

S T R U K T U U R A N A L I S E V A N „D I E J A A R
V A N D I E V U U R O S " V A N W . A . D E K L E R K

deur

JOHANNES CASPARUS LÖTTER

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die vereistes vir die
graad: M. A. in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA
PRETORIA

Januarie 1957.

"Ideally, every work of art should express,
at least by implication, the capacities of
the whole human race and the whole human
race would understand it."

G. Halcott.

I N H O U D .

	<u>Bladsy</u>
HOOFSTUK I : Inleiding.. ..	1
HOOFSTUK II : Toeskouer en Kunswerk..	4
HOOFSTUK III : Eenheid en Struktuur ..	9
HOOFSTUK IV : Sosiale probleme in die drama.. ..	14
HOOFSTUK V : Struktuurontleding. ..	23
HOOFSTUK VI : Dramatiese vlak	65
HOOFSTUK VII. : Samevatting.	69

- - - - -

HOOFSTUK I.

INLEIDING.

Die doel van hierdie werk is om deur middel van 'n noukeurige ontleding van „Die Jaar van die Vuur-os” sekere aspekte van die struktuur van die drama te ondersoek. Dit is 'n suiwer wetenskaplike ondersoek waarby geen waardebepalings gemaak sal word nie. Waar ek my gedeeltelik op die terrein van die stilistiek begeef, haal ek aan uit die uiteensetting wat dr. H.v.d.M. Scholtz gee van die taak van die stilistikus. Dit sal ook dien om my probleemstelling op te helder. „Daarvoor moet hy die situasie volledig analiseer, alle vormstrukturerende momente agterhaal en dan ten slotte bepaal óf, en indien wel, op welke wyse hierdie momente in die situasie funksioneer.”¹⁾

Ek kan die hele probleem soos volg uiteensit: Veronderstel dat 'n besoekende argitek voor 'n nuwe gebou in Suid-Afrika te staan kom. Onmiddellik wanneer hy voor die gebou kom, kom hy onder die indruk van die skoonheid daarvan. Dit word aan hom vertel dat dit 'n nuwe hospitaal vir Naturelle is. Hy gaan die hospitaal binne en na 'n studie van die gebou as argitektoniese konstruksie kom hy tot die gevolgtrekking dat daar sekere struktuur-foute te bespeur is. Miskien vind hy dat sommige van die vlakke nie in die regte verhouding tot mekaar geplaas is nie - dat dit bv. die drie-dimensionele indruk verswak. Sal dit nou 'n verskil maak aan die algemene, estetiese indruk van die gebou? Sal die gewone besoeker gehinder word deur hierdie enkele struktuur-foute in 'n gebou wat
as/...

1) H.v.d.M. Scholtz: „Sistematiese verslag van n Stilistiese Analise.” Amsterdam, 1950. p.16.

as geheel esteties bevredig? Sy kritiek oor die struktuur van die gebou maak dit ook nie 'n slegter hospitaal nie.

Presies dieselfde word in hierdie studie gedoen. Ek wil enkele onderdele van die struktuur van die drama ondersoek en indien sekere foute gevind word, gaan dit nie die drama as „swak” bestempel nie - inteendeel.

Ek aanvaar dat die skrywer 'n nasionale drama geskryf het waarin hy 'n aantal van ons grootste nasionale probleme benader. Uit my studie het dit egter geblyk dat hy sekere gebeure op die plaas Okonjenje gebruik as die uitgangspunt van die dramatiese gebeure. My doel is om vas te stel in hoeverre De Klerk daarin geslaag het om die nasionale tema by die vernaamste spanningslyn van die drama - die gebeure op Okonjenje, in te skakel. Ek spreek geen oordeel uit oor die vraagstukke wat hy stel en die oplossings wat hy vir hierdie vraagstukke aanbied nie. Ek aanvaar alles wat die skrywer gegee het. Ek het slegs te doen met die fisiese struktuur van die drama soos dit aangebied word - die drama word aan hom self getoets. Soos De Simone dit stel: "Every composition presents to him who may wish to examine it, the necessary elements to form a judgment about it."²⁾

Ek het slegs belang by die wyse waarop die nasionale probleme uitgebeeld word - m.a.w. hoe hierdie probleme in die struktuur van die drama inpas.

Weer wil ek beklemtoon dat ek in hierdie studie nie die skoonheid van die drama gaan beoordeel of toets nie - dit is slegs 'n ondersoek na die struktuur van die drama/...

2) De Simone, Joseph Francis: „Alesandro Manzoni" New York, 1946. p.109.

drama. Soos dr. Scholtz dit stel: „Anders as vir
ondersoekers soos Leo Spitzer, is vir die Stilistikus
die persoonlike struktuur en die bedoeling van die
outeur irrelevant." En verder: „..... hy wil ook nie
die situasie, ‚bemark’ as skoonheid nie. Hierdie origens
heel belangrike opdragte laat hy oor aan ander
dissiplines....”³⁾ Dit is dus nie ’n waardebeoordeling
nie, maar ’n struktuuranalise.

- - - - -

3) H. v.d.M. Scholtz. p.16.

HOOFSUK II.

TOESKOUER EN KUNSWERK.

Vir die belewing van die drama, net soos by enige kunswerk, is daar twee noodsaaklike elemente wat teenwoordig moet wees: eerstens die kunswerk self en tweedens die toeskouer. Dit is die twee primêre vereistes vir die beoordeling of waardering van enige kunswerk. Daar is skrywers wat selfs beweer dat geen kunswerk geskep kan word sonder die gedagte aan 'n toeskouer nie.

Die ingewikkelde psigiese aksies en reaksies wat plaasvind wanneer die toeskouer na die kunswerk, in hierdie geval die drama, kyk, wil ons nie in hierdie werk bespreek nie. Die enigste vereiste wat ons hier vir die toeskouer wil stel, is dat hy ontvanklik moet wees vir die drama wat voor hom afgespeel gaan word. Om te kan „verstaan” wat presies op die verhoog gebeur, moet hy minstens nie blind wees nie en hy moet die taal wat gepraat word, verstaan.

Dit sal die taak van 'n sielkundige wees om te ontleed watter emosies gewek word by die aanskoue van 'n drama, of watter gemoedsagtergrond nodig is om ontvanklik te wees vir die spel wat afgespeel gaan word. Sodra die spel egter begin, word daar 'n byna onverklaarbare psigiese band gelê tussen die verhoog waarop die spel afgespeel word en die toeskouer. Vir die duur van die spel sal daar gedurig boodskappe gewissel word deur middel van hierdie band. Die toneelspeler voel die reaksie of gebrek aan reaksie of meelewing aan deur middel van hierdie band en die toeskouer/...

toeskouer op sy beurt word deur middel van altyd-wisselende impulse wat deur sy sintuie ontvang word, in staat gestel om met die stuk te kan meelewe.

Daar is een baie belangrike faktor wat 'n bewuste of onbewuste invloed uitoefen op die speler sowel as op die toeskouer. Dit is die sosiale omgewing.

Elke mens leef in 'n sekere sosiale „atmosfeer“. Hierdie atmosfeer verskil van plek tot plek en van volk tot volk, en elkeen wat deel geword het van die kultuur van 'n sekere volk, kom bewus of onbewus onder die invloed van die sosiale milieu van daardie volk. Niemand kan in 'n geordende gemeenskap bestaan sonder dat hy 'n deel van sy omgewingsinvloede absorbeer nie.

Die skrywer van 'n drama, die digter en die beeldende kunstenaar is almal onderworpe aan die invloed van die omgewing waarin hy leef. Die toneel-speler is ook deel van een of ander sosiale milieu - alhoewel nie noodwendig dieselfde as dié waarin die skrywer gewortel is nie. Dieselfde geld ook vir die toeskouer. Die toeskouer sien die tooneelstuk vanuit sy eie sosiale milieu en kan dit onmiddellik aanvoel as die toneelstuk 'n deel van die lewe aanbied wat verskil van dié waaraan hy gewoon is. Wat die toeskouer sien, word dus altyd gekleur en beïnvloed deur sy eie lewensondervinding wat hy opgedoen het in 'n sekere omgewing. Wanneer iets op die verhoog aangebied word wat bots met die lewensgewoontes van die toeskouers, sal die toeskouer alles wat op die verhoog afspeel, afweeg teen dit waaraan hy gewoon is. Omdat die lede van 'n besondere gehoor meestal lede van dieselfde gemeenskap is, is daar 'n sekere
gemeenskaplike/...

gemeenskaplike besit - iets wat deel geword het van elkeen in die gehoor in hulle jarelange saamleef in dieselfde omgewing. Niemand is in staat om homself onmiddellik en onherroeplik los te maak van sy eie sosiale agtergrond nie. Dit bly altyd 'n onbewuste ondertoon vir al sy handelinge, sy denke en waardebepalings.

Alles wat hy sien, belewe of meelewe, word deur hierdie sosiale agtergrond beïnvloed. Wanneer hy waardebepalend optree, weeg hy die probleem af teen sy milieu - dit wat hy sy eie gemaak het in die jare wat hy deel was van 'n sekere omgewing, volk en kultuur.

Nog 'n aspek van die beïnvloeding deur die sosiale omgewing is geleë in die feit dat die toeskouer selfs beïnvloed kan word deur die agtergrond van die spelers wat voor hom optree. Wanneer die toeskouer daarvan bewus is dat dit 'n klompie weeskinders is wat voor hom optree, kan sy meelewing in die stuk baie meer simpatiek wees as wat die toneelspel miskien regverdig.

Die toneelspeler sal vanselfsprekend homself laat beïnvloed deur die sosiale agtergrond van die stuk waarin hy speel, omdat dit vir hom 'n byna noodsaaklike vereiste is, as hy homself volkome wil projekteer in die rol wat hy wil vertolk. Ook die sosiale agtergrond van die toeskouer het 'n bewuste of onbewuste inwerking op die speler. Wanneer 'n stuk op die planke gebring word wat argumentsonthalwe oorlogsmisdade uitbeeld wat die Engelse soldate gedurende die Anglo-Boereoorlog teenoor die Afrikanervroue gepleeg het, dan sal die speler 'n merkbare verskil aanvoel in die atmosfeer waarin twee verskillende gehore bestaande enersyds/...

enersyds uit Afrikaansprekendes en andersyds uit Engelsprekendes na die drama kyk.

Wanneer ons die toeskouer en die drama op die teenoorgestelde pole van 'n reguit lyn plaas en uit hierdie lyn as basis 'n driehoek voltooi met die sosiale omgewing as tophoek, dan het ons 'n duidelike illustrasie van hierdie hele probleemstelling, nl. die sosiale agtergrond wat as eksterne faktor 'n invloed op die drama en die toeskouer uitoefen.

Ons kom dus tot die gevolgtrekking dat elke mens in sy alledaagse lewe, in sy spraak en in lewenswyse bewus of onbewus die stempel dra van die omgewing waarin hy opgegroeel het. Hierdie invloed het ook op die dramaturg sy uitwerking gehad en alhoewel hy 'n deel van die lewe op die planke bring - - natuurlik onderworpe aan sekere voorwaardes - word sy eie omgewing altyd in 'n meerdere of mindere mate in die drama weerspieël. Soos Verhagen dit stel: „Elke generatie wordt beheerscht door velerlei opvattingen van politieken, sociologischen, godsdienstigen, morellen, juridischen zelfs van medischen, hygienischen, wetenschappelijken, artistieken aard en zij, die tot die generatie behooren zullen ook individueel ervaren, hoezeer zij aan die opvattingen gebonden zijn.“⁴⁾

Die werklike mate waardeur elke persoon deur sy omgewing beïnvloed word, is moeilik om te bepaal, tog kan ons aanvaar dat elke persoon in 'n sekere mate deur/...

4) Verhagen, Balthazar : „Dramaturgie,“ Amsterdam, 1927.
p. 17.

deur sy onmiddellike milieu beïnvloed word.

Waar ek in hierdie studie die struktuur van 'n drama gaan ontleed, wil ek later probeer bewys dat die struktuur van die drama juis verswak is, omdat die sosiale probleem wat behandel is, té goed bekend is by die toeskouer dat die struktuur van die drama nie sterk genoeg is om so 'n aktuele probleem te dra nie.

- - - - -

HOOFSTUK III.

EENHEID EN STRUKTUUR.

Sonder dat dit nodig is om al die verskillende definisies van die drama na te gaan en te ontleed, kan ons aanvaar dat die drama outonoom is. M.a.w. wanneer die drama voor ons afgespeel word, word dit 'n afgeslote entiteit wat slegs op homself toe-gewys is vir sy voortbestaan. Vir die voortstuwing van sy aksiemomente vir die eksposisie van sy karakters het die dramaturg net een gegewe, en dit is die drama self. Vir daardie tydjie waarin die drama voor ons afgespeel word, is dit 'n wêreld van sy eie, 'n mikrokosmos.⁵⁾ Om dit kort te stel, is die drama wat sy gang betref volkome na binne gekeer. Die dramaturg maak nie daarop staat dat op 'n sekere oomblik wanneer die held op die punt staan om onder te gaan iemand uit die verhoog sal opspring om in te gryp nie. Ons kan miskien sê dat die drama volkome selfonderhoudend is soos Hudson dit stel in: „An introduction to the study of literature.” „It can never be too often repeated that the world which the dramatist calls into being, with all its men and women, actions, passions, motives, struggles, successes and failures, is a world for which when the last word about objectivity in art has been said, he alone is responsible.”⁶⁾

Dit is algemeen bekend dat die Grieke in hulle opvoerings van maskers gebruik gemaak het om die indruk te skep dat hulle nie „gewone” mense is nie. Dit was
in/...

5) Vgl. Hudson, W.H. „An introduction to the study of Literature”, London, 1949, p.258.

6) idem. p.258.

in die eerste plek miskien omdat hulle sekere karakters wou voorstel wat in baie gevalle bonatuurlike wesens was,⁷⁾ maar juis weens die gebrek aan decor en ander hulpmiddels wou hulle daardeur die illusie skeep dat hulle in 'n wêreld optree wat afgesonder staan van die alledaagse lewe. Hulle het gepoog om hulle toeskouers te verplaas in 'n wêreld wat hulle besig was om op die verhoog te skeep, naamlik 'n kunsmatige wêreld waar dinge gebeur het wat nie gewoonweg in die daaglikse lewe voorkom nie, of ten minste nie in dieselfde orde nie. Dit was 'n lewe van „werklikhede“, maar 'n lewe van werklikhede wat nie alledaags is nie. Dit is een van die vroegste bewyse wat ons vind dat die kunstenaar altyddeur gepoog het om op die verhoog 'n lewe van sy eie voor te stel, 'n lewe waarin sekere dinge nie in dieselfde volgorde as in die daaglikse lewe gebeur nie, of nie in dieselfde tydsbestek gebeur nie, of miskien intenser gebeur as wat dit normaalweg in die daaglikse lewe die geval mag wees. Die voorstelling op die verhoog is en was nog nooit bedoel om 'n spieëlbeeld van die werklike lewe te wees nie „drama after all is not life, but, like all art, an abstraction from life.“⁸⁾ Of soos Hudson dit stel, „the drama, on the contrary may be regarded, from the strictly theoretical standpoint as an impersonal representation of life“⁹⁾ - 'n onpersoonlike weergawe van die lewe. Om die afgeslotenheid van hierdie „lewe“ op die verhoog beter uit te beeld, kan ons die aanhaling van Van der Kun hier gee/...

7) Hudson. p.174

8) Williams, Raymond. „Drama from Ibsen to Elliot,“ London 1952, p.19.

