

**PRETORIUS, HERMANUS**

**APARTHEID EN VERSET: DIE ONTWIKKELING VAN 'N  
POLITIEKE PROTESTEATER IN SUID-AFRIKA TOT  
SOWETO 1976**

**DPhil**

**UP**

**1994**

**APARTHEID EN VERSET: DIE ONTWIKKELING VAN 'N POLITIEKE  
PROTESTEATER IN SUID-AFRIKA TOT SOWETO 1976**

**deur**

**Hermanus Pretorius**

**Voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad  
D.Phil.  
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte  
Universiteit van Pretoria  
Pretoria**

**Maart 1995**

# INHOUDSOPGAWE

## Opsomming/Abstract

<b>INLEIDING</b>	.....	1
------------------	-------	---

## **HOOFSTUK 1: POLITIEK, PROTES EN DIE TEATER**

1.1	Die teater en politieke bewussyn	.....	4
1.2	Die teater as wapen	.....	11
1.2.1	Propaganda	.....	11
1.2.2	Agit-prop	.....	13
1.2.3	"Politieke teater" en Piscator	.....	17
1.2.4	Guerilla teater	.....	21
1.2.5	Die politieke demonstrasie as teater	.....	22
1.3	Die Suid-Afrikaanse verwikkeldheid	.....	24

## **HOOFSTUK 2: APARTHEID: WETGEWING EN VERSET**

2.1	Inleiding	.....	28
2.2	Van Uniewording tot 1948: segregasie	.....	30
2.3	Apartheidswetgewing	.....	40
2.4	Politieke verzet	.....	53
2.4.1	Die vyftigerjare	.....	54
2.4.2	Die sestigerjare	.....	57
2.4.3	Die sewentigerjare	.....	62
2.4.4	Die tagtigerjare	.....	64

## **HOOFSTUK 3: APARTHEID, DIE TEATER EN SENSUUR**

3.1	Inleiding	.....	70
3.2	"Aparte geriewe"	.....	72
3.3	Die Bantoe Administrasierade	.....	77
3.4	Sensuurwetgewing	.....	81
3.4.1	Sensuur en ideologie	.....	81
3.4.2	Die eerste posisie	.....	82
3.4.3	Die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede, No. 26 van 1963	...	83
3.4.4	Die Wet op Publikasies, No. 42 van 1974	.....	84
3.5	Appèlraadbepalings: die toepassing van sensuur	.....	89
3.5.1	Die satire en politieke kritiek	.....	90
3.5.2	Eksperimentele teater	.....	91
3.5.3	Teks (voorgenome vermaaklikheid) en opvoering	.....	92
3.5.4	Belaglik- of veragtelikmaking: Artikel 47(2)(c)	.....	93
3.5.5	Rasse-verhoudings en staatsveiligheid: Artikels 47(2)(d) en (e)	...	94
3.6	Slot	.....	96

#### **HOOFSTUK 4: AFRIKAANSE POLITIEKE PROTESTEATER VÓÓR 1976**

4.1	Politieske protes in die Afrikaanse teater	99
4.2	Afrikaner-Nasionalisme en die Afrikaanse skrywer	101
4.3	"Wit teologie"	111
4.4	Enkele aspekte in die ontwikkeling van die Afrikaanse teater	120
4.5	Politieske protes	124
4.5.1	Vir volk en vaderland	129
4.5.2	Die rasse-problematiek	134
4.5.3	Die historiese drama	151
4.5.4	Protes teen ongeregtheid	165

#### **HOOFSTUK 5: POLITIEKE PROTES IN DIE "BLANKE" ENGELSE TEATER**

##### **VÓÓR 1976: 'N OORSIG**

5.1	Inleiding	189
5.2	'n Veilige afstand	191
5.3	Die eerste stem	195
5.4	Enkele tussenfigure	198
5.5	Athol Fugard	214
5.6	"No one's died laughing"	234

#### **HOOFSTUK 6: POLITIEKE PROTES IN DIE "SWART" TEATER VÓÓR 1976**

6.1	Inleiding	238
6.2	Die term "Swart Teater"	240
6.3	Die swart teatertradisie: van ritus tot township musical	243
6.4	Die ontwaking van Swart Bewussyn	250
6.4.1	Swart nasionalisme: verdeeldheid en solidariteit	251
6.4.2	Die ontstaan: SASO	254
6.4.3	Uitbreiding na nie-studente: 1972-1975	257
6.4.4	Bantu Stephen Biko	258
6.4.5	Swart teologie	261
6.5	Die invloed van Swart Bewussyn op die teater	264
6.6	Politieske protesteater	270
6.6.1	Gibson Kente: die kommersiële en onafhanklike teater	272
6.6.2	Swart Bewussyn en die herwinning van 'n kulturele erfenis	276
6.6.3	Die gevolge van apartheid	286
6.6.4	Teatergroepe en politieske protes	292
6.7	Die teateromstandighede	296
6.8	Slot	299



## HOOFSTUK 7: VERDERE ONTWIKKELING: POLITIEKE PROTESTEATER Ná 1976 ('N STEEKPROEF)

7.1	Inleiding	.....	302
7.2	Funksionaliteit en enkele terugkerende temas	.....	304
7.3	Die vorm en inhoud van die protesdramas	.....	311
7.3.1	Die lewe onder apartheid	.....	312
7.3.2	Die tronk	.....	318
7.3.3	Die myn	.....	320
7.3.4	Dokumente van die tyd	.....	320
7.3.5	Die vrou in die struggle	.....	325
7.3.6	Die kabaret, revue en satire	.....	328
7.3.7	Gemeenskapsprojekte	.....	331
7.3.8	Die vertelling en die poësie: hibridisme	.....	333
7.4	Norme en standaarde	.....	336
7.5	Protesteater en die teikengehoor	.....	341
<b>8.</b>	<b>SLOT</b>		
8.1	Politieke protesteater en 'n inheemse teatervorm	.....	344
8.2	Afrika en Europa: 'n kruispunt	.....	347
8.2.1	Die Aucampkabaret in politieke konteks	.....	348
8.2.2	"Swart" teater en die Afrikaanse kabaret	.....	349

## BIBLIOGRAFIE

Primêre bronne	.....	355
Sekondêre bronne	.....	358
Tydskrifte	.....	368
Koerante	.....	370

## Opsomming

### **Apartheid en verzet: die ontwikkeling van 'n politieke protesteater in Suid-Afrika tot Soweto 1976**

deur

Hermanus Pretorius

Promotor: Prof. L.B. Odendaal

Departement: Drama

Graad waarvoor proefskrif ingedien is: D.Phil.

