anker word afgesluit met hulle oortuiging dat die (blanke) bloedlyn uitgewis is en dat Anker die plaas as sy regmatige erfporse kry. Terwyl dit begin reën, dra hulle in stralende opgewektheid Boet se lyk weg nadat hulle Knaplat se skaaprammasker oor Boet se kop getrek het.

In Die koggelaar slaag die dramaturg daarin om 'n boeiende spanningslyn te skep en vol te hou. Op verrassende wyse begin die openingstoneel met wat tradisioneel tot die afsluiting van 'n drama behoort: die toeskouer/leser word insae gegee in die intens dramatiese klimaks waarop die handeling uitloop. Die dramaturg gee dus in 'n sekere opsig die spanningselement in 'n mate prys deur reeds aan die begin te laat blyk dat die hoofkarakter gesterf het; hy hou egter die toeskouer/leser deurgaans in spannende afwagting oor hoe die gebeure verloop het. 'n Gevoel van afwagting word geskep deur veral 'n hoogs funksionele aanbiedingswyse en besonder oortuigende uitbeelding van die ontwikkeling in die hoofkarakter se reaksie op sy verslegtende lewensomstandighede.

Ten opsigte van die aanbiedingswyse skep die tegniek van representasie van gebeure in Boet se lewensgeskiedenis uiters prikkelende kykstof/leesstof, geïntensiveer deur Knaplat se skerp vertolkende en suggestieryke kommentaar. Afgesien van die mate waarin die onwaarskynlikheid van die situasie die toeskouer/leser se aandag gevange hou, is die insidente so gekies dat dit die toeskouer/leser geleidelik voorberei op 'n krisissituasie. Elke episode verteenwoordig 'n verdere spanningsmoment met 'n groeiende ondertoon van onheilspellendheid. Hiermee saam dra Knaplat se analiserende en vertolkende kommentaar deurlopend daartoe by om insig in die dinamika en voortstuwende progressie van die handelingsverloop te skep.

Die fragmentariese en nie-realistiese dubbelvlakkige aanbieding asook die intensiteit waarmee die toeskouer/leser met grondliggende lewensvrae gekonfronteer word, veral deur middel van 'n hoogs funksionele spel van dramatiese ironie, dra by tot die trefkrag van die drama.

Binne die raamwerk van die bekende plaasgegewe het die dramaturg 'n sujet geskep waarin hy deur middel van veral die hoofkarakter se reaksie op wat hy beleef as aanslae op die hoogste prioriteit in sy lewe, insae gee in diep menslike ingesteldhede en gedragpatrone. Boet word as 'n argetipiese Christen-Afrikaner en -boer uitgebeeld in sy pogings om homself te handhaaf te midde van ongunstige gebeure en omstandighede wat in hoë mate buite sy beheer is. Die dramaturg wil hierdeur kritiek lewer op die tradisionele blanke Christen-Afrikaner. In Boet leer die toeskouer/leser dié soort mens ken as in sy wese selfsugtig (vergelyk Knaplat se konklusie reeds op bladsy 3: "Jy mag dood wees, maar jou selfsug is nog daar") en behep met eiebelang. Gepaard daarmee kom Boet moeilik tot selfinsig en is hy veel meer daartoe geneig om homself te regverdig.

Hierdie basiese swakheid in Boet se mondering manifesteer in verskillende verhoudings: tot God, sy vrou, anderrassiges, sy diere (vermenslik in Knaplat, gespeel deur 'n swart akteur, wat ook 'n rassekonnotasie suggereer) en die natuur. In al hierdie verhoudings is Boet rigied in sy aansprake op wat hy daaruit behoort te kry en wat hom na sy mening toekom.

Dat die religieuse dimensie die belangrikste faktor in die handelingsverloop se dramatiese impak uitmaak, word aan die begin gesuggereer: Boet se eerste woorde in die drama is: "God het my in die steek gelaat" (p.2). Knaplat verwoord ook vroeg 'n gevolgtrekking wat as antwoord op 'n sentrale vraag in die drama aandoen (verwysend na die blik en plaat wat Boet teen die hekpaal laat vasmaak het om aan te dui dat hy vir die Here 'n bril kollekteer asook na Boet se uitkalk van die damvloer, sodat die Here kan sien hy is leeg): "Die Here het toe tog gesien" (p.2).

Deur die uitbeelding van Boet se sielkundige, sosiale en godsdienstige agteruitgang en uiteindelijke disintegrasie as gevolg van 'n langdurige droogte en die dood van sy enigste seun in 'n fratsongeluk word fundamentele vrae aan die orde gestel. Die vrae handel hoofsaaklik oor God, die geldigheid van algemeen aanvaarde veronderstellings oor God en oor die aard of selfs die moontlikheid van 'n reële verhouding tussen 'n mens en God. Antwoorde word nie verstrekk nie, maar die toeskouer/leser word aan die einde gelaat met sterk indrukke wat antwoorde wil suggereer en die werk se belangrikste stelling met dramatiese effek tuisbring. Die stelling is naamlik dat die tradisionele en oënskynlik onberispelike Christen-Afrikaner se godsdienstige en sosiale waardes, al lyk dit van buite hoe verhewe, op sand gebou kan wees en ten diepste gemotiveer kan wees deur materialistiese eiebelang en (rasgeoriënteerde) nasionalistiese trots en meerderwaardigheid.

Dit toon in breë trekke raakpunte met die verhaal van die Bybelse Job, met dié belangrike verskil dat by Boet die geloofsegtheid en gepaardgaande nederigheid, verdraagsaamheid en volharding ten spyte van beproewings ontbreek, sodat waar die Job-verhaal in oorwinning en geluk eindig, Boet se einde een van verval en selfvernietiging is. Die handeling word gebou rondom enersyds Boet se belewing van homself as magteloos teen die natuur, wat hy as God se verantwoordelikheid beskou, en andersyds sy reaksie hierop, naamlik 'n groeiende frustrasie en verset, en uiteindelik onbeheerste woede en opstand teen God.

Daar is aanvanklik geen rede om die egtheid en diepte van Boet se godsdiensbeleving te betwyfel nie. Die toeskouer/leser leer Boet ken as 'n vroom man wat opreg is in sy begeerte en poging om God as "vennoot" te hê. Volgens Boet se oordeel kan hy van God verwag om sy deel van die "vennootskap" na te kom (reën, vrugbaarheid, beskerming, voorspoed, ensovoorts) indien Boet 'n christelike lewe sou lei. Dat hierdie dinge vir hom belangriker was as God self en sy verhouding met Hom, en dat hy nieteenstaande sy godsdienstigheid nie die swartepunt en sin van sy lewe buite sy eie belang en in 'n ongekwalfiseerde onderwerping aan God (onafhanklik van tydelike voor- of teespoed) gevind het nie, word later duideliker namate dit blyk dat daar in Boet se vroomste pogings om God te betrek, 'n motief van materialisme, trots en selfbevoordeling is. Sy "god-diens" was voorwaardelik en afhanklik van 'n teenprestasie van God ten opsigte van dié deel van sy bestaan en sukses waaroor hy geen beheer het nie. Dit word met ander woorde gaandeweg duideliker dat Boet se godsdiensbeleving nie gegrond was in 'n sonde- en kleinheidsbesef en egte eksistensiële afhanklikheid van God nie, en dat selfs sy kerklike meelewing hom nie tot die insig gebring het dat hy God slegs vir hom kan toe-eien ("my God" - p.4) op grond van die gelowige aanvaarding van sy onverdiende aanneming deur God nie.

Met behulp van postmodernistiese strategieë word die tema van "skuld" op 'n boeiende manier ondersoek. Boet se aandeel aan sy ondergang en sy gebrekkige insig in sy eie foute word in 'n spel van retrospeksie stuksgewys blootgelê, veral deur die bydrae van karakters soos Knaplat en Anker. Sy skuldbesef is ten beste steeds beperk en gekwalfiseer deur selfregverdiging. In hoofsaak is die hele drama as her-voorstelling of representasie van gebeure bloot Boet se poging om dit uit sy oogpunt weer te gee met die doel om te "verduidelik" (p.3), om sy optrede as begryplik, verskoonbaar en geregverdig voor te stel. Die feit dat die handeling by wyse van terugflitse weer "gebeur", bied egter aan Boet die geleentheid om te besin en tot insig te kom oor sy eie gebrek aan sensitiwiteit en sy selfsugtige motiewe. Hiertoë word hy aangehelp deur veral Knaplat se genadelose dissekering van Boet se weergawe van gebeurtenisse.

Dat hy dit selfs in 'n herevaluering van sy lewe nie bereik nie, of hoogstens gedeeltelik bereik, suggereer 'n skerp negatiewe oordeel oor sy "godsdiensdigtheid" en "lewenswaardes" — juis aan die hand van die godsdiens se eie kriteria.

In die lineêre opeenvolging van gebeurtenisse soos dit oorspronklik plaasgevind het, was daar 'n toenemende wegkalwing van Boet die boer, eggenoot en vader se (aanvanklik vanselfsprekende) "onderwerping" aan die voorsienigheid van God. Die tragiese verloop en implikasies van hierdie proses vorm die tematiese kern waaromheen die handeling as 'n dramatiese eenheid in 'n groeiende spanningslyn gebou word. Boet se kwynende vermoë om hierdie proses teen te staan wek simpatie by die toeskouer/leser. Aanvanklik stry Boet teen wanhoop en toe 'n mede-kerkraadslid geestelik ineenstort (pp.9-11), bid hy:

Here, laat ek nie knak soos Daan nie. Dit sal vra van my, maar U sal gee. Amen (p.14).

Selfs in en na sy uitdagende gebed tydens die biddiens om reën is daar nog 'n kreet om hulp (p.43) en 'n erkenning dat hy "lelik" was met God (pp.45 en 46), en verklaar hy nog sy gedetermineerdheid om staande te bly:

Dit het ander geknak, nog ander gebreek. Maar ek is Boet Cronje. Ék gaan sterk staan, ... (p.46).

Na die "verskyning" van Klein-Ben vind sy verval egter progressief vinniger plaas.

'n Tragiese element in hierdie proses van agteruitgang en selfvernietiging is die feit dat hy nie beseft dat hy aandadig is aan sy eie ondergang nie. Ten opsigte van juis dit wat hy as die dieptepunte van sy nood beleef, naamlik die droogte en die feit dat hy nie 'n erfgenaam kan verwek nie, was daar nog moontlike praktiese uitweë wat hy self sou kon benut (die aar oopboor en sy saad laat versterk), waarvan hy wel bewus was (p.46). Op "advies" van Klein-Ben, sy trotse en verharde alter ego, weier hy egter om dit te doen. Anker verwoord hierdie aspek wanneer Boet hom om raad vra:

Boet:           Wat maak ek?

Anker:         Glo net. (Hy neem albei Boet se hande) En doen  
 (p.45).

Namate Boet God verwyd as onbetroubare "vennoot", raak hy blind vir sy eie versuim om sy deel te doen, en uiteindelik kulmineer sy ontreding in 'n intense wrok teenoor God. Boet sluit sy lewe af met dié klag teen God:

Is Jy nou tevrede? Sien Jy wat het Jy gedoen? Sien Jy? ...  
 Jy ... Jy, God ... Jy's net so doof soos Jy blind is. Jou  
 koggelaar! (p.60).

Boet se "skuldgevoel" en "erkenning" van sy eie foute skemer net deur as 'n vae vermoede oor die moontlikheid van sy aandeel ("Is dit dan ek?" - p.60) maar is nooit werklik opreg nie. Selfs op die kritieke tydstip voor sy selfmoord word dit nie 'n grondige kentering wat tot selfinsig lei nie, hoewel sy laaste opmerkings (veral: "Asseblief, dit kan anders wees" - p.60) tog blyke van meer besinning en insig by die herbelewing van die slottoneel weerspieël as toe dit aanvanklik plaasgevind het. Anders gestel: die poging om die geskiedenis op postmodernistiese wyse te representeer, as't ware te herskryf, beklemtoon juis Boet se onvermoë om tot volledige kentering te kom.

Later, net voor hy met sy rekonstruksie van die gebeure begin, hou hy steeds by die oortuiging dat sy foute ("my arrogansie" - p.4) nie deurslaggewend was nie; dat sy skuld met ander woorde verskoonbaar is as verstaanbare reaksie op God se ontrou en kontrakbreuk.

Die titel van die drama vervul ten opsigte van die sentrale tema van Boet se godsdienstige beleving 'n betekenisvolle funksie. Die dramatiese handeling skep die indruk by die toeskouer/leser dat die titel na Boet verwys wat as hoofkarakter ontwikkel van 'n vroom Christen-Afrikanerboer tot iemand wat God doelbewus uittart en wat selfs tot selfmoord oorgaan — 'n daad wat deels bedoel is om God te vermaak

en te koggel. Gaandeweg is Boet egter die een wat, namate sy omstandighede versleg, dit beleef dat hy gekoggel word. Die woordbetekenis van koggel impliseer moedswil by die subjek. Die dramaturg wil sê dat Boet se frustrasie en woede wortel in sy persepsie dat God hom net afwesig, onaktief en blind hóú, dat Hy daar is, dat Hy op hoogte is van Boet se situasie en in staat is om in te gryp en alles ten goede te verander. Maar om een of ander rede weier Hy moedswillig en vermakerig om dit te doen en put Hy 'n sekere bevrediging uit Boet se magteloosheid en geleidelike ondergang:

Boet: God het ons geslaan, beproef en verlaat (p.9).

Boet se gevoel dat God hom koggel, ontstaan vanweë die droogte en neem toe namate die droogte vererger. Dit begin wanneer hy vir sy pa vra:

Hoe is dit dan met God? ... Koggel Hy ons? (p.13).

As Ben antwoord: "Nee. Hy toets ons" (p.13), is Boet nog in staat om te sê: "Ek is jammer, Pa" (p.13).

Later sê hy:

... die eintlike verbittering het gekom toe ek nie weer 'n seun kon hê nie (p.24),

en nog later:

Die Here is wreed met ons ... Hy koggel ons (p.36).

Wanneer Betta vir die Dominee sê:

Dis asof hy (Boet) God koggel (p.41),

is dit duidelik dat Boet se persepsie dat God hom koggel, in so 'n mate geestelike agteruitgang by hom tot gevolg het dat hy doelbewus



daartoe oorgaan om God uit te daag en dus die koggelaar word. Ook in die kerk, in sy verbitterde en verwytende gebed, vra hy vir God:

Koggel Jy my? (p.42);

hy vra ook vir Anna met haar swart gekleurde trourok:

Kom jy my koggel? (p.43);

laastens vra hy weer vir God:

En, Here, Jy laat dit toe? ... Koggel Jy saam? (p.43).

Na Klein-Ben se verskyning aan Boet waartydens hy hom aanmoedig om God "aan te spreek" en "uit te daag" (p.52), vervul Boet die rol van die koggelaar met volle oorgawe, uitdruklik so verwoord deur Anker:

Alles, almal koggel jou glo. Maar jy ... jý is die groot koggelaar! (p.55).

Sy koggelhandeling kulmineer in die blik en plaat wat hy teen die paal laat vasmaak. Hier gebruik die dramaturg 'n verhaal, wat onder die boeregemeenskappe in sommige streke bekend is en volgens oorlewering op 'n ware gebeurtenis gebaseer is, as 'n klimaks in Boet se krisisbelewing en sy gevoel van verontregting, verbittering en woede. Met sy laaste dade, naamlik die moord op sy ouers en vrou, die uitkalk van die damvloer en sy selfmoord, koggel hy God, maar kryt hy Hom terselfdertyd uit as die groot koggelaar: "Is Jy nou tevrede? ... Jou koggelaar!" (p.60).

Implisiet in die gebruik van die koggelbegrip is die gedagte dat die koggelaar daarop uit is om reaksie by sy objek te ontlok. Met 'n intensiverende skoktaktiek probeer Boet om God, wat hy as (moedswillig) blind, doof en passief beleef, uit te lok om tot die daad oor te gaan.

Die woord koggel kom ook in ander verbande en verbindings voor en word ooglopend doelbewus en frekwent (soms enigsins geforseerd) gebruik. Bogenoemde gebruik van die term in die slot van die drama (Knaplat en Anker tree op as "koggelende draers" van Boet se lyk - p.61) verteenwoordig 'n wending in die gebruik van die koggelgedagte. Hoewel die stofomslagontwerp visueel die indruk skep dat met Die koggelaar Knaplat bedoel word en hy in werklikheid 'n soort koggelaarrol vervul wanneer hy Boet se vertolking van sy lewensverhaal telkens bevraagteken, word hy nooit uitdruklik as sodanig voorgestel nie. Ook Boet, wat in die "tweede handelingsvlak" veel meer bedees en verdraagsaam is as tydens die oorspronklike afspeel van die gebeure, beskuldig nooit vir Knaplat daarvan dat hy hom koggel nie.

Benewens die primêre betekenis van "terg" of "hekel" waarin die woord koggel gebruik word, moet die sekondêre betekenis, naamlik "naboots", "na-aap" of "navolg", ook nagegaan word. In hierdie geval impliseer die woord koggel dat die oorspronklike weer voorgestel of gerepresenteer word. In Die koggelaar deurbreek 'n karakter byvoorbeeld self die werklikheidsillusie om sodoende die toeskouer/leser daaraan te herinner dat hy net getuie by 'n representasie is. Vir Knaplat word die voorstelling so werklik dat hy vir 'n oomblik meegesleur word deur die werklikheidsillusie dat Boet nog leef en dat hy nog kan probeer om 'n erfgenaam te verwek.