9) Hudson. p.252

gee: „... heeft het dramatische verloop iets specifieks waardoor het zich als verloop onderscheidt van het verloop der dinge in werkelijkheid? Ja. Het groote verschil met alle verloop der gebeurtenisen buiten het drama is hierin gelegen, dat de dramatische verloop zich van het eerste oogenblik af, als een eenheid, als een in zich besloten compleet gebeuren aanbiedt, dat zich volgens een bepaald plan zal voltrekken binnen een vooraf bepaalden tijd. Elke handeling uit dat verloop funcioneert uitdrukkelijk als deel van deze, zich voltrekkende eenheid; elke handeling krijgt daarin noodzaakelijk een vooraf bepaalde plaats."10) Hiervolgens kan ons aflei dat die deel van die werkelijkheid wat op die verhoog afspeel hoofsaaklik verskil van 'n greep uit die alledaagse lewe, as gevolg van 'n doelbewuste en kunsmatige plasing van die gegewens in 'n patroon wat sal voldoen aan die vereiste wat die dramaturg daaraan sal stel.

Daar is egter 'n ander probleem wat onmiddellik na vore kom: Ons het gevind dat die dramaturg altyddeur gebruik maak van lewenservaring-- hoewel nie altyd sy eie nie, wanneer hy sy kunswerklikheid skep. Daarby het ons gesien dat die drama 'n afgeslote en selfonderhoudende entiteit vorm. Nou doen 'n belangrike vraag homself voor, naamlik in hoeverre het die dramaturg daarin geslaag om die gegewens uit die alledaagse lewe wat hy tot sy beskikking het, te verwerk in 'n opsetlik beplande en kunsmatige lewe op die verhoog, sonder dat die drama vir sy bestaan as drama afhanklik van hierdie gegewens uit die werklike lewe is. In hoeverre het die kunstenaar daarin geslaag om, met die

gegewens/...

10) V.d. Kun, J.I.M. „Handelings aspecten in het Drama.“ Nijmegen, 1938. p.5.

gegewens wat hy tot sy beskikking het en wat heelwaarskynlik as losstaande momente aan sy toeskouers bekend is, 'n nuwe lewe te skep.

Die stof wat die kunstenaar gebruik, is waarskynlik deel van een of ander sosiale omgewing en dit is aan sy toeskouers bekend. Hulle ken sekere dele van die stof wat hy aanbied in 'n bepaalde sosiale verband - dit is moontlik dat daar 'n politieke, geskiedkundige of maatskaplike verbondenheid aan die stof kleef. Dit is dus vir die bestaan van die drama noodsaaklik dat die stof losgeruk moet word uit hierdie „lewensverband“ om die drama sodoende in 'n kunsvorm te giet waar die kunstenaar moet voldoen aan die eise wat die drama as kunsvorm aan hom stel.

Die stukrag vir die voortbestaan van die drama moet uit die drama self kom. Wanneer die dramaturg woorde en idees met 'n assosiatiewe betekenis in sy drama gebruik, moet die drama sterk genoeg wees om hierdie idees te kan dra. Die woord hoef nie losgemaak te word van sy assosiatiewe betekenis nie, maar die drama moet hierdie woord so volledig in sy struktuur integreer dat die assosiatiewe betekenis nie die aandag van die toeskouer na dinge of gebeure buite die drama sal lei nie. Vir sy gegewens het hy uit die werklike lewe geput, maar wanneer die drama geskep is, moet daar geen eksterne „stutte“ nodig wees om die struktuur aanmekaar te hou nie.

Hierdie probleem vorm die hele doel van dié studie. Ons sien naamlik in die drama self gedurig 'n spanning tussen die werklikheid van die lewe en die werklikheid soos die kunstenaar dit voorstel.

'n/...

'n Volmaakte balans is wel teoreties moontlik, maar nie baie waarskynlik nie. Ons het dus soos ons dit vroeër gestel het, hierdie drie gegewens: Die sosiale milieu as toppunt van die driehoek, die toeskouer as deel van die omgewing en die drama as losstaande entiteit met sy boustone uit die sosiale omgewing. Ons vind dus dat die drama en die toeskouer hierdie gemeenskaplike besit het: die drama 'n produk van die omgewing en die toeskouer 'n produk sowel as 'n deel van sy omgewing. Die drama kan na sy skepping, losgemaak word van sy omgewing - - die toeskouer nie.

As die drama dus volkome outonoom wil wees dan moet die struktuur sterk genoeg wees om enige probleem te kan dra wat die skrywer in sy drama wil opneem.

- - - - -

HOOFSTUK IV.

SOSIALE PROBLEME IN DIE DRAMA.

Ons vind dat De Klerk in die meerderheid van sy dramas sosiale probleme behandel. En dit is juis die behandelingswyse van hierdie sosiale probleme waarmee ons in dié studie gemoeid is.

Die sosiale probleme wat in die kulturele struktuur van elke volk aangetref word, is alleen 'n sosiale probleem wanneer dit die hele volk, of 'n groot deel van die volk raak. Dit bring natuurlik mee dat hierdie probleem 'n deel word van die grootste gedeelte van jou volk, of dat die grootste gedeelte van die volk kennis dra van hierdie probleem en miskien die een of ander standpunt huldig oor hierdie besondere probleem. Sosiale probleme was om een of ander rede nog altyd 'n vrugbare tema vir die dramaturg. Voordat ek die spesifieke probleme in die dramas van De Klerk behandel, net iets oor die sosiale probleme in die drama in die algemeen.

Die aanwending van sosiale probleme as 'n tema vir die drama het gelei tot veelvuldige misbruike. 'n Voorbeeld is die geval waar die sosiale probleem die hele drama oorheers en die drama ontaard in 'n goedkoop propagandamiddel vir een of ander standpunt in verband met die probleem. Die ideale toestand ontstaan wanneer die sosiale probleem slegs die tema van die drama vorm en die drama dan om hierdie tema uitgebou word as 'n selfstandige kunswerk. Ons kan sê dat die vraagstuk wat behandel word 'n integrale deel van die struktuur van die drama moet vorm. Ons kan dit soos volg stel: 'n Sosiale probleem kan die "middel" wees wat in een of ander vorm, in die eksposisie van
die/...

drama gebruik word, maar dit mag nie die doel van die drama word nie. In die meeste dramas wat sosiale probleme as temas het, vind ons hierdie verwarring tussen „middel” en „doel.”

Ek wil glad nie beweer dat sosiale probleme geensins as die tema van 'n drama mag dien nie. Soos ek reeds aan die begin van hierdie studie gesê het, wil ek nie sekere reëls neerlê waaraan die dramaturg hom moet hou by die skryf van sy drama nie. As die dramaturg verkies om die sosiale probleme van sy tyd die tema van sy dramas te maak,¹¹⁾ dan staan dit hom vry: ons wil slegs probeer vasstel hoe daardie tema in die struktuur van hierdie drama van De Klerk opgeneem is. Ek wil hier bloot uit 'n teoretiese oogpunt probeer vasstel wat die beste manier sou wees om die sosiale probleme in die drama te verwerk.

Daar is twee moontlikhede wat hulle voordoën, wanneer 'n sosiale probleem in 'n drama behandel word: In die eerste plek kan die sosiale probleem heeltemal op die agtergrond bly en tweedens kan die probleem op die verhoog deur een of ander figuur verpersoonlik word.¹²⁾ Van der Kun deel die aksiemomente van sy dramas in vyf verskillende groepe in en as 'n vyfde groep noem hy die volgende: „De vijfde categorie van speelhandelingen wijst uit naar een gegeven, dat gelegen is in den „achtergrond” waartegen zich het verloop afspeelt. Deze achtergrond bevat elementen van familialen, regionalen, nationalen, socialen, volkschen, etischen en religieusen aard. En deze elementen kunnen als „waarden” in het verloop/...

11) Painter, F.V.N.: „Elementary guide to literary criticism.” London, 1903. p.8.

12) Hudson. p.254.

verloop werken. Een speelhandeling kan naar één dezer waarden uitwijzen en daaraan haar emotie ontleenen. Het element uit dezen achtergrond, uit het „wereldbeeld,” zooals wij het zullen noemen, waarheen verschillende speelhandelingen uitwijzen, vormt dan het „richtpunt” voor actie-eenheid uit het wereldbeeld. Een prachtig voorbeeld van een etisch motief, vervat in een familiale traditie, vinden wij in het element uit het wereldbeeld, dat Ibsens „Rosmersholm” beheerscht de tegenstelling van individueel „willen” tegen traditioneel familiaal en etisch „moeten” volgens het geslacht Rosmersholm : een tegenstelling die zich in heel Rosmers handelen en strijden uitwerkt.”¹³⁾

In hierdie geval bly die sosiale probleem op die agtergrond en in die loop van die drama word daar slegs daarheen uitgewys en „haar emotie daaraan ontleent.” Maar hy stel dit baie duidelik dat die teenstelling homself in Rosmer se handeling uitwerk - - d.w.s. op die toneel. Daar word nie van emosies op die agtergrond gebruik gemaak vir die voortstuwung van die emosies op die verhoog nie. Wanneer die probleem self en nie 'n persoon „om” wie die hele probleem afspeel nie op die verhoog verpersoonlik word, dan is al daardie persoon se handelinge gebonde aan die probleem self.

Maar ook hier by die „wereldbeeld”-werking kom die derde element baie sterk op die voorgrond en dit is die toeskouer. Veral wanneer die probleem op die verhoog verpersoonlik word moet ons onthou dat die toeskouer, wat deel is van die algemene milieu van die probleem self, ook bekend is met al die fasette van daardie/...

13) Van der Kun. p.20.

daardie probleem. Die moontlikheid mag dan ontstaan dat die toeskouer nie die persoon of persone op die verhoog sien nie, maar die probleem self en wel soos hy dit ondervind het. In plaas daarvan dat die probleem wat behandel word op die verhoog afgespeel word, word dit dan op die agtergrond afgespeel. Die drama sal ook nie langer outonoom wees nie, want nou moet die dramaturg staat maak op die deels toevallig geestelike besit van die toeskouer. As die toeskouer nie bekend is met die probleem nie, sal die drama vir hom sinneloos wees.¹⁴⁾ Dit is natuurlik moontlik dat 'n universele probleem behandel kan word wat in alle lande "erken" sal word en tog sal dit in elke land verskillend vertolk word, afhangende van wat die openbare mening van daardie land omtrent die saak is, bv. die etiese vraagstuk omtrent oorlog. Maar die drama sal eers geheel en al "selfonderhoudend" wees wanneer na die momentele erkenning van die probleem in die drama die drama as gevolg van sy eie "ingeslote" krag kan beweeg. 'n Drama dus wat 'n nasionale probleem behandel en baie sterk aanspraak maak op die toeskouer se kennis van hierdie probleem sal baie moeilik vertaal en in 'n land opgevoer kan word waar die toeskouers nie bekend is met die probleem nie. Die probleem ontstaan dus eers in werklikheid wanneer die toeskouer as't ware die drama moet aanvul uit sy eie kennis van die probleem. Dan bestaan die gevaar daarin dat die "gang" van die drama self
nie/...

14) Van der Kun. p.21.

nie sterk genoeg is nie en dat die toeskouer die drama buite die verhoog sien afspeel en nie op die verhoog binne die raamwerk van die drama nie.

Om hierdie probleem verder te illustreer, haal ek Verhagen aan: „Men kan wel zeggen, dat het milieu, in den wijden omvang dien ik hier in den kort heb geschetst, in elk drama, zonder uitzondering, medespeelt.” De dramaturg laat die krachten verschijnen, gepersonifiëerd in figuren, die de bewuste of onbewuste, willige of onwillige dragers en verteenwoordigers van die milieu's zijn en wier ingrijpen in het drama vaak van antagonistisch karakter is.”¹⁵⁾ Verder: „Hij zal des te sterker en zuiverder artist blijken, wanneer de Dramaturg in hem zich niet door die andere perzoonlijkheden laat overrompelen en gebruiken voor hunne doeleinden. Gebeurt dit wel - en aan dit verschijnsel hebben wij de vele soorten van, probleem-dramas' der 19e en 20e eeuw te danken - dan worden de verhoudingen omgekeerd, zien wij doel en middelen der kunst verwisseld en de artistieke creatie gedegradeerd tot propaganda-middel, hoe schoon de idieën en idealen op zich zelf ook mogen zijn, waaraan zij ondergeschikt gemaakt wordt. Deze verwarring die een der groote oorzaken is van de ontelbare misvattingen omtrent wezen en doel onzer kunst en daardoor van den geheelen achteruitgang, dien men allerwegen op ons gebied constateert, heeft er eenerzijds toe geleid, dat er lieden zijn opgestaan, die 'iets te zeggen' hadden en meenden, hun doel het best te kunnen bereiken van het toneel af, daarom
toneelstukken/...

15) Verhagen. p.17.

'toneelstukken' zijn gaan schrijven".¹⁶⁾

Weer word dit beklemtoon dat ten spyte daarvan dat die dramaturg hom skuldig gemaak het aan blootstelling aan al hierdie gevare, kan dit, esteties gesien, nog 'n „goeie" of mooi drama wees.

Omdat hierdie studie so nou met die estetiese saamhang, kan ek vir verdere verduideling miskien 'n voorbeeld uit die beeldende kuns neem. Die skildery van Sidney Carter waar 'n boerenagmaal uitgebeeld word met die ossewaens en die gesellige vuurtjies en die kerktoring op die agtergrond, gryp die toeskouer onmiddellik aan. Dit is die uitbeelding van 'n toneel wat alreeds aan die volksverlede behoort. Die kleure is sag en die hele toneel wek onmiddellik 'n gevoel van heimwee. Maar wanneer ons die skildery in sy fynere besonderhede ontleed, kom daar talle gebreke na vore. Die fyn „detail" is verwarrend en daar is geen definitiewe lynstruktuur nie. Maar dit maak dit nog nie 'n swak skildery nie! Vir die leek bly dit 'n mooi en getroue weergawe van iets uit ons volksverlede wat hom met heimwee vervul. Vir die opgeleide kenner is daar egter tegnies punte van kritiek. As hierdie punt van onderskeid verwerp word, word die hele grondslag van die estetiese verwerp. As hierdie subtiele verskil in die benadering van enige kunswerk begryp word, sal hierdie studie ook verstaan word.

As iemand 'n skildery as „mooi" beskou, kan niemand hom dit betwis nie. Die kenner kan hom wel

op/...

16) Verhagen. p.18.

op die foute in die skildery wys, maar die estetiese benadering bly in die eerste plek subjektief.

Ook Hudson ¹⁷⁾ maak 'n baie interessante opmerking. Hy beskou dit as 'n vereiste dat, om Shakespeare se dramas te verstaan, die student kennis moet hê van die dramatiese voorstellingsmetodes van daardie tyd en nie van die kulturele agtergrond van daardie tyd nie. Hieruit kan ons aflei dat ook Hudson uit sy studie van Shakespeare se dramas tot die gevolgtrekking gekom het dat Shakespeare nie staatgemaak het op die aanvullende kennis van sy toeskouers nie, maar dat sy dramas geheel en al selfonderhoudend is. Veral in Shakespeare vind ons dat die milieu wel 'n agtergrond vorm vir die drama, maar dat dit nie 'n noodsaaklike voorwaarde vir die gang van die drama self is nie. Die drama groei wel uit die kultuur van daardie tyd, maar die gegewens word in die drama verwerk tot 'n selfonderhoudende entiteit.