Met die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948 begin Apartheid 'n invloed op alle vlakke van die Suid-Afrikaanse bestaan uitoefen, ook op die teater. In hierdie studie word die Apartheidswetgewing en die verzet daarteen uiteengesit, waarna die belangrikste protesdramas van die Afrikaanse, Engelse en Swart teater afsonderlik as drie ontwikkelingstrome teen hierdie komplekse politieke agtergrond beskryf word.

Die Afrikaanssprekende blanke dramaturg skryf aanvanklik vanuit die totale Afrikanerstryd tot selfvestiging en -bevestiging, waarin taal, godsdiens en nasionalisme sentraal staan. Na die verwesenliking van die Afrikaner-Nasionalistiese ideale begin die Afrikaanse skrywer geleidelik ontwikkel van mitefiseerder tot ikonoklast: van "volksheld" tot "volksverraaier". Die Afrikaanse politieke protesdrama is veral teen die mede-Afrikaner gemik, en word daarom meestal gewetensdrama wat die Afrikanerpsige krities ondersoek. Dit bepleit nie die omverwerping van die bestel nie, eerder die mensliker-maak daarvan. Dit kom van binne die sisteem: 'n ondersoek na die Afrikaner, sy godsdiensbegrip, gebondenheid aan die grond, rasse-vrees en -vooroordeel en sy obsessie met rasse-suiwerheid.

Die Engelssprekende blanke dramaturg het aanvanklik die indruk gewek van die liberale buitestaander wat humanitêr-besorg die onreg van rasse-diskriminasie aandui, maar terselfdertyd ook 'n mede-aandadigheid aan die situasie en 'n geworteldheid in die land ervaar. Hierdie aandadigheid ontwikkel tot 'n volle aanspreeklikheid in die samewerking met swart teatergroepe, die oprig en bestuur van nie-rassige teaters en geselskappe, optrede .as leiers van werkwinkels en gemeenskapsprojekte en die skep en skryf van dramas. Die kritiek kom oorwegend

vanuit die "blanke" realiteitbeskouing (wat wesenlik kleurbehep is) met die uitsondering van Athol Fugard se werkwinkelprojekte waarin die "swart ervaring" uitgebeeld word.

Die Swart protesteater (in sy herkenbare, Westerse vorm) het 'n laat ontwikkeling gehad. Dit openbaar die ellende van die alledaagse bestaan van die swartman onder Apartheid en bepleit die gewelddadige omverwerping van die "regime" as enigste blywende oplossing. Gemeet aan Westerse standaarde het dit heelwat gebreke gehad: struktuurloosheid, ongedissiplineerde spel en aanbieding, herhalende temas, clichés, asook oorvereenvoudiging van die problematiek. Die vorm daarvan sluit nou aan by tradisionele gebruike soos vertelling, sang, dans, multi-rolspel en seremoniële handeling. Die inhoud word egter bepaal deur die stedelike, geïndustrialiseerde ervaring. Alhoewel daar meer raakpunte tussen die ontwikkeling van die Afrikaanse en Swart politieke protesteater is, het samewerking veral tussen Swart en Engels plaasgevind, en nie tussen Afrikaans en Swart nie.

In die dekade na Soweto 1976 was daar 'n ontploffing van politieke protesteater. Dit het nie die omverwerping van die "regime" of 'n grootskaalse opstand teen die staatsgesag veroorsaak nie. Wat wel bereik is, is dat daar deur die "swart" teater by 'n groep blanke toeskouers, uit die hoër klasse van die samelewing, 'n bewussyn gekweek is van die daaglikse lewensomstandighede van die anderskleurige Suid-Afrikaner; deur die "wit" teater 'n bevraagtekening van die moraliteit van die sosiale, godsdienstige en politieke orde; en by die swart gehore 'n verhoogde bewussyn van die eie identiteit en waarde binne die saambindende uitlaatklep van openbare protes. Terselfdertyd het die dagblaai deur hulle omvangryke verslaggewing hierdie vorm van teater in die openbare debat geplaas en daardeur die trefkrag en invloed verhoog.

## **Abstract**

### **Apartheid and resistance: the development of a political protest theatre in South Africa to Soweto 1976**

by

Hermanus Pretorius

Promotor: Prof. L.B. Odendaal

Department: Drama

Degree: D.Phil.

When the National Party came into power in 1948, Apartheid began to influence all facets of South African life, also that of the theatre. This study documents Apartheid legislation and the resistance against it, then turns to a consideration of the most important protest dramas. The complex political background is utilized to identify and discuss three distinct lines of development, represented by the Afrikaans, English and Black theatre traditions.

The Afrikaans-speaking white playwright was initially part of the Afrikaner's encompassing struggle for self-determination and self-assertion, where language, religion and nationalism played a dominant role. After the realization of the Afrikaner Nationalist ideals the Afrikaans writer gradually developed from myth-builder to iconoclast: from "national hero" to "traitor". The resulting Afrikaans political protest theatre was aimed mainly at fellow Afrikaners and thus usually took on the guise of a drama of conscience, critically examining the Afrikaner psyche. Such plays did not advocate the subversion of the political system, but rather the humanization thereof. It comes from within the system: an examination of the Afrikaner, his ideas about religion, his ties to the land, his racial fear and prejudice, and his obsession with racial purity.