Knaplat: Natuurlik. Intussen kan jy maar 'n belegging in die saadbank gaan maak. Wie weet ... eendag.

Boet (neerhalend): Jy is net goed genoeg vir teel.

Knaplat: Jy behoort dit nogtans te oorweeg.

Boet: Dis te laat.

Knaplat: Waarom?

Boet (hy druk sy vinger teen die denkbeeldige koeëlwond aan sy slaap): Het jy vergeet?

Knaplat: Vir 'n oomblik, ja. Alles was nou-nou so werklik (p.24).

Direk nadat Boet weer lewendig geword het, verskyn 'n pratende Knaplat, die voorste teelram van die plaas, en vra hy vir Knaplat of hy (Boet) sy selfmoorddaad mag verduidelik, omdat hy dit aan Knaplat en ander verskuldig is.

Knaplat: Dis reeds klaar.

Boet: Goed! En juis daarom moet jy luister. Ek moet my einde en dit wat daartoe gelei het ... ek moet dit verduidelik.

Knaplat: Moet?

Boet: Ja. Ek het reeds gesê ek is dit verskuldig ... aan Anker. En miskien veral aan jou.

Knaplat: Waarom?

Boet: Omdat ... dit ook anders kon gewees het (p.4).

Knaplat stem onbelangstellend in dat Boet vertel/verduidelik en Boet begin daarop sy lewensverhaal, vanaf sy huweliksdag, deur middel van die representasie van insidente uit sy lewe oordra. Boet wil sy selfmoord asook die moord op sy ouers en sy vrou "verduidelik" (p.3), omdat hy voel dat hy dit aan ander "verskuldig" (p.3) is. Die leser/toeskouer kan dit daarom te wagte wees dat die verduideliking subjektief van aard sal wees, omdat Boet sy kant van die saak sal stel. Die representasies waardeur Boet sy vertelling aanbied, is ook nie deurgaans feitelik kontroleerbaar nie omdat selfs nie Knaplat of Anker volledig by al die insidente betrokke was nie. Deur middel van die representasies word daar dinge vir beide Knaplat en Anker duidelik wat hulle vóór Boet se dood nie kon begryp nie. Vanuit sy posisie kan Knaplat soms feite kontroleer. Nadat die kroegtoneel (pp. 28-32) gerepresenteer is, vra Knaplat vir Anker of hy in die werklike situasie ook gevomeer het soos in die gerepresenteerde toneel.

Knaplat: Asseblief, Anker: die werklikheid tóé of die voorstelling nou? (p.33).

Hierop antwoord Boet dat Anker in sowel die werklike situasie as die gerepresenteerde gevomeer het. Volgens Van Alphen (1989:21) besit taal nie die vermoë om voldoende te verwys of te beskryf nie:

De implicatie van dit aan het postmodernisme toegeschreven dogma is echter dat het postmodernisme zelf niet meer dan een luchtballon is. Het postmodernisme is slechts een door wetenschappelijke discussies gecreëerde fictie.

Die werklikheid kan, vanuit die perspektief van die postmodernisme, nie in taal vasgevang word nie, en die toeskouer/leser moet self besluit of die gerepresenteerde tonele in Die koggelaar werklikheid of fiksie is.

In die emosionele toneel waar Boet vir Anna kaal in die bloedige son agterlaat om "warm" (vrugbaar) te word (pp. 35-40), is dit weer Boet wat die volledigheid of korrektheid van die representasie bevraagteken. In die representasie verloor die seergebrande, vernederde Anna beheer oor haar emosies en leun met haar kop teen Anker se skouer. Boet is verontwaardig oor die voorstelling en trek die korrektheid daarvan in twyfel:

Boet: Nee! Nee! Dit sou sy nooit gedoen het nie! Nie Anna nie! Nie my Anna nie. Sy ... (p.40).

Knaplat som hierdie reaksie van Boet akkuraat op:

Jy, jy het net een ding in jou kop: Teel! Súiwer teel. Dit is oor Anker se bloedlyn dat jy geskok staan toe Anna teen sy bors aanleun (p.40).

Hoewel Knaplat in Boet se lewensverhaal figureer en Boet ook aan hóm verduidelikings wil bied, is Knaplat nooit 'n karakter in een van hierdie representasies nie. Knaplat vertolk eerder die rol van

toneelmeester wat in beheer is van die representasies. Deur aan Knaplat verduidelikings te bied vir dinge wat in sy lewe gebeur het, probeer Boet vir Knaplat oorhaal om simpatie met hom te hê, maar probeer Boet ook om dinge wat hy in sy lewe nie verstaan het nie, nou self te begryp. Knaplat dien dus as 't ware as 'n spieël waarin Boet na homself en sy eie lewe kyk. In die boortoneel waartydens Boet vertel van Klein-Ben se noodlottige ongeluk, probeer hy ten alle koste 'n skuldige uitwys sodat hy homself kan verontskuldig.

Knaplat (simpatiek): Is hy op slag dood?

Boet (knik): Ek het geen aandeel daaraan gehad nie. Ek is onskuldig.

Knaplat: Niemand het van skuld gepraat nie.

Boet: Dit was Ma! Sy het aangehou dat hy moes saam drink.

Knaplat: Twee sopies? Glo jy werklik ...?

Boet: Of Anna. Sy het die serp gebrei!

Knaplat: En die dryfband wat foutief was?

Boet: Pa! Hy was in beheer van die boordery.

Knaplat: Almal. Enigiemand behalwe jy?

Boet: Jy het tog self gesien. (Pouse) Anker kon die masjien\_ook vinniger afgeskakel het. (Pouse) Ja, dit was Anker! Hy het nadat Pa en almal reeds probeer het die water aangewys. Presies hier het hy die pen ingestek. Hy't nog gesê: "Meneer Ben, meneer Boet, julle het alles probeer. Maar glo my: ék bring vir julle water." (Pouse) Hy het my my kind ontnem. (pp.23-24).

Boet se onvermoë tot geestelike groei en om tot insig in homself te kom, selfs nadat hy 'n "tweede kans" gegun is, word deur hierdie dialooggedeelte bevestig. Na sy dood is Boet nog nie in staat om nugter en objektief na sy eie lewe te kyk nie. Knaplat is dus vir hom 'n spieël, maar die beeld wat na Boet teruggekaats word, is nie die werklikheid nie maar eerder 'n verwronge weergawe daarvan.

Knaplat manipuleer in werklikheid die gang van die hele drama. Boet moet vir Knaplat toestemming vra om sy eie lewe te verduidelik.

As alles dan verby is ... as ek reeds dood is ... Ek vra net dit: laat my verduidelik (p.3).

Knaplat is ook in die posisie om Boet se verduidelikings na willekeur kort te knip of te onderbreek. Wanneer Boet van sy en Anna se seksuele verhouding praat, val Knaplat hom in die rede en dwing hom terug na die kern van sy storie:

Toe maar, los die slaapkamerstories en vertel wat het jou toe weer ontstel of "vreemd" gemaak (p.51).

As manipuleerder van tonele én as karakter in die drama (hoewel nie in die representasies nie) besit Knaplat die vermoë om die spel te onderbreek en so die grens tussen fiksie van die representasie en realiteit van die geskiedenis te oorskry, wat met ander woorde "vervreemding" (Brecht) in die hand werk. Knaplat ondermyn ook die grens tussen die verhoogruimte en die gehoorruimte deurdat hy die gehoor direk aanspreek. So begin die drama byvoorbeeld waar Knaplat die gehoor op hoogte bring met wat voor hulle gaan afspeel.

Knaplat: (Hy draai na die gehoor) Dames en here, vergewe my ... wat vir u mag klink na my ongenaakbaarheid op hierdie oomblik. Dit is dit nie. Intendeel: dis die slotsom van 'n leeftyd saam met Boet Cronje op Nooitgedacht, telefoon 1713, Koggelkaroo. (Hy draai weer na die lyk) (p.1).

Hoewel Knaplat emosioneel is oor die droogte ["Praat nie met my oor droogte nie!" (p.4) en "Wat weet jy van swart droogtes se seer? Seer lê nie net in jou oog of jou gemoed nie. Dié droogte pyn in my maag" (p.12)], kan hy beskou word as 'n onbetrokke kommentator ten opsigte van Boet se lewensverhaal.

Die beheer wat Knaplat as 'n soort toneelmeester deurlopend uitoefen oor Boet se episodiese herbelewing van die belangrikste momente in sy lewensverhaal, word as't ware verabsoluteer wanneer Boet by Knaplat en Anker smee om hom nie "weer" te laat selfmoord pleeg nie, en hulle in die posisie is om hom te beveel om dit wel te doen. Na Boet se "tweede" dood is hulle tevrede met die uitkoms van die gebeure:

Knaplat: ... Nou is die plaas joune.

Anker: En joune. Saam sal ons die water losboor en die kampe laat volloop! (Musiek van vreugde en bevryding begin sag speel). Luister, Knaplat, luister na die reën! (p.61).

Vir Knaplat en Anker het geregtigheid geskied en is Boet se genadelose uitbuiting van Knaplat as "teelram" en sy rassistiese meerderwaardigheid teenoor en vernedering van Anker gewreek.

In hierdie verband moet kortliks aangetoon word dat die rassekwessie deurlopend 'n belangrike subtema verteenwoordig. Boet se tipiese Afrikaner blankemeerderwaardigheid en skerp rasbewustheid blyk onder andere uit sy houding teenoor Anker en sy vrees om as 'n "kafferboetie" bekend te staan. Vergelyk in dié verband die bakkietoneel (p.25), die kroegepisode (pp. 25-32), en ook sy ontsteltenis (op die tweede handelingsvlak) toe hy die eerste maal daarvan kennis neem dat Anna met haar kop teen Anker se bors geleun het (p.40).

Anker is ook seergemaak deur die manier waarop Boet ongemaklik raak en sy hande uit Anker s'n losmaak na hulle intieme en

kameraadskaplike gesprek (p.45). Ook die manier waarop Boet tydens die toneel by die hek vir Anker verbied om hom weer op sy naam te noem, moes vir Anker vernederend gewees het (p.55).

Hoe diep hierdie rasgevoel lê, is duidelik uit Boet se intense skok toe hy hoor dat Ben ook Anker se pa is (treffend voorgestel in die ironiese toneel toe hy vomeer presies soos Anker in sy vernedering in die kroeg). Die feit dat die "ontdekking" vir Boet die "laaste druppel" (p.60) was en 'n skok wat hy nooit sou kon verwerk nie, het hom tot die moorde en selfmoord laat oorgaan (pp. 58-60). Selfs in sy laaste oomblikke tydens die uitkalk van die leë dam het Boet se uittarting 'n rasse-ondertoon:

Wit! Wit sal ek sy vloer uitkalk dat Jy kan sien hy's leeg.  
 (Hy begin verf) Wit! Wit soos ek! (Hy werk koersagtig voort)  
 Hoor Jy my? Wit soos ek! (p.60).

Dit is verstaanbaar dat Knaplat en Anker, nadat hulle die representasie van die gebeure op albei vlakke meegemaak het, van mening is dat hulle genoeg rede het om op 'n finale en volledige afrekening aan te dring. Deur met Knaplat se skaaprammasker te speel en dit dan oor die lewelose Boet se kop te trek, dryf hulle oor sy lyk heen die spot met Boet se onvermoë om ná Klein-Ben weer kinders te verwek. Dan word Knaplat en Anker die eerste keer in die drama eksplisiet koggelaars en word Boet (ná sy dood) die eerste keer werklik doelbewus gekoggel (in die betekenis van bespot of gehek). Met hierdie skynbaar ongevoelige reaksie van Knaplat en Anker op Boet se dood, hulle stralende vreugde oor die reën en die speel van musiek van "vreugde en bevryding" wil die dramaturg die aanstoot, pyn en verbittering beklemtoon wat Boet met sy egosentriese en rassistiese lewenshouding veroorsaak het. Deur middel van 'n kragtige skoktegniek word die erns van Boet se wandade asook die strydigheid daarvan met sy uiterlike vroomheid op dramatiese wyse by die toeskouer/leser tuisgebring.

'n Ander begrip wat opval weens die hoë gebruiksfrekwensie en die verskeidenheid van betekenisaanwending waarin dit voorkom, is dié van droogte. In essensie omvat dit die geheel van Boet se krisis



ten opsigte van sy hoogste lewenswaardes: dis die droogte wat die sukses van sy boerdery vernietig; dis die droogte van onvrugbaarheid wat hom na die dood van Klein-Ben sy vermoë ontnem om weer 'n erfgenaam en draer van sy familiestamboek te verwek; dis die geestelike droogte wat 'n eens gelowige Christen tot roekelose koggelaar laat ontaard.

Droogte in eersgenoemde betekenis kom deurlopend voor en vorm die oorheersende tema in die dramatiese handelingsverloop. Knaplat verwys eksplisiet na laasgenoemde betekenis van droogte:

Tot dusver het jy my verveel. Nou betrap ek myself dat ek begin belangstel in jou droogte (p.34).

Knaplat, gegrief oor die manier waarop Boet hom misbruik het, verlekker hom eerder in Boet se swaarkry weens sy onvrugbaarheid as weens die droogte in die natuur. Wanneer Knaplat sê: "... jou droogte het my reën gebring", bedoel hy meer as bloot Boet se onvermoë om weer 'n kind te verwek, en wil hy sê dat Boet se geestelike droogte, sy disintegrasie, sy ondergang en uiteindelijke selfvernietiging vir hom (Knaplat) bevryding ingehou het. Met 'n soortgelyke betekenis sê Anker na aan die einde van die drama:

Meneer, die droogte van die veld is daar soos die getye van die maan. Maar as jy droog is in jouself, jou kop, jou hart, jou hande ... as jy in dié droogte is, meneer, dan is jy in jou vrekte. Vir dié droogte bid jy nie net nie. Jy sorg vir jou eie reën. Sorg jy nie self nie, sorg niemand nie. Vrek jy net binne in jouself (p.54).

Anker sluit met hierdie beeld van droogte aan by die genoemde derde betekenis van droogte, naamlik Boet se geestelike droogte. Sy godsdienst en gebede is vir hom 'n tegniek om alle verantwoordelikheid na God oor te skuif en homself so van alle aanspreeklikheid vir die verloop van sy lewe kwyt te skeld. Hierdeur plaas hy homself in 'n posisie waarin hy (volgens hom) die reg het om alle blaam op God te plaas indien dinge verkeerd sou loop. Die "droogte" en "vrekte in homself" dui op 'n blindheid vir die ontduiking van sy eie aandeel en verantwoordelikheid en vir eie versuim, wat veral veroorsaak word deur 'n fiksering op eiebelang.

Ironiese woordspelings word ook in dié verband in die drama aangetref. Anna vra byvoorbeeld vir Boet (met verwysing na die sjampanje waarmee hulle juis die verwagte intieme geleentheid in die veld meer spesiaal wil maak): "Droog?" (p.35) en Boet antwoord: "Natuurlik". In haar gebed in die kerk bid Anna:

Elke nag het 'n sandkuil geword, 'n warrelwind, 'n droë dam (p.43).

Hiermee verwys Anna nie net na hulle fisieke steriliteit nie, maar veral na die vervreemding tussen hulle vanweë Boet se geestelike en sosiale ontsporing, en haar onvervuldheid weens die leegheid in die verhouding tussen haar en haar man.

In Boet se laaste oomblikke voor sy selfmoord, wanneer God nie reageer op sy uittarting nie, vra hy:

Waarom so stil? Waarom? Is dit dan ek? Is ék die droogte? ... (p.60).

Dit gee blyke dat iets van Anker se wysheid (p.54 - vergelyk hierbo) dalk tot hom deurgedring het, of dat hy vaagweg die moontlikheid oorweeg dat iets in sy benadering en denke, sy uitgangspunte en veronderstellings verkeerd kan wees. Met hierdie vrae huiwer hy op die randjie van insig — dit breek egter nie ten volle deur nie. Hy kom in hierdie krisisoomblik so ver om te vra of dit dalk iets in homself is, eerder as die wegbly van die reën, wat sy ondergang veroorsaak het. Sy daaropvolgende vraag ("Is ék die stilte?") is 'n voorbeeld van die gebruik van "stilte" in dié verband, gekoppel aan die droogte-begrip. 'n Ander opvallende voorbeeld hiervan is Anna se slotbede:

Ek smee U, O Vader: tem die droogte, breek die stilte. Amen (p.43).

Vir hulle is die droogte dus veral God se swye, wat miskien selfs sy afwesigheid beteken.

Die postmoderniste doen weg met rigiede grense en dra sodoende daartoe by om die noue verband tussen fiktiewiteit en werklikheid daar te stel. Die dood is byvoorbeeld 'n ontologiese grens wat in postmodernistiese tekste op die voorgrond geplaas word, omdat die grens tussen lewe en dood die een grens is wat deur elkeen oorgesteek moet word. Postmodernistiese tekste handel altyd oor die dood vir sover dit ontologiese temas en strukture op die voorgrond plaas, aldus McHale (1987:231).

In Die koggelaar word die grens tussen lewe en dood opgehef deur Boet se "opstanding" uit die dood asook Klein-Ben se verskyning aan sy pa vanuit die dood. Daar word gemaklik oor die grense tussen lewe en dood beweeg, in so 'n mate dat Knaplat selfs vir Boet daaraan moet herinner dat hy eintlik dood is.