Ons het in hierdie probleem baie te doen met die sielkunde van die toeskouer. Ons is baie geneig om wanneer ons iets van die persoonlike agtergrond van die spelers weet, ons daardeur te laat beïnvloed - die neiging is altyd om wat ons op die verhoog sien, te verbind met een of ander persoonlike ondervinding. Hierdie neiging kan nie geheel en al uitgeskakel word nie en in baie gevalle is dit die doel van die dramaturg om hierdie gevoelens by die toeskouer op te wek maar veral in die geval van sosiale vraagstukke, moet die struktuur van die drama sterk genoeg wees om die probleem te kan „dra" sonder dat die toeskouer homself projekteer/...

17) Hudson. p.182.

projekteer na die buitewêreld - in plaas daarvan dat sy aandag bepaal moet word by die weergawe van die „probleem“, soos dit in die toneel in 'n wêreld van sy eie voorgestel word. Ook Williams¹⁸⁾ waarsku teen die moontlikheid van „preconceptions“ by die toeskouer of leser.

Daar bestaan ook die moontlikheid van die baie algemene dwaling, nl. dat daar te veel waarde geheg word aan die skrywer se eie uitspraak omtrent sy eie skepping. Die skrywer is egter slegs deel van die werk, terwyl hy dit skep. Daarna word hy weer deur dieselfde invloed van buite geraak as enige toeskouer en is hy ook maar 'n toeskouer van „buite“ en dieselfde toegang tot die werk is vir hom beskikbaar as wat vir die leser of toeskouer beskikbaar is.

Vir hierdie hoofstuk kan ons volstaan met Manzoni¹⁹⁾ se idee oor die „organiese“ en „meganiese“ drama: „Each composition has its own exigencies. Its form must be organic and not mechanical, resulting from the nature of the subject, from its internal development, from the relations of its parts and not from any external and extraneous stamp that may be impressed upon it.“

In die volgende hoofstukke sal ons probeer nagaan in hoeverre De Klerk daarin geslaag het om die sosiale probleme van sy tyd suksesvol op die verhoog te bring.

Ek wil deur ontleding probeer bepaal of die struktuur van die drama sterk genoeg is om die probleemstelling te dra. Om dit te kan doen, moet elke

uitspraak/...

18) Williams. p.17.

19) De Simone. p.56.

uitspraak in die drama getoets word aan die hoofspanningslyn - die lyn wat deur die drama gevolg kan word en deur middel van spanningsmomente die drama moet „dra.“

Let wel, dit is 'n suiwer struktuuranalise en nie 'n estetiese beoordeling nie.

Ek het gevind dat daar twee vername „lyne“ deur die drama loop: die lyn wat die spanning sowel as die klimaks „dra“ en die lyn wat die probleemstelling „dra“.

Die metode wat ek volg, is om al die uitsprake wat op die problematiese „vlak“ voorkom, te toets vir hulle inskakeling by die spanningslyn. My doel is nie, ek herhaal ^m by doel is nie om die uitsprake en handelings esteties te benader of om hulle waardes as uitsprake te toets nie. Ek neem aan dat De Klerk 'n probleem wou stel en ek wil nie die geslaagdheid van hierdie probleemstelling op sig self vasstel nie, ek wil slegs probeer bepaal in hoeverre De Klerk wat die struktuur betref, daarin geslaag het om die probleem in te skakel by die dramatiese verloop van die drama.

Ek toets dus slegs die uitsprake om vas te stel of hulle geslaagd is as spanningsmomente. As hulle wel geslaagd is, sal hulle saam met die spanningslyn van die drama na die klimaks beweeg.

- - - - -

HOOFSTUK V.STRUKTUURONTLEDING.

In „Die Jaar van die Vuuros" vind ons 'n besondere probleemstelling. In hierdie drama het ons 'n weergawe nie alleen van die kleurvraagstuk nie, maar van die hele rasseprobleem in Suid-Afrika. Die grootste meerderheid van die karakters beeld „types" uit, met hulle verskillende gesigspunte op hierdie probleem. Die hele probleem van Afrikaner-wees te midde van al hierdie strominge word ook te berde gebring. De Klerkse probleemstelling was geweldig wyd, maar daardeur het ook die probleem van die drama self so veel groter geword. Ons vind dat die types wat hier uitgebeeld word, volgens 'n plan wat uit die probleem voortvloei, handel en nie uit die drama self ontstaan nie. Hulle filosofiese uitsprake gaan wyer as die onmiddellike kring van die verhoog.- dit is uitsprake wat na die gehoor gerig is.²⁰⁾

Ek maak hier melding van „uitsprake wat na die gehoor gerig word" - dit het miskien 'n verduideliking nodig. Wanneer daar stilstaande momente in die gang van die drama is, m.a.w. wanneer daar handelinge plaasvind wat nie volkome voortvloei uit die dramatiese gebeure nie - veral wanneer dit in die vorm is van 'n „boodskap" wat gebring word, dan skep dit die indruk dat hierdie boodskap ten spyte van die dramatiese gang van die drama aan die gehoor opgedring moet word. Daarom maak ek in sulke gevalle deurgaans gebruik van die/...

20) H. v.d. M. Scholtz. „Huisgenoot": 13 Maart 1953. p.41.

die uitdrukking dat iemand op die verhoog „direk tot die gehoor spreek.”

Dit is egter net 'n noukeurige ontleding van al die karakters met hulle uitsprake wat bostaande bewerings sal staaf.

Wanneer ons by die ontleding van die drama kom, moet ons egter onthou dat De Klerk hierdie drama geskryf het as deel van die landswye wedstryd vir dramas gedurende die viering van die driehonderjarige bestaan van die volksplanting in Suid-Afrika. Sy keuse het geval op die rasseprobleem in Suid-Afrika - 'n wye veld maar 'n gevaarlike tema, juis omdat hierdie besondere probleem alreeds byna 'n deel geword het van die kulturele struktuur van ons land. Nie alleen het dit 'n politieke strydvraag geword waaroor daar beswaarlik meer 'n objektiewe opinie uitgespreek kon word sonder om jou in een of ander partypolitieke sfeer te beland nie, maar die hele probleem het ook ver buite ons landsgrense weerklank gevind. Ons moet dus onthou dat al sy toeskouers onmiddellik en intiem geraak word deur hierdie probleem. Laat ons egter die karakters van naderby beskou: Die Generaal, Kemp, die sendeling, Pieter, Alexis, Martin en Gillian. Die probleemstelling : die Rassevraagstuk. En hierteenoor is die dramatiese riglyn wat stukrag kry uit die gebeure op die plaas - m.a.w. die lokale gebeure.

Die Generaal, die hooffiguur in die drama, tree onmiddellik op die voorgrond. In werklikheid moet ons sê dat hy in die stoel op die voorgrond tree, want dit is eintlik die stoel wat help om die Generaal die hooffiguur te maak. Alhoewel die Generaal die middelpunt is waarom alles beweeg, bly hy min of meer 'n statiese/...

statiese figuur wat nou en dan deur middel van filosofiese bespieëlings die publiek herinner aan die „probleem“ waarom dit alles gaan. Hy gee op 'n indirekte manier wel gang aan die verloop van die drama, maar ons kan hom hoofsaaklik beskou as 'n „raisonneur.“²¹⁾ As gevolg van sy veelsydige akademiese opleiding en sy ruim ondervinding, is hy meer 'n soort toneelmeester wat die lewens van sy seuns en die ander spelers soos die toutjies in 'n marionettespel beheer. Maar aan die einde van die drama word die probleem selfs vir hom te groot. Ons vind dat hy telkens sy seuns daaraan moet herinner dat hy nog die Generaal is, maar ons voel dat sy seuns en die probleem hom totaal ontgroeï het. Die stuur van die „Vuuros“ vind ek 'n byna futiele poging van 'n ou man wat probeer om homself te handhaaf -- 'n ou man wat „groot“ was, wat met albei sy voete in die verlede staan en probeer om die hede na sy wil te skik. Hy is in dié mate 'n tragiese figuur dat hy aan die einde van die drama besef dat die tyd hom verbygegaan het. Die leisels word uit sy hande geruk deur omstandighede waarvoor hy geen beheer meer het nie.

Soos ons alreeds daarop gewys het, dien die filosofiese uitsprake van die Generaal as 'n soort speldeprik om ons van die probleem bewus te maak. Omdat hy van die begin af op 'n „troon“ geplaas word, is die toeskouer daartoe geroep om sy uitsprake te aanvaar, want volgens sy eie woorde is hy

„godgeleerde, politikus : en toe ek al mooi
oor die bult was - eskulaap ook nog daarby“

(p.7)

En/...

21) Hudson. p.255.

En dan Em se baie mooi opsommende opmerking: „Nasionale monument.”

Maar juis omdat die Generaal so 'n geweldige sterk figuur in die drama is, lê die dramaturg se grootste gevaar ook in die eksposisie van die Generaal. Hy is alreeds 'n statiese figuur in die drama en daarby maak hy homself skuldig aan lang filosofiese gesprekke, wat geen betrekking op die werklike verloop van die drama het nie, maar na buite of na die gehoor geprojekteer word. Die figuur van die Generaal laat 'n mens onwillekeurig dink aan 'n skoolseun wie se kniekoppe en elmboë telkens iemand of iets raakstamp. As voorbeeld kan ons een van die Generaal se gesprekke met Kemp neem:

„Die Generaal: „Geboet? Ja, daar sal geboet word -- maar deur baie meer as wat jy jou ooit kan voorstel, Kemp. Daar sal gelouter word, my vriend.... in die trommelvuur van jou gewete, en myne... en ons almal s'n!" (p.92)

Die generaal het die daad van Pieter as 'n geweldige skok ontvang en hy redeneer met die weerbarstige sendeling. Al wat op die huidige situasie betrekking het, is die eerste deeltjie van die aanhaling. „Ja, daar sal geboet word...” Die volgende „maar deur baie meer as wat jy ooit kan voorstel, Kemp...” is 'n onmiddellike projeksie na buite. Die toeskouer vra homself af maar waarna word nou verwys? en die antwoord lê voor die hand: „a, die hele naturelle-probleem natuurlik.”

So is daar deur die hele drama telkens verwysings na die probleem buite die drama. Al die karakters is simbolê van die verskillende aspekte van die rasseprobleem in Suid-Afrika. Al die denkrigtings word op die toneel voorgestel. En as gevolg hiervan is die/...

die karakters gebonde aan die verloop van die probleem as probleem en nie as geskrewe drama nie. Al hulle handeling word as't ware deur die baasskaakspeler, die noodlot, beheer. Vir my is die Generaal die simbool van die verlede van ons volk, vgl. bv. die storie van ou Herklaas Louw (p.23) wat hy aan Gillian vertel het. In werklikheid was die hele stuurderij van die Vuuros nie omdat die Generaal seker was dat dit 'n oplossing vir die hele probleem sou bring nie, maar net omdat hy vir Kasupi belowe het dat hy 'n vriend van sy mense wou wees.

Kemp, die sendeling, alhoewel hy 'n Afrikaanse van het, is 'n simbool van die Engelse geestelikes wat Suid-Afrika in die buiteland beswadder en 'n uiters liberalistiese houding in verband met die rassevraagstuk inneem. Daarby wek sy naam alleen 'n sterk historiese skakel met sy naamgenoot van 'n honderd jaar gelede.

In teenstelling met hom is daar Gillian, 'n Suid-Afrikaner van Engelse afkoms, in wie die oplossing van die vraagstuk eintlik geleë is. Sy is die simbool van die oplossing van die rassevraagstuk van die toekoms - - waar die twee blanke rasse mekaar sal vind in hulle gemeenskaplike liefde vir die bodem.

Pieter is die simbool van die ekstremistiese Afrikaner wat aan geweld glo en as gevolg van die dwingende mag van die verlede (sy vader) geoffer word aan die oplossing van die probleem.

Martin weer is die simbool van die ontwikkelde Afrikaner wat ten spyte van 'n lang verblyf in die buiteland, deur vaderlandsliefde na sy eie vaderland teruggebring word. Saam met Gillian is hy deel van die oplossing.

Alexis/...

Alexis is die Afrikaner wat die probleem insien, maar as volslae kultuurpessimis die loop neem wanneer die probleem te oorweldigend word.

Uit die studie van die drama blyk dit duidelik dat die gebeurtenisse of spanningsmomente wat gang en dramatiese krag aan die drama verleen, voortvloei uit die gebeure op die plaas. Hierdie gebeure vorm die hoofspanningslyn in die drama en alhoewel die verskillende vraagstukke wat in die drama bespreek word miskien die vernaamste doel van die outeur blyk te wees, bly dit tog nog net 'n bysaak wat betref die gang van die drama en die spanningsmomente in die drama. Soos alreeds aangetoon, het ons in hierdie drama niks te maak met die doel van die dramaturg nie - ons het slegs een uitgangspunt en dit is die drama self. Dit is die drama wat in sy struktuur sekere riglyne toon wat gevolg moet word. Ek het probeer om hierdie riglyne deurentyd te volg en my afleidings vloei voort uit die drama self.

In hierdie drama maak ek konsekwent onderskeid tussen „probleem” en „drama”. Met die „probleem” word bedoel die wyere vraagstuk wat aan die drama gekoppel is; met „drama” word bedoel die werklike dramatiese gang van die drama, soos beliggaam in die gebeure op die plaas.

In die loop van ons ontleding van die drama hoop ons om bostaande stelling te bewys. As aanvanklike premise het ons 'n hele aantal „simbole” wat deur die drama beweeg en deur middel van hulle onderskeie uitsprake die „probleem” vir ons oplos. Of hierdie uitsprake uit die drama voortvloei, sal ons moet vasstel.

Ontleding/...

Ontleding:

Heel aan die begin alreeds word ons bekendgestel aan die Generaal as filosofiese karakter, wanneer hy na die aandster verwys as „God se oog” (p.2) en kort daarna kom ons in aanraking met die probleem wat behandel word: „O Emma.....met al die gedoentes wat hier plaasvind:” Die gedoentes waarna hier verwys word, skep onmiddellik 'n gevoel van spanning en hierdie spanningsmoment is geheel en al selfonderhoudend - dit verwys na iets wat nog in die drama moet gebeur. Dit is 'n baie geslaagde spanningsmoment wat glad nie verwys na 'n gebeurtenis buite die drama nie - dit is die begin van die spanningsverloop wat die drama moet dra. Later kry hierdie selfde woord vir ons 'n ander betekenis. Dan is ons alreeds bewus van die twee lyne wat deur die drama loop en wanneer daar weer van „gedoentes” en „dinge” gepraat word, is ons nie seker na watter van die twee lyne verwys word nie. Maar kort hierna verwys Em na 'n brief van Kemp: „Die brief van Kemp oor die oordrag van Okanjenje aan die Naturelle-trust” (p.3) en die Generaal se onmiddellike reaksie.

„Kan jy jou nou voorstel dat Okanjenje anders as vir die nageslag sal bly, veral na die oprulende dinge wat deesdae hier in die reservaat gebeur? Van oormak of weggee is daar geen sprake nie.....” (p.3).

Dit is die eerste en momentele erkenning van die probleem. Vir die toeskouer wat bekend is met die rassevraagstuk is hierdie aanhalings genoeg om hom te laat beseef dat daar oor rasseverhoudings gepraat word en dit sal nou van die res van die drama afhang om te bewys dat die verloop sterk genoeg is om hierdie probleem te dra. Ook word Kemp al dadelik aan ons bekend gestel

as/...

- 30 -

as 'n opruier (p.3), alhoewel ons nog nie weet wie hy in werklikheid is nie. In dieselfde dialoog tussen die Generaal en Emma sê sy:

„Ek het so baie sonde met die meide die afgelope paar dae - - vandat al die moeilikhede hierbo begin het...." (p.4)

Die melding van die „meide" gekoppel aan 'n verwysing na die „moeilikhede hierbo" verhef dit van 'n blote bediendekwessie na 'n wyer probleem en ontstaan daar weer 'n gevoel van afwagting vir verdere spannende gebeure in die drama. Hierdie gedeelte beweeg dus nog op die dramatiese lyn.