The English speaking white playwright was initially represented as the liberal outsider with a humanitarian concern for the injustices wrought by racial discrimination, but at the same time sharing a sense of complicity in the situation and deeply rooted in the country. This complicity evolved into a full acceptance of responsibility by means of their involvement with black theatre groups, the establishment and management of non-racial theatres and companies, guidance to workshops and community projects, as well as the creation and writing of new

plays. The criticism expressed predominantly derives from "white" perspectives on the South African reality (which tend to fix on the colour issue). The exceptions here are Athol Fugard's workshop productions, which incorporate the "black experience" as well.

The Black protest theatre (in its recognizable, Western form) developed late. Exposing the misery of the black citizen's daily existence under Apartheid, these works advocated the violent overthrow of the "regime" as the only permanent solution. Measured against Western standards the plays had a number of flaws: lack of structure, undisciplined acting and production, repetitive themes, clichés, as well as a tendency to over-simplify the political problem. The form incorporates aspects of traditional practices such as story-telling, song, dance, multi-role acting and ceremonial actions, but the content is determined by the urban, industrialized experience. Although there are more similarities between the development of the Black and Afrikaans political protest theatre, co-operation tended to develop largely between the Black and English theatre.

In the decade after Soweto 1976 political protest dominated the South African theatre. While this movement did not actually succeed in subverting the "regime" or even in generating full-scale insurgence against the state, it did have an effect. Among the economically advantaged and elite white theatregoers, the "black" theatre fostered an awareness of daily life in the black community, and the "white" theatre a questioning of the morality of the social, religious and political order. The same plays provided the broad mass of black audiences with a heightened awareness of their own identity and self-esteem within the communal escape valve of public protest. By granting this form of theatre a prominent place in the ongoing public debate, the daily newspapers markedly increased the theatre's influence and impact.

## **APARTHEID EN VERSET: DIE ONTWIKKELING VAN 'N POLITIEKE PROTESTEATER IN SUID-AFRIKA TOT SOWETO 1976**

### **INLEIDING**

Die teater in Suid-Afrika het 'n relatief "natuurlike" ontwikkeling gehad, gebaseer op die vermaaklikheids- en opvoedkundige behoeftes van elke periode. Die blanke kolonialiste het hulle Westerse teatervorme met hulle meegebring en inheems volgens daardie tradisionele patrone verder ontwikkel. Die vroeë geskiedenis hiervan is goed gedokumenteer deur Bosman (1928, 1980) en Binge (1969). Hierdie Westerse teater was aanvanklik in Nederlands en Engels en het in die 1960's en vroeë 1970's 'n hoogtepunt in Afrikaans bereik met aktiewe dramaturge soos onder andere Bartho Smit, P.G. du Plessis, W.A. de Klerk en Pieter Fourie. Volgens Dhlomo (in: Visser, 1977), Mutwa (in: Larlham 1985) en andere het daar in pre-koloniale tyd egter ook al 'n vorm van Afrika-teater by die inheemse volke bestaan, anders as die Westerse teaterkonvensies, maar met ooreenstemmende elemente. Hierdie "teater"-tradisie was egter stagnant en het verdwyn of hoogstens dormant gebly in die swart verstedelikings- en verwesteringsproses.

Sedert die helfte van hierdie eeu het daar geleidelik 'n wending in die ontwikkelingslyn van die Suid-Afrikaanse teater gekom. Tematies het die politieke (oftewel rasse-) bewustheid wat in die meeste inheemse dramas teenwoordig was 'n sterker klem begin kry en geleidelik het die teater een van die stemme van protes en verzet teen die politieke ideologie van apartheid geword. Hierdie aktuele en betrokke tema het as prikkel gedien vir swart dramaturge met 'n gevolglike ontploffing van "swart" dramaturgie in die sewentiger- en tagtigerjare. Struktureel

het elemente van die dormante Afrika-teatertradisie die konvensionele Westerse teatervorm begin binnedring.

Die politieke werklikheid van die land was myns insiens bepalend in die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teater. Teatergeskiedenis omvat dus ook politieke geskiedenis, waarin woorde soos protes, opstand, onderdrukking en die implikasie van wetgewing 'n belangrike rol speel. Dit het die teater nie net in die brandpunt van die sosiale en politieke realiteit geplaas nie, maar het ook 'n koersverandering en 'n nuwe vitaliteit geïnisieer. In hierdie studie sal gepoog word om die ontwikkeling van hierdie "politieke protesteater" tot in 1976 na te spoor. Soos aangedui sal word, was hierdie datum 'n keerpunt in die Suid-Afrikaanse geskiedenis.

'n Begrip van die kontemporêre Suid-Afrikaanse teater hang dus in 'n groot mate saam met 'n begrip van die politieke realiteite van die land. In die eerste hoofstukke sal ondersoek ingestel word na die die terme "politiek" en "protes" in hulle verband met die teater en die Suid-Afrikaanse verwikkeldheid; die politieke geskiedenis wat volbring is in apartheidswetgewing; die verset teen apartheid; en die invloed wat hierdie politieke woelinge, veral ook deur sensuur, op die teater in die algemeen gehad het.

In die ondersoek na die ontwikkeling van die teater self, word daar in drie kategorieë gewerk: teater in Afrikaans, in Engels en deur swart dramaturge. Hierdie indeling word gedoen op grond van die verskil in politieke en sosiale status van die drie groepe, die gepaardgaande verskil in die persepsie van die Suid-Afrikaanse problematiek deur hierdie dramaturge, en die verskillende ontwikkelingslyne wat die teater as gevolg van hierdie verskille by elk gevolg het.

In Hoofstukke 4, 5 en 6 sal die dramaturgie van die drie "strome" in sosiale, kulturele en politieke konteks geplaas word.

Alhoewel hierdie studie die ontwikkeling van politieke protesteater net tot in 1976 naspoor, sal daar in die laaste hoofstuk by wyse van 'n steekproef kortliks gekyk word na die gevolge van hierdie ontwikkeling, dit wil sê die aard en omvang van die politieke protesteater in die dekade 1976-1986.

