

## HOOFSTUK EEN

### DIE VOORGESKIEDENIS

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## 2. ONDERBOU VAN DIE TONEEL

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

### 3. OERVERSKYNSELS VAN DIE TONEEL

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

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

direct undifferentiated continuation of the other." [ 61: 4]  
 Hierdie oergedagte is nog steeds aanwesig in die toneel en is inderdaad 'n onafskeidelike bestanddeel daarvan. Sonder hierdie 'magiese' element kan die toneel nie voortbestaan nie. Die 'wens-element', die 'wil' of drang om drom en werklikheid met mekaar te vereenselwig is aanwesig in die werk van alle betekenisvolle dramaturge wat in hul werk, bewus of onbewus, in positiewe of negatiewe sin, gestalte gee aan die diepste drange en wense van die gemeenskap van hul tyd.

Hauser wys daarop dat daar mettertyd ook 'n estetiese verlange ontwaak het in die kunstenaar: "The Palaeolithic artist who was intent solely on the efficacy of the magic, will nevertheless have derived certain aesthetic satisfactions from his work, even though he considered the aesthetic quality merely as a means to a practical end. The situation is mirrored most clearly in the relationship between mime and magic in the religious dances of primitive peoples. Just as in these dances the pleasure of make-believe and imitation is fused with the religiously motivated action, so the prehistoric painter will have depicted animals...with gusto and satisfaction, despite his surrender to the magical purpose of the painter." [ 61: 6]  
 Ook in hierdie opsig is daar 'n parallel tussen die primitiewe kunstenaar en die dramaturg: deur te volcoen aan die voorver-eistes van die dramaturgie word die medeceling oorgedra op 'n vlak wat estetiese bevrediging verskaf.

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

Hierdie beskrywing van die paleolitiese jagter gee 'n



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

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

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

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

#### 4. OERVORMS VAN MEDEDELING

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

##### (a) Spontane vorme

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

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

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

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

(b) Geordende vorme

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

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

(c) Die mimiekspel

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

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

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

##### 5. BEHOUD VAN DIE OERVORME

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

## HOOFSTUK TWEE

### DIE DRAMATURG EN SY GEMEENSAP IN GRIEKELAND

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

#### 1. HISTORIESE AGTERGROND

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. KULTURELE EN SOSIO-EKONOMIESE AGTERGROND

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

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

#### (a) Mitologiese en Homeriese agtergrond

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

#### (b) Die ditirambe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(c) Kalokagathia, Arete en Sophrosune

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

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

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

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

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

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

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

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

(d) Die eerste toneelwedstryde in Athene

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

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



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

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

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

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

(e) Solon : opkoms van die demokratiese denke

Uit Plutarchos se beskrywing van die lewe van Solon is dit

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. AISCHULOS

#### (a) Inleiding

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



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

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

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

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

(b) Aischulos se dramaturgie

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

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

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

(i) Die Perse en Sewe Teen Thebe

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

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



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

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

(ii) Die Smekeling

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

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

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

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

(iii) Prometheus in Bande

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



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

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

#### (iv) Die Oresteia

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

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

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

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

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

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

(2:91)

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

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

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

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

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

en verder:

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

(2:94)

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

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

(2:47)

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

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

(2:69)

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

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

(2:94)

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

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

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

(2:95)

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

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

(2:96)

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



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

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

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

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

Sy bid ook:

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

(2:108/9)

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

Hy het nie uitkom kans nie:

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

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

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

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

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

Now unforeseen the third  
 Comes -- and we hold our breath  
 Seeking the hopeful word --  
 Act of deliverance? Or one more death?  
 When shall be solved this long feud's argument?  
 When shall the ancestral curse relent,  
 And sink to rest, its fury spent?  
 (2:143)



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

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

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

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

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

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

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

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

(2:157)

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

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

en so voort.

(2:173)

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

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

(2:105)

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

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

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

(2:176)

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

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

#### (v) Samevatting

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



## 5. SOPHOKLES

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

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

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



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

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

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

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

(118:12)

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



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

(136:158)

En die slotkoor is nie minder pessimisties gestem nie:

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

(136: 71)

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

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



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

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

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



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

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

## 6. EURIPIDES

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



## 7. ARISTOPHANES EN DIE GRIEKSE BLYSPEL

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

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

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



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

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

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

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



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

#### (a) Die Acharniërs en Die Ridders

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

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

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



(b) Die Wolke en Die Perdebye

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

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

(c) Die Vrede

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



(d) Die Voëls

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

(e) Lusistrata

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

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



(f) Die Paddas

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

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

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

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

#### 8. SAMEVATTING

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



## HOOFSTUK DRIE

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

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

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





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

### 1. PLATO EN ARISTOTELES

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



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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