Die verwysing van Emma na Gillian as „'n Hammond" en kort daarna na John Hammond as „'n jingo" brandmerk Gillian as 'n besondere tipe in ons samelewing, 'n tipe waarteenoor die Afrikaner nog altyd taamlik vyandig gesind was. Ons kan dit beskou as die een „pool" van die uiteindelijke „oplossing" wat nou geskep is. Ten spyte van die feit dat Gillian in verband gebring word met 'n jingo is dit die Generaal wat die toeskouer oortuig dat Gillian miskien „anders" is as die ander Hammonds. Ons moet ook daarop let dat die blote gebruik van die woord „jingo" alléén waarde-bepalende betekenis sal hê vir 'n Suid-Afrikaanse gehoor. Maar die Hammonds word deur Em nog noukeuriger beskryf:

„Pieter het rede om te glo dat John Hammond die swartgoed teen hom gebruik. En met Kemp skakel....." (p.5)

En weer 'n verwysing na die „swartgoed." Met hierna word ook die Generaal vir ons geklassifiseer as 'n stuk uit die verlede, „'n nasionale monument;" „Ja, nee ek het ook gely, Em, en gestry vir my land en volk." In die/...

In die verdere loop van die drama vul hy ook werlik 'n monumentale rol in die letterlike sin, naamlik 'n rotsvaste figuur en 'n verbintenis met die verlede.

Gillian sterk ons vermoede in verband met haar afkoms en haar rol in die toekoms:

"My Pa was 'n Rooinek..... en my ma was 'n Woltoon, van die 1820 soort..... Ek is 'n Springbok..." (p.8)

Alreeds word die stigma wat haar aankleef, as synde 'n jingo, versag. Daarby verneem die toeskouer ook dat sy Afrikaans goed magtig is en veral as gevolg hiervan word sy alreeds in 'n ander kategorie geplaas.

Hier maak ons alreeds kennis met woorde met 'n assosiatiewe betekenis. Die Afrikaner heg 'n definitiewe waarde aan woorde soos "Rooinek," "Woltoon" en "Springbok." Alhoewel daar met hierdie woorde 'n sekere "kennis" van die gehoor verwag word, voel ek dat dit heeltewel toelaatbaar is, want die skrywer gebruik hierdie woorde om kort en bondig sekere karaktertrekke te skep. Aangesien hierdie woorde suggestief van aard is, lei dit die aandag na 'n sekere tipe in die breë volksverband.

In die volgende paar reëls hoor ons van die "Vuuros" wat ten spyte daarvan dat hy volgens die titel van die werk 'n baie belangrike rol in die drama behoort te speel, hy in werklikheid 'n bykomstigheid is, wat met die werklike klimaks niks te make het nie. Die hele "Vuuros"-storie loop dood voordat die klimaks bereik word. Ons kan die Os slegs beskou as die Generaal se gewete. Om sy gewete te sus en om Ngondera te herinner aan die "verlede" word die Vuur-os as soenoffer gestuur.

Ook/...

Ook die vraagstuk word weer pertinent onder die aandag van die toeskouers gebring en daar kan by die gehoor nou geen twyfel meer bestaan oor die aard van hierdie probleem nie. Die Generaal verwys na Ngondera soos volg:

„Nou, vandié oor die water was om skrifgeleerd te raak en Kemp hier in sy kraal boer en hulle wysmaak dat die witman hulle kul en onderdruk, gaan dit maar soos jy sien...”

(p.13)

Met die aanhoor van hierdie woorde is daar onmiddellik 'n reaksie van verontwaardiging by die gehoor. Hulle is nie verontwaardig oor die sienwyse van Kemp nie— dit gaan om die probleem buite die drama, waar die gehoor al kennis gemaak het met die „Kemp-tipe.” En hier is Kemp die geestelike wat dadelik 'n teensin teenoor hom en sy „tipe” opwek:

„..... vervul met broederliefde en die heilige gees. Pleks dat hy iets doen vir die mense - - wat in elk geval net versleg van al hul biersuipery en rondlêery - - prent hy hulle allerlei denkbeeldige griewe in.” (p.13)

Daar is min persone in ons land, wie se gedagtes nie onmiddelik na dergelike gevalle in Suid-Afrika sal gaan nie. Daar is m.a.w. op hierdie stadium nog nie genoeg spanning geskep om hierdie assosiasie te oorbrug en die aandag by die verloop van die drama te bepaal nie. Net na Martin se aankoms lees Pieter voor uit 'n koerantberig uit die pen van Kemp. Wat daar gesê word, is genoeg om enige Afrikaner se bloed te laat kook (p.17): die beswadding van Suid-Afrika in die wêreldpers deur die geestelikes. En weereens vind ons dat alhoewel

dit/...

dit Kemp is wat die besondere stukkie geskryf het, dit so 'n bekende noot aanraak dat die weerklank hiervan vérbuite die drama weerklank vind. En Pieter, die man van daad, kom hier na vore.

Net hierna (p.18) vind ons 'n melding van naturelle wat 'n eland geskiet het, maar dit is so nou saamgeweef in die dramatiese materiaal van die drama dat dit ons glad nie opval as 'n losstaande moment in die drama nie. Dit het in die besonder betrekking op die klein faset van die probleem wat op Okanjenje afspeel. Pieter maak ook melding van sy voorneme om die begraafplaas van die Kaffers te verwyder. Die sentimente wat aan 'n begraafplaas gekoppel is, is nie slegs lokaal van aard nie maar universeel en ons aandag bly by die verloop van die drama-dit is deel van die spanningsverloop van die drama. Daar word hier ook van die '47-brand gepraat (p.18).

As spanningsmoment is die melding van die "'47-brand" nie baie geslaagd nie, aangesien dit terugwys na 'n gebeurtenis wat vir die toeskouer in die duister gehul is. Dit is 'n losstaande moment in die drama met geen aanknopingspunt in die drama self nie. Ons weet nie of ons 'n letterlike of figuurlike betekenis aan die woord moet heg nie. (vgl. wêreldbrand.) Die verskuiwing van die bakens en die oordrag van die grond is egter alles dinge wat op daardie besondere vraagstuk op die verhoog 'n invloed uitoefen en ons voel hierdie sake nie as hinderlike elemente aan nie. Dit is probleme waarmee hierdie groepie mense in hulle mikro-kosmos gemeed is en wat 'n spesifiek dramatiese funksie en doel in die verloop van die drama het.

Pieter/...

Pieter word in hierdie deel geskets as die bitsige en praktiese boer. Hy verwys sarkasties na Kemp se idee van die „edel barbaar“. Ook sy houding teenoor die natuurlike kom baie duidelik uit as hy na sy gesprek met Kemp en Ngondera verwys: „en dit het min geskeel of ek het hom daar op die plek geleer hoe om sy meerderes te behandel.“

Die botsings tussen Pieter en Gillian kan ook baie maklik vertolk word as die botsings tussen die twee groepe wat hulle verteenwoordig - groepe wat in opvattings en ideale nog altyd reëlreg mekaar teen gestaan het. Miskien is hierdie spesifieke vertolking nie korrek nie, maar dit is juis die gevaar wat skuil in die gebruikmaking van simbole in 'n drama. Alles wat tussen hierdie simboliese karakters gebeur, kry later vir die toeskouer 'n simboliese waarde. En in dié besondere geval is die twee tipes wat teenoormekaar gestel word sulke teenoorgestelde pole dat 'n dergelike vertolking van die gebeure miskien met reg kan geskied.

Na die Generaal se vertelling van Herklaas Louw, 'n ware pionier, kom Gillian met die verrassende verklaring:

„Omie... dis die land self wat ons saambind.“

(p.24)

Hierdie verklaring is so opsetlik in die drama ingevoeg dat dit die leser onmiddellik opval. Die dramaturg kan werklik nie verwag dat ons die Generaal se slotopmerking dat ou Herklaas „lankal onder die kluite“ rus as 'n aanleiding vir hierdie verklaring moet aanvaar nie. Dit is juis hierdie soort filosofiese verklarings uit die bloute wat die haakplekkies in die drama is. Dit het hoegenaamd geen dramatiese funksie nie/...

nie en is 'n losstaande en stilstaande moment in die verloop van die drama. Dit is klaarblyklik 'n verklaring wat die leser moet voorberei vir die oplossing van die vraagstuk, maar dit is 'n doelbewuste sedeprekie wat van buite af op die drama geforseer word en dit is juis as gevolg van die gebrek aan „terloopsheid" dat dit die leser soos 'n nagmerrie na die werklikheid terugroep.

Waar Kemp by die Generaal en Pieter besoek kom aflê (p.25), vind ons in die gesprekke tussen hierdie drie woorde en argumente wat miskien woordeliks uit die dagbladpers kan kom. Hulle spesifieke probleem word glad nie of baie min bespreek. Hulle stry en filosofeer oor menseregte in die algemeen. Hierdie argumente kan wel indirek voortvloei uit die gebeure op die plaas, maar die argumente self vervul geen funksie in die verloop van die drama nie. Hierdie stryery is net 'n intermezzo in die drama wat die toeskouer sy kop sal laat knik met die opmerking: „net soos dit altyd gaan!", of „dit is darem realisties." 'n Groot deel van hierdie redenasie kan uitgelaat word sonder dat dit die verloop van die drama se verloop sal skaad. Die woord „menseregte" wys weer uit na 'n verband wyer as die nasionale kring. Dit is 'n woord wat in sy gebruik deur internasionale organisasies, vir ons so algemeen geword het dat dit dadelik vir ons 'n asosiatiewe betekenis het. En as Pieter sê: „... wat inspireer hierdie geroep om menseregte? Haat en afguns, nie liefde nie", dan verplaas dit ons na die vergadersale van die Verenigde Volke Organisasie waar uitroepe soos hierdie daaglik gehoor word. Daar is ook bv. baie min mense in ons land vir wie die woord „apartheid" nie sinoniem is met die kleurvraagstuk nie. „Menseregte" kan natuurlik met/...

met reg in hierdie geval gebruik word, maar die dramatiese verband is nie sterk genoeg om dit van sy assosiatiewe waarde te onthef nie.

In hierdie tuisgesprek word baie van die argumente vir en teen sosiale integrasie tussen wit en swart bespreek.

„Pieter: ,... is dit ons skuld dat hulle so vinnig aanwas?’

Kemp: ,As 'n mens 'n ander die reg ontsê om volwaardig te bestaan as mens, dan sondig jy teen die Skepper!’ (p.25)

Die woorde word doelbewus in die mond van die karakters gelê om op nog 'n faset van die rassevraagstuk te wys. Dit is weer 'n algemeen wysgerige spreuk wat aan die gehoor gerig word. Hierdie redenasie lei die aandag van die gehoor heeltemal weg van die werklike dramatiese verloop van die drama. Kemp, wat as die kampvegter van die onderdrukte optree, se simboliese eienskappe is so sterk dat sy redevoering hol en sonder oortuiging klink - dit is retoriese gedagtes wat daagliks in die pers gebruik word. Kemp kom ons alhoemeer voor as die onvermurfbare godsdienstige dweper wat so vasgegroeï is in sy oortuigings dat geen redenasie of voorlegging van feite hom tot 'n ander insig kan bring nie.

Enkele reëls verder val die lig op nog 'n politieke strydskreet in verband met die rassevraagstuk, nl. die kwessie van „white domination” of „baasskap”. En nogeens spring dit uit fokus - - ons word weereens na die buitewêreld geprojekteer.

Die '47-brand word weer aangehaal en steeds bly dit 'n raaisel.

Daar/...

Daar word ook melding gemaak van die onwetenskaplike boerderymetodes van die naturel, gronderosie, oorbeweiing, gebrek aan 'n verantwoordelikeheidsin, die ontstamming van die naturelle - dit alles in hierdie deel waar die standpunte van die Generaal, Pieter en Kemp teenoor mekaar gestel word. Ons moet veral hier tot die slotsom kom dat hierdie fragmente van die probleem baie subtieleerbehandel kan word. Dit klink te veel na die spreuke van 'n opwekkingsprediker.

Aan die einde van die eerste bedryf vind ons die Generaal weer in 'n filosofiese stemming en in teenstelling met die meeste ander kere is hierdie filosofering na binne gekeer - - dit het middelpuntsoekende krag en verwys na die tuiskoms van Martin.:

„By die riviere van Babel... daar het ons gesit.. ook geween as ons aan hom dink. Geboorte... dood... huwelik.... tuiskoms, my seun... dit is die mylpale in 'n mens se lewe.”

En in 'n prospektiewe aksiemoment word daar weer verwys na 'n dreigende onheil:

„.....Hier broei onrus uit”. (p.33)

Vroeg in die tweede bedryf is daar weer 'n paar sinne wat ons aandag trek in die gesprek tussen Gillian en Pieter:

„Pieter: ,Maar hierdie jaar is 'n ander soort jaar! ...”

Gillian: ,Wie veroorsaak hierdie toestand?”

Gillian: ,Ek sou graag wil weet wat die gevolge van hierdie hele ding gaan wees.”

Wat die eerste aanhaling betref, het dit nie net betrekking op die grafte wat Pieter sopas laat verwyder het nie. Dit het 'n wyer bedoeling. En tog was daar/...

daar tot dusver baie min in die drama wat ons oortuig dat die jaar baie van ander jare verskil het. Ons het wel verneem van die opruiery van Kemp en van oordrag van gronde, die verskuif van bakens e.d.m., maar dit het die indruk geskep dat hierdie dinge sedert die dood van Kasupi, tien jaar gelede, aan die gang is. M.a.w. daar word in hierdie frase 'n spanning geïmpliseer waarvoor daar nie genoegsame motivering bestaan nie. Daar is nie genoeg spanning geskep om hierdie uitlating te kan dra nie. Dit word geheel en al aan die verbeelding van die toeskouers oorgelaat om te besluit wat hierdie spanning presies is.

Met die tweede aanhaling het ons 'n verwysing na 'n toestand wat reeds bestaan. Dit kom voor asof die toestand so pas ontstaan het-dit mag die gevolg wees van die verwydering van die grafte. In die eerste aanhaling sluit die woorde „maar hierdie jaar is 'n ander soort jaar" baie meer in as wat direk uit die drama voortvloei; dit sluit ook die gehoor se idees omtrent die hele kleurkessie in. Lg. geval het egter direk betrekking op die gebeure van die afgelope paar dae op die plaas.

In die derde aanhaling kry ons vir die derde keer in hierdie gesprek 'n verwysing na 'n ongenoemde saak- „'n ding", toestande e.d.m. Woorde wat bedoel is om die spanning in 'n prospektiewe sin op te wek, maar omdat daar nie genoeg dramatiese spanning geskep is om hierdie woorde krag te kan gee nie, verflou die spanning wat hierdie woorde in die drama moes skep. Die toeskouer soek dan na „iets" buite die drama waarop hierdie „spanningswoorde" gemik kan wees. Dit kan in „Die Jaar van die Vuuros" soveel makliker gebeur, omdat

daar/...

daar soveel propagandamateriaal vir dié besondere probleem in die drama is. In al hierdie gevalle het die „spreuke“ ten spyte van hulle prospektiewe aard ook terugwysende krag, want op die oomblik waarop ons hulle hoor of sien, het ons slegs die feite voor ons wat reeds in die drama genoem is. As hierdie gebeure waarna in die verlede verwys word, wat dramatiese krag betref sterker is as die prospektiewe krag van die frase self, dan verloor die betrokke sin of uitroep geweldig baie aan voortstuwende krag. Juis omdat, soos ons alreeds gesê het, daar soveel verwys word na die groter drama van die lewe waarmee elke toeskouer so goed bekend is en omdat die rassevraagstuk so aktueel vir elke toeskouer is, bestaan die gevaar dat by uitroepe soos dié van Gillian en Pieter die prospektiewe krag verlore kan gaan en dat die idee by ons gewek kan word dat dit betrekking het op die rasseprobleem buite die dampkring van die drama self. Daar word in hierdie spesifieke geval in die teks gebruik gemaak van die woorde „gevolg“ en „oorsaak“ en dit hang net af watter een van hierdie woorde die swaarste by die toeskouer gaan weeg -- „gevolg“ of „oorsaak“.