Hierdie studie beoog nie om 'n kritiese analise van die vernaamste Suid-Afrikaanse dramas wat ook politieke protes is, te bied nie. Die klem val eerstens op die *ontwikkeling* van hierdie soort teater totdat dit tematies oorheersend geword het in die tagtigerjare. Die spesifieke dramas word ook geïnterpreteer as 'n refleksie van die dramaturg (as verteenwoordiger van 'n deel van die gemeenskap) se ervaring van die Suid-Afrikaanse werklikheid. In die laaste hoofstuk word die perspektief omgeswaai en word die protesteater vanuit die gehoorpersepsie beskryf, soos dit deur hulle verteenwoordigers, die resensente, ervaar is.

Die verstrengeling van teater en politiek veroorsaak dat die kontemporêre Suid-Afrikaanse teatergeskiedskrywing dikwels ideologies gekleur is (vergelyk Kavanagh, 1985). In hierdie studie sal gestreef word na objektiwiteit, alhoewel, soos Leatt *et al* (1986:ix) aandui, dit nie heeltemal moontlik is nie: "... the very act of describing something already intrudes on what is being described. Complete objectivity is impossible".



## HOOFSTUK 1: POLITIEK, PROTES EN DIE TEATER

### 1.1 Die teater en politieke bewussyn

Die lewende teater is 'n onmiddellike kunsvorm, en hierdie onmiddellikheid gee dit 'n onvermydelike sosiale relevansie. Dit is en was nog nooit 'n "veilige" kunsvorm nie, want dit spreek direk tot die mens op 'n fisieke en geestelike vlak. Of dit algemeen-menslike of aktuele, sosiale problematiek behandel, dit daag die gehoor uit om betrokke te wees. Deur die eeue het veranderende teaterkonvensies die graad en aard van hierdie betrokkenheid laat wissel, soos dit ook gewissel het in verskillende kulture en in veranderende politieke, ekonomiese en sosiale omstandighede.

Hierdie inherente sosiale betrokkenheid van teater veronderstel ook 'n politieke betrokkenheid, want die drama ontstaan immers uit (en lewer daardeur kommentaar op) alle aspekte van sy samelewing en tyd. Wat George Orwell (1968:438) van die geskrewe woord gesê het, geld net so sterk ook vir die teater: "... no book is genuinely free from political bias. The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude."

Teater en politiek was nog nooit werklik geskei nie, en die meeste dramas het nog altyd politieke implikasies gehad. Een van die oudste bekende dramas, Die Persiërs van Aischulos, bevat byvoorbeeld blatante propagandistiese oogmerke: om die moreel van die Atheners en hulle selfvertroue op te bou; Aristophanes het in 411 v C in Lysistrata selfs 'n seksstaking onder die vroue uitgebeeld om politieke oogmerke (vrede) te bereik; na die talle aktuele politieke verwysings in die werke van dramaturge soos Shakespeare en Marlowe hoef nie eens verwys te word nie.

Dit is egter belangrik om in hierdie stadium nie die begrippe politiek, propaganda en protes en hulle verband met die teater te verwar nie. Die feit dat alle drama vanuit 'n bepaalde politieke (of ideologiese) agtergrond geskryf word, en daarom politieke betrokkenheid openbaar, beteken nie dat dit as "politieke teater" gedefinieer sou kon word nie. "Politieke teater" sou myns insiens alleen ontstaan indien 'n dramaturg of teatergeselskap as hoofdoelstelling in die aanbieding 'n bepaalde politieke bestel of ideologie openbaar, verklaar, of demonstreer, sodat die

gehoor daardeur tot bepaalde insigte daaromtrent kan kom en selfs tot aksie oorgaan. So 'n aanbieding hoef nie noodwendig 'n protes teen daardie bestel of ideologie te wees nie, intendeel, dit kan dit ook verheerlik. In die aanbieding sal dan beslis ook elemente van propaganda wees.

Dit is moeilik om die bestaan van propaganda, in watter vorm ook al, in die teater te ontken. Soos Orwell telkens in sy essays aandui, het elke kunswerk 'n betekenis en 'n doel - 'n politieke, sosiale en godsdienstige doel - en dat dit net vanselfsprekend is dat die kunstenaar se estetiese oordele altyd gekleur sal word deur sy vooroordele en gelowe. Op 'n indirekte manier, moontlik onbewus, sluip daar dus elemente van propaganda in.

Protes, daarenteen, is nie 'n organiese deel van teater nie. Protes hoef ook nie net politieke protes te wees nie. Deur te protesteer neem die dramaturg/ensemble doelbewus standpunt in teen klaarblyklike sosiale, godsdienstige, politieke, morele of enige ander menslike onreg, met die doel om dit te ontmasker, voor die oë van die gehoor te hou, en daardeur moontlik 'n beter wêreld te help skep.

Hennie Aucamp het die kabaret beskryf as 'n vorm van "beskaafde protes" (*Foto-en TV-Rapport*, 21/8/77:18) en Wim Ibo (1974:10) het beweer dat die kabarettis altyd iets van belang te sê het: "wat hij ook doet en hoe hij dat ook doet, hij protesteerd, niet alleen tegen wantoestanden, maar ook tegen wansmaak." Die teater funksioneer nie veel anders nie: by Frank Wedekind is daar protes teen die sosiale sisteem wat seksuele ontwaking by kinders in die kuisheidsgordel van geheimenis en sonde toebind; by G.B. Shaw teen die verwronge opvattinge van die geromantiseerde soldaat en oorlog; by N.P. van Wyk Louw teen die boosheid wat die donker heerser omgewe. Die protes weerkaats uit die speël wat aan die gehoor voorgehou word.

Wanneer die elemente van politiek, protes en propaganda bymekaar getrek word, ontstaan 'n soort teater wat in hierdie proefskrif as politieke protesteater voorgehou word. Dit is 'n duidelike protes in artistieke vorm, wat op 'n verskeidenheid teatrale en nie-teatrale tegnieke teer, teen 'n spesifieke politieke bestel of ideologie, waarin gebruik gemaak word van propagandistiese tegnieke, sodat 'n openbare bewussyn gekweek kan word en die bestel hetsy deur geweld of lydsame verzet omver gewerp kan word.