Knaplat: Jammer sal nie help nie. Jy is reeds dood.

Boet: Nee!

Knaplat: Ja.

Boet: Nee, ek proe dan die reën?

Knaplat: Jy is dood, Boet.

Boet: Nee, ek sien dit ... Kyk die slierte reën daar teen die rante.

Knaplat: Boet ...

Boet: Knaplat?

Knaplat: Voel daar teen jou linkerslaap. (Hy doen dit stadig) Voel jy? (Boet knik) Voel aan die regterkant ... net bokant jou oor ... so tussen die hare. (Hy voel. Hy laat sy hand val tot op sy knie) Jy is dood, Boet. (Pouse. Dan baie kil) Dis al. Dis finaal (pp.2-3). © University of Pretoria

Klein-Ben oorskry ook die grens tussen lewe en dood deurdat hy, ná sy dood, aan sy pa verskyn. Nadat Boet, op aandrang van Anker, besluit om tog ná Klein-Ben se dood maar weer te boor, het hy op presies dieselfde plek waar Klein-Ben verongeluk het, met hom gaan sit en "gesels" oor die dinge wat met hom skeef loop. Terwyl Boet daar sit en praat, verskyn Klein-Ben vir die eerste keer aan hom.

Klein-Ben: Sjuut! (Pouse) Pa, moenie praat nie. Pa móét onthou: daar is bloed in die water. (Hy verdwyn uit die ligkol) (p.46).

Voor hierdie verskyning van Klein-Ben het Boet op aandrang van Anker besluit om die volgende dag te boor. Hy het selfs vir Anker opdrag gegee om die band van die boormasjien na te gaan, sodat hulle vroeg die volgende oggend kan begin boor. Na Klein-Ben se verskyning het Boet vir 'n baie simpatieke Anna van Klein-Ben se verskyning vertel, maar toe aangedui dat hy nooit op daardie plek sal boor nie, omdat Klein-Ben vir hom gesê het dat daar "bloed in die water" is.

Hierna verskyn Klein-Ben weer 'n keer aan sy pa: dié keer in Boet en Anna se slaapkamer, maar nou praat hy met die stem van 'n man:

Klein-Ben: Moenie praat nie. Luister. Pa moet nooit die aar oopboor nie. Nooit nie. Daar is bloed in die water. Pa moet God aanspreek, uitdaag. Hy moet water stuur. Hy't my gevat, Hy't Pa se tiende gevat. Nou wil hy die diere vat, die plaas, alles (p.52).

In reaksie op Klein-Ben se "opruiende" woorde het Boet ontsteld uitgehardloop en weer op die wolke begin skiet en God verwyt dat Hy nie reën stuur nie.

Boet het daarna weer Klein-Ben se stem gehoor, maar hierdie keer het Klein-Ben nie aan Boet verskyn nie:

Dan moet Pa Hom láát sien (p.53).

Na dié insident het Boet vir Anker gedwing om die sinkplaat teen die hekpaal vas te maak, en hom selfs aangerand. Hy het ook sy pa met 'n geweer gedreig en hom gedwing om geld in die blik te gooi. Kort hierna het Boet die gesprek tussen Ben en Anker afgeluister waaruit hy te wete gekom het dat Anker sy pa se seun en dus ook sy eie halfbroer is. Die wete dat sy pa ook die pa van 'n bruin kind is, het die reeds ontstelde Boet op daardie oomblik emosioneel finaal gebreek. Nadat Boet daar langs die skuur "presies soos Anker" (p.59) gevomeer het, verskyn Klein-Ben die laaste keer aan hom:

Pa, nou moet Pa klaarmaak. Pa is bespot. Ons familie, ons hele stamboek ... (Boet druk sy ore toe. Klein-Ben haal Boet se hande weg van sy ore ...) Maak klaar, Pa. Dis jou plig. Ons stamboek ... ons stamboek is beklad! (p.59).

Hierna het Klein-Ben vir Boet orent gehelp en hom vorentoe gestoot, waarop Boet sy ouers en sy vrou in die huis doodgeskiet het.

'n Duidelike stygende lyn ten opsigte van Klein-Ben se invloed op sy pa kan waargeneem word. Die onwerklikheid van 'n gestorwe kind se verskynings aan sy pa hang saam met die onwerklikheid van Boet se "opstanding" uit die dood asook sy gesprek met 'n skaap. In Boet heers daar 'n konflik tussen goed en kwaad: aan die een kant is daar sy kinderlike geloof in God en aan die ander kant is daar die intense opstandigheid teen swaarkry en die verwyte teen God daarvoor. Boet erken teenoor Klein-Ben tydens laasgenoemde se eerste "verskyning":

Klein-Ben, seun, dit loop skeef met Pa. Ek loop ook skeef met ander rondom my... bo my. Vanoggend ... ek wonder wie en wat het ek nou juis gedink is ek? Dwars was ek nooit juis nie. Vanoggend was ek dwars. En nie net dwars nie, maar lelik ... uitdagend teenoor God. En die ander dag grof, 'n vark met jou ma (p.46).

Klein-Ben kan beskou word as Boet se alter ego. Dit is nie werklik Klein-Ben wat aan Boet verskyn nie, maar dit is eerder die "bose

stemmetjie" in Boet wat hom dryf tot hierdie optrede. Die eens Godvresende Boet verander (onder aansporing van sy alter ego) in 'n uittartende Godloënaar. Die verandering in Boet kan met die volgende aanhalings geïllustreer word:

As jy God nie inneem as vennoot nie, kan jy maar vergeet van boer. Kyk hoe sorg Hy ... (p.5).

Ek is hier om vir Jou 'n laaste kans te gee. Jy het my enigste kind gevat en verseg om weer aan my 'n erfgenaam te gee; Jy laat my ooie en lammers vrek ... My tiende het Jy elke jaar gevat ....

En wat kry ek? Wat gee Jy my? ... (p.42).

Onder die ongelukkige omstandighede van droogte, die dood van 'n erfgenaam en onvermoë om nog 'n kind te verwek, kom Boet se alter ego, wat die negatiewe kant in hom verteenwoordig, na vore. Daar is reeds genoem dat daar konflik tussen goed en kwaad in Boet was, maar hy het ook deurgaans obsessiewe emosies met betrekking tot sowel sy godsdiensbelewing as 'n suiwer geslag getoon. "Klein-Ben" het as opstoker gedien om Boet ten opsigte van sy godsdiens sowel as sy behepthed met 'n suiwer bloedlyn negatief te beïnvloed deur stem te gee aan andersins normale geloofsonsekerheid en tradisionele rasgebondenheid.

In Die koggelaar betree die toeskouer/leser 'n onwaarskynlike wêreld waar 'n dooie man opstaan om sy lewe (en sy dood) aan 'n pratende skaap, 'n plaaswerker en die gehoor self oor te vertel deur insidente in sy lewe te representeer om sodoende 'n verduideliking vir sy optrede te bied. In dié postmodernistiese aanbod word gepoog om die individu van die bekende, realistiese wêreld te vervreem. Die drama wil hom nie as realisties voordoen nie, maar wend velerlei strategieë aan om die toeskouer/leser juis op die fiktiwiteit daarvan te wys.

Die proses van voorstelling van die voorgestelde is nie die enigste wyse waarop die bewustelike betrokkenheid van die dramaturg by die skryfproses beklemtoon word nie. Die bewuste skeppingsproses asook

die selfrefleksiewe aard van die postmodernistiese teks is ook kenbaar in onder andere die voorstelling van die karakters, die dekor, verhoogindeling, beligting asook die doelbewuste deurbreking van die spel. Die realiteitseffek word verbreek om sodoende die fiktiwiteit van die drama te beklemtoon.

In die neweteks aan die begin van die drama word aangedui dat Knaplat 'n swart akteur is wat 'n roomkleurige pak aan het en wat oor sy kop 'n wit draadmasker dra in die vorm van 'n ram se kop (p.1). Sy gesig is duidelik sigbaar deur die masker. Die dramaturg probeer dus nie om 'n werklikheidsillusie te skep nie, maar beklemtoon eerder die fiktiwiteit van die voorstelling. Wanneer Knaplat, die skaapram, boonop soos 'n mens begin praat, verloor sy uitspraak dat hy "maar net ... die skaap hier rond" is (p.1), alle geloofwaardigheid. Die dramaturg wil die voorstelling nie as die werklikheid aanbied nie. Om dié rede moet Knaplat soos 'n mens beweeg en praat en moet sy menslike gesig deur die kunsmatige draadmasker sigbaar wees. Deur die skryfproses voorop te stel, slaag die teks daarin om die toeskouer/leser op 'n meer ontologiese vlak betrokke te maak by dit wat hy lees of wat voor hom afspeel. Die toeskouer/leser besin met ander woorde eerder oor die sin van dit wat voorgestel word as oor hóé dit voorgestel word.

Die dekor, die verhoogindeling asook die beligting dra verder by tot die skep van 'n fiktiwiteitsbesef by die toeskouer/leser. Byna geen realistiese dekor word op die verhoog gebruik nie. Aan die begin van die drama lê Boet, nadat hy reeds selfmoord gepleeg het, op 'n wit, sirkelvormige vloerkleed wat die bodem van 'n plaasdam voorstel. Daar word dus nie gepoog om die plaasdam werklikheidsgetrou op die verhoog voor te stel nie. Wanneer Boet en sy bruid die plaaswerf met 'n kapkar binnery, word die kapkar slegs geïmpliseer deur die sitplek daarvan. Daar is nooit 'n werklike kapkar op die verhoog nie en selfs die leisels en perde is denkbeeldig. Ook die werking van die boormasjien, wat 'n belangrike motief in die drama is, word nooit voorgestel nie, maar net nageboots. Knaplat, wat as't ware die rol van toneelmeester vertolk (soos reeds bespreek), vertolk nooit 'n rol in die representasies nie, maar sit eenkant op 'n kroegstoeltjie en neem die

representasies vanaf 'n afstand waar. Die feit dat Knaplat slegs op die kroegstoeltjie sit en nooit van die ander rekwisiete op die verhoog gebruik maak nie, beklemtoon sy onbetrokkenheid en sy afsydige houding jeens Boet se vertellings of verduidelikings van sy lewensloop.

Hoewel die verhoog nie waarneembaar/konkreet in vlakke ingedeel is nie, kan twee speelvlakke tog duidelik onderskei word, soos reeds bespreek. Die beligting word aangewend om aan te dui op watter vlak die handeling plaasvind. Aangesien die ruimte wat op die verhoog voorgestel word, gedurig wissel en dit onprakties sou wees om elke ruimte volledig voor te stel, vervul die beligting dus 'n bepaalde rol in die aanduiding van ruimtes. Die feit dat daar van weinig dekor gebruik gemaak word, versterk die funksionele effek van die beligting. Aan die begin van die drama lê Boet se lyk op die sirkelvormige wit vloerkleed wat die bodem van die plaasdam voorstel. Origens is die verhoog kaal. Knaplat is die eerste karakter wat in 'n ligtonnel op die verhoog verskyn. Eers daarna word Anker se stem uit die donker gehoor, waarna hy in "'n dowwe kollig op die agtergrond" (p.1) verskyn, terwyl Knaplat steeds in die lig gehul is. Die prominente rol wat Knaplat in die drama vertolk, word hierdeur geaksentueer. Die bewustelike "foregrounding" van Knaplat, ook deur middel van beligting, dui nog eens op die betrokkenheid van die dramaturg by die skryfproses. Aan die einde van die drama is daar geen aanduiding in die neweteks dat die lig op die oorblywende twee karakters, Knaplat en Anker, uitdoof nie. Hulle verlaat die verhoog dus steeds in die lig. Die verligte verhoog is simbolies van die positiewe noot waarop die drama vir Knaplat en Anker sluit.

Die karakters se vermoë om ruimtelik ongebonde op die verhoog te beweeg, dien ook om die realiteitseffek van die drama ten gunste van fiktiwiteit op te hef. Nadat Klein-Ben in 'n skimverskyning vir Boet aangesê het om God aan te spreek en uit te daag (p.52), skiet Boet weer na die wolke in 'n poging om God te wys waar Hy die reën moet laat uitsak. Hierdie toneel vind nie op die verhoog plaas nie, maar Knaplat roep na Boet wat dan op die verhoog verskyn, steeds met die geweer in die hand. Knaplat wat op die verhoog is, kan dus na Boet in die buiteruimte roep.



In Die koggelaar is daar nie sprake van 'n tradisionele plotstruktuur wat 'n logiese begin, middel en einde het nie; die handelingsverloop word eerder op fragmentariese wyse aangebied. Die spel met die teleologiese struktuur — kenmerkend van die postmodernistiese teks — plaas die klem op die wyse waarop die stof georganiseer word, aldus Szegedy-Maszák (Calinescu en Fokkema 1987:47). In Die koggelaar gaan dit dus nie daaroor dat Boet se lewe deur middel van fragmente aan die toeskouer/leser voorgehou word nie, maar wel oor die wyse waarop die fragmente saamgevoeg word om die geskiedenis te revalueer ten einde die motief vir Boet se selfmoord te bepaal. Die drama begin in werklikheid by die einde, naamlik die dood ('n tradisionele einde) van die hoofkarakter. Wat die drama egter verder kompliseer, is die feit dat die handeling nie hiervandaan logies voortgaan nie, maar dat die karakter "uit die dood opstaan" en deur middel van voorstellings sy lewensverhaal vir sy medekarakters en die gehoor dramaties aanbied. Aan die einde van die drama sterf Boet wéér omdat Knaplat en Anker hom dwing om homself weer te skiet. Nadat Boet homself die tweede keer geskiet het, val hy neer in dieselfde posisie as aan die begin. Die sirkel is dus voltooi — die begin is die einde.

Boet se "opstanding uit die dood" gaan gepaard met die uitsak van die eerste reën na die verskriklike droogte.

Boet (beweeg stadig tot hy in 'n sittende posisie na die gehoor kyk): God het my in die steek gelaat. ('n Blits. Hy kyk verdwaas op. Donder. Hy druk sy ore toe. Reën. Hy strek sy hande uit om die reën te voel. Daar verskyn 'n glimlag om sy mondhoëke) Ek glo dit nie. (Hy hou sy hand bak asof hy die reën daarin wil vang. Dan bring hy die hand nader, buig effens vooroor en lek in sy palm. Sy gesig straal terwyl hy fluister) Reën ... Reën (p.2).

Aan die einde van die drama, na Boet se "tweede" dood, ervaar Knaplat en Anker die eerste reën na die droogte.

Anker: ... Luister, Knaplat, luister na die reën!

Knaplat (vol vreugde): Ja, dit reën. Uiteindelik die reën!  
(p.61).

Direk na sy "opstanding" betoog Boet waarom hy so 'n dringende behoefte het om sy eie selfmoord asook die moorde op sy familieleden te verduidelik. Knaplat is nie daartoe geneë nie, maar stem tog later in.

Knaplat: Miskien moet jy maar praat. (Betekenisvol) Feit is tog: jou droogte het my reën gebring (p.4).

Die drama bied hom op fragmentariese wyse aan, omdat die handeling op twee vlakke voltrek word en omdat die drama nie 'n tradisionele handelingsverloop volg nie maar bestaan uit verskillende tonele wat voorgestel word. Dit moet altyd in gedagte gehou word dat 'n drama 'n voorstelling en nie 'n presiese weergawe van die werklikheid is nie. Die koggelaar voeg egter 'n verdere perspektief hierby, naamlik dat daar voorstellings van voorstellings op die verhoog gaan plaasvind. Hein Viljoen (1988:421) omskryf hierdie verskynsel as 'n labarint van representasies op representasies op representasies. Dubbelsinnigheid en meerduidigheid is 'n inherente eienskap van enige taalprodukt, maar is veral 'n eienskap van die postmodernistiese teks.

Die verhoog is in twee vlakke georden, naamlik die eerste vlak van representasie en die tweede vlak van representasie, oftewel die vlak van representasie van representasie. Die eerste vlak is die vlak waar Knaplat in beheer is van Boet se vertelling van sy lewensverhaal en waar Boet en Anker (ná Boet se dood) saam met Knaplat na die representasies van gebeure uit Boet se lewe kyk. Dit is dus die vlak waarop die eerste generasie van voorstelling plaasvind. Die tweede vlak is die vlak waarop gebeure uit Boet se lewe gerepresenteer word. Dit is die vlak waarop die gebeure afspeel waarna Boet, Anker en Knaplat vanaf die eerste vlak kyk en

waarheen Boet en Anker beweeg om self aan die representasies te gaan deelneem. Die tweede voorstelling vind dus op hierdie vlak plaas. Hieruit blyk dat daar ook 'n tydsverskil aan die twee vlakke gekoppel kan word: op die eerste vlak word die naby-verlede gerepresenteer, terwyl die ver-verlede op die tweede vlak voorgestel word.