In die twis tussen Pieter en Gillian word die idee van rassehaat en rassebotsing nog verder uitgebrei deur Pieter se verwysing na die Anglo-Boere-oorlog.

„Pieter: „Luister, John Hammond is die man wat my in alle erns op 'n dag kom sê het, dat ek 'n bietjie moet onthou wie die Anglo-Boere-oorlog gewen het. Verbeel jou!“ (p.37)

Ons kan al sien hoe die boerebevolking van die platteland rondskuif van verontwaardiging by die aanhoor van hierdie woorde. Alhoewel hierdie woorde inpas by die aard van die Hammond-gesin, soos dit alreeds aangetoon is, voel

ons/...

ons dit tog nog as 'n effens kunsmatige verwysing na een van die grondoorsake van die botsing tussen Engels-en Afrikaans sprekendes. Die verwysing na die Anglo-Boere-oorlog mag net terloops wees, maar omdat die rassebotsing reeds in die drama beklemtoon is, verloor hierdie opmerking sy terloopsheid.

Die „Vuuros“, wat weer hier sy verskyning maak, is een van die weinige elemente in die drama wat nie as 'n simbool aan die buitewêreld gekoppel is nie. Vir die Generaal is dit wel 'n simbool van „Afrikaner-vuur“ maar dit het geen verbintenis met faktore buite die drama nie. Dit dien slegs as 'n bykomende spanningselement wat ongelukkig baie van sy krag verloor omdat dit slegs 'n vroeë hoogtepunt bereik en dan doodloop. Die „Vuuros“ word hoofsaaklik gebruik in die openbaring van die karakter van die Generaal. Wanneer hy die „Os“ gaan doodskiet, besef die Generaal ook skielik sy futiele verbondenheid aan die verlede en sy onmag om die toekoms te beheer deur middel van die verlede.

In die gesprek tussen Martin en Alexis waarin hulle die voortbestaan, al dan nie, van die land bespreek, word Alexis vir ons baie duidelik en doelbewus geskilder as die volslae kultuurpessimis. Hierdie hele gesprek, wat weer 'n filosofiese beredenering is van 'n probleem wat met die drama niks te doen het nie, is 'n los moment in die dramatiese verloop. Dit hang wel saam met die groter probleem wat De Klerk in die drama behandel, maar dit toon geen verbintenis met die spanningslyn van die drama nie - en dit is juis wat ek probeer vasstel, nl. in hoeverre De Klerk daarin geslaag het om sy probleemstelling by die algemene spanningsverloop van die drama te/...

te laat inpas. Met Alexis se vraag aan Martin kom ons dadelik agter dat alles nie met hom plus is nie:

„En dink jy nog waaragtig die plek het 'n toekoms... as 'n witmansland?“. (p.40)

Die „witmansland“ suggereer alreeds weereens die spanning in die bestaanstryd tussen wit en swart. Alexis het al sy vertrouwe in sy land en volk verloor en hy gaan probeer om 'n nuwe lewe te soek in die buiteland met al sy kulturele skatte. As kontras is daar natuurlik Martin wat sewe jaar lank in die buiteland vertoef het en terugkom na Suid-Afrika. Op Alexis se bogenoemde vraag antwoord hy: „Ek meen so.... om die waarheid te sê ek glo dit“. Alexis die idealis, wat gemeen het dat hy die Shangri-la of „Nuwe orde“ buite homself kon vind - -

„Hier, so het ek in my onskuld geween, hier is die Nuwe Orde - - de herinnering van die land, die herstel van die grond. En die Bantoe sou 'n waardiger plek in die samelewing vind, dalk nog 'n Nasionale Tuiste...“ (p.41)

In sy idealisme staar hy hom blind teen die „botheid en domheid“ van die mense om hom. Hy redeneer nie met Martin nie, maar hy praat direk met die gehoor en probeer hulle tot sy standpunt oorhaal. En in die loop van hierdie gesprek staan die verloop van die drama botstil. Nogeens word daar 'n hele reeks algemene klagte teen die maatskappy opgenoem, soos 'n kieser wat by sy parlamentslid gaan kla oor die wantoestande waarin hy genoodsaak is om te lewe. In hierdie uitbarsting kry ons 'n hele aantal „waarhede“ omtrent ons moderne samelewing -- seerplekke waarvan die dramaturg sy toekouers bewus wil maak. Die onoortuigende storie van

Jan/...

Jan Lande (p.42) klink baie na die moraliteitsdramas van etlike eeue gelede. Hy het dit veral teen die nepotisme en rugkrappery van die „groot geeste“. By dit alles maak De Klerk hom nog een van die ongelukkiges wat na 'n reis van nege maande deur Europa sy eie land sien as slegs 'n potskraapsel van die groot kulture van die Weste:

„Here, hierdie skamele stede, hierdie klein lewens, hierdie parogiale politiek!“ (p.43)

Die inhoud van sy volk was vir hom na sy terugkeer 'n „hol refrein“, soos dit in die koerante vervat is:

„die jongste laster teen die volk, die grootste droogte in menseheugenis.... die jongste politieke bekering... die voor en teë van Boeremusiek... die ongelooflike sotheid van die keurders van die Curriebeker-voetbalspan.“
(p.43.)

Dinge uit die daaglikse lewe is dit wel, maar in die dramatiese verloop van die toneelstuk het dit geen plek nie. Die drama word eenvoudig 'n indeks waarin ons al die kultuurprobleme opgeteken kry. In 'n drama is daar nie plek vir 'n indeks van al die maatskaplike probleme van 'n land nie - daarvoor is daar handboeke in die Sosiologie. 'n Drama is 'n lewende struktuur - in die drama is daar nie plek vir stilstaande momente waarin 'n lys van sosiale euwels opgeneem word nie. Dit moet egter goed verstaan word dat ek dit nie teen die gebruik van hierdie euwels in 'n drama het nie, maar elke sin en elke handeling in die drama moet 'n deel wees van die gang en struktuur van die drama. Ek is besig om 'n suiwer struktuuranalise van die drama te doen en elke handeling word aan die struktuur van die drama getoets. Ek spreek geen oordeel uit oor die aard van die redenasies/...

redenasies en handeling nie, ek bepaal slegs hulle plek in die struktuur van „Die Jaar van die Vuur-os.“ Van werklike integrasie in die lewende geheel van die drama is in hierdie geval geen sprake nie. Dit bly los momente met geen retrospektiewe of prospektiewe krag nie - - sedeprekies wat sonder enige geladenheid slegs na amateuragtige wysgerige pogings klink. Alexis sluit af met:

„hoe vaal, hoe middelmatig, hoe kleinburgerlik was dit alles na Beiere en Italië en Provence.“ (p.43)

Uit dit alles kom Alexis as 'n besondere tipe na vore: die kultuurpessimis en onverbeterlike idealis.

In Alexis se gesprek met sy vader word daar nog 'n paar kultuur-tekorte by ons indeks gevoeg:

„geestelike ghwarre...; houtkoppe in hoë posisies....; Hoëpriesters van die Kuns en Kultuur, met hul ewige broederlike onderonsies....“ (p.46)

Hier spreek hy 'n oordeel oor homself uit.: „Hoe moet 'n mens aan 'n wêreld glo waaruit alles wat menslik en fyn was, verdwyn het?“ Die Generaal in sy gebondenheid aan die verlede wend 'n poging aan om 'n bolwerk teen hierdie uitbarsting op te werp, maar selfs hy slaag nie daarin nie.

Alexis se volgende woorde roep die publiek op om terug te keer na die ou paale; om terug te kyk na die heldegeslagte van weleer:

„As kind het ek aan moedersknie veel gehoor van 'n geslag wat eens hier bestaan het. Vir my was dit toe 'n geslag van helde en reuse en ek het later daarin begin glo. En ek meen nog/...

- 44 -

nog dat dit bestaan het - - 'n geslag sonder halfheid en oneerlikheid. Maar waar is hulle vandag?" (p.47)

Ons kan hierin geen aanknopingspunt met die gebeure op die verhoog vind nie.

Na Alexis se tirade teen sy land het ons nou Martin - - die teenoorgestelde pool - - die man wat, nadat hy jare in die buiteland was, teregkom na sy vaderland omdat hy daar in die vreemde 'n vergesig gesien het. Dit voel asof die skrywer na iemand gesoek het om as „neutraliseermiddel" op te tree vir die gif wat Alexis versprei het. In 'n emosionele gesprek beskryf hy aan sy vader die vergesig wat hy op die heuwels van Florence gehad het. In digterlike taal vertel hy nou weer vir die gehoor dat hulle land darem nie heeltemal so verrot is as wat Alexis dit wou uitmaak nie. Hy erken die probleme van sy land, maar in teenstelling met Alexis wat wegvlug van die probleme af, kom hy terug om hierdie probleme aan te pak. Sy gebed wat hy op die Tuskaanse heuwels uitgestort het, is 'n egte volksgebed - hy maak dan ook gebruik van die meervoud „ons". Hy het geen rede vir hierdie besondere gebed nie, behalwe dat hy 'n vergesig gehad het. Die een oomblik het hy die groen-kroondenne gesien en daaraan gedink hoe dat hy as kind onder die skadu's van die denne gesit en speel het, en in die volgende verblindende oomblik:

„so het ek toe ook maar gebid... Ek het gesê:
Heer, seën ons land Suid-Afrika... Heer, gee ons wysheid; die probleme waarvoor ons staan is so vreeslik groot... Heer gee ons moed...
Heer maak ons hierdie land waardig." (p.53)

Na hierdie gebed kan geen „regdenkende" mens meer enige waarde heg aan die woorde van Alexis nie. Hierdie

twee/...

twee broers redeneer met hulle gehoor en meer nog, hulle redeneer met die hele volk. Daar is geen beswaar teen die gebruik van hierdie emosionele gesprek tussen Alexis en Martin nie, maar in die drama self is daar geen aanknopingspunt vir hierdie gesprek nie - dit vorm nie 'n deel van die „bouwerk“ van die drama nie en hang geheel en al in die lug, sonder enige doel of motivering wat uit die dramatiese verloop voortvloei.

Die dramaturg het die volste reg om 'n boodskap aan sy volk te bring, maar dan moet die boodskap so nou saamgeweef wees in die dramatiese gang van die drama dat alle opsetlikheid van die boodskap verdwyn. Dit is die opgelegde taak van 'n predikant om 'n boodskap aan sy luisteraars te bring en as hy op die preekstoel staan, verwag ons dat daar 'n boodskap gebring moet word. Maar die taak van die dramaturg is tog in die eerste plek om 'n drama te skep - 'n lewende struktuur wat die aandag van sy luisteraars elke oomblik toegespits sal hou op die gebeure op die verhoog.

Daar word geen reëls vir die dramaturg neergelê nie - ek neem aan dat hy 'n geleentheidsdrama wou skep en in die drama sekere nasionale probleme wou stel, maar as ons sou uitgaan van die elementêre uitgangspunt dat daar „eenheid“ in 'n drama moet wees - m.a.w. een deurlopende lyn wat as stukrag vir die drama dien, dan kan ek nie aanvaar dat los momente wat die gang van die drama vertraag, veroorloof is nie. Daar kan van talle bykomstige motiewe gebruik gemaak word, maar dan moet hierdie motiewe 'n noue verbintenis met die hoofgedagte hê. Daar kan aangetoon word dat die simboliese hoofgedagte in hierdie geval die voortbestaan van die Afrikanervolk is, maar volgens die struktuur van die drama is dit nie die geval nie. By ontleding vind ons dat die
spanning/...

spanning geskep word deur die plaaslike moeilikhede met die naturelle - die verwydering van die grafte en die aanval op Gillian is punte op die hoofspanningslyn van die drama - vir my is dit die hoofspanningsmotief. Dit is die motief wat die spanning en die klimaks lewer. As die skrywer nasionale motiewe in sy drama wil gebruik, staan dit hom vry, maar dan moet hierdie motiewe so nou saamgeweef word met die hoofspanningsmotief dat dit nie die eenheid van die drama skaad nie. As ek uit die ontleding van die drama vind dat 'n sekere motief in die drama die meeste spanningsmomente asook die klimaks lewer, aanvaar ek dit as die hoofspanningsmotief en die handelings van die verskillende karakters word dan aan hierdie spanningsmotief getoets. As dit dan nie die nodige samehang met die spanningsmotief toon nie, kan ek dit nie aanvaar as 'n noodsaaklike deel van die drama nie - onafhanklik van die aard van die uitsprake. 'n Torinkie van glansende wit marmer op die dak van die Uniegebou sal as kunswerk op sigself dalk voldoen aan alle estetiese eise maar dit sal nie by die geheelindruk van die gebou met sy argitektoniese balans van vlakke en hoeke pas nie. Eers stel Alexis die geweldige probleme aan ons voor en dan kom Martin en in sy bewustheid van die probleem erken hy nie 'n nederlaag nie, maar hy bid namens sy gehoor en volk vir krag om hierdie probleme aan te pak. Met een veeg van sy hand ontnem hy al Alexis se argumente van hulle waarde: „die land, die mense, is my land, my mense.“ Maar die dramaturg gaan verder en in 'n volgende gedeelte probeer hy om deur middel van 'n tipiese „Dingaansfeestoespraak“ die volksgevoel en volkstrots by sy hoorders wakker te maak:

„Ek/...

„Ek het Europa leer ken - ja, maar ook my eie land - juis, omdat ek daar vir die eerste keer beseef het wat, naas ons gebreke en beperkinge, tog uniek in ons volkslewe is. Ek het gesien dat ook ons tradisies het waarop ons trots moet wees - - die reg, die kerk, die verfyning van gees wat ons mense tot op die verste voorposte altyd saam met hulle gedra het...; ons het groot manne opgelewer; na verhouding tot ons getalle miskien nog meer as die meeste ander volke." (p.53)

Hierdie gedeelte het geen verband met die res van die drama nie. Retrospektief gesien, vind ons geen aanknopingspunt nie en prospektief geneem, vind ons dat hierdie gedeelte na geen moment verduidelik wys nie. Dit is wel gelaai met emosionele spanning, maar van dramatiese spanning met betrekking tot die handelingsmomente in die drama is daar geen sprake nie. Dit meeste wat ons kan sê, is dat Martin vir ons die simbool is van die ware volksman - - en 'n goeie spreker, wat ons eie gevoelens vir land en volk wakker maak. Maar wat het dit alles met die hoofspanningsmotief van die drama te doen? Niks!

Maar Martin is nog glad nie klaar met sy gehoor nie. Noudat hy homself in ons gedagtes as volksman gestabiliseer het, gaan hy verder en kom hy by die rasseprobleem. Maar nie die probleem soos dit in die dramatiese verloop voorkom nie: hy behandel die botsing tussen Boer en Brit gedurende die afgelope wêreldoorlog en daarna. Die dramaturg spreek nou tot nog 'n groepie in sy gehoor, nl. dié wat gedurende die afgelope oorlog aangesluit het, teen die wil en wense van die erg-nasionaal-gesinde gedeelte van sy volk. „Dit was broer teen broer, en Boer teen Brit." Net soos die dramaturg eers vir

Gillian/...