In 'n analise van die aard van die teaterervaring in die Klassieke Griekse tyd, stel Karen Hermassi (1977) die begrip "teater as politieke geheue" sentraal. Myns insiens dui hierdie begrip nog steeds op een van die belangrikste funksies van die eietydse politieke protesteater. Die teater word 'n plek waar die burger nie net om sy belasting of stem by die politieke proses betrek word nie, maar hy word dié onontbeerlike element in daardie proses,

... because his memories are part of an on-going polity, part of a public recollection; his city's history, by being 'fastened' in his own mind, is actually sustained through his own thoughts and would cease to exist in its unique dimensions if the memory were no longer kept and recalled in public spectacle. (*Ibid.*:ix)

Hierdie siening verander dan ook Aristoteles se omskrywing van die tragedie as "die imitasie van 'n handeling", want die teatergebeurtenis word nou die *interpretasie* van handeling deur 'n gebeurtenis opnuut saam te stel voor 'n openbare gehoor van getuies. Volgens die Griekse model roep die opvoering dan vir die gehoor òf vergete herinneringe aan voorvaders en stede op, òf dit word geassimileer as 'n nuut-waargenome, persoonlike gebeurtenis. Deur die waarneming word 'n gebeurtenis dus *hérleef* of *béleef*. Dit impliseer dat die gehoor, tydens die waarneming van 'n teateropvoering, in staat is om 'n handeling skerper te beleef as wat die persone dit in die oorspronklike handeling kon beleef het (*Ibid.*:7). Hierdie stelling sluit in belangrike opsigte aan by Brecht se tegniek van historifikasie, wat hy doelbewus as 'n vorm van vervreemding gebruik het.

In die daaglikse realiteit van die staatsbestel is mense geneig om hulle te onttrek van die las van kollektiewe verantwoordelikheid, en word die regering opgedra aan 'n groepie openbare dienaars. Dit stel die bevoorregte blanke Suid-Afrikaners byvoorbeeld in staat om net elke vier jaar op stemdag tot verantwoording geroep te word, terwyl hulle tussendeur nie die las van "die onreg van apartheid" hoef te dra nie. In so 'n opset is dit maklik om "heilige onkunde" te pleit, of die sosiale gewete te self met private dog nuttelose kritiek teen die regering van die dag. Die teater, as "politieke geheue", dwing die toeskouer egter tot 'n politieke deelname wat institusionele verteenwoordiging ver oorstyg. Vir die swartmense in Suid-Afrika onder 'n apartheidsbedeling hét hulle teater (ook die informele teateraktiwiteite soos optogte en demonstrasies) inderdaad 'n belangrike deel van hulle politieke deelname en uitlewing geword.

Die krag van die teater lê in die besondere manier waarop hy kommunikeer, en hierdie kommunikasieproses hou 'n bedreiging in vir beide die politieke

meerderwaardigheidsgevoel én vir die ego wat homself wil afsluit van politieke betrokkenheid. In die Atheense teater het al die belangrikste aspekte van die individuele en gemeenskapslewe deel van die openbare bespreking en uitbeelding geword. Volgens Hermassi (*Ibid.*:ix) was juis dít moontlik 'n aanleiding tot die uiteindelijke verval van hierdie briljante teater:

Forgetfulness is the first refuge of the weary soul, but no theatre audience, whether it witnessed solemn Aeschylean trilogies or the brilliant social cartoons of Aristophanes, was allowed this particular mental shield. The audience was constantly confronted by its own past, unable to elude critical reflection in action, for the theatre symbolized the continuing interdependence of the two. So long as the art form remained, the channels to memory would remain open and the city's political future would be intricately bound to its former self.

In die Suid-Afrikaanse teateropset het dieselfde simptoom in die tagtigerjare gemanifesteer, met groeiende weerstand uit die geledere van blanke teatergangers teen die onophoudelike stroom politieke protesteater. Diegene wat teater as ontvlugtingsaktiwiteit opgesoek het, is herhaaldelik gefrustreer deur aktiwiteite wat hulle gedwing het om die politieke realiteite van die dag en die gevolge daarvan direk te beleef. Hulle is gedwing om te onthou in 'n teater wat ook "politieke geheue" wil wees. Hierdie effek is ook dikwels gereflekteer in koerantresensies. Gus Silber kla: "I am sitting in the Theatre of the Struggle, and my conscience is burning" (*Frontline*, 12/83:10) en in aansluiting by Hermassi se tesis hierbo, verklaar Barry Ronge: "I cannot tell you how sick I am of being a guilt-ridden white South African, of agonising about how to be fair in a country where the laws, traditions and practices are unfair" (*Sunday Times*, 12/04/87:6).

Die dramaturg is in sy kunstenaarskap dus in 'n sekere sin ook politikus. Die Keniaanse skrywer, Ngugi Wa Thiong'o, wat in 1978 in Kenia in aanhouding-sonder-verhoor was en in Suid-Afrika veral bekend is vanweë die sensuurpolemieë rondom sy drama, The trial of Dedan Kimathi (vergelyk paragraaf 3.5.5), beweer dat daar baie ooreenstemmende eienskappe tussen die digter en politikus is: "Both trade in words. Both are created by the same reality of the world around us. Their activity and concern have the same subject and object: human beings and human relationships" (1981:71). Die letterkunde behandel menslike verhoudinge en probeer daardeur om die mens se bewussyn te beïnvloed. Die politiek gaan om die hantering en uitoefening van mag, en het daarom te doen met die verhouding van mag tot die gemeenskap wat dit moet dien. Die letterkunde en die politiek word dus in mekaar gereflekteer en werk ook in op mekaar.