Boet en Anker is die enigste twee karakters wat vry rondbeweeg tussen die twee voorstellingsvlakke, terwyl Knaplat gebonde is aan die eerste vlak van representasie en Anna, Betta, Ben, Klein-Ben en die buurman/kroegman/dominee gebonde is aan die tweede voorstellingsvlak. Dit is egter nie net die beweging en verskyning of teenwoordigheid van die karakters wat die fisiese onderskeid tussen die twee vlakke aandui nie, maar die beligting op die verhoog dra in 'n groot mate tot hierdie onderskeid by. Die beligting word funksioneel aangewend om die wisseling tussen die twee voorstellingsvlakke te bewerkstellig. Die vlak waarop die handeling op 'n gegewe tydstip plaasvind, word belig terwyl die ander vlak in die donker gehul is. Op dié manier doof die lig aanhoudend in en uit om die aksie waarop daar gefokus word, te belig. Daar is geen rigiditeit wat die beligting betref nie, want Knaplat kan byvoorbeeld steeds vanaf die eerste vlak met Boet op die tweede vlak praat.

Die geparodieerde verwerking van die plaasgegewe staan sentraal in Die koggelaar. Drie geslagte van een familie wat saamwoon op die familieplaas word getoon in hulle verhouding tot mekaar, God en die natuur. Opvallend in die drama is die relativering van die Boere se rituele, waardes, gewoontes en konvensies van die verlede. In die boortoneel (pp.15-23) noem Ben byvoorbeeld drie dinge aan Klein-Ben wat as noodsaaklikhede beskou word wanneer die raakboor van water gevier word: biltong, brandewyn en die Bybel. Volgens Ben het die Koggelkaroo "sy eie gang en gewoonte" (p.17), en dra hy dus nou dié tradisie oor aan sy kleinseun. Nagmaal as feesviering van God se offer aan die mens (die lewe van Sy Seun) waartydens brood en wyn simbole van God se genade is, word gerelativeer/geparodieer met die fees vir die water wat met biltong en brandewyn gevier word. 'n

Ander ritueel in die drama wat gerelativeer word, is dié waar Ben, Boet en Anker in die veld loop en die reën "lok" deur die "windpomp-fluit" te gee (pp.14-15). In die neweteks word aangedui dat die hele toneel in doodse erns afspeel (p.15). Die verhewe Christelike norme en -waardes word dus gerelativeer tot aardse oppervlakkighede.

Familietradisie word geparodieer deurdat Ben die suiwerheid van die familiestamboom beklad deur 'n kind te verwek by 'n swartvrou. Die drama spreek hom egter nie hieroor uit nie, maar gee bloot die geskiedkundige feit weer van die Afrikaner wat geroem het op rassesuiwerheid, maar tog vroue van ander rasse besoek het. Nie Ben of die daad word ooit veroordeel nie, maar dit word eerder simpatiek uitgebeeld sodat die toeskouer/leser nooit voel hy word tot standpuntinname gedwing nie. Die waarde wat die Afrikaner heg aan 'n seun as eerste kind word gesatiriseer in die toneel van Klein-Ben se geboorte. Die verligting van Ben en Boet toe hulle sien dat dit wel 'n seun is, is eintlik heel komies omdat gesuggereer word dat hulle nie hulle teleurstelling sou kon verbloem as dit 'n dogter was nie.

In Die koggelaar maak die dramaturg dus veral van die tegniek van representasie gebruik om — soos in Ek, Anna van Wyk — die geskiedenis te ironiseer en in die proses bepaalde Afrikanerwaardes en -tradisies te parodieer. In die volgende hoofstuk sal daar onder andere nagegaan word of Pieter Fourie dié waardes en tradisies ook in Donderdag se mense onder die loep neem.

## HOOFSTUK 4

### DONDERDAG SE MENSE

In 1989 word Donderdag se mense gepubliseer en in die woord vooraf word die mening uitgespreek dat dit 'n belangrike toevoeging is tot die omvangryke oeuvre van Pieter Fourie. Tematies sluit die drama in beduidende opsigte aan by Ek, Anna van Wyk en Die koggelaar, maar tog kan daar enkele vernuwende aspekte, veral met betrekking tot die eksploitasie van postmodernistiese strategieë, in die derde drama van die trilogie gevind word. By die lees van hierdie teks moet die uitspraak van Hutcheon (1988:4) in gedagte gehou word:

postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. (Ek onderstreep.)

In Donderdag se mense word twee egpare (Piet en Letta en Tem en Sina) teen die agtergrond van 'n eensame plaasopset in 'n spanningsvolle situasie teenoor mekaar gestel. Die vier mense — 'n wit en 'n swart egpaar — word gestereotipeer uitgebeeld in lewensituasies wat veroorsaak is deur 'n bepaalde politieke bestel en samelewingstruktuur. Die swartmense se minderwaardige posisie word uit die staanspoor met presiese detail geteken; teenoor hulle word gestel die bevoorregte, welgestelde blanke boer en sy vrou met hulle hoë lewenstandaard en gemaksugtige lewenstyl. Daar word (met die swartes in die rol van opdraguitvoerders) voorberei vir die ontvangs van "mense" op Donderdag. Die afgesonderheid en behoefte aan sosiale kontak van die blankes, wat in hulle omgang met die swartmense geen moontlikheid sien dat die swartmense hulle sosiale behoeftes kan bevredig nie, kom sterk na vore.

In hierdie opsig speel die egpare se verhoudings met hulle (afwesige) kinders 'n belangrike rol en die verskil in ingesteldhede en onderlinge wisselwerking tussen die personasies in dié verband maak 'n substansiële deel van die dramatiese handelingsverloop uit. Piet is vervreem van en verhard teenoor sy seun omdat laasgenoemde

politie-ideologies afwyk van sy selfsugtige pa se eksklusief blankgerigte politieke oortuigings. Letta raak in toenemende mate verskeurd tussen haar liefde vir haar seun en haar lojaliteit teenoor haar man. Die swart ouerpaar, veral pa Tem, is op 'n eenvoudige manier verknog aan hulle/sy kinders. Die handelingsverloop word oorheers deur optredes en dialoogdele waarin die kontraste tussen die pare veral ten opsigte van moreel-etiese lewenswaardes op 'n ironiese wyse uitgespeel word — ironies omdat dit staan teenoor materiële ongelikheid en die uitbuiting van swart deur blank — 'n gevestigde sosiale praktyk. Die blankes se onsensitiwiteit ten opsigte van die swartes se situasie en behoeftes, meer bepaald Piet se algehele gebrek aan deernis met hulle, kom onder andere na vore in die aanmatigende manier waarop Piet Sina "spuit" om te verhoed dat sy nog kinders kry. Dit bereik 'n hoogtepunt wanneer Piet belowe dat hy, as 'n kersgeskenk aan Tem-hulle, vir hulle kinders se treinkaartjies sal betaal sodat hulle met Kersfees by hulle ouers kan kom kuier ... en dit terwyl hy weet dat hulle in die tronk is. Naby die einde van die drama vervul die kinders op ironiese wyse 'n gelykmakingsfunksie wanneer Letta vertel van die telefoonoproep vroeër die aand toe Kleinpiet gesê het dat hy saam met die vrygelate Tulu en Talie na Tanzanië vertrek, klaarblyklik vir militêre opleiding met die oog op deelname aan die bevrydingstryd. Die drama eindig vóór Donderdag, Kleinpiet se een-en-twintigste verjaarsdag, en met die vooruitsig op 'n botsing tussen seun en pa. Dit herbevestig Piet se fanatieke verbintenis tot die stryd om die ideaal van permanente blanke dominasie, 'n ideaal wat egter nie sy ouerliefde vir sy enigste kind enduit kan smoor of verberg nie.

Die dramaturg skeep afwagting en spanning deur op veral drie vlakke aanvanklik onvolledige gegewens te verskaf en dit dan geleidelik aan die hand van effektiewe spanningsmomente aan te vul. Daardeur word die groeiende behoefte aan 'n volledige verhaal en insig in die inenskakeling van die verskillende dramatiese handelingsprogressies gedeeltelik bevredig. Die titel en dus die moontlikheid van 'n besoek deur mense op Donderdag bepaal uit die staanspoor die optrede van die karakters; dit prikkel die toeskouer/leser se belangstelling en boei hom sodat hy meer oor die vaag omskrewe feesgeleentheid, wat

vir Piet en Letta so 'n sentrale belangrikheid is, te wete wil kom. Die spanning word deurgaans volgehou, maar kulmineer uiteindelik in 'n ironiese "non-event" wanneer die drama eindig vóór die koms van Donderdag se mense.

Hoewel die egpare se kinders nooit op die verhoog verskyn nie, bly die toeskouer/leser deurgaans daarvan bewus dat die situasie met betrekking tot die kinders 'n spanningsfaktor in die handelingsverloop is. Spanning bou geleidelik op rondom die kinders tot by die dramatiese hoogtepunt wanneer Donderdag se beoogde viering en Kleinpiet se afwesigheid tydens sy mondigwording met mekaar in verband gebring word. Die dilemma van ouerliefde gestel teenoor diepgewortelde politieke oortuigings lei tot 'n krisismoment tussen Piet en Letta.

Miskien is dit eerder die dramaturg se volgehoue morele en sosiale kritiek as 'n spanningsvolle opeenvolging van dramatiese gebeure wat die leser/toeskouer se aandag "boei".

Wat by die lees van die drama opval, is die prominensie van die woorde mens(e) (in die titel en vyftien keer op die eerste vyf bladsye) en leef/lewe (veral pp. 8, 23 en 23), asook uitlatings oor en suggesties ten opsigte van lewenskwaliteit en -standaard, die inhoud en sin of doel van die lewe en van menswees en die onderskeid/ooreenkomste tussen die synsmodi van mens en dier. Die sinspeling op die immoraliteit van 'n waardeoordeel oor die menswees van swartmense as inherent laer as dié van die witmense, duik telkens op. Die drama besin oor lewenswaardes en oor die bewuste en onbewuste (self)beoordeling van menswees as kategorieerbaar in hoër en laer vlakke of statusse.

Die filosofiese onderbou van Donderdag se mense word in die plot van die drama binne die raamwerk van sosio-politieke etiek gekonkretiseer. Enersyds is daar 'n skerp negatiewe voorstelling van blanke selfverheffing en andersyds 'n sterk simpatieke uitbeelding van swartmense se menswaardigheid. In eersgenoemde geval word die valsheid van die blanke se meerderwaardigheid teenoor swartmense op ironiese wyse ontmasker, terwyl die besondere deugde

soos onselfsugtigheid, verdraagsaamheid, vergewensgesindheid, medemenslikheid en familievastheid aan swartmense toegeken word. Op postmodernistiese wyse word tradisionele beskouings dus ondermyn. Maar ter wille van sy poging tot postmoderne heterogeniteit verval die dramaturg tog daarin om in 'n sekere mate van oorreaksie weer 'n dominant te stel: waar swartmense onmenswaardigheid en blankes meerderwaardigheid geïmpliseer het, word die teenoorgestelde nou aangetoon.

In die drama word 'n plattelandse situasie van swart arbeiders in diens van 'n blanke boer en sy vrou voorgestel en aan die hand hiervan word die tradisionele samelewingstruktuur wat op rassegrondslag gebou is, veroordeel. Die politieke stelsel van apartheid met die blanke se ingewortelde meerderwaardige mentaliteit lê, volgens die Fourie-teks, ten grondslag daarvan.

Die hantering van die synsondersheid tussen mens en dier is opvallend in die drama. Die aandui van 'n hond as volwaardige karakter naas die vier menslike karakters in die rolverdeling suggereer onmiddellik dat hierdie onderskeid doelbewus in die drama belig gaan word.

Die tema kom telkens na vore dat die witmens (meestal onbewustelik) 'n swartmens beskou as nie-volwaardig-mens-nie — 'n wese wat meer vergelykbaar is met die dier as met die (wit)mens. Soms is die implikasie selfs dat swartmense in sekere opsigte 'n laer vlak van lewe verteenwoordig as die dier (vergelyk die bevoorregting van Oubaas bo Tem en Sina, veral op p.14). Met woordkeuses soos teel en spuit, en die beskrywing van molle as **oorlams** ('n term wat uitsluitlik deur blankes in 'n neerbuigende sin met verwysing na gekleurdes gebruik word) verklap die blanke personasies onbewustelik 'n veralgemeende opvatting oor swartmense. Omdat Tem, volgens Piet, 'n "tand vir vleis" (p.3) het, voel Piet hy moet die vleis oppas terwyl Tem slag. Ironies genoeg moet Tem later die skaap oppas teen die hond en die katte se (eenderse) voorliefde vir vleis. Dit suggereer weer eens Piet se gelykstelling van swartmense en diere: vleis moet teen swartmense én honde en katte beskerm word.



In hierdie verband is die opmerking eers deur Piet ("Die hond is skoon mens", p.14) en later deur Sina ("Amper nes 'n mens", pp.24 en 46) ironies. Piet sê dit net nadat hy aan Tem opdrag gegee het (tot laasgenoemde se ontsteltenis) om die skaap se longe, wat Tem vir hom en Sina gevra het, vir Oubaas te gee. Daarmee verrai Piet nog eens dat hy in 'n sekere sin aan Oubaas se bestaan hoër waarde heg as aan dié van die swartmense. Daarteenoor bedoel Sina met "amper mens": darem nie heeltemal mens, dit wil sê soos ons, nie.

Tem: Ôk maar net hond.

Sina: Hond, ja (p.31).

By 'n enkele geleentheid laat Piet blyk dat hy bewustelik die "moontlikheid" in ag neem dat 'n swart vrou 'n mens kan wees (bloot vanweë haar seksuele aanloklikheid vir hom - p.30), maar dan as't ware in die vorm van 'n toegewing, met die implikasie dat swartmense, in die reël, (vir alle ander doeleindes) as nie-noodwendig-verhewe-bo-die-dier veronderstel word.

Die dehumanisering van die swartes deur die blankes tot blote "arbeiders" in diens van laasgenoemde se gemaksug word op blatante wyse uitgebeeld. Op p.11 praat Piet van Tem as "'n stuk handigheid" en "'n rubberrug"; die swartes word as't ware gedegradeer tot die blankes se hande wat namens hulle die minderwaardige en vermoeiende werk verrig:

Letta: Die mans slag en ons doen die vloere .... (p.6).

Piet: Ek moet ook nog die vuur aanpak ... (p.11).

Piet: Pak eers gou die vuur daar aan (p.11).

(Ek onderstreep.)

Die drama wil die blankes se miskenning van swartes se mensheid en menswaardigheid aandui as die uitgangspunt van rassediskriminasie.

Die aanspreekvorm "Baas" is 'n emosioneel gelade apartheidsbegrip

waarin die vernedering van die swartman tot knegskap, tot 'n "besitting" waaroor die blanke volledige beskikkingsreg het, saamgevat is. Piet bestempel die titel as "musiek vir jou ore" (p.23) — 'n aanduiding van dié soort blanke se afhanklikheid van sodanige geforseerde onderdanigheidsgebare om sy gevoel van meerderwaardigheid te voed.

Om die misplaastheid nadruklik te beklemtoon van hierdie aanname dat swart en blank ontologies ongelyk en ongelyksoortig is en dat laasgenoemde oor 'n inherente en vanselfsprekende meerderwaardigheid beskik, skep die dramaturg enkele insidente waarin die wesenlike synsgelykheid van die karakters onderstreep word. Die blanke, gestroop van die skyn en pretensie van 'n verhewe synskwaliteit, word in die insidente byna pateties en bejammerenswaardig uitgebeeld.

Ten spyte van Piet en Letta se materiële selfbevoorregting beleef hulle tipies menslike behoeftes en vrese wat hulle met "primitiewes" soos Tem en Sina deel. Hulle gevoel van isolasie en veral verwydering van hulle kinders, wat in Piet en Letta se geval 'n veel intenser gevoel van vervreemding is, kom telkens as deel van 'n gemeenskaplike lot na vore.

Letta: Ek en jy so sonder ons kinders ... Dis alleen.

Sina: Alleen, nooi (pp.4 en 5).

[Vergelyk ook: Letta: Ek sit hier op die plaas ... kompleet nes Sina ... met 'n man ja. Dis al. Verder geen kind of kraai nie (p.13). (Ek onderstreep.)].

Letta se volgende vraag laat 'n soort nuuskierigheid deurskemer na die menslikheid van Tem se belewing van die situasie, met die geïmpliseerde doel om dit met dié van Piet te vergelyk:

Letta: Vir Tem ook? (p.5).

Sina se antwoord stel Tem fel teenoor Piet wie se hardvoggigheid in sy houding teenoor sy enigste kind telkens opval:

Sina: Tem, nooi? Tem? ... Ek is sommer niks as jy my langs sy kinders sit (p.5).

Ook Letta se gesprek met haarself (p.8) openbaar 'n bewustheid van die essensiële gemeenskaplikheid en gelykheid wat die probleem met die kinders tussen die wit en swart ouerpaar skep. Met die onderstreepte woorde in die betrokke aanhaling gee sy terselfdertyd onbewus die antwoord op haar eie vraag deur die kontras in lewenswaardes (egte ouerliefde teenoor 'n blote materialistiese voorsien in hulle kind se behoeftes) treffend só saam te vat:

Letta (tot haarself): Wat besiel die kind dan tog?

(Sinies.) En ook vir Piet? Vir Tem is sy kinders alles. (Neem 'n slukkie wyn). Ons het alles vir hom gegee ... (p.8). (Ek onderstreep.)

Op p.7 word hierdie aspek in min woorde nog skerper uitgelig wanneer Letta 'n onderliggende en tipies menslike vrees laat blyk vir die nag – simbool van geïsoleerdheid en eensaamheid:

Letta: Nog 'n nag bekruipe ons.

Sina: Nie so nie, nooi.

Letta: Hê?

Sina: Mens sien hom kom (p.7). (Ek onderstreep.)