## 2. DIE NUWE KOMEDIE

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



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

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

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



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

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

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



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

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



### 3. VERVAL

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

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

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

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

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



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

#### 4. TONEEL IN DIE KERK

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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



## 5. TONEEL BUIE DIE KERK

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

### (a) Mirakel- en Misteriespele

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

#### (b) Die Moraliteite

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

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

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

### (c) Abele Spele

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

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

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

[ 127 : x ]

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

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





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

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

## HOOFSTUK VIER

### SHAKESPEARE EN SY TYD

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

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

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



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

### 1. TONEELASPEKTE VAN DIE RENAISSANCE

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

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

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

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

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

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

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



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

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

#### (a) Hoftoneel

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

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

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

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

(b) Latynse skooldrama of Commedia Erudita

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

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

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

### (c) Commedia dell'Arte

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

[Vgl. 61: bl.239]

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

#### (a) Elizabethaanse wêreldbeeld

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



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

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

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

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

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

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

[I.iii]

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



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

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

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



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

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

[II.ii]

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

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

[I.ii]

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

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

[The Merchant of Venice, V.i]



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

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

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

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

[The Tempest, V.i]



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

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





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

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

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

(b) Elizabethaanse onderbou

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

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

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

### 3. HISTORIESE AGTERGROND

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

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

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

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

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

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

invloed op die toneelvorm. In Frankryk, waar die invloed en ondersteuning van die hof deurslaggewend is, ontwikkel die meer formele klassieke styl en word daar tot byna aan die einde van die 17e eeu nog gebruik gemaak van 'n simultaanverhoog. In Engeland verdwyn die vorm reeds vroeg in die 16e eeu omdat die reisende beroepsgeselskappe uit die aard van hul omstandighede nie gebruik kon maak van soveel dekor nie. Die vorm van Burbage se "volksteater" word derhalwe ontleen, nie aan dié van die hof-toneel nie, maar volg die patroon van aanbiedinge in die binne-howe van herberge wat op hul beurt verwantskap toon met die aanbieding van laat-Middeleeuse spele soos The Castle of Perseverance. Ons het dus vanuit die staanspoor in Engeland te doen met 'n populêre volkstoneel in teenstelling met die hoftoneel van die Vasteland.

Die versterking en uitbouing van die burgerlike volkstoneel as gevolg van genoemde ekonomiese faktore, word verder onder-skraag deur die historiese gebeure van die tyd. Reeds voor die troonopvolging van Elizabeth I, tydens die laaste jare van Mary Tudor, verloor Engeland die hawestad Calais en daarmee sy laaste gebiedsverbintenis met die Vasteland. Vanaf die tyd is die eiland op sigself aangewese en inderdaad op sigself ingekeer. Die uitbouing van Engeland se maritime mag en die groot rol wat die see in die verbeelding van die volk speel, dagteken vanaf dié tyd. Shakespeare skryf in die tyd van Engeland se groeiende heerskappy ter see en daar is in sy toneelstukke menige eggo's van die gevoel wat hy en sy gehoor vir die see gehad het:

This precious stone set in the silver sea;  
This blessed plot, this earth, this realm,  
this England.

Ook die Koningin se woorde in Cymbeline herinner hieraan:

.....Remember, sir, my liege,  
The kings, your ancestors, together with  
The natural bravery of your isle, which stands,  
As Neptune's bark, ribbed and paled in  
With rocks unscalable, and roaring waters,  
With sands that will not bear your enemies' boats,  
But suck them up to the topmast.....

[III.i]



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

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

[V.vii]

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

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



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





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

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

#### 4. SHAKESPEARE EN SY GEMEENSKAP

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

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

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

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



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

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

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



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

(b) Shakespeare se breë lewensdoek

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



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

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

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

(c) Aansluiting by sy gemeenskap

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

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



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

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

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



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

## 5. FASES IN SY DRAMATURGIE

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

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

(a) Romantiese en Epiiese toneelstukke

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

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





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

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

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

[III.i]



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

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

(b) Die Chronicle Plays

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

[King Richard II. II.i]



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

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

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

[IV.iii]

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

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

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

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

[IV.i]

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

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



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



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

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

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

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

[I.V.i]





(c) Volksblyspele

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



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

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

[V.xi]

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

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



en die pragtige:

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

[IV.iii]

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

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

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

(d) Die tragiese fase

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

[IV.vi]



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

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

King : Now, Hamlet, where's Polonius?

Hamlet : At supper.

King : At supper? Where?

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

[IV.iii]

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





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

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

[IV.i]

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

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

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

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

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

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

[V.iii]



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

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



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

(e) Verminderde verband met die gemeenskap

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

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

[IV.ii]

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

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



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

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

[V.i]

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

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



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

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