In die Suid-Afrikaanse situasie raak hierdie inwerking nog meer akueel, veral vir die nie-wit skrywer. Richard Rive (in: Malan & Smit, 1985:216) stel dit eksplisiet:

You cannot expect me to be a non-racial writer in a racial society. If my ultimate goal is to produce a non-racial literature in a non-racial society, then at present that is still an ideal. I realise that before I can be non-racial I must be anti-racial.

Die mate waartoe 'n skrywer dus bydra om sy omgewing te verander, en nie net te verklaar nie, sal dus afhang van sy bewussyn van die groeperings en waardes wat binne daardie samelewing teenoor mekaar opgestel is, wie of wat die ontwikkeling na 'n nuwe orde of mensliker toekoms strem of daarvoor veg, en uiteindelik natuurlik van die kamp waarin hy hom bevind binne daardie botsing. Die posisie van Rive is baie duidelik en word polities deur sy kleur bepaal. Die posisie van byvoorbeeld 'n Langenhoven was ook baie duidelik, en is deur sy Afrikanerskap bepaal.

In 'n effens vereenvoudigde stelling onderskei Ngugi Wa Thiong'o (1981:75-76) dan twee soorte skrywers volgens hulle houding teenoor die samelewing. In die eerste plek is daar diegene wat aanvaar dat die samelewing basies stasies en stabiel is (omdat dit werklik so is, of omdat hulle deel van die bevoorregte klas is, of omdat hulle deur propaganda oorreed is om dit te glo). Hierdie skrywers kan hoogstens 'n letterkunde produseer wat elemente van sosiale kritiek bevat. Dan is daar ander skrywers wat, weens die tyd waarin hulle leef, "or because of their instinctive or conscious dialectical approach to life and society", nie die samelewing as 'n statiese stabiliteit kan aanvaar nie. Dit is hulle wat deur hulle werk doelbewus probeer om 'n radikale verandering in die bestaande orde teweeg te bring. Vir Ngugi Wa Thiong'o val die swart Afrika-skrywer in hierdie laaste kategorie, wat 'n groot verantwoordelikheid op hom plaas:

... his work must show commitment, not to abstract notions of justice and peace, but the actual struggle of the African peoples to seize power and hence be in a position to control all the forces of production and hence lay the only correct basis for peace and justice. (1981:80)

Hierdie siening is egter baie eensydig en is net deels van toepassing op die komplekse Suid-Afrikaanse situasie waarbinne vanuit totaal teenstellende ideologiese agtergronde geskryf word, en die sosialisme maar een van verskeie opsies is. Volgens Roland Barthes, wat die moderne strukturalistiese teorie van die estetika met Writing Degree Zero ingelei het, lê die skakel tussen skrywer en samelewing eerder in die skrywer se "mode of writing", en nie soseer in die

inhoud of strekking van sy werk nie. Die skrywer se enigste keuse behels dan hierdie "mode of writing", wat Dave Laing (1978:95) verklaar as: "Within the strict, historical limits of the possible, this represents 'the writer's consideration of the social use which he has chosen for his form, and his commitment to this choice'."

In sy daaropvolgende Mythologies gaan Barthes onder die invloed van De Saussure verder en politiseer die semiologie-konsep van die teken. Deur die ontwerp van 'n twee-vlak tekensisteem poog hy om die konnotasies onderliggend aan die denotasies van "onskuldige" gebeure bloot te lê. Die eerste waargenome teken raak self die aanduiders van 'n tweede teken - daar lê dus betekenis opgesluit agter die vanselfsprekende, opsigtelike betekenis. Op hierdie manier word ideologiese betekenis op 'n skynbaar natuurlike manier geheg aan 'n alledaagse gebeurtenis. Tydens 'n stoeigeveg sou die tweede teken byvoorbeeld dui op 'n "oog om 'n oog"-begrip van geregtigheid. Hierdie proses noem hy mitefikasie:

The mythification process ... is the means by which the dominant ideology works to present historically and culturally determined meanings as 'natural'. ... The implication is that the 'meaning' of the wrestling match is not innate, but determined by the dominant ideology present in all cultural practices. (in: Laing, 1978:96-97)

Die implikasie is dat alle skrywers ideologies gekompromitteer is, en dat hulle ideologiese beskouinge onlosmaaklik verweef is in hulle kunsprodukte. Dit is van besondere belang in die Suid-Afrikaanse opset, omdat, soos later aangedui sal word, die Afrikaanse skrywer deur 'n lang proses gegroei het van mede-skepper aan Afrikanermitologie (dit wil sê in die rol van mitefiseerder), tot ikonoklast wat meegewerk het aan die demitefisering daarvan. In hierdie opsig stem die funksie van die Afrikaanse skrywer in die sestigerjare nou ooreen met die Marxistiese strategie van demistifikasie, wat die mens in staat stel om die oorsprong en aard van "valse bewussyn" te deurgrond. A.P. Foulkes (1983:56) dui tereg daarop dat 'n demistifiserende kuns uit sy aard ondermynend en bevraagtekenend is: "It challenges habits and modes of perception, and produces new ways of seeing and interpreting processes and relationships."

David Bidney (in: Vickery, 1973:11), in sy analise van Cassirer se mite-konsep, beklemtoon die sosiologiese waarde daarvan: "Not nature but society is the model of myth. Myth refers to a social reality, to the rites and institutions of society, and hence the truth of myth consists in its symbolic representation of social rites". In

die bespreking van die Afrikaanse politieke protesteater sal dan voorkeur gegee word aan die term "mitologie" en "mitifisering", eerder as aan "mistifisering". Soos volledig in paragraaf 4.1 aangedui word, sal dit egter nie bloot gebruik word in die sin van Wallace W. Douglas se effens neerhalende "Occasionally 'myth' can still be found, in its naïve or popular sense, as a synonym for 'illusion', 'legend', or false propaganda..." (*Ibid.*:119) nie.