Sina se antwoord openbaar 'n aanvoeling vir dieselfde menslike reaksie op hierdie angs vir isolasie en vir die weerloosheid daarteen, en suggereer selfs 'n beter insig daarin, asof Sina te kenne gee dat sy beter op hierdie nagte in haar lewe voorbereid is.

Die wesenlike gelykheid van wit en swart, en wel as ouers, staan ook voorop in Piet se vraag aan Tem:

Piet: Wat maak mens met 'n dwars kind? (p.21).

Hiermee plaas Piet homself onbewustelik op dieselfde synsvlak as Tem, hoewel daar twee keer gesê word dat hy "ongemaklik" is in dié gesprek.

Die blankes word dus uitgebeeld as meerderwaardig en kwetsend in hulle neerbuigendheid teenoor die swartes, en as uiters onsensitief vir laasgenoemde se behoeftes en gevoelens. Daarteenoor is die swartes in die drama, hoewel hulle veel meer rede tot bitterheid, haat en wraaksugtigheid het, verdraagsaam, onderdanig en selfs erkentlik teenoor hulle werkgewers. Let in dié verband op die herhaling van die volgende frase:

Sina: Ek sê mos aldag: 'n stukkie hart die het die tweetjies nog (p.12).

Sina: Hulle hét tog 'n stukkie hart, dié tweetjies (p.27).

Sina: 'n Stukkie van 'n hart die het die tweetjies darem nog (p.32).

Veral in eersgenoemde en laasgenoemde geval skep die konteks van die opmerkings 'n skerp ironiese situasie omdat dit op 'n misverstand berus. Piet het op 'n wrede manier 'n valse verwagting by Tem en Sina geskep dat hy vir hulle kinders se treinreis huis toe sal betaal, terwyl hy geweet het dat die kinders nie sal kan kom nie omdat hulle in die gevangenis is. Sonder enige empatie (vergelyk "Drink triomfantlik" en "Lag luidrugtig" - p.41) het Piet die briewe met nuus oor die kinders onderskep en van hulle ouers weggehou.

In Fourie se poging om, in die gees van die postmodernisme, die Afrikanerwaardes te ondermyn, skep hy 'n kontras tussen die blankes se gebrek aan (mede)menslikheid, hulle selfsugtigheid, ongevoeligheid en blatante uitbuiting van die swartes, en laasgenoemde se goedhartigheid, blymoedigheid en ander deugde; dit

word egter so oordrewe geëkspliseer dat dit alle trefkrag verloor. Oor die kinders sê Piet onder andere: "Hel, dis lekker sonder kinders in die huis" (p.40), en met verwysing na Kleinpiet: "Kyk, ek spoil nie nou my fun met praatjies oor dié mannetjie nie" (p.41), ook: "Jy moes hom kleintyd doodgelê het" (p.41). Stel hierteenoor Tem se woorde: "Ek kort my kassie en my kinders, dan het ek alles ... Die dag hy kom dat ek vir hulle loop haal!" (p.37), en: "Was Tulu en klein Talie tog maar hier" (p.40); van Sina verneem ons: "My klein Talie, sy is 'n kind so uit die prentjiebybel uit" (p.39).

Ook die twee egpare se sienings en belewinge van seks lê pole uitmekaar. Veral Piet is kru en banaal en moet met drank en pornografiese videofilms geprikkel word. Hy en Letta beleef gemeenskap bloot as oppervlakkige plesier en 'n behoeftebevrediging (sien pp.22,25,30 en 31), terwyl dit vir Tem 'n dieper sin en waarde het en verbind word met bevrugting en voortplanting, met ander woorde met "die Here se dinge" (p.29).

In hulle houding teenoor geld openbaar veral Piet 'n materialistiese en hedonistiese sin vir waardes, waarin die gebrek aan geestelike diepte en die leegheid van sy lewe opvallend word. Vir Piet is dit klinkklaar: "Ons het ons merk gemaak. Ons kan kóóp. Ons kan lééf" (p.24). Wanneer Letta haar gevoel van onvervuldheid laat blyk, antwoord Piet:

Jou klerekas is vol. Die drankkabinet! Jou bankrekening!  
 Wat soek jy dan?

Ook Letta sê op 'n stadium:

Maar, nou ja, dan\_koop mens maar (p.3). Die lewe gaan voort. Myne ook! ... Ek máák hom aangenaam. (Sy neem weer 'n slukkie wyn.) (p.8).

Deur hulleself dus met oppervlakkige plesier te vermaak, probeer hulle kunsmatig die leegheid en sinloosheid van hulle bestaan hanteer. Anders gestel: met 'n doelbewuste fiksering op materiële sukses verblind hulle hulself vir hulle dieperliggende armoede en onvervuldheid.

In hierdie verband is ook die teenstelling tussen die twee pare se godsdiensbelewing van belang, veral ook omdat die blankes hulle minagtende houding teenoor die swartes deurlopend op Bybelse gronde probeer regverdig. Piet is ouderling en hulle is gereelde kerkgangers:

Tem: Dié twee die is nou oor kerk! Dis sommer elke Sondag twee keer dorp toe! (p.25).

Maar hulle opvattinge en optrede verloën die Christelike norme en waardes. Dit kom na vore wanneer Piet essensiële kenmerke van 'n Christen se lewe soos medemenslikheid en mededeelsaamheid al vloekend as "onchristelikhede" afmaak (p.25) wanneer dit op swartmense betrekking het. In die dialooggedeelte wat volg op sy bedekte dreigement dat hy nog met sy seun sal afreken, praat Piet lasterlik:

Piet: Hy kan nie! ... Sien Hy 'n koeël ... kry Hy die kouekoors ... Dis 'n ding vir manne dié. (Stoot sy bors uit.) Manne! (p.45).

Ten spyte van 'n skyn van vroomheid en uiterlike kerkvastheid het Piet geen egte godsdienssin nie; hiermee word ook 'n ernstige refleksie gewerp op die kerk waarin Piet 'n gesiene amp beklee.

In skrilte kontras hiermee word Tem en Sina as kinderlik en opreg gelowig gekarakteriseer:

Tem: Hy't al vir my en Sina bontgestaan en uitgehelp! Ek voel skoon skaam (p.25).

Hulle afhanklikheid van die Hoër Hand blyk ook duidelik:

Sina: Die Here sorg (p.26).

Sina: Die Here het hom die slagyster gewys (p.28) (met verwysing na die mol).

Enersyds word hierdie kontras funksioneel aangewend in die ironisering van die blankes se sosiale en geestelike selfverheffing teenoor die swartmense. Andersyds het die godsdienensaspek in die drama ook die funksie om die (gebruiklike) beroep op Skriftuurlikheid ter regverdiging van rassevooroordeel en -diskriminasie, of die gemak waarop dit met (kwasi-)Christelike etiek versoen word, as skynheiligheid of inhoudlose en oppervlakkige godsdienstigheid aan die kaak te stel.

'n Verdere interessante kontras waardeur die swartmense se menswaardigheid benadruk word, deurdat hulle lewenswaardes en -ideale inderdaad op 'n hoër vlak as dié van die blankes gestel word, is die waarde wat die twee pare aan die televisie heg. Vir Piet en Letta is dit veral 'n medium vir perverse sinsgenot, en benut hulle dit om vir 'n onvervulde bestaan te kompenseer. Vir Tem en Sina is die kassie, waarvoor hulle lank spaar en waarvan die batterye se prys steeds 'n groot probleem bly, die simbool van die deurbreking van die grense van hulle eie klein wêreldjie. Vergelyk in dié verband Tem en Sina se opmerkings oor die see, wat hulle nie ken nie, en televisie, wat ook vir hulle 'n "onbekende" ding is en wat die medium is om "annerplekke" se dinge nader te bring:

Sina: Daar's glo ook visse in die see. En die's vir almal.

Tem: Seker so ... Hoe loop span jy dan nou jou grensdraad in hom in?

Sina: Nee, dit sal seker darem nie kan nie ... Wat sal ons nou ons koppe staan en omkrap? Die see die lê glo ver.

Tem: Die kassie bring alles tot by jou (p.28).

Tem: Nee, dis seker nou die nuus.

Sina: Nou ja, so weet hulle wat aangaan annerplek (p.27).

In 'n sekere opsig vorm dit die teëhanger vir Piet en Letta se veel oppervlakkiger en leë uiting van dieselfde menslike behoefte aan opheffing van isolasie. Hulle behepthed met en uiterlike voorbereiding vir die koms van "Donderdag se mense" is nog eens 'n

kunsmatige poging om iets te skep om na uit te sien: 'n soort partytjie met gaste wat vaag en onomskrewe bly. Dit word gereël op die een-en-twintigste verjaardag van Piet se verworpe enigste seun, wat self nie die geleentheid sal bywoon nie en in elk geval nie daar welkom is nie vanweë sy liberale politieke oortuiging wat radikaal van dié van sy pa verskil. Soos die res van Piet en Letta se opgesmukke lewe bly ook hierdie poging tot 'n feesviering inhoudloos.

Die aanduidings dat Letta aanvoel dat alles in haar en Piet se lewensbenadering nie so onberispelik is as wat hulle hulself wil laat glo nie, maak dit vir die toeskouer/leser nog makliker om al die morele onhoudbaarhede in hulle beskouings en leefwyse te identifiseer en negatief daaroor te oordeel. Hoewel Letta deurlopend met Piet saamgegroepeer word as die materialistiese, selfgesentreerde en rassistiese blankes, is sy soms in haar belewing van die onvervuldheid van hulle bestaan 'n soort gewete wat vanuit die blanke binnekring oor die leemtes in hulle denkwysse en optrede geldige en verdoemende vrae vra, weliswaar sonder enige heilsame effek.

Letta wek simpatie juis vanweë die enkele opflikkerings van medemenslikheid en die kritiese insig wat sy soms openbaar; daardeur versterk sy die trefkrag van die stelling oor die wesenlike gelykheid van mense en die misplaastheid van ras- en klasgegronde selfverheffing wat die drama wil maak.

Die dramatiese klimaks wat in Piet en Letta se laaste gesprek bereik word, syfer weg in 'n prosaïese retoriese verwysing na Donderdag — 'n (te) eksplisiete teruggryp na die titel — waarmee dié kernelement van die drama doelbewus in die lug laat hang word. Tem en Sina sien op 'n ironies-patetiese manier uit na die koms van hulle kinders; Piet se verlange na sy seun en die oppervlakkigheid van sy uiterlik onversetlike pretensie word hiermee gekontrasteer. Die poging van Tem om Oubaas 'n opdrag te laat gehoorsaam, is 'n laaste onderstreping van die geminagte posisie en miskende menswaardigheid van die swartmens. Die drama eindig dus sonder vooruitsig op 'n oplossing van 'n situasie waarvan die



onhoudbaarheid en onaanvaarbaarheid in soveel opsigte voor die toeskouer/leser oopgevlék is. Die finale impak van die morele standpunt wat die drama wil stel, is 'n beklemtoning van die noodsaaklikheid dat 'n bedeling waarin mense op grond van ras in die kern van hulle bestaan verneder word, beëindig moet word.

Die dramaturg het in die hantering en aanbieding van sy stof simplisties te werk gegaan ten einde die aktualiteit van sy boodskap te "beklemtoon". Wat talle formele elemente betref, wyk die drama ooglopend af van die meer tradisionele patroon. Die dramaturg wil met doelbewuste aandag aan en keuse van vorm en proses die trefkrag van sy inhoud en die doeltreffende kommunikasie van sy boodskap bevorder. Terselfdertyd vestig hy deur middel van die nie-tradisionele aanbieding hedendaagse Suid-Afrikaners se aandag op die relevansie van sy sosio-politieke kommentaar.

Die spel met intertekste, kenmerkend van die postmodernistiese teks, val op in hierdie drama. Intertekste wat ter sprake is, is onder andere die geskiedenis, die politiek, die kultuur en die godsdiens.

Dat die Bybel as moontlike interteks kan funksioneer, word aan die begin van die drama gesuggereer deur die volgende opmerking van Letta teenoor Sina met verwysing na Sina wat kla dat haar rug seer word van vloere vryf:

Letta: Mens verdien jou brood in jou sweet des aanskyns.

Sina: Is so, nooi.

Letta: Die Bybel sê so (p.4).

Ander verwysings ondersteun die stelling dat die Bybel as interteks gebruik word, byvoorbeeld:

Letta: ... Die vrou het die slawekettings van die kombuis gebreek ... (p.3).

Tem: ... Vir wat verkies jy jou so aan die vleispotte van Egipteland? ... (p.20).

Die Ou-Testamentiese Bybelverhaal van die instelling van die Paasfees en die uittog uit Egipteland word myns insiens geparodieer in Donderdag se mense. In die Ou Testament word beskryf hoe die Here Sy volk, die Israëliete, uit Egipte uitgelei het om hulle van die juk van slawerny te bevry. In die maand van die uittog uit Egipte het die Here opdrag gegee dat Paasfees gevier moet word volgens voorskrifte wat deur Hom bepaal is. So het die Here onder andere beveel dat elke huisgesin 'n jaaroud rammetjie, wat sonder enige gebrek was, teen die aand op 'n bepaalde dag moes slag. As die huisgesin te klein was vir 'n hele lam, moes hulle die lam deel met hulle naaste bure. Al die vleis, wat oor die vuur gebraai moes word, moes in een nag opgeëet word, sodat daar niks tot die volgende dag oorgebly het nie. Geen been van die lam mag gebreek word nie. Verder moes hulle ook die bloed van die lam aan die deurposte smeer, sodat hulle gespaar sou bly van die oordeel van die tiende plaag (die dood van die eersgeborenes) wat die Here oor Egipte laat kom het. As die Here die bloed aan die deurposte sien, sou Hy verbygaan en so die eersgeborenes se lewens spaar. Die Paasfees is dus die fees van die "sparende verbygaan" van die Here. Die Here het die Israëliete met hulle uittog deur die woestyn gelei, waar hulle honger gely en terugverlang het na die vleispotte van Egipte. Al was hulle in Egipte geboei met slawekettings, het hulle daar genoeg gekry om te eet. Die Here het vir hulle tydens die uittog uit Egipteland uitkoms voorsien deur vir hulle manna en kwartels te stuur om te eet (Grosheide 1966:371).

In die neweteks aan die begin van die drama word aangedui dat Tem besig is om 'n skaap – wat pas keel-af gesny en reeds dood is – aan 'n slaghaak teen 'n tak te hang (p.1). Die skaap word in die dialoog beskryf as "moddervet" (p.1,8); dat hy "pronk uitgeslag" (p.17) het en dat hy "'n (s)pogding" (p.18) is. Die feit dat die skaap 'n rammetjie is, word beklemtoon deur dié woorde van Tem:

Tem: Sy klosgat die het ek vir hom baie skoongeskeer. Sy peertjies ook vir hom uitgesny (p.33).

Piet se beheptheid daarmee dat die vleis en die vel nie beskadig

moet word nie, weerklink in sy waarskuwings aan Tem om nie die vel met 'n te skerp mes te verniel nie (p.1), en sy opdrag aan Tem om die nag by die karkas te waak sodat die wildekatte dit nie kan bykom nie (p.20). Die pronkrammetjie wat met soveel sorg bewerk word, herinner dus aan die paaslam sonder gebrek wat vir die Paasfees geslag moes word. Soos die paaslam, word ook die rammetjie van die teks teen die aand se kant op 'n bepaalde dag geslag.

In die teks is dit by implikasie die swartmense wat onder die juk van slawerny van die blankes leef; daar is ook sprake van die vrou wat "die slawekettings van die kombuis gebreek" het (p.3). Daar is egter genoeg bewyse in die teks wat hierdie stelling van Letta weerspreek, soos Piet se chauvinistiese en patriargale houding teenoor Letta en Sina. Selfs die manier waarop Letta vir Sina behandel, weêrlê die stelling, omdat Sina steeds as 'n ondergeskikte en minderwaardige wese behandel word. Dit is ironies dat Letta juis wanneer Sina op haar knieë staan en vloerskrop (p.3), vir Sina sê die vrou het die slawekettings van die kombuis gebreek. Dit het immers nie soseer te doen met Sina se geslag nie as wat dit 'n houding is wat aan haar velkleur toe te skryf is. Wat hier van belang is, is die suggestie dat die swartmense, soos die Israëliete in Egipte, onderdruk en verdruk word en soos slawe behandel word.

Die Here het Sy volk uit Egipteland uitgelei om hulle van slawerny te bevry. Hoewel daar in die teks nie werklik sprake is van bevryding nie, word die moontlikheid tog geïmpliseer deur die verwysing na Kleinpiet, Tulu en Talie wat na Tanzanië gaan om opgelei te word as "vryheidsvegters". Iets van die swartmense se bevryding (spesifiek hier Tem en Sina) word geïmpliseer in Tem se woorde wanneer hy homself vermaan as hy begerig na die karkas loer:

Tem: Vir wat verknies jy jou so aan die vleispotte van Egipteland? (p.20).

Soos die Here vir die Israëliete in die woestyn gesorg het deur vir hulle manna en kwartels te stuur toe hulle honger gehad het, so het die Here "'n draai by die slagysters loop gooi" (p.26). Vir Tem en Sina is dit duidelik dat dit die Here is wat so vir hulle sorg deur

'n groot mol in hulle slagyster te laat beland. Die kwartels, wat die Here vir die Israëliete gestuur het, was dowe voëltjies wat redelik maklik gevang kon word. In die teks bespiegel Tem en Sina oor die mol se sintuie:

Tem: Nee, mol se kind die sal kyk na ons! (Pouse). Hy blind?