Gillian gebruik het om die Engelssprekendes in sy gehoor bewus te maak van die saambindende krag van die bodem, gebruik hy nou vir Pieter die Afrikaner-in-murg-en-been, om hierdie selfde boodskap aan die Afrikaanssprekendes te rig:

„.... het dit ons miskien ook nader aan mekaar gedwing. Juis omdat dit by baie 'n bewustheid van die land gaande gemaak het, 'n bewustheid wat voorheen nooit by hulle bestaan het nie. Hulle was meteens ook trots daarop om van dié land te wees, van dié mense... En dit is waarop ek afstuur. Dis die land self, Vader, wat ons sal saamsweis, die land self en sy verhaal - die liefde vir hierdie aarde waaruit ons gemeenskaplik moet groei."

(p.54)

En gedurende hierdie twee lang gesprekke van Martin, markeer die drama die pas - - omdat daar vreemde elemente in die drama hulle verskyning maak, wat met die groei-proses van die drama niks te maak het nie.

Die twee, byna enersluidende aanhalings van Pieter en Gillian, verg egter nader ondersoek.

Gillian: „Dis die land self wat ons saambind. Dit is." (p.24)

en Pieter: „Dis die land self, Vader, wat ons sal saamsweis..." (p.54.)

Ons kry nou twee „simbole" van byna teenoorgestelde pole, wat 'n byna gelykluidende uitspraak gee omtrent die oplossing van die rasseprobleem tussen Boer en Brit, en ook tussen swart en wit. Eers het Gillian, die Engelsgebore Afrikaner, hierdie oplossing genoem en nou is dit Pieter, die Boerseun, wat dieselfde mening toegedaan is. Hierdeur berei die dramaturg ons in 'n sekere mate/...

mate voor vir die uiteindelijke oplossing wat hy gaan aanbied, nl. die versoening tussen Boer en Brit in hulle gemeenskaplike liefde vir die bodem. In 'n drama waarin daar kwalik twee karakters is wat presies dieselfde voel, maak die dramaturg dit doelbewus opvallend dat Gillian en Pieter dieselfde mening oor die oplossing van die vraagstuk het - dit pas by sy probleemstelling in, maar nie by die dramatiese verloop van die drama nie. Die hele doel van die studie is om aan te toon dat die drama op twee verskillende vlakke afspeel wat geen verbintenis met mekaar het nie.

In dieselfde gesprek gee hy weer 'n keer sy redes vir Alexis se vertrek:

„..... omdat ek weet dat 'n mens die kwade in die lewe nie verklaar of oorkom deur daarvan weg te loop nie, maar deur dit tegemoet te gaan.” (p.54)

Weereens die opmerklige verskil in beskouings tussen Alexis en Pieter.

Hierdie hele gedeelte was nog 'n aanvulling by die reeds lang lys van verwysing na probleme buite die drama....elemente wat vreemd is aan die verloop van die drama.

Pieter se opmerking na die dood van Kasupi sleep weer die buitewêreld aan die stert in die drama in: „Hoe gouer dié ding na die een kant of die ander kant uitgemaak word, hoe beter.” Die „ding” waarna hy verwys, sluit meer in as die toestand wat in die drama self geskep is. 'n Bewys daarvoor vind ons in sy daaropvolgende woorde: „Maar dit sal nie die eerste keer wees dat so iets met ons as volk gebeur nie.” Die hele volk het niks gemeens gehad met die probleem wat op
die/...

die toneel geskep is met die dood van Kasupi nie. Dit is weer 'n bewys dat daar deur die hele loop van die drama twee vlakke is waarop die drama homself afspeel - - op die verhoog en in die lewe van die volk. En gedurig is daar 'n vermenging van die lewe op die verhoog en die lewe buite die verhoog.

Die Generaal is die simbool van die verlede: Pieter neem sy vader dit baie kwalik dat hy nog die „Vuur-os" as versoening wou stuur en Alexis sê baie onomwonde vir sy Vader dat hy vassit in die knellende bande van die verlede.: „Vader daar is baie wat hier gebeur waarvan u niks weet nie." Veral is dit die stuur van die „Vuur-os" wat die Generaal kenmerk as die hulpelose figuur uit 'n tyd wat hom verbygegaan het. Die Generaal het sy houvas op sy seuns verloor, alhoewel sy stempel onuitwisbaar op hulle afgedruk is. Met die tipiese kenmerk van 'n ou man leef hy weer terug in die verlede:

„Die ou sondaar het al ver geloop en baie, baie beleef my kind" en „Saam met my Volk, in sy wel en wee. Gestaan by sy sterfbed, saam met hom weer opgestaan, help veg teen alles wat hom wou vernietig...." (p.68)

Ons sien weer hoe die Generaal hom telkens op die verlede beroep om homself te handhaaf. Soos 'n persoon wat met die een voet op die wal staan en met die ander op 'n wegdrywende boot, is die sprong wat hy moet maak, te groot, terwyl die wal 'n steeds onsekerder vastrapplek word. Weer maak hy hom skuldig aan die verkondiging van al gemene waarhede:

„Maar/...

- 51 -

„Maar die ongeluk is dat ons mekaar nie begryp nie, Em. Elkeen klou maar net naarstiglik aan sy ou stukkie van die Waarheid en verbeel hom dis die Al - - elkeen speel met sy eie blink klippie, terwyl dáár die onmeetlike grenslose oseaan lê en wag. Dis ons menslike las, Em - - ons bly geslote vir mekaar..." (p.70)

Hierdie algemeenhede wat die Generaal telkens verkondig, gee ons al hoe meer die idee dat dit bedoel is as 'n sedepreek. Vir bogenoemde aanhaling vind ons weinig wat uit die drama self kon spruit. Hy gesels met iedereen in die gehoor. Algemene raad vir alle probleme:

„As ons maar net kan, byvoorbeeld kan weet hoeveel vrees en leed en menslike hunkering ons vyand ook ken, sou dit ons al seker 'n hele ent nader na mekaar toe bring." (p.70)

Hy praat van geen spesifieke probleem of vyand nie, maar van probleme of vyande in die algemeen. Ons breek geheel en al weg van die verloop van die drama en 'n rukkie lank sit elke toeskouer in hom self gekeer en beoefen introspeksie. Elkeen sit sy kop en skud en dink met 'n skielike skuldgevoel aan al sy persoonlike vyande en probleme en hoe toepaslik die Generaal se raad in sy geval kan wees. Met 'n ruk word ons weer na die spel op die toneel teruggeroep - - „hier is hulle nou!" Skielik het ons nie meer te doen met ons eie probleme nie, maar met die probleem wat besig is om die verhoog te ontplooi.

Alhoewel Jill se aanranding simbolies kan wees van die gevare waaraan elke blanke vrou in Suid-Afrika blootgestel kan wees, wanneer 'n toestand van spanning tussen blank en nie-blank ontstaan, voel ons tog dat hierdie klimaks dramaties goed verantwoord is - dit is

'n/...

'n deel van die dramatiese spanning wat in die verhaal geskep is.

Selfs die klimaks van die drama speel na „buite“ af. Alhoewel Jill se aanranding hoofsaaklik die aanleiding tot die krisis verskaf, wil Pieter hê dat die gehoor moet beseef dat dit ook 'n krisis in die Volkslewe is wat daar afspeel. Dit word ook nie op 'n manier gedoen wat saamvloei met die dramatiese verloop nie, hy vra die gehoor direk om te onthou dat daar grotere magte in werking is as dié op die verhoog:

„Dat ons nou eindelijk die punt bereik het, waar dit ons nie langer gaan baat om te probeer versoen of paai nie. Dis hulle of ons... en hoe gouer ons dit as 'n Volk beseef, hoe beter.“ (p.75)

Dit is 'n duidelike voorbeeld van die opsetlike aanbieding van die probleemstelling. In die eerste gedeelte van die aanhaling is hy besig met die wrywing wat tussen die blankes en die naturelle op Okonjenje ontstaan het - daar is geen bewys uit die drama dat hierdie wrywing kan uitbrei tot 'n nasionale krisis nie. Die eerste gedeelte het direk op die drama betrekking, maar dan swaai hy skielik om en kyk reguit na die gehoor: „.... hoe gouer ons dit as 'n Volk beseef, hoe beter.“ Dit is nie eers die dramatiese handeling wat op 'n subtiele manier na die buitewêreld uitwys nie, die buitewêreld tree direk op die verhoog en word gebruik om die dramatiese aksie te versterk. Maar hy redeneer nog verder met sy gehoor:

„Em, sê my: welke volk op aarde en in die geskiedenis het nog ooit anders as op die basis van selfbehoud gehandel en gelêwe?... Waarom sal ons die eerste wees om te probeer maak asof selfbehoud nie die diepste menslike drang is nie?... Waarom sal ons die halfmens laat baasspeel/...“

baasspeel, toevallig omdat dit ons beskawing is, wat hom in staat stel om vinniger voort te plant as ons." (p.76)

Pieter redeneer oor die hele beginsel van die selfbehoud van nasies, die voortbestaan van volkere en die hele probleem van die magstaat word aan die publiek gestel. Hy neem die standpunt in dat om te kan voortbestaan, ons moet veg. Die hele mensenuitruimte is ingestel op die weg van selfbehoud. Hy stel selfbehoud as die primêre vereiste vir die voortbestaan van die mensdom. Maar in die dramatiese verloop gaan dit nie oor die voortbestaan van die valk of selfs die blanke ras in Suid-Afrika nie, dit gaan eenvoudig om die klein probleem wat in 'n geslote gemeenskap ontstaan het. Die dramaturg laat dit nie aan die verbeelding van sy toeskouers om die probleem in die wyere sin van die volk toe te pas nie, hy maak een van die spelers die simbool van die idee „krag is mag" en hy moet hierdie idee in sy wyere toepasbaarheid in die midde van sy gehoor lê, nie deur middel van dramatiese handeling nie, maar deur middel van 'n filosofiese gesprek wat die gang van die hele drama aan bande lê. Pieter stel hom baie sterk op die noodlotsgedagte - - die mens is gebonde aan sy natuur en die onvermydelike. In al sy handelinge voel hy homself gebonde aan die noodlot.

„Om 'n stryd te vermy wat selfs die woord van God as onvermydelik stel? Om ons los te maak van 'n mensenuitruimte wat ons self nie gemaak het nie?" (p.76)

Waar Martin en Gillian hulle hou aan die beginsel van samewerking, voortvloeiend uit 'n gemeenskaplike liefde vir die bodem, is Pieter die onverbiddelike realis en kom hy by die magsidee: „ons moenie bang wees om/...

om te regeer nie." Hy huldig klaarblyklik die idees van die Nasionaal-Sosialisme van 'n „Herrnvolk.“: „Waarom sal ons die halfmens laat baas speel, toevallig omdat dit ons beskawing is wat hom in staat stel om vinniger voort te plant as ons." Wanneer 'n beskawing of volk in gevaar verkeer, is daar net een middel in sy hand en dit is die wapen. Deur krag sal ons regeer! In Pieter se val vind ons baie van die onvermydelikheid van die ondergang van Oedipus - - net soos lg. word Pieter se lewe bepaal deur eksterne faktore - - noodlotsmagte wat elke mens tot sy einde beheers en meevoer. En selfs in sy ondergang openbaar hy 'n gelatenheid wat hom as fatalis brandmerk.

Dit is vanselfsprekend dat Pieter hier nie in die eerste plek oor sy eie onafwendbare toekoms praat nie, maar hy gaan weer uit die toneel uit en stel sy universele beginsels daar, wat geen betrekking hoegenaamd op die gang van die drama het nie. As Pieter in die eerste persoon gepraat het, dan het ons geen beswaar teen sy filosofiese uiteensetting gehad nie en dan sou die opmerksame toeskouer nogtans daarin geslaag het om dit by nabetraging van wyere toepassing te maak, maar hy beskou homself as die prototipe, die simbool van die hele volk in sy grotere probleem. Die probleemstelling oorvloei sy grense geheel en al en eindig by 'n probleem wat in sy wydheid die voortbestaan van alle volke raak.

Kort daarna is dit Martin wat ons vir die uiteindelijke oplossing voorberei, maar nie net vir die uiteindelijke fusie van hom en Gillian nie, maar ook vir die oplossing van die groter probleem wat die dramaturg beoog/...

beoog het. Gillian is alreeds vir ons aan die begin van die drama geskets, as 'n Engelssprekende Suid-Afrikaner, daarna is sy deur die Generaal gesien, as iemand wat haar goed aangepas het by die volk in sy wel en wee. Sy het vir ons die simbool geword van die Engelse Afrikaner wat saam met die Afrikaner na 'n oplossing van al' sy probleme strewe. Om die uiteindelijke samevatting van die twee simbole soos voorgestel deur Martin en Gillian vir ons meer aaneenlopend te maak, word Gillian nou finaal aangebied as een van ons:

„Ouboet, Gillian is net so 'n deel van hierdie land en sy mense en sy vraagstukke en sy hoop soos enige van ons... Sy het ook maar haar beskouings, ideale, geloof - - en dit, Pieter, uit hoofde van die enkele feit alleen dat sy hier gebore en getoë is, hier uit hierdie aarde wat ons Suid-Afrika noem. Moet nooit vergeet nie Pieter - - moet nooit vergeet dat sy 'n broer en 'n man verloor het wat hulle lewe vir die land gegee het, hoe ons ook al van hulle mag verskil." (p.78)

Hy probeer nie alleen 'n versoening te weeg bring tussen Gillian en Pieter nie, maar hy spreek tot die hele Afrikaanssprekende gemeenskap om in broederliefde hulle Engelssprekende mede-burgers as deel van die land te aanvaar. Sy spesifieke probleem word oorgeplant op die hele probleem van rasseharmonie in Suid-Afrika. Die gemiddelde toeskouer sou tot dieselfde slotsom gekom het as hy nie die hele saak so geheel en al buite verband aan die gehoor opgedring het nie. Hy is 'n voorstander van die idee dat mense van verskillende kultuurgroepe tog/...

op dieselfde bodem 'n harmonieuse eenheid as volk kan vorm, wanneer hulle saam offers vir die land gebring het en 'n gemeenskaplike stryd het om te voer. Gillian is nou nie meer as die afstammeling van 'n Jingo-gesin geskilder nie, sy en ook al haar soortgenote begin nou 'n ander kleur kry - ons begin insien dat 'n oplossing deur middel van samewerking, nie heeltemal buite die kwessie is nie.

Aan die einde van die derde bedryf vind ons Pieter, die simbool van die verharde seksionele Afrikaner wat alles deur geweld wil reg maak, op pad om sy Nemesis te vind: „Hierdie ding moet nou end kry." Hy is die simbool van die man van geweld, die Thor van die samelewing, wat soos dit deur die eeue bewys is deur sy eie geweld vernietig gaan word.

Tipies word daar weer van die onbepaalde „ding" gepraat wanneer Gillian in die begin van die vierde bedryf haar aanranding van die vorige aand met Martin bespreek.

„Ek het jou gisteraand gesê dat ons nie die einde van hierdie ding gaan sien nie... as iemand nie 'n begin maak nie." (p.81)

En opmerklik is dit dat dit juis sy moet wees wat bereid is om die eerste groot opoffering te maak -- Gillian as die simbool van die Engelssprekende Afrikaner. Wanneer sy die meervoudsvorm gebruik by: „Ons het almal skuld daaraan," dan word ons vermoede bevestig dat sy 'n oproep tot die volk doen om saam te werk om 'n oplossing te weeg te bring, 'n oplossing waarin elkeen bereid sal moet wees om sy persoonlike offer te bring.