Die teater, as openbare kunsvorm, het dus noue bande met die politiek, selfs in tye en gemeenskappe waar hierdie verbintenis deur sensuur of ander staatsoptrede verbied is. Dié onderlinge wisselwerking kan nie verbied word nie. Bertolt Brecht, alhoewel vanuit 'n Marxistiese perspektief wat sosiale verandering deur klasse-botsing interpreteer, stel dit nog sterker deur te beweer dat daar nie iets soos 'n a-politiese teater kán bestaan nie:

Society cannot share a common communication system so long as it is split into warring classes. Thus for art to be 'unpolitical' means only to ally itself with the 'ruling' group... the choice of viewpoint is also a major element of the actor's art, and it has to be decided outside the theater. Like the transformation of nature, that of society is a liberating act; and it is the joys of liberation which the theater of a scientific age has got to convey. (in: Willett, 1966: 196)

Die klem wat in hierdie bespreking op die politieke aspek van die teater geplaas word, moet gesien word in die lig van die onderwerp: politieke protesteater. Vanselfsprekend gaan dit in die kuns om meer as politiek en ideologie. Die Marxistiese filosoof, Louis Althusser, beklemtoon die feit dat die kunswerk hom op 'n baie besondere manier ook lósmaak van die ideologie waaruit dit ontstaan het: "What art makes us see, and therefore gives to us in the form of 'seeing', 'perceiving', 'feeling', is the ideology from which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it alludes" (in: Laing, 1978:90).

Dit is opvallend dat Althusser sy stelling maak vanuit die oogpunt van die gehóór, die deurslaggewende komponent in die teaterervaring. Die teater maak dit moontlik dat 'n politieke realiteit op die verhoog uitgespeel kan word, in 'n wêreld wat gekenmerk word deur sy komplekse en teenstrydige politieke werklikhede. Die betekenis van hierdie realiteit sal bepaal word deur die waarneming en interpretasie daarvan deur die gehoor. Daar was tye in die teatergeskiedenis dat die gehoor 'n eenheid gevorm het, met omtrent dieselfde oortuigings en belange (vergeelyk die Griekse en Middeleeuse teaters). In die moderne tyd is hierdie

eensgesinde, bykans kommunale ervaring van die teater nie meer moontlik nie, omdat daar min gemeenskaplike grond bestaan tussen die individue wat 'n gehoor uitmaak. In die politieke protesteater word daar egter weer nader aan hierdie konsep beweeg: die gehore van die Swart politieke protesteater was in die sewentiger- en tagtigerjare veel nader aan die bereiking van hierdie ideaal as wat die geval by die kommersiële "blanke" teater was.

As slotwoord by hierdie kort beskouing, bevestig Hermassi die politieke funksie van die teater, die teater as gehoor, en die teater as eenheidsaktiwiteit:

An idea of a theatre is political first because of what the theatre has always meant and must always be: a place of collective memory and for seeing. That *seeing* has always been experienced in relationships of the polity : those who see (the audience), those who enact the vision (the actors), and that which is seen are parts of the same collective life. (1977:199)

## 1.2 Die teater as wapen

### 1.2.1 Propaganda

In effens Machiavelliaanse luim beweer Orwell (1968:330) dat die georganiseerde leuenverkundiging wat deur totalitêre state beoefen word nie net 'n tydelike hulpmiddel soos byvoorbeeld militêre misleiding is nie, maar dat dit 'n integrale deel van totalitarisme vorm. Hierdie manifestasie van wesenlike propaganda sal bly voortbestaan, selfs al sou strafkampe en geheime polisie nie meer nodig wees nie, want:

A totalitarian state is in effect a theocracy, and its ruling caste, in order to keep its position, has to be thought of as infallible. But since, in practice, no one is infallible, it is frequently necessary to rearrange past events in order to show that this or that mistake was not made, or that this or that imaginary triumph actually happened.

Die waarheid van hierdie stelling is duidelik geïllustreer tydens die verbrokkeling van die U.S.S.R., waar die grootskaalse verandering in beleid gepaard gegaan het met 'n herevaluering van prominente historiese figure en gebeurtenisse.

Dieselfde proses is ook besig om hom in Suid-Afrika te voltrek, en in dié tyd van ideologiese toutrekkery is die tradisionele grense tussen teater en die staatsrealiteit besig om te vervaag. Die verskil tussen die politieke opvoering in sy estetiese vorm, naamlik die politieke protesteater wat byvoorbeeld in die townships gepaard



gaan met toesprake en toyi-toyi in die paadjies, en die politieke opvoering as magsuitoefening, soos in 'n A.N.C., Inkatha of A.W.B. massa-saamtrek, raak al hoe kleiner. Barry Ronge beskryf byvoorbeeld 'n opvoering van The native who caused all the trouble wat hy bygewoon het soos volg:

The play was dreadful but it pushed all the right political buttons. Sections of the audience shouted slogans, screamed applause and drowned the dialogue. It differed from an AWB rally only as far as political viewpoint was concerned. (*Sunday Times*, 12/04/87:6)

Die teater is 'n vorm van politieke uitlewing, en magspolities begin teater word. Al hoe meer teatrale propaganda-tegnieke word ingespan vir die verwesenliking van politieke doelstellinge.

Volgens Lesnick (1973:23) is hierdie verband tussen propaganda en kuns ook in die Amerikaanse "progressiewe" teater sigbaar:

All art exists somewhere within the two polarities of 'pure' propaganda and 'pure' art. Given that all art has some social import, facilitates or fails to facilitate social action, it admits of a propagandistic dimension. And conversely, insofar as all propaganda utilizes some form of statement other than a purely descriptive, denotative one (in which case it would not be propaganda but pure science) it displays some characteristic of art.

Jacques Ellul (aangehaal in: Foulkes, 1983:10) tref vier nuttige onderskeide binne die algemene fenomeen propaganda, en elke onderskeid verklaar hy deur twee tipes teenoor mekaar te stel: politieke en sosiologiese propaganda; agitatie en integrasie; vertikale en horisontale propaganda; rasionele en irrasionele propaganda. Veral die eerste twee kategorieë hou besondere betekenis vir die Suid-Afrikaanse situasie in.