Sina: Die Here het hom die slagyster gewys.

Tem: 'n Oog moet nou nie dink omdat hy 'n oog is hy kan sien nie!

Sina: Ja, die blindes sit ook met oë in hulle koppe. (Pouse) Haai, en nou dat ek so sê. Dink net. Die dowe het darem ook mos ore (p.28).

Christene verwys na Christus as die paaslam wat vir die mensdom se sonde geslag is. Tem en Sina sit en kyk na die karkas van die geslagte skaap wat daar bo hang (soos Christus aan die kruis) en som die situasie soos volg op:

Sina: ...Daar hang hy. (Pouse) Hier sit ons ... Maar daar hang hy.

Tem: Hier sit ons.

Sina: Ons lewe nog (p.33).

Hierdie "niksseggende" detail kan dus moontlik binne die konteks 'n sinspeling wees op Jesus (skaap) wat gesterf het (geslag is) sodat die mens (Tem/Sina) kan lewe.

Die Here sou die eersgeborenes van diegene spaar aan wie se huise se deurposte bloed van die paaslam gesmeer was. Piet en Letta se eersgeborene en blykbaar enigste kind, Kleinpiet, het die plaas verlaat en in die stad betrokke geraak by die bevrydingstryd van die onderdrukte swartmense in Suid-Afrika. Kleinpiet se linkse/radikale sentimente druis lynreg in teen sy pa se ver-regse ideale

van 'n "(d)rilkamp vir die ding wat kom" (p.41). Hy het sy erfgrond en sy ouers verlaat om aan die "stryd" deel te neem. Kleinpiet is vervreem van sy ouers en die bedekte dreigement van sy pa dat hy sy seun sal doodmaak as hy hom weer sien, stel 'n moontlike "weer sien" in ironiese lig:

Piet: Ons sál mekaar weer sien.

Letta (eers 'n flou glimlag, dan hoopvol): Sal julle?

Piet (kil, maar tog betekenisvol): Ja.

Letta: Piet, dit is ons bloed! (Pouse) Here, help ons. (Sy huil.).

Piet: Hy kan nie! (p.45).

Piet en Letta het nooit werklik die skaap hanteer nie en ook nooit van die vleis geëet nie. Hulle het dus nie, in die Bybelse sin, Paasfees gehou en die bloed aan die deurposte gesmeer nie. Daarom was die verbygaan van die Here vir dié gesin nie "sparend" nie en het hulle hul eersgeborene "verloor". Wanneer Piet dus sê dat die Here hulle nie kan help nie (p.45), spreek hy in ironiese sin 'n waarheid uit, naamlik dat hulle nie kan deel in die Here se belofte om die eersgeborenes te spaar van dié wat bloed aan die deurposte gesmeer het nie, omdat hulle (Piet en Letta) nie sy voorwaardes ('n Christelike lewe) nagekom het nie.

Hoewel Tem en Sina nie gedeel het in die geslagte skaap nie, hou hulle op ironiese wyse self Paasfees. Die patos in die situasie gryp 'n mens aan, want hulle "paaslam" is 'n pronkmol en slegs 'n eetding:

Tem (tel mol op): Mama, dis 'n groot pasella dié! (p.26).

Vir Tem maak dit ook nie saak of dit 'n skaap of 'n mol is wat hulle eet nie:

Tem (haal sy mes uit sy sak): Pronkhamel, mol of wat ook al  
 .... (p.27).

Die hele mol word in 'n pot oor die vuur gaargemaak sonder dat sy bene gebreek word (p.29,33). Uit hulle beskeie vleisporsie wil Sina nog deel met Oubaas:

Sina: 'n Ietsie kan ons dalkies vir hom gee? (Tem antwoord nie.) Ons eet vir ons hier trommeldik! (p.42).

In teenstelling met die blankes wat nie die skaap met hulle naaste bure wou deel nie, is Tem en Sina bereid om hulle mol met die hond, Oubaas, te deel.

Tulu en Talie is nie vir hulle ouers verlore nie. Die rede waarom hulle nie by hulle ouers is nie, word deur Sina gestel:

Sina: Ons kinders die mag nie hierso kom nie. En hul Kleinpiet die wil nie hierso kom nie (p.38).

Tulu en Talie wil veg vir die bevryding van die onderdrukte swart bevolking en wil dus so ook bevryding vir hulle ouers bring. In Tem en Sina se geval is hulle kinders dus wel vir hulle "gespaar".

Die parodiërende spel met intertekste beklemtoon die postmodernistiese ondermyning van die bestaande orde of hiërargie, grense en heilige of tradisionele waardes. Grense wat in die drama deurbreek word, is onder andere dié tussen mens en dier en tussen blank en swart. Die grens wat op grond van ras opgerig word tussen blankes en swartmense, word op verskeie maniere oorbeklemtoon. Die indeling in twee speelvlakke, die duidelike verskil in taalgebruik en uitspraak, die uiteenlopende ingesteldheid ten opsigte van waardes soos godsdiens, die seksuele en ouerliefde dui op 'n oënskynlike skeiding van blank en swart in aparte groepe. Die postmodernistiese poging om die heterogeniteit van die samelewing te beklemtoon, word hier op tipies postmodernistiese wyse ondermyn deurdat die twee rasse weer in twee afsonderlike groepe beskou word, hoewel die konnotatiewe betekenis van meerderwaardig en onmenswaardig nou net in 'n omgekeerde verhouding toegeken word: swartes is meer menswaardig as blankes.

Reeds met die aanvang van die drama bevat die neweteks (p.1) aanduidings dat die verhoog in twee speelvlakke verdeel is. Die een vlak stel die slagplek op die plaaswerf voor en die ander die weelderige sit- en eetkamer van die plaasopstal. Die voortdurende toneelwisseling tussen die twee speelvlakke, wat gepaard gaan met wisseling in sprekende mense, dialoog, gesprekstema en beligting, verleen aan die drama 'n fragmentariese aard.

Aanvanklik vertoon die twee tonele 'n parallelisme: wat op die een speelvlak gebeur, word as't ware op die ander geëggo. Piet en Tem is by die slagplek waar Tem besig is om te slag en Piet behaaglik toekyk. Letta en Sina is in die huis waar Sina besig is om die geelhoutvloere te skrop, terwyl Letta met genoegdoening 'n gehekelde tafeldoek inspekteer wat sy vir Donderdag se fees gekoop het. Hoewel albei speelvlakke hier gelyktydig belig word, wissel die dialoog tussen die twee pare sodat die spel ook fragmentaries voorkom.

Die tonele wat op die onderskeie speelvlakke afspeel, toon sulke ooglopende ooreenkomste en verskille dat dit geforseerd aandoen. Hierdie dramatiese tegniek dien om kontraste te beklemtoon ("foreground") en om die temas van lewenswaardes en waardeoordele, soos reeds bespreek, vanuit blanke en swart perspektiewe te versterk. Die uitbeelding van die swartmens eers as minderwaardig, dan eintlik gelyk en uiteindelik as meerderwaardig teenoor die blanke word binne die fragmente uitgespeel. Omdat die dramaturg gekonfronteer is met 'n chaotiese wêreld, wil hy geen werklik koherente geheelbeeld uit al die fragmente konstrueer nie. Die fragmente verteenwoordig verskillende perspektiewe op die chaotiese wêreldbeeld.

Ten spyte van die aanvanklike skyn van 'n tradisionele teleologiese ontwikkelingslyn, waar ontbrekende detail stelselmatig ingevul word, is daar nie werklik sprake van 'n duidelike logiese einde nie. Omdat die titel vrae by die toeskouer/leser skep, word die verwagting gelaat dat dit in die loop van die drama opgelos sal word. Vrae wat deur die titel opgewek word, soos: Wat gebeur

Donderdag? en: Wie is die mense van wie daar gepraat word?, bly onbeantwoord. Die toeskouer/leser weet uiteindelik wel dat dit Donderdag Kleinpiet se een-en-twintigste verjaardag sou wees en dat daar feesgevier gaan word. Dit word egter duidelik dat Kleinpiet nie self teenwoordig sal wees nie, maar dat daar wel ander mense sal wees:

Letta: Jy wag vir Donderdag se mense. Maar môre -  
Donderdag - verjaar jou kind!

Piet: Ek weet! Dis dié dat hulle kom.

Letta: O! Hulle kom! Maar hy nie!

Piet: Nee, nie hy nie! (p.41).

Wie die mense is, word nooit gesê nie.

Tem en Sina se kinderlike geloof dat 'n blye weersiens tussen hulle en hulle kinders moontlik is, staan in skrilte kontras met Piet se rou verbitterdheid oor sy enigste seun wat polities van hom verskil en vir wie hy waarskynlik nooit weer sal sien nie, behalwe moontlik in 'n direkte konfrontasiesituasie. Die permanente verwydering tussen die blanke ouers en hulle kind staan teenoor die swart ouers se geloof dat 'n hereniging met hulle kinders sal plaasvind. Die rasseapartheid wat die blankes so nagejaag het, het 'n ironiese botoon aangesien daar nou "apartheid" tussen die blanke ouers en hulle kind is.

Diskontinuiteit, wat verband hou met die postmodernistiese wêreldsiening van eenheidloosheid en chaos, word op verskeie wyses in die drama bewerkstellig. Nie net veroorsaak die fragmentariese aard van die drama 'n diskontinue aanbieding nie, maar die staccatoagtigheid van die dialoog dra ook daartoe by.

Tem (vinnig): Kaats! Ksssssk! Kaats!



Piet: Watch nou dáái kat!

Sina: Boeglam die skrik ek amper my.

Piet: Nee, miaau kan sy miaau!

Tem: Tjoepstil ... toe sien ek net die ogies blink.

Piet: Hiert! Kyk dan net vir swart kat se kind! Ek sê jou!  
 (p.30).

Bogenoemde dialooggedeelte dien as voorbeeld van die fragmentariese aard van die dialoog. Piet en Tem is op verskillende speelvlakke en dus wissel die stemme mekaar af nie net wat persoon betref nie, maar ook wat ruimtelike plasing betref. Waar Tem verwys na 'n wildekat wat probeer vleis steel, verwys Piet na die swart vrou in die pornografiese video.

Die ondermyning van die grense tussen teater, video, sang en musiek dra by tot genre-vermenging wat meehelp om diskontinuiteit in die drama te veroorsaak. Op twee plekke sing Tem en Sina en sê hulle ook rympies op (vergelyk pp.21-22; 42-44). Die handeling in die drama word dus onderbreek sodat die liedjies gesing en die rympies opgesê kan word. Die onderbreking veroorsaak ook dat die toeskouer/leser opnuut daarvan bewus gemaak word dat hy nie na die werlikheid kyk of dit lees nie, maar dat dit wat voor hom afspeel, bloot fiksie is. Die dramaturg probeer dus nie primêr 'n illusie van werklikheid skep nie, maar vestig eerder die aandag op die teks en die skryfproses. Tematies hang die woorde van die liedjies en die rympe saam met die karakterisering van die swartes as goed en menswaardig. Tem en Sina sing trots en vrolik:

Ek is 'n kaffer, dit is ek  
 die wêreld is 'n groterige plek  
 ek het swart vel, ek het wit tand  
 ek het my kop, ek het my hand (p.44).

nie poog om die werklikheid voor te stel nie, is duidelik in die drama. Die indeling van die verhoog in twee speelvlakke, die duidelike aanwysings ten opsigte van beligting, sowel as die patroonmatigheid in die rolverdeling beklemtoon die skryfproses in die teks:

TEM        'n swart man  
 SINA      sy vrou  
 PIET      'n wit man  
 LETTA     sy vrou  
 OUBAAS   'n hond. (Ek onderstreep.)

Reeds met die oopgaan van die gordyne bewys die dramaturg dat hy nie gaan poog om die werklikheid op die verhoog te reflekteer nie, maar dat hy juis die toeskouer se aandag wil vestig op die fiktiewe aard van die handeling, gebeure en karakters. Selfs die eerste spreekbeurt stem ooreen: Elke karakter kry vier beurte en dis telkens afwisselend wit man/vrou, swart man/vrou. Die vorm, eerder as die inhoud, staan hier dus voorop.

Die dramaturg se doelbewuste poging om die drama anti-intellektueel en anti-interpretatief te hou, veroorsaak soms dat hy hom skuldig maak aan oorbeklemtoning. So byvoorbeeld kom die volgende dialoog-gedeelte ooglopend didakties voor:

Piet:    Ek gee jou te raai wat ek moes opdok vir die nuwe BMW?

Tem:     Dit sal ek nou nie kan weet nie, baas.

Piet:    Honderd en—twintigduisend rand! Weet jy hoeveel geld is dit?

Tem:     Sal nie weet nie, my baas.

Piet:    Maar mens moet darem 'n ryding hê.

Tem:     'n Ryding, ja. (Pouse.) Mens moet (p.2). (Ek onderstreep.)

Die groot som geld lê buite Tem se begrip en die noodsaaklikheid van 'n ryding kan hy nie werklik verstaan nie. Die dramaturg vergelyk hier waardestelsels met mekaar. Dertig sent kan vir Tem 'n hele week se kerslig verskaf. Hoe kan die swartman dan in terme van honderd en twintigduisend rand dink? 'n Verdere voorbeeld van doelbewuste didaktiek wat as oordrewe stereotipering aandoen, is:

Piet (aan Letta): Jou klerekas is vol. Die drankkabinet!  
 Jou bankrekening! Wat soek jy dan? (p.24).

Die doelbewustheid waarmee die dramaturg lewenswaardes relativeer en ondermyn, dien ook om die aandag op die fiktiewe aard van die teks te vestig.

In die drama vind ons 'n oordrewe uitbeelding van goed en kwaad, soos blyk uit die oorvereenvoudigde karakterisering van eendimensionele karakters wat óf goed óf boos is. Piet, Letta, Tem en Sina word gekarikaturiseerde tipes of verpersoonlikings van die waardes wat elkeen moet verteenwoordig. Maar selfs die veronderstelde helde, Tem en Sina, is geen tradisionele helde nie. Die slot is geen heroïese verheffing van die twee onderdrukte mense nie, maar beklemtoon hulle eerder as twee patetiese mensies na wie nie eens die hond wil luister nie:

Sina: Kom, Oubaas. (Die hond kom nie.)  
 Tem: Kom, Oubaas. (Die hond kom nie.) Kom.  
 (Die hond kom nie.) 'Seblief, Oubaas.  
 (Die hond kom nie.) Kom Tem toe.  
 (Niks gebeur nie.) (p.46).

Die karikatuuragtige mensbeelding is 'n doelbewuste poging deur die dramaturg om aan die toeskouer/leser te wys dat hy nie probeer om die werklikheid weer te gee nie, maar dat hy wil hê dat die toeskouer/leser deurentyd daarvan bewus moet bly dat dit fiktiewe gebeure is waarna hy kyk of waaroor hy lees en dat hy met die karakters geen werklikheidsillusie wil skep nie. Hierdie poging om die illusie van realiteit te ondermyn, sluit nou aan by die Brechtiaanse vervreemdingstegniek.

'n Aantal "prosesse" waardeur die teks tot stand kom (afgesien van die teks as produk van die skryfproses), word ook uitgebeeld. Die voortdurende hantering van die karkas van 'n geslagte skaap op die verhoog maak die toeskouer deurentyd bewus daarvan dat daar 'n slagproses plaasgevind het. Wanneer Tem die skaap klaar geslag het, begin die proses van vooraf wanneer hy die mol begin slag. Tot op p.8 is Sina besig om die vloere te skrop en blink te vryf. Dit is slegs omdat dit donker word en Letta wil hê Sina moet begin kosmaak, dat Letta Sina toelaat om op te hou. Die twee prosesse (slag en vloere vryf) dien as tematiese versterking van die volgehoue jukstaposisie van die witmense, wat niks doen nie maar voorgee dat hulle net so hard soos die swartmense werk, en die swartes, wat soos slawe in diens van die witmense werk. Die moreel-etiese onverdedigbaarheid daarvan om van gedehumaniseerde goedkoop arbeid misbruik te maak, word ook geaksentueer. Dit is egter nie slegs om bogenoemde redes dat die prosesse uitgebeeld word nie, maar ook om die teks as proses te belig.

In die drama word eenvoud ten opsigte van dialoog, handeling, konflik, toneel- en bedryfindeling, rolverdeling, tyd en ruimte en temas aangetref. Die eenvoud maak die drama toeganklik vir die massa, maar omdat die skynbare onverwikkeldheid baie bedrieglik is, vind die meer gesofistikeerde toeskouer/leser die drama ook bevredigend. Die postmodernistiese teks is dus dubbel gekodeer: dit is beide populêre en elitistiese literatuur.

Die verhoogruimtes waarin die drama afspeel, is dié van die plaasopstal en die slagplek — albei word gelyktydig op die verhoog voorgestel. Die tydsverloop waarin die handeling voltrek word, is 'n namiddag en die daaropvolgende aand van dieselfde dag. Die tyd- en ruimteplasing is dus ook eenvoudig. Die dramaturg probeer om die taal van die personasies so tipies moontlik weer te gee, maar in sy poging oordryf hy en doen hy doelbewus afbreuk aan die geloofwaardigheid van die karakters.