Net/...

Net soos Martin teenoor die gehoor geantwoord het op die redenasies van Alexis oor laasgenoemde se idees oor die enkeling se stryd teen die euwels van die samelewing, kry ons nou dat dit Gillian is wat die keerkant van Pieter se idees omtrent die voortbestaan van 'n volk aan die gehoor stel:

"Glo jy ook dat dit net dienstigheid is wat kan beslis?... Dat daar niks hoër en beter is wat die optrede van volk teen volk en ras teen ras kan bepaal nie?" (p.82)

Hier land die dramaturg weer in dieselfde val van voorheen - - hy laat Gillian direk met die gehoor redeneer. En dan antwoord Martin die gematigde:

"Ek meen dikwels dat daar soveel in ons eie aard en buite ons is waarteen ons moet stry dat die stryd teen mekaar geen plek hoef te hê nie." (p.82)

Die moontlikheid van saamveg teen 'n gemeenskaplike vyand word hier bespreek as 'n moontlike oplossing vir rassehaat.

Die finale samevoeging van twee simbole en van twee "tipes" uit die volkslewe is byna 'n voldonge feit, wanneer Gillian ná Martin se liefdesverklaring die volgende opmerking maak:

"Ons lewe in 'n beroerde tyd. Ons is daarin, deel daarvan." (p.83)

Twee volkselemente vind nou 'n gemeenskaplike "eie" waardeur hulle deel word van een probleem en dieselfde "beroerde tyd." Die finale saambinding van hierdie twee, voorheen teenstrydige elemente, is byna voltooi.

Die/...

Die dramaturg dra sorg dat die publiek vir geen oomblik vergeet dat die drama wat op die toneel afspeel, maar 'n „byspel” is by die volksdrama en selfs wêrelddrama wat besig is om in die buitewêreld af te speel nie. Selfs die polisieoffisier, Kapt. Vermeulen, word daarvoor gebruik:

„As u my vra, dan is dit die Ooste wat teen die Weste opstaan.” (p.85)

Wanneer Pieter terugkom van sy geheimsinnige nagtelike tog, vind ons hom finaal verstrengel in die strikke van die onverbiddelik Noodlot, wat des te meer herinner aan die tragiese figuur van Koning Oedipus.

„Al wat ek nou hier wil sê, is dat ek nie anders kon nie. Ek kon nie slaap.... en ek moes na Ngondera se kraal. Ek het met geen gewelddadige bedoelings gegaan nie, geensins.. Maar ek moes gaan uitvind... Uiteindelik was dit hulle of ek. Ek moes skiet om uit te kom...” (p.87)

Gedrewe deur die noodlot het hy geval en sy eie ondergang bewerkstellig. Van die begin af was hy gekenmerk as die ekstremistiese vuurvreter en van daardie oomblik af kon geen mag op die toneel hom van sy ondergang red nie. Die einde is juis bedoel om die verkeerdheid van Pieter se opvattinge aan te toon en die idee van „samesmelting” te laat seevier. Pieter se ondergang was nie slegs te wyte aan magte wat uit die drama voortgevloei het nie, hy was 'n pion op die skaakbord, wie se bewegings deur die gang van die probleem bepaal is. Dramaties is Pieter se optrede wel geregverdig uit sy aard - dit pas ook in by die dramatiese verloop van die stuk, maar dit is nie al faktore wat sy val bewerkstellig het/...

het nie. De Klerk het hom ook as „simbool” gebruik en as „simbool” moes hy ook ondergaan. Sy rol as „simbool” het geen verband met Pieter die „mens” op die verhoog nie. Sy optrede pas wel in by die „boodskap-idee”, maar al sy handelings pas nie in by die dramatiese verloop nie. In hierdie drama kon Pieter geen ander uiteinde gehad het nie, want dan het die hele probleemstelling in die niet verdwyn. Pieter het hom deurentyd gebonde gevoel aan die verlede van sy volk en sy eie oortuigings omtrent die voortbestaan van 'n volk. En as gevolg van sy eie oortuigings kan daar geen ander uitkoms wees nie. Gedeeltelik is Pieter se handeling wel gemotiveer uit die aanranding op Gillian, maar ons was die hele tyd daarvan bewus, veral deur sy gesprekke met Emma, dat Pieter bewus was dat daar magte van buite was, wat hom as 'n offer vir die oplossing van 'n probleem bestem het.

„Uiteindelik was dit hulle of ek” en dan dink ons aan sy verklaring „waarom sal ons die halfmens laat baasspeel...” Toe die botsing kom, was daar vir hom geen keuse nie; die botsing tussen beskawing en barbaar oor die hele wêreld, het in hom afgespeel en die geweld het geseëvier, om weer as oorwinnaar ten onder te gaan. Die hele tragedie van die afgelope oorlog vind in hierdie een figuur plaas - - die volk met sy idees van die „uitverkore ras”, wat ondergaan in sy stryd om „selfbehoud”. Dis 'n geweldige politieke en staatkundige probleem wat hom tegelyk in hierdie een dramatiese gebeure voltrek. Dit is probleme wat afgesien van hulle interessantheid vreemd staan teenoor die probleem en die struktuur van die drama self - dit is probleme wat hulle oplossing nie op die verhoog gevind het nie, maar/...

maar in die gedagtes van die toeskouers,

As ons miskien die opinie huldig dat Pieter se ondergang wel volledig dramaties gemotiveer word, dan is dit vir my eienaardig dat sy daad so 'n geweldige reaksie uitlok, aangesien hy, soos hy self verklaar het, uit blote selfverdediging geskiet en 'n persoon gedood het. In 'n tyd en omgewing waar dood en moord klaarblyklik nie 'n snaakse verskynsel was nie, is dit eienaardig dat daar so 'n geweldige reaksie plaasvind wanneer daar 'n „gemotiveerde” daad plaasvind.

Ons kry nog 'n verdere bewys dat Pieter se daad nie alleen deur die aanval op Gillian gemotiveer was nie, toe hy in sy gelatenheid aan Emma die volgende verduideliking vir sy daad gee:

„Hierdie dinge gebeur nie sommer omdat een mens dit meteens so wil nie, so besluit het. Nee, Em... dit word onvermydelik.... dit word vir 'n mens groot gemaak, Em... deur die tyd en die samelewing waarin jy lewe. Verstaan jy dan nie? 'n Mens kan dit nie ontvlug nie... net so mins as wat jy van jou eie natuur ontslae kan raak. 'n Mens kan nie, Em. En daar is net een ding wat 'n mens kan doen - 'n mens moet dit aanvaar... en tegemoet gaan - sonder vrees, Em. En meestal moet mens dit alleen doen..... Verstaan?" (p.88).

Let veral op na die gebruik van die woordjie „'n mens". Weer is die dramaturg besig om die probleem op die verhoog te verwar met die probleem in die sosiale omgewing van sy toeskouers - - ten koste van die drama. Finaal sluit die kloue van die noodlot om hom, hy probeer sy optrede regverdig en vrywillig lê hy homself op die altaar van 'n groter en onsigbare „doel".

Myns/...

Myns insiens het die skrywer die rasseprobleem té veel op die voorgrond gedruk - en dit het ten koste van die drama geskied. Sy probleemstelling het nie gladweg uit die gang van die drama gevloei nie en het op 'n ander vlak beweeg. Sy karakters het „as" simbole mee-gespeel en nie as normale lewende wesens met normale emosies nie - en dit was skadelik vir die struktuur van die drama.

Vir die derde keer kry ons nou ook dat Emma, Martin en Gillian se idees propageer. Tot dusver was Emma die enigste werklik lewende wese in die drama, iemand wat sonder enige „simboliese bygedagte" in die drama deur die dramatiese handeling „gedra" is.

„Die grond, Jill, die land leef langer as mense of geslagte." (p.90).

Weer die gewaarwording dat Em nie net van die plaas praat nie, maar dat sy die doelbewuste vertolker is van die idee dat die bodem die enigste versoenende faktor is tussen verskeie rassegroepe. Dit is jammer dat die dramaturg nou ook van hierdie karakter wat nog deurgaans met albei voete op die aarde en binne in die drama gestaan het, moes gebruik maak as vertolker van idees met aanknopingspunte buite die drama.

Die Generaal wat in 'n praktiese en kritieke oomblik geplaas word, waar felle emosies speel, is weer nie aan die toneel gebonde nie maar doen 'n algemeen wysgerige uitspraak:

„Ja daar sal geboet word - - maar deur baie meer as wat jy jou ooit kan voorstel Kemp. Daar sal gelouter word, my vriend... in die trommelvuur van jou gewete en myne." (p.92)

Onmiddellik/...

Onmiddellik die implikasié dat daar baie meer geboet gaan word as wat die dramatiese aksie vereis.

Eers was dit Gillian wat van „offers" melding gemaak het en nou is dit Kemp (p.93) wat die Generaal daaraan herinner dat 'n os nie genoeg is om die twis deur te hak nie, maar dat die hele volk moet besef dat daar vir die oplossing van ons rassevraagstukke groot offers gebring sal moet word.

In die laaste bedryf van die drama vind die versoening van al die simboliese karakters plaas en die finale besef deur die Generaal van sy futiele pogings tot versoening van groot probleme en botsings. Die dood van die „Vuuros" bring hom ook onder die besef dat groter opofferings gemaak sal moet word. En die „Vuuros" wat volgens die titel van die drama 'n groot simboliese rol moes vertolk, word van die gras gemaak sonder enige dramatiese hoogtepunt. Ons voel dat te midde van al die talle van simboliese figure die Os 'n minderwaardige rol moes speel. Die dood van die „Vuuros" wat in die drama aangekondig word, kom werklik as 'n antiklimaks. Wat dramatiese aksie betref, is dit ontdaan van enige krag of motivering. Soos ons alreeds daarop gewys het, was dit nie die Vuuros wat die aanleiding was tot hersiening van die middels wat gebruik moet word vir die oplossing van die probleme nie.

Die Generaal gee finaal sy seën, as verteenwoordiger van die geslagte van die verlede, op die samevoeging van die twee blanke bevolkingsgroepe in Suid-Afrika:

„Maar hy is tog dankbaar..... innig dankbaar dat daar miskien nog 'n geslag is wat uit al hierdie geharwar en leed en stryd waardig sal wees om hierdie land te beërwe." (p.97)

Die/...



Die gebruik wat die dramaturg maak van vraag en antwoord is byna primitief in sy eenvoudigeheid. Die oplossing van die probleem word so kunsmatig aangedik dat dit ontdaan is van al sy dramatiese krag, omdat al die spelers nou finaal van die verhoog afgestap het en die drama met sy eie innerlike gang dáár laat, terwyl hulle tussen die toeskouers gaan staan om deur middel van 'n sentimentele uiteinde 'n finale oplossing in die monde van hulle toeskouers te lê.

„Die Generaal: ,Waarheen wil julle?'

Martin: ,Ons sal hier bly, Vader... hier op Okonjenje.'

Die Generaal: ,Om wat te maak?'

Martin: ,Om te herbou wat stukkend is, reg te maak wat verkeerd is....'" (p.97)

In sy finale boodskap aan sy toeskouers gee die dramaturg nog 'n laaste waarskuwing:

„Moenie reken dat hier 'n rosebed op julle wag nie, hoor! Julle sien hoe dit gaan... Hier lê geslagte van stryd... ek waarsku julle twee: swaar en bitter is julle voorland." (p.98)

En daarby 'n waarskuwing aan dié wat in hulle jeugdige voorvarendheid te ver na vore alles wil beplan:

„Wys my waar jy vandaan kom en vertel my alles wat daar gebeur het. Vertel my waarheen jy gaan, maar moenie jou asem mors deur my te vertel wat alles op pad met jou sal gebeur nie." (p.98)

En in die finale aksie op die verhoog waar Gillian en Martin mekaar se hande neem en na die ooste kyk, vind ons die finale oplossing van die rasseprobleem tussen die twee blanke rasse. Hulle verklaring dat hulle saam op Okonjenje gaan bly om die probleme daar op te/...

HOOFSTUK VI.

DIE DRAMATIESE VLAK.

Noudat ons 'n noukeurige struktuuranalise van al die handelingsaspekte in die drama gemaak het, wil ons die twee vlakke van mekaar skei. Ek het deurentyd aangevoer dat die hele drama op twee verskillende terreine afspeel : die dramatiese vlak en problematiese vlak. Ons wil nou noukeurig probeer bepaal wat die inhoud van die dramatiese vlak presies is en watter handelingsaspekte dramatiese krag aan die verloop op hierdie vlak gee.

Laat ons nou bepaal wat die „verhaal“ van die drama in werklikheid is en watter handeling aanleiding gee tot die ontknoping of krisis. M.a.w. ons wil nagaan wat die vernaamste stuwingslyn van die drama is, met al die kragpunte wat „gang“ aan die drama verskaf.

Die drama speel af op die plaas Okonjenje, die eiendom van die Generaal en blykbaar ook Pieter, sy oudste seun.

Vroeg reeds in die drama word daar spanning geskep deur verwysing na die „gedoentes“ wat op die plaas aan die gang is en gou verneem ons dat dit hoofsaaklik te wyte is aan die moontlikheid van oordrag van die plaas aan die naturellestrust en die bemoeiing van 'n sendeling met die naam van Kemp. Die hoogtepunte van die drama is kortliks die volgende:

Die aankoms van Martin, na 'n sewejarige verblyf in die buiteland; die moeilikheid met die naturelle wat insluit die opruierswerk van Kemp, die twee naturelle wat die eland geskiet het en natuurlik die oordrag van die plaas aan die naturellestrust en die artikel van Kemp in 'n oorsese/...

oorsese tydskrif oor die toestande in Suid-Afrika, in verband met die verhouding tussen blank en nie-blank, die brand van '47 wat eintlik buite die tydsbestek van die drama gebeur het, maar wat kort-kort opduik om die verhouding tussen Gillian en die Van Niekerks te bepaal, die verwydering van die naturellegrafte, Alexis se vertrek, die moontlikheid van Martin se vertrek na Amerika, die stuur van die Vuuros as 'n soenoffer, en die direkte gevolg daarvan, die moord op Twansiep wat die os na Ngondera moes neem, die rusie tussen Pieter en Gillian wat die aanleiding gegee het tot Gillian se aanranding, die besoek van Pieter aan Ngondera se kraal en die dood van laasgenoemde deur die hand van Pieter en dan laastens die liefde tussen Martin en Gillian.

Dit is 'n lys van die spanningsmomente wat ons in die drama aantref - - feitlike gegewens wat ons kry as aanleidende oorsake tot die krisis. Die finale knooppunt uit 'n dramatiese oogpunt gesien, is Pieter se daad. Die verhouding tussen Martin en Gillian is nie 'n integrale deel van die dramatiese verloop nie. Die hoofdraad van die verhaal is al die gebeurtenisse wat tot die dood van Ngondera aanleiding gegee het. Ons vind ook enkele bykomstige spanningslyne wat deur ander spelers in die drama verskaf word. So het ons Alexis se vertrek, die stuur van die Vuuros, die verhouding tussen Gillian en Martin. Al die spanningsmomente in die drama is bakens op die dramatiese verloop van die bogenoemde vier „lyne.“

Dan wil ons kortliks die verhouding van die verskillende karakters tot hierdie verskillende dramatiese spanningslyne behandel, want ons wil bepaal watter handeling/...

handeling noodsaaklik moet wees om die verskillende hoogtepunte in die drama te bereik.