Politieke propaganda vind plaas wanneer 'n groep, gewoonlik die regering of een van sy agente, beïnvloedingstegnieke gebruik om doelstellings te bereik wat presies en helder geïdentifiseer is. Die regering se omvattende propaganda-kampanjes om die blanke kiesers opeenvolgens te oorreed dat apartheid in die beste belang van al die land se bevolkingsgroepe is, dat Republiekwording in die beste belang van die land is, dat die oorlog in Angola nie bestaan nie, dat apartheid dood is, en die kampanje om die blanke kiesers gereed te maak vir politieke magsdeling, is almal voorbeelde hiervan.

Sosiologiese propaganda is 'n soort "persuasion from within", en vind plaas wanneer die individu die dominante ekonomiese en politieke ideologieë van sy

gemeenskap in so 'n mate aanvaar het, dat hy dit spontaan begin gebruik as basis vir sy waarde-oordele en keuses. Die politieke propaganda, wat gewoonlik die aanleidende oorsaak hiervan is, verkry hierdeur 'n soort self-genererende momentum. Die meeste blanke Suid-Afrikaners, en ook die grootste deel van die Afrikaanse skrywers, het hulle in wisselende mate skuldig gemaak aan sosiologiese propaganda. Die individu word hierdeur, sonder dat hy daarvan bewus is, in diens van die regerings-ideologie gestel.

Propaganda van agitatie is gewoonlik ondermynend van aard en staan opposisioneel tot die heersende bestel. Die mikpunt is om die regering of die bestaande orde omver te werp, of tot verandering te dwing. Dit is die vorm van propaganda wat deur revolusionêre teatergroepe gebruik word, soos dit ook in die term "agit-prop" opgesluit lê.

### 1.2.2 Agit-prop

Ondanks die feit dat politiek en protes twee begrippe is wat nog altyd ingebed in die aard van drama was, is die gebruik van drama as doelbewus toegepaste stuk gereedskap vir politieke handeling, 'n relatief resenter ontwikkeling. Dit word gewoonlik teruggevoer na die teater vir politieke agitatie van die Russiese Rewolusie van 1917. Daardie teater het volgens Hewitt (1970:140) op die samelewing gefokus, dit wil sê, dit was 'n sterk didaktiese teater. Didaktiese teater wat sy onderrigsfunksie op die ideologiese terrein toespits, het egter ingeboude gevare. Innes (1972:33) wys daarop dat ideologie as sulks simplisties is en emosionaliteit aanmoedig: "Appeals to the emotions tend to reduce subtleties of feeling to a common denominator, and the vulgarisation of sentiment in turn leads to the adoption of oversimplified positions and artificial expression." Alhoewel hierdie stelling op alle didaktiese kuns van toepassing is, geld dit veral baie sterk vir agit-prop.

Agit-prop het na die Eerste Wêreldoorlog uit die sosiale en ekonomiese omwentelinge in Rusland en Duitsland gegroei, tydens die ekonomiese depressie van die dertigerjare deur Europa en die V.S.A. versprei, en sy momentum volgehou in die politieke nagevolge van die Tweede Wêreldoorlog. Daarna het dit sporadies opgevlam in politieke krisissituasies oor die hele wêreld.

Met die Kommunistiese magsoorname in Rusland in November 1917, is administratiewe agente aangestel om die kunste te beheer en dit effektief in diens van die staat te stel. In Januarie 1918 is die Teaterafdeling van die Volkskommissariaat van Voorligting geskep, met die funksie om 'n nuwe teatertradisie te ontwikkel wat verband hou met die heropbou van die staat en samelewing op die beginsels van sosialisme. In Augustus 1919 is alle Russiese teaters genasionaliseer en onder jurisdiksie van die Sentrale Teaterkomitee geplaas (Hewitt, 1970:140; Marshall, 1977:x-xiii, 35, 51).

Die sogenaamde agit-prop-opvoerings is egter nie uit hierdie nuwe teateropset geskep nie, alhoewel dit later daardeur verder ontwikkel is. Aanvanklik was agit-prop 'n voorbeeld van teater in sy mees primitiewe vorm, wat ontstaan het uit nuusverslaggewing. Die eerste werklike agit-prop groep, die Blou Hemde, is in 1923 gestig deur die Nasionale Instituut van Joernaliste in Moskou. Die nuwe teatergenre het dus ontstaan uit die dramatisering van nuusberigte (Innes, 1972:23). Hierdie "dramas" was volgens Hewitt (1970:140) "contemporary and realistic in content, but the form was presentational; they attempted to unite production and audience." Uiteindelik het die opvoerings gewissel van massa-produksies soos Die aanslag op die Winterpaleis met duisende deelnemers tot kleiner aanbiedings waar akteursgroepe uitgestuur is na belangrike punte soos fabriekke om die arbeiders van die Party se beleid te oortuig (Bradby *et al*, 1981:168-171). Nikolai Okhlopkov, die regisseur van die Realistiese Teater, het hierdie tegnieke, gebaseer op 'n kombinasie van realistiese inhoud en voorstellende styl, nog tot met die aanvang van die Tweede Wêreldoorlog volgehou.

Oorkant die grens, in Weimar-Duitsland, is die patroon herhaal. Ook Piscator en Brecht het in hierdie tradisie begin werk en dit was eers nadat Piscator die praktiese nut van die téáter as propaganda-middel bewys het, dat die K.P.D. (die Duitse Kommunistiese Party) begin het om permanente agit-prop-groepe te borg. In Duitsland het Piscator dus die baanbrekerswerk gedoen met sy Proletarische Theater van 1920. In 1925, tydens sy Tiende Party-kongres, het die K.P.D. besluit om agit-prop groepe aan te moedig, en teen 1929 het geen Kommunistiese byeenkoms of demonstrasie plaasgevind sonder so 'n opvoering nie (Innes, 1972:39). Die Duitse Sosialistiese Party het die massa-skouspele verkies (Ernst Toller het byvoorbeeld drie sulkes geskryf vir opvoering tydens die jaarlikse