Piet en Letta word uitgebeeld as twee banale, perverse, seksbehepte mense wat na pornografiese video's moet kyk om seksueel geprikkel te

word. Tem en Sina, aan die ander kant, word voorgehou as twee sagte, warm en liefdevolle mense vir wie seks, bevrugting en voortplanting "die Here se dinge" (p.29) is. Tem se "edel" begeerte na Sina word gekontrasteer met Piet en Letta se wellus:

Sina (ingenome): Kyk net my knieë.

Tem: Nee, ek kyk. (Dan effens stout.) Ek kyk.

Sina: ...

Tem (dubbelsinnig): Jy kort weer boeppens, jy! (Lag hartlik ...) (p.13)

teenoor:

Piet: Hierts! Maar die antie skrop nie sand nie.

Letta: Jy vrek ook maar van die lus!

Piet: En vrek hy nie van die lus nie! (p.25).

Die banaliteite in die drama het nie slegs ten doel om die blanke paar en die swart paar teenoor mekaar te stel nie, maar dien ook as manier waarop die dramaturg die gaping tussen hoë (elitistiese) en lae (populêre) literatuur wil oorbrug. Banaliteite dra ook grootliks by tot die relativering van tradisionele waardes en norme.

Die eenvoud van die aanbieding van Donderdag se mense val op; deur middel van sekere postmodernistiese strategieë wou Fourie gekompliseerde sake soos politiek en godsdiens (veral in die huidige Suid-Afrikaanse konteks) op 'n populêre manier onder die loep neem.

## HOOFSTUK 5

### BESLUIT

Pieter Fourie het by die skryf van Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en Donderdag se mense doelbewus weggebreek van die verwagtinge van die leser; die "andersheid" van die tekste val dadelik op. Na die ontleding van die dramas behoort dit duidelik te wees dat daar vanuit postmodernistiese perspektief 'n lesing gemaak kan word van die trilogie. Die postmodernistiese elemente/tendense/strategieë waarop in die eerste hoofstuk gefokus is, is nie almal ewe prominent aanwesig in elkeen van die drie dramas nie; die gemeenskaplike postmodernistiese elemente is egter aangedui.

Die postmodernisme se gemoeid-wees met die geskiedenis, politiek, kultuur, godsdiens, tradisie en waardes/norme het 'n bepaalde begrensing vir die doeleindes van die verhandeling genoodsaak. Die keuse van die drie tekste het 'n funksionele afbakening moontlik gemaak, omdat daar uit die staanspoor spesifieke gemeenskaplikhede geïdentifiseer kon word wat as onderbou kon dien vir die bestudering van die tekste. Die tekste het ook gemeen 'n dramaturg wat manlik, blank, Afrikaner en kunstenaar is en al drie is kunsprodukte wat in Afrikaans geskryf is binne 'n blank Suid-Afrikaanse konteks met ooglopend 'n blanke Afrikaner-teikengehoor. Hoewel die postmoderniste met hulle "will to unmaking" (Fokkema en Bertens 1986:26) van die standpunt uitgaan dat homogeniteit plek moet maak vir heterogeniteit, eksklusiwiteit vir inklusiwiteit, dat grense opgehef of deurbreek moet word en dat daar weerstand by die teks is teen "volledige" interpretasie, bly die tekste geanker binne bogenoemde eksklusiewe raamwerk. Die postmodernistiese ideaal van openheid en onverbondenheid is dus — ironies → reeds by die aanvanklike skeppingsaksie van die drie "postmodernistiese" tekste ondermyn. Hierdie ondermyning sluit egter op sy beurt direk aan by die postmodernistiese ondermyningstrategie soos reeds bespreek.

Vir die postmodernistiese teks is dit wat reeds gebeur het, dit wat reeds gesê is — dit wat tot die geskiedenis behoort, van groot belang. Daar word gefokus op die voorstelling van sekere aspekte van die realiteit, maar die onvermoë om 'n koherente geheel van die stuk realiteit/die geskiedenis te konstrueer, is kenmerkend van die postmodernistiese teks.

Die onmoontlikheid om 'n juiste voorstelling van sekere aspekte van die realiteit aan te bied, impliseer dat elke interpretasie van so 'n voorstelling weêrlê kan word met 'n ander interpretasie. Daar kan tereg gepraat word van "the unrepresentable in presentation itself" (Fokkema en Bertens 1986:32). Lina se woorde in Ek, Anna van Wyk: "Geskiedenis, Meneer, geskiedenis skryf homself" (Fourie 1989:40), is 'n raak kensketsing van die meerduidige interpretasiemoontlikhede van 'n postmodernistiese teks. Hierdie meerduidigheid voorveronderstel 'n groot betrokkenheid en aktiewe rol van die toeskouer/leser by die interpretasie van 'n voorstelling van die geskiedenis. My dekodering van die drie tekste kan nie op meer as 'n streng persoonlike geldigheid aanspraak maak nie.

Deurlopende motiewe in Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en Donderdag se mense is (onder andere) die Suid-Afrikaanse plaasopset, die gepolitiseerde rassekwessie, die Afrikaner se godsdiensbeleving, materialisme en tradisies, waaronder dié met betrekking tot geslagsrolle en familiebande. Met behulp van veral parodie en ironie word die teenstrydighede binne die Suid-Afrikaanse leefwêreld blootgelê. Die postmodernistiese oogmerk sou wees om sowel die positiewe as die negatiewe aspekte hiervan aan te dui met die doel om juis die gebrokenheid van die werklikheid of die onmoontlikheid om die werklikheid voor te stel, te belig.

Vervolgens word die volgende deurlopende motiewe in die drie dramas uitgelig.

Anna van Wyk kom — tipies van 'n sekere tydvak in die geskiedenis

van die blanke Afrikaner — oorspronklik van 'n plaas, dus vanuit 'n milieu met 'n kenmerkende sosiale en kulturele netwerk. Anna trou met 'n man wat 'n teenstelling met haar eenvoudige agtergrond verteenwoordig en dus ook die teenstrydigheid van die twee wêreldes waarin die Afrikaner hom bevind (het), beklemtoon. Pierre Terre'Blanche is die erfgenaam van 'n rykmanslandgoed wat reeds geslagte lank in een familie se besit is.

Die plaasopset in Die koggelaar is dié van 'n welgestelde familie op 'n gevestigde plaas wat geteister word deur 'n langdurige droogte. Die Afrikanerboer word veral in die persoon van Boet Cronje vergestalt in sy verknogtheid aan die familiegrond en sy verhouding met God en die natuur. In hierdie drama word die toeskouer/leser gekonfronteer met die ervaring van sowel voorspoed as teëspoed op 'n plaas.

Ten opsigte van die plaasmilieu verskil Donderdag se mense van die ander twee dramas daarin dat dit in 'n meer moderne era afspeel. Waar daar byvoorbeeld in Die koggelaar sprake is van 'n perdekar, word daar in Donderdag se mense verwys na "'n blinknuwe BMW" en televisie. In hierdie drama word slegs materiële voorspoed by die wit plattelandse egpaar uitgebeeld en geen aandag word gegee aan normale boerderyrisiko's soos droogte nie.

Sedert die volksplanting aan die Kaap in die sewentiende eeu word die politisering van die rassekwessie toenemend deel van die Afrikaner se leef- en denkwêreld. Hoewel 2 Februarie 1990 'n waterskeiding uitmaak in die politiek van die land, kan verwag word dat die rassekwessie nog baie jare deel gaan wees van die denke van die mense wat die land bewoon. Al drie hierdie dramas is egter gepubliseer lank voor die realiteit van 2 Februarie 1990 selfs geantisipeer kon word.

Die politieke inslag van die dramas is opvallend, maar die dramatiese hantering van die politiek gaan myns insiens mank aan 'n



oorvereenvoudiging van die rasseprobleem in Suid-Afrika. Die oorheersende indruk word geskep dat wit Afrikaners van nature rassisties van aard is en hulle as superieur ten opsigte van swartmense beskou. Die postmodernistiese poging tot heterogeniteit word in 'n meerdere of mindere mate aangetref in die dink en doen van enkelinge soos Anna in Ek, Anna van Wyk, Ben in Die koggelaar en Letta in Donderdag se mense. Van dié drie is Anna die oortuigendste in haar optrede teenoor swartmense, terwyl Ben se houding toegeskryf kan word aan die bestaan van Anker, sy basterkind, en Letta slegs sporadies en onoortuigend toon dat sy vir Sina die swart huishulp as mede-mens beskou. Die persepsie word gevestig dat blanke Afrikaners hulleself as meerderwaardig en selfs verhewe bo swartmense beskou.

Die postmodernis se voorkeur aan heterogeniteit bo homogeniteit lei dikwels daartoe dat dit wat tradisioneel gemarginaliseer of onderdruk is, uitermate verhef word. Wat opval in al drie dramas met hulle sosiaal-politieke betrokkenheid, is die dramaturg se doelbewuste poging om juis die historiese rassevooroordele van die Afrikaner te ondermyn — in dié proses word die swartmense veel gunstiger as die blankes uitgebeeld.

Hoewel die historiese en politieke dimensie van die Afrikanerdenke 'n integrerende deel behoort te vorm van die drie dramas, domineer die "geskiedenis" van sekere persone se lewens in veral Ek, Anna van Wyk en Die koggelaar, en in 'n mindere mate ook in Donderdag se mense. In eersgenoemde twee dramas word onderskeidelik Anna en Boet se lewensgeskiedenis hergedefinieer, verironiseer en geparodieer. Hulle lewensgeskiedenis word vanuit die karakters se eie perspektief herskryf/hervertel en deur die ingryping van onderskeidelik die Stem en Knaplat word Anna en Boet gekonfronteer met die onmoontlikheid om in hulle hervertelling 'n juiste weergawe van aspekte van die verlede te gee, en word hulle genoodsaak om hulle eie weergawes krities te beskou.

Die postmodernistiese lewens- en wêreldbeskouing met sy aksent op 'n uitsiglose toekoms en chaos is herkenbaar in die dramas. Die gefragmenteerdheid, in 'n poging om te detotaliseer, het 'n

gebrokenheid in die tekste tot gevolg wat aansluit by die onvermoë om die objektiewe realiteit te ken. Aan die einde van Ek, Anna van Wyk en Die koggelaar weet die toeskouer/leser steeds nie wat werklikheid en wat fiksie is met betrekking tot die weergawes van Anna en Boet se onderskeie lewensverhale nie. Die ingewikkeldheid ten opsigte van voorstelling bring mee dat die dramas nie logiese, chronologies geordende en afgeronde artefakte kan wees nie. Die onvermoë om die werklikheid volkome korrek weer te gee, voorveronderstel dus "ordeloosheid", maar impliseer nie noodwendig betekenisloosheid nie.

Die blanke Afrikaner se tradisies, sosiale en kulturele waardes/norme, gewoontes en rituele word in al drie dramas krities onder die loep geneem. Hoewel die postmodernis poog om erkenning te gee aan heterogeniteit, wat in wese objektiwiteit impliseer, slaag Pieter Fourie nie daarin om werklik onbevooroordeeld die Suid-Afrikaanse werklikheid op te roep en te bevraagteken of krities te herevalueer nie. Die wit Afrikaner se tradisies word wel ondermyn, maar die teenkant, naamlik dié van die swart Afrikaner, word nie dienooreenkomstig gerelativeer nie.

In Ek, Anna van Wyk word godsdiens, soos die wit Afrikaner dit uitleef, bevraagteken. Dit blyk uit die episodes toe Anna as jong dogter haar kinderkranslesse bevraagteken het en toe sy as volwasse vrou ontnugter is deur die predikant se sameswering met Senior vir persoonlike materiële gewin. Hoewel Boet in Die koggelaar aanvanklik 'n opregte godsdiensbeleving toon, versteur sy probleme sy verhouding met God. Vir solank dit voorspoedig gegaan het met Boet kon hy sy front van "opregte" Christenskap voorhou, maar toe teëspoed hom oorval en hy begin glo dat hy nie genoegsaam vrugte pluk uit sy "oorgegewenheid" aan God nie, vervloek en verwerp hy God. In Donderdag se mense word die enigste opregte godsdienstigheid aangetref by die twee swartmense. Die blanke paar wat so getrou twee keer op 'n Sondag kerk toe gaan, word voorgehou as net uiterlik vroom; hulle lewens verteenwoordig immers 'n totale teenstrydigheid ten opsigte van alle Christelike norme/waardes.

In al drie dramas speel materialisme — 'n aspek van die Afrikaner se lewenshouding — 'n beduidende rol, maar dit word die sterkste in Donderdag se mense geëksploiteer. Afsien van Anna van Wyk se armoedige agtergrond word die Afrikanerboer in al drie dramas voorgehou as redelik welgesteld. Hoewel die welvaart van die Afrikanerboer te veel veralgemeen word, slaag die dramaturg tog daarin om die materialistiese ingesteldheid van die Afrikaner te ontmasker. In Donderdag se mense word materiële besittings as lewensvervulling voorgehou — selfs godsdiens, 'n gelukkige huwelik en die ouer-kind-verhouding word ondergeskik gestel aan aardse besittings.

Tradisionele geslagsrolle en familiebande word ook in al drie dramas gerelativeer. Konvensioneel is die Afrikanerman beskou as die hoof van die huis, terwyl sy vrou en kinders aan hom onderdanig moet wees. Hoewel moderne samelewingseise hierdie patriargale tradisie in 'n groot mate ondermyn, word die man vandag in talle huishoudings steeds beskou as die belangrikste gesagsfiguur. Ter ondermyning van hierdie tradisionele patriargale gesagstruktuur skep Pieter Fourie sterk vrouefigure wat die man se gesag uitdaag. Die tradisionele beskouing van die man as hoof van die huis dra ook in 'n beduidende mate by tot die premie wat tradisioneel geplaas word op 'n seun as eersgeborene wat die familienaam moet voortdra en die familieplaas behoort te erf.

Die een-dimensionele en geforseerd beredeneerde Donderdag se mense is myns insiens die minste geslaag van die drie dramas.

In die geval van Ek, Anna van Wyk ontvou Anna se lewensverhaal gedurende 'n repetisie van 'n teaterstuk, waartydens ook gesigspunte van ander persone in haar lewe weergegee word. Die geslaagdheid van dié dramatiese voorstelling lê dan ook opgesluit in die relativering van die ontologies geïnstusionaliseerde grens tussen syn en skyn, leuen en waarheid, spel en werklikheid, fiksie en realiteit. Wanneer die leser die boek neersit of die toeskouer die teatersaal verlaat, weet hy steeds nie wat werklikheid en wat fiksie is nie. Geen vrae oor Anna en haar lewe wat reeds van die begin af bestaan, word bevredigend, indien enigsins, beantwoord nie. Onsekerheid is kenmerkend van die postmodernisme.

Boet Cronjé (Die koggelaar) se lewensverhaal word op 'n onrealistiese wyse aan die toeskouer/leser oorgedra. Ná sy dood "herlewe" Boet om die verloop van sy lewe aan 'n skaapram te verduidelik. Weer eens word die toeskouer/leser in verskeie opsigte gelaat met die vraag: wat is werklikheid en wat is fiksie? Die interessante en opwindende aanbiedingswyse maak van die drama 'n prikkelende kyk-/leeservaring.

Die kyker/leser word tot aktiewe betrokkenheid, tot interaksie met die teks gedwing, onder andere vanweë sy poging om te onderskei tussen fiksie en realiteit, en vanweë die diskontinue, gefragmenteerde aard van die aanbiedingswyse — albei belangrike postmodernistiese kenmerke van die tekste.

In al drie tekste word die handelingsverloop op twee vlakke voltrek. Terwyl hierdie tegniek in Ek, Anna van Wyk en Die koggelaar geslaagd aansluit by die "raamvertelling" van Anna en Boet se lewensverhale, doen dit in Donderdag se mense te beredeneerd en gevolglik kunsmatig aan. Hier stel die twee voorstellingsvlakke en handelingsverlope die teenstrydige maar parallelle lewensgange van 'n swart en 'n wit egpaar voor. Dat hulle lewens so dieselfde, maar tog so verskillend is, word beklemtoon, maar in die teks vind ons nie werklik 'n besinning oor wat realiteit en wat fiksie is nie. Fiksie is hier bloot die ongesegde en die realiteit is die morele les wat die dramaturg wil oordra, naamlik dat hoewel witmense en swartmense uiterlik verskil, hulle in hulle ménswees eintlik maar dieselfde is. Teenoor die tradisionele siening van (sommige!) blanke Afrikaners dat hulle meer menswaardig as swartmense sou wees, wil die dramaturg in Donderdag se mense juis wys op die menslike gelykwaardigheid van blank en swart. Vanweë doelbewuste didaktiek slaag dit egter nie, ook vanweë die eendimensionele uitbeelding van die karakters en die rasseverhoudingsproblematiek.

Die groot wit roos (1989) vind, ten opsigte van die postmodernistiese inslag daarvan, aansluiting by die drie bespreekte dramas.

Die handelingsverloop in Die groot wit roos word ook op twee vlakke voltrek: Louis — self aanwesig op die verhoog — se lewensverhaal word deur die representasie van tonele uit sy lewe verfilm. Ook in dié drama kom die toeskouer/leser te staan voor die probleem van onderskeiding tussen realiteit en fiksie. Al is Louis teenwoordig by die verfilming van sy lewensverhaal, speel Lorna (die regisseuse) 'n beslissende rol wanneer besluite geneem word oor detailvoorstellings van tonele. Sy kan met ander woorde besluit of sy tonele wil verfilm wat volgens Louis se herinnering werklikheidsgetrou is en of sy volgens haar diskresie as regisseuse self aanpassings wil maak ter wille van die eindproduk. Ook in Die groot wit roos, so kenmerkend van die postmodernistiese teks, staan die skeppingsproses eerder as die produk voorop.