Die Generaal: Sy invloed is dwarsdeur die drama voelbaar, alhoewel hy self nie 'n baie aktiewe rol speel nie. Veral is dit sy invloed op Pieter wat opmerklik is. Al aktiewe rol wat die Generaal in werklikheid speel, is wanneer hy die "Vuuros" aan Ngondera stuur. Alhoewel hy voortdurend op die toneel verskyn, het hy geen rol gespeel by die ontwikkeling van die ander hoogtepunte nie. behalwe miskien op 'n baie indirekte wyse, veral deur sy invloed op Pieter.

Pieter is natuurlik die persoon om wie die hele verloop van die drama wentel. Hy is die aktiewe persoon wat momentum gee aan die hoofrigting van die drama en wat dan later tot 'n "val" kom. Dit is hoofsaaklik, hý wat in opstand kom teen Kemp en Ngondera se houdings en dit is hy wat die grafte laat verwyder. Sy rusie met Gillian het ook as gevolg gehad dat Gillian gaan ry het en aangerand is. As klimaks is dit Pieter wat na die aanranding na Ngondera se kraal gaan en daar in selfverdediging moes skiet om uit te kom.

Martin en Gillian vorm gesamentlik 'n riglyn wat tot die einde deurloop waar hulle besluit om saam die toekoms tegemoet te gaan. Hierdie spesifieke rigting, met 'n klimaks van sy eie, loop eintlik parallel met die hoofrigting. Hulle verhouding dra niks by tot die verloop van die hoofrigting nie. Gillian se ondervinding is natuurlik direk verantwoordelik vir Pieter se daad, maar daar tree sy op as individu en nie as gevolg van haar verhouding met Martin nie.

Alexis het ook geen invloed op die verloop van die drama nie. Sy vertrek is verantwoordelik vir 'n kleinere opflikkering van belangstelling maar hy tree nie toe/...

toe tot die werklike spanningsverloop van die drama nie.

Kemp is natuurlik die direkte teenvoeter van Pieter en kan ook beskou word as een van die hoofoorsake van Pieter se val. Alhoewel hy baie min op die toneel verskyn, lewer hy 'n baie meer positiewe bydrae tot die gang van die drama as bv. die Generaal.

Die Vuuros is die „hoofpersoon" van 'n klein dramatiek wat heeltemal op sy eie afspeel. Miskien was die dood van Twansiep in 'n mindere mate een van die dryfvere vir Pieter se handeling, maar in hoofsaak is die hele Vuuros-episode toegespits op die Generaal en speel die drama hoofsaaklik in sy gees af. Dit het baie min invloed op die lewens van die ander persone op die verhoog. Die ontwikkeling, ontknoping en einde vind in die Generaal plaas.

Dit is dan in hooftrekke al die onderdele van die dramatiese verloop van die drama - die onderdele in hulle onderlinge verhoudings en hulle bydrae tot die bereiking van die klimaks. En alreeds uit hierdie sketsmatige oorsig vind ons dat daar „'n paar los draadjies" hang en onmiddellik kom ons tot die besef dat die hele probleemstelling van die rassevraagstuk in Suid-Afrika met al sy bykomstige probleme, nie in die dramatiese gang van die drama opgeneem is nie.

- - - - -

HOOFSTUK VII.SAMEVATTING.

Soos ons alreeds vroeër daarop gewys het, word daar in „Die Jaar van die Vuuros” ook 'n sosiale probleem behandel, 'n probleem met 'n baie wye omvang. Soos in die ontleding in hoofstuk drie duidelik aangetoon is, is dit nie slegs die naturellevraagstuk wat aan die lesers voorgestel word nie, maar ook die rasseprobleem soos dit betrekking het op die twee blanke rassegroepe in Suid-Afrika en ook die probleem van die vyandiggesinde geesteslikes in die land en hulle beswadding van Suid-Afrika oorsee.

Soos alreeds aangetoon, het ek nie beswaar teen die behandeling van al hierdie probleme in die drama nie, maar wel teen die wyse waarop hulle behandel word. Die hele probleemstelling is te opsetlik; dit vorm nie 'n integrerende deel van die struktuur van die drama nie. „Hy het die probleem oopgespalk en toe die probleemveld so volledig moontlik gaan beset met karakters, so volledig selfs dat die besetting kunsmatig aandoen.”²²⁾

Die dramaturg het beskik oor 'n probleem en hy beskik oor 'n verhaal - - om die probleemvlak te dek, is daar 'n aantal figure geskep, met suiwer „simboliese” waardes, maar die dramaturg het nie daarin geslaag om hulle lewende en funksionele figure in die struktuur van die drama te maak nie - die uitsondering is Emma.

Wat is bv. die rol van Alexis in die drama? Hy het slegs enkele kere op die verhoog verskyn en byna elke keer was hy besig om sy eie griewe te lug. Hy het die probleme van die sosiale lae in sy land haarfyn

uitgepluis/...

22) H.v.d. M. Scholtz in die „Huisgenoot”, 13 Maart 1953.
p.41.

uitgepluis as die rede vir sy vertrek, maar sy vertrek het niks gemeens gehad met die dramatiese struktuur van die drama nie.

Ons kry die indruk dat die dramaturg gesoek het na karakters om die verskillende „simboliese” rolle te vertolk - „positiewe” karakters, d.w.s. karakters om 'n sekere opinie te vertolk en „neutraliserende” karakters om weer daardie opinies te weerlê. Die karaktereienskappe wat aan hierdie persone toegedig word, voel ek aan as eienskappe wat van buite af op 'n kunstmatige manier op hulle afgedwing is. Volgens hulle uitsprake moes hulle alles doen wat die deursnee persoon van daardie tipe sou doen - daar is niks individueel mensliks in die karakters nie. Hulle was net die vertolkers van sekere „idees” en standpunte. Daarom noem ek hulle „simboliese figure.” Hulle is die simbole van sekere seksies van ons bevolking en al die standpunte wat hierdie seksies oor sekere vraagstukke huldig, is in hulle monde gelê - dit het hulle te onpersoonlik gemaak - hulle lewe nie werklik nie - hulle is net draers van boodskappe. Alexis is daar slegs om die rol van algehele kultuurpessimis te vertolk en Martin is sy direkte antitese - - die man wat uit die buiteland terugkom om te help om die probleme van sy volk op te los. In sy gesprek met Martin stel Alexis sy standpunt en later weerlê Martin weer Alexis se argumente in 'n gesprek met sy vader. Alexis se hele rolbesetting is so opsetlik dat dit selfs vir die mees oningewyde sal tref. Alexis vul wel 'n rol in die dramaturg se probleemstelling in soverre hy die „ander” sy van die saak stel, maar hy dien geen doel in die spanningsverloop van die drama nie - en vir my is dit hoofsaak. Hy is 'n los persoon in

die/...

die drama, wat geen aktiewe rol speel in die ontwikkeling van die spanning nie. Sy uitsprake raak niemand nie en word direk tot die gehoor gespreek. Sy vertrek verteenwoordig geen dramatiese hoogtepunt nie. Hy het totaal geen plek in die drama nie behalwe as om sy simboliese rol te vertolk.

Die verhouding tussen Martin en Gillian dien in hierdie geval nie slegs om die romantiese aspek van die drama aan te vul nie, maar as „simboliese“ figure wat elkeen 'n teenoorgestelde ideaal verteenwoordig. Hulle saamvoeging aan die einde is nie net die uitvloeisel van hulle liefde nie, maar hulle word deur die probleem daartoe gedwing. In hulle saamvoeging is die oplossing van De Klerk se probleemstelling geleë. Die oplossing wat hy aan die hand doen om die twee blanke rassegroepe met mekaar te versoen. Hulle het mekaar wel lief,²³⁾ maar dit is die probleem wat op hierdie vereniging aandring. Die probleem oorheers hulle gevoelens en emosies, hulle manipulasie deur die probleem is te opvallend. Dit is wel waar dat hulle uiteindelijke verhouding dramaties goed verantwoord word, maar om sekere sienswyses omtrent sosiale probleme in Suid-Afrika uit te spreek, beweeg hulle afwisselend op twee heeltemal verskillende vlakke. Hulle handeling is nie sterk genoeg om hierdie tweeslagtigheid uit te wis nie. Die gang van die drama is ook nie sterk genoeg om die twee rigtings bymekaar te bring nie. Hierdie mislukking is

slegs/...

23) H. v.d. M. Scholtz in die „Huisgenoot“ 13 Maart, p.41.

slegs te wyte aan die feit dat die probleem wat die skrywer aangepak het te aktueel vir sy toeskouers is, met die gevolg dat daar gedurig sekere dele van die handeling van die verhoog af plaasvind.

In Pieter se geval bestaan daar ook twyfel of hy tot sy einde gedryf is bloot uit die gebeure op die plaas en of dit die gevolg is van sy rol as „deursnee-Afrikaner.” Die vraag kom by ons op of daar 'n ander einde vir Pieter moontlik was. As Pieter, gedryf deur sy fatalistiese lewensbeskouing nie die dood van Ngondere veroorsaak het nie, dan was daar geen verstandhouding tussen Martin en Gillian moontlik nie, omdat hierdie twee verskillende uiteindes, twee heeltemal verskillende oplossings vir die rasseprobleem verteenwoordig. Pieter was die voorstander van die oplossing deur geweld en hy het sy oortuigings gegrond op die idee van die fatalistiese aanvaarding van die noodlot. Hy het geglo dat sy handeling gepredestineer is deur die verlede van sy volk en die noodlot. Albei die oplossings van „versoening” en „geweld” was nie moontlik nie en Pieter is dus deur die probleemstelling en die oplossing daarvan in 'n sekere posisie geplaas. Dit was dus nie net as gevolg van die gebeure op die plaas dat Pieter vir die dood van Ngondera verantwoordelik was nie -- hy het ook op twee vlakke tegelyk beweeg alhoewel in sy geval daar baie meer integrasie was, omdat hy die aktiewe en daadkragtige persoon was wat saam met die dramatiese verloop beweeg het tot die einde toe.

Die Generaal was uit die aard van die drama in werklikheid bedoel om die hooffiguur te wees, maar sy statiese en filosofiese rol loënstaf hierdie idee.

Hy/...

Hy is in baie opsigte 'n deel van al die handeling wat op die verhoog plaasvind, omdat hy deel is van die plaas en sy verlede, maar die Generaal moes ongelukkig ook die rol van opwekkingsprediker verrig. Sy lang filosofiese toesprake het hom van die dramatiese vlak afgedwing. En nie net was al hierdie wysgerige uitlatings los momente in die verloop van die drama nie, maar dit was uitsprake wat direk aan die gehoor gerig was. Hy was die persoon wat aanleiding gegee het tot die probleemstellings van die ander persone. Hy was inderdaad die elektriese impuls wat die ander wysgerige opmerkings moes veroorsaak.

Kemp was ook in 'n groot mate deel van die dramatiese verloop maar die min kere wat hy op die verhoog verskyn het, het altyd gepaard gegaan met 'n tuisgesprek met Pieter of die Generaal. Kemp verteenwoordig 'n Scott en 'n Huddleston - m. a.w. nog 'n simbool wat in die drama opgetree het, om 'n „tipe“ te verteenwoordig. Sy optrede was nie dramaties verantwoord nie. Hy het in die „probleem“ gepas, maar nie in die dramatiese handeling nie. Argumente en teenargumente is aangevoer vir probleme wat baie wyer as die op die verhoog was en dit was nie probleme wat uit die handeling op die verhoog voortgevloei het nie.

Alexis het natuurlik 'n kleiner rol vertolk en hy het ook die meeste van sy tyd deurgebring op 'n vlak wat nie 'n integrerende deel van die verloop was nie.

Ons moet dus aflei dat die struktuur van die drama nie stewig is nie - die „probleem“ wat behandel word, het nie 'n hegte verbintenis met die spanningsverloop nie. Die probleem was veral geleë in die groot aantal

„simboliese“/...

„simboliese" figure wat vanweë hulle aard almal 'n beurt moes kry om iets te sê. En as gevolg daarvan staan die verloop gedurig stil, terwyl die karakters 'n standpunt t.o.v. 'n wyer vraagstuk inneem. Die handeling van hierdie simboliese figure het nie uit die verloop van die drama gespruit nie, maar hulle is deur die probleem in verskillende posisies geplaas. Hulle doen en late is volkome deur die probleem bestuur. Ons moet die gevolgtrekkings maak dat die propagering van die verskillende standpunte deur die simboliese figure, nie 'n integrale deel van die dramatiese verloop van die drama was nie. Die probleme wat behandel is, is té aktueel, met die gevolg dat die verloop van die drama self nie sterk genoeg was om die probleme te dra nie. Hieruit volg dat die deelhebbers gedurig op twee vlakke beweeg het en die dramaturg het nie daarin geslaag om hierdie twee vlakke tot 'n integrerende, selfonderhoudende struktuur saam te voeg nie.

Die moeilikheid in hierdie drama het ontstaan by die gebruik van 'n probleem wat té aktueel in ons samelewing is. Die gebruik van probleme van hierdie aard word nie gekritiseer nie, maar in hierdie besondere drama was die probleem té aktueel vir die dramatiese gang van die drama. Die drama self was dus nie sterk genoeg om die probleem te „dra" nie en die gevolg was dat die toeskouer se aandag telkens afgelei word van die spel na die groter lewensprobleem wat die skrywer in sy drama behandel. Ek stel my voor dat as die skrywer met dieselfde materiaal wat hy tot sy beskikking het, 'n probleemstelling gebruik het wat nie so bekend was vir sy toeskouers nie, die struktuur van die drama heeltemal heg sou vertoon het.

Die/...

Die probleemstelling as probleemstelling
vorm 'n mooi deurlopende lyn en word tot 'n baie ge-
slaagde oplossing gebring, maar dit vorm nie 'n eenheid
met die dramatiese struktuur van die drama nie.

- - - - -

BIBLIOGRAFIE.

- ARNOLD, Matthew : „Essays in Criticism." London. 1951.
- DE SIMONE, Joseph Francis : „Alessandro Manzoni." New York. 1946.
- DUKES, Ashley : „Drama." London. 1947.
- GAYLEY, C.M. & SCOTT, F.N. : „Methods and Material of Literary criticism." Boston, 1901
- GLOVER, Halcott : „Drama and mankind." London 1923.
- HARTMANN, Nicolai : „Einfuehrung in die Philosophie."
- HUDSON, W.H. : „An introduction to the study of Literature." London, 1949.
- KAYSER, Wolfgang : „Das sprachliche Kunstwerk" Switzerland, 1948.
- LEAVIS, F.R. : „Culture and environment" London, 1942.
- MOULTON, Richard G. : „Shakespeare as dramatic artist." Oxford, 1906.
- MURRY, J. Middleton : „Aspects of Literature." London, 1920.
- PAINTER, F.V.N. : „Elementary guide to literary criticism." London, 1903.
- SARTRE, Jean-Paul : „What is Literature." London, 1950.
- SCHOLTZ, H.v.d. Merwe : Artikel in „Die Huisgenoot" 13 Maart, 1953. p. 41.
- SCHOLTZ, H.v.d. Merwe : „Sistematiese verslag van 'n stilistiese Analise." Amsterdam. 1950.
- SIMONS, L : „Het drama en het toneel in hun ontwikkeling." Amsterdam, 1921.
- VAN DER KUN, J.L.M. : „Handelings aspecten in het Drama." Nijmegen, 1938.
- VERHAGEN, Balthazar. : „Dramaturgie." Amsterdam, 1927.
- WELLEK. : „Theory of Literature."
- WHITFIELD, G.J. Newbold : „An introduction to drama." London, 1938.
- WILLIAMS, Raymond : „Drama from Ibsen to Elliot." London, 1952.

- - - - -

Pta. Duplicating Co.