Die aanbiedingswyse in Die groot wit roos, naamlik die verfilming van losstaande tonele, bring mee dat die drama gefragmenteerd voorkom. Tipies postmodernisties word die toeskouer/leser nie aan die einde gelaat met 'n koherente geheelbeeld van die afsonderlike, en in wese losstaande, fragmente nie. Soos in Ek, Anna van Wyk en Die koggelaar, waar onderskeidelik die Stem saam met Anna en Knaplat saam met Boet bepaal hoe Anna en Boet se lewensverhale gerepresenteer moet word, bepaal veral Lorna, maar ook Louis self, hoe die fragmente in Die groot wit roos saamgevoeg en aangebied moet word.

In Pieter Fourie se oeuvre is dit veral die genoemde vier dramas wat hulle by uitnemendheid leen om aan die hand van die postmodernistiese strategieë ontleed te word. Wat die bevraagtekening van teenstrydighede in die blanke Afrikaner se verhouding tot God, sy medemens en die natuur betref, sluit Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en Donderdag se mense tematies in 'n meer beduidende mate by mekaar aan. In 1990 tydens die opvoering van Donderdag se mense in Pretoria is daar in die deurprogram verwys na die "trilogie van stukke, bestaande uit Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en die sluitstuk Donderdag se mense". Volgens Van Gorp (1984:317) is 'n trilogie in die algemeen "een reeks van drie samenhangende lyrische, epische of dramatische werken". Die drie

dramas kan, ten spyte van hulle groter eenheid, tog ook outonoom bestaan.

Hoewel Die groot wit roos met betrekking tot die postmodernistiese elemente daarin aansluiting vind by die trilogie, kan dit vanweë die tematiese verskil, naamlik dat die teks hom nie werklik bemoei met die Afrikanerpolitiek nie, nie as behorende tot die hegte eenheid van die trilogie beskou word nie.

Geeneen van die bespreekte dramas kan as 'n suiwer postmodernistiese teks beskou word nie, maar die eksploitering van postmodernistiese strategieë maak 'n lesing vanuit die invalshoek van die postmodernisme 'n boeiende ervaring. Bestudeer 'n mens die dramas in chronologiese verskyningsorde, blyk dit dat daar nie werklik sprake is van "vordering" ten opsigte van die dramaturg se ontginning van postmodernistiese elemente/strategieë nie. Waar die eersgenoemde twee dramas boei ten opsigte van veral aanbieding, mensbeelding en dialoog, en waar die dramaturg op geslaagde wyse die Afrikaner se gevestigde etiese en morele waardes ondermyn, misluk Donderdag se mense in 'n groot mate as gevolg van die oorvereenvoudigde aanbieding, die plat en onoortuigende mensbeelding en die geforseerde didaktiek in die dialoog.

Fourie het — in die gees van die postmodernisme — gepoog om die kloof tussen elitistiese en populêre kuns te oorbrug. Veral die eerste twee is populêre verhoogstukke wat tog ook geskik is vir akademiese studie.

Die ware postmodernistiese teks wil anti-interpretatief wees, maar Fourie se trilogie vra in hoë mate om tot 'n interpretasie te kom. Op 'n toeganklike/interpreteerbare wyse ondermyn hy die geslote sosiaal-politieke, religieuse en morele waardestelsels van die blanke Afrikaner. In veral die eersgenoemde stelsel is skreiende inkonsekwentheid opgeneem, wat in so 'n mate gevestig en versteen geraak het dat dit byna verhewe bo bevraagtekening geword het. Die dramas vra om "interpretasie" om hierdie "aanslag-van-binne" op 'n tradisionele lewens- en wêreldbeskouing te verhelder. Soos voorheen reeds gesê: my vertolking van die tekste wil nie te kenne gee dat dit die finale betekenis van die tekste verteenwoordig nie.

Hoewel die dramas dus nie in alle opsigte slaag nie en die dramaturg hom soms veral aan oorbeklemtoning skuldig maak, moet dit as belangrike stemme — gerig tot die blanke Afrikaner — erken word. Noodsaaklike en in sommige opsigte selfs profetiese vrae is gevra op die vooraand van 'n era waarin die blanke Afrikaner met 'n nuwe eerlikheid en onbevangenheid selfkritiek begin toepas ten opsigte van sy geskiedenis en tradisionele denkpatrone.

BIBLIOGRAFIE
BOEKE

- Abrams, H. 1981. A glossary of literay terms.  
 Vierde uitgawe. New York/London: Holt,  
 Rinehart en Winston. 220 pp.
- Bertens, H. en 1988. Het postmodernisme in de literatuur.  
 D'haen, T. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers. 196 pp.
- Bezuidenhout, H.S. 1991. Jonkmanskas (Koos Prinsloo) as post-  
 modernistiese teks. Universiteit van  
 Pretoria: Ongepubliseerde M.A.-  
 verhandeling. 167 pp.
- Brink, A.P. 1986. Aspekte van die nuwe drama. Tweede,  
 hersiene uitgawe. Pretoria/Kaapstad:  
 Academica. 268 pp.
- Calinescu, M. & 1987. Exploring postmodernism. Amsterdam/  
 Fokkema, D. (ed.) Philadelphia: John Benjamins Publishing  
 Company. 269 pp.
- Fokkema, D. & Bertens, 1986 Approaching Postmodernism Amsterdam: John  
 H. (ed.) Benjamins Publishing Company.
- Collins, M. 1987. Towards postmodernism design since  
 1851. London: British Museum  
 Publications. 176 pp.
- Collins, M. & 1989. Post-Modern design. London: Academy  
 Papadakis, A. editions. 288 pp.
- Eco, U. 1984. Postscript to the Name of the Rose.  
 Florida: Harcourt Brace Jovanovich. 84 pp.



- Fokkema, D. 1984. Literary history, Modernism, and Postmodernism. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 63 pp.
- Fokkema, D. & Bertens, H. 1986. Approaching postmodernism. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 300 pp.
- Fourie, P. 1975 a. Faan se stasie. Kaapstad: Tafelberg. 50 pp.
- 1975 b. Faan se trein. Kaapstad: Tafelberg. 45 pp.
1976. Shaka. Johannesburg: Longman Pengiun. 72 pp.
1978. Die plaasvervangers. Johannesburg: Perskor. 76 pp.
1980. Mooi Maria. Johannesburg: Perskor. 60 pp.
1984. Die joiner. Eerste sagtebanduitgawe. Pretoria: HAUM. 45 pp.
1987. Die proponentjie. Johannesburg: Perskor. 68 pp.
1988. Die koggelaar. Pretoria: HAUM. 61 pp.
- 1989 a. Die groot wit roos. Pretoria: HAUM. 90 pp.
- 1989 b. Donderdag se mense. Pretoria: HAUM. 46 pp.
- 1989 c. Ek, Anna van Wyk. Eerste sagteband= uitgawe. Pretoria: HAUM. 62 pp.
- 1989d. Vat hom, Flaffie. Pretoria: HAUM. 63 pp.
- Gouws, L.A. (ed.) 1981. Psigologiewoordeboek. Tweede druk. Johannesburg: McGraw-Hill. 484 pp.

- Grosheide, F.W. (ed.) 1966. Bybelse ensiklopedie. In Afrikaans vertaal deur Van Wyk, J.H. Vierde druk. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers. 512 pp.
- Hassan, I. 1980. "The question of postmodernism". (In: Garvin, H. (ed.). Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism. Bucknell University Press: Lewisburg. pp. 117-126).
- Hutcheon, L. 1988. A poetics of postmodernism: History, theory, fiction. London/New York: Routledge. 268 pp.
1989. The politics of postmodernism. London/New York: Routledge. 195 pp.
- Jencks, C. 1989. What is Post-Modernism? Third revised edition. London: Academy Editions. 67 pp.
- Louw, N.P. van Wyk. 1975. 'n Wêreld deur glas. Tweede uitgawe. Kaapstad: Tafelberg. 123 pp.
- Lyotard, J.F. 1984. The postmodern condition: a report on knowledge. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press. 110 pp.
- Lyotard, J.F. 1987. Het postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen. Kampen: Kok Agora. 149 pp.
- McHale, B. 1987. Postmodernist fiction. New York/London: Methuen. 264 pp.
- Mouton, M. 1989. Dramateorie vandag. PU vir CHO: Potchefstroom. 342 pp.

- Ormerod, C. 1989. Rapportering en transformasie in Sleep vir jou 'n stoel nader (André le Roux). Randse Afrikaanse Universiteit: Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. 221 pp.
- Schlesinger, J. 1988. Representasie as basis vir die lees van postmodernistiese poësie met spesifieke verwysing na Jerusalemgangers van Antjie Krog. Universiteit van die Oranje Vrystaat: Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. 225 pp.
- Simard, R. 1984. Postmodern drama: Contemporary playwrights in America and Britain. Lanham: University Press of America. 163 pp.
- Van Gorp, H. 1986. Lexicon van literaire termen. Derde, herziene en aanzienlijk vermeerderde druk. Groningen: Wolters - Noordhoff. 455 pp.
- Van Melle, J. 1972. Bart Nel. Derde uitgawe. Dertiende druk. Van Schaik: Pretoria. 200 pp.

TYDSKRIF- EN KOERANTARTIKELS

- Botha, E. 1988. "... 'n skone spieël, gekraak, gebreek ...": Breyten Breytenbach se "bespieëlende notas van 'n roman": Mouoir (1983) as versplintering van 'n tradisie. Tydskrif vir Literatuurwetenskap, jg. 4, no.4, pp.404-416.
- Brink, A.P. 1988. Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu? Tydskrif vir Literatuurwetenskap, jg. 4, no.4, pp.378-393.
- Britz, E.C. 1986. Dié Pieter Fourie weet net hoe. Die Burger, 18 Desember 1986, p.19.
- Davidson, M. 1987. Palimtexts: Postmodern poetry and the material text. Genre, vol 20, no. 3-4, pp.307-328.
- Degenaar, J. 1990. Teks as intertekstuele gebeurtenis. De Kat, jg. 5, no.8, pp.98-100.
- Elahi, N. 1990. Skets vir 'n eenakter. Die Beeld, 15 Maart 1990, p.8.
- Eksteen, N. 1987. Iets nuuts in die 'Spel'. Die Vaderland, 9 Februarie 1987, p.9.
- Hambidge, J. 1992. Post-modernisme (Deel 1). Tydskrif vir Letterkunde, jg.30, no.2, pp.62-68.
- Hough, B. 1986. Geil drama-oes: Uiteenlopende, opwindende werke gepubliseer. Die Beeld, 8 Desember 1986, p.6.
1990. Om vir onself te lag. Insig, Mei 1990. p.32.

- Kirsten, J.M. 1988. Die postmoderne projek: Aspekte van die hedendaagse afskeid van die moderne. Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte, jg.7, no.1, pp.18-36.
- Olivier, B. 1988. Mens en natuur: postmodern currents of thought. Tydskrif vir Geesteswetenskappe, jg. 28, no.3, pp.285-293.
- Resch, R.P. 1989. Modernism, Postmodernism and Social Theory. Poetics today, vol.10, no.3, pp. 511-549.
- Ryan, R. 1988. Introduction. Tydskrif vir Literatuurwetenskap, jg. 4, no.4, pp.247-258.
- Shusterman, R. 1989. Postmodernism and the aesthetic turn. Poetics today, vol.10, no.3, pp. 605-622.
- Van Alphen, E. 1989. Naar een theorie van het postmodernisme. Forum der letteren, vol.30, no.1, pp.21-37.
- Viljoen, H. 1988. Spieël, kamer van spieëls: oor postmodernisme en representasie. Tydskrif vir Literatuurwetenskap, jg. 4, no.4, pp.417-426.

## SAMEVATTING

Titel van verhandeling: Postmodernistiese elemente in enkele dramas van Pieter Fourie.

Kandidaat: Margaretha Jooste (née Du Rand)

Leier: Prof. C.E. Pretorius

Departement: Afrikaans

Graad waarvoor verhandeling ingedien is: Magister Artium

In hierdie studie is gepoog om enkele prominente postmodernistiese elemente in drie dramas van Pieter Fourie na te gaan en die doel was nie om 'n teoretiese ondersoek of waardering van die postmodernisme as denkmodus te onderneem nie.

In hoofstuk een is enkele elemente van die postmodernistiese denkmodus ondersoek met as uitgangspunt verskeie teoretici se standpunte. Pieter Fourie se oeuvre is kursories ontleed en die drie dramas Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar en Donderdag se mense is geïdentifiseer as die tekste wat aan die hand van die genoemde postmodernistiese elemente ontleed sal word.

Ek, Anna van Wyk is in hoofstuk twee in meer besonderhede bestudeer veral ten opsigte van die meervlakkige/meerduidige aanbieding van die stof asook die spel met fiksionaliteit en realiteit. Die opvoeringsopset, wat 'n integrerende deel van die teks vorm, bied sowel boeiende kykstof/leesstof as 'n uitdaging ten opsigte van 'n ontleding vanuit 'n postmodernistiese perspektief.

Die aanbiedingswyse van Die koggelaar sluit nou aan by Ek, Anna van Wyk en in hoofstuk drie is dié drama veral ten opsigte van die tegniek van representasies ontleed. Dié tegniek is gebruik om die

geskiedenis te bevraagteken deur bepaalde Afrikanerwaardes en -tradisies te relativeer.

In hoofstuk vier is die laaste drama in die trilogie ondersoek. Ooreenkomste asook verskille tussen Donderdag se mense aan die een kant en Ek, Anna van Wyk en Die koggelaar aan die ander kant is uitgelig. Die studie van dié drama het ook 'n waardebeplating ten opsigte van geslaagdheid al dan nie as literêre teks, veral vanuit 'n postmodernistiese denkraamwerk, moontlik gemaak.

Ten besluite is daar in hoofstuk vyf gepoog om bepaalde gevolgtrekkings te maak aan die hand van die bevindinge van die studiestuk. Hoewel die drie dramas nie sonder meer as postmodernisties getipeer kan word nie, vertoon al drie sowel wat vorm as inhoud betref, 'n sterk postmodernistiese inslag. Tipies postmodernistiese tekste wil anti-interpretatief wees, maar Fourie se hantering van sy materiaal laat blyk dat 'n vertolking tog wenslik is ten einde die teenstrydighede in die Afrikaner se geslote sosiaal-politieke en religieuse waardeestelsels te ontmasker.

Hoewel die drie dramas nie in alle opsigte slaag nie, slaag dit tog as belangrike stemme gerig juis aan die blanke Afrikaner binne veral die Suid-Afrikaanse politieke konteks. Noodsaaklike en in sommige opsigte selfs profetiese vrae is gevra op die vooraand van 'n era waarin die Afrikaner met 'n nuwe eerlikheid en onbevangenheid selfkritiek begin toepas het ten opsigte van sy geskiedenis, tradisie en waardes.

## SUMMARY

Title of thesis: Postmodernistic elements in three dramas by Pieter Fourie.

Candidate: Margaretha Jooste (née Du Rand)

Promotor: Prof. C.E. Pretorius

Department: Afrikaans

Degree for which thesis is submitted: Magister Artium

In this study, an attempt was made to examine prominent postmodernistic elements in three dramas by Pieter Fourie. The aim was not to present a theoretical study or appreciation of postmodernism as a mode of thought.

In chapter one, a few elements of the postmodernistic mode of thought are examined with reference to several theorists' points of view. The works of Pieter Fourie are analysed cursorily and the three dramas Ek, Anna van Wyk, Die koggelaar and Donderdag se mense are identified as the texts to be examined in terms of the mentioned postmodernistic elements.

Ek, Anna van Wyk is analysed in more detail in chapter two, especially with regard to the plurality in the representation of the material as well as the relation between fiction and reality. The performance design, which forms an integral part of the text, presents both gripping reading/viewing material and a challenge with regard to an analysis within the framework of the postmodernistic perspective.



The way in which the material is presented in Die koggelaar links up with Ek, Anna van Wyk. In chapter three, Die koggelaar is analysed in terms of especially the technique of representations. This technique is used to question history by relativising specific values and traditions of the Afrikaner.

In chapter four, the last drama in the trilogy, Donderdag se mense, is analysed. Similarities and differences between this drama on the one hand and Ek, Anna van Wyk and Die koggelaar on the other, are pointed out. The analysis of the drama also made an evaluation possible of its success as a literary text, especially from the view of a postmodernistic framework of thought.

In conclusion, chapter five attempts to formulate resolutions according to the findings of the research. Although the three dramas cannot be characterised outright as postmodernistic, all three show a strong element of postmodernism with regard to both form and content. Typical postmodernistic texts tend to be anti-interpretative, but Fourie handles his material in such a way that an interpretation does seem to be desirable in order to expose the contradictions in the Afrikaner's closed social-political and religious value systems.

Though the three dramas are not successful in every way, it does succeed as important voices aimed specifically at the white Afrikaner within the South African political context. Necessary, and in some ways even prophetic questions were being asked on the eve of an era in which the Afrikaner has started to apply self-criticism with a new honesty and open-mindedness with regard to his history, tradition and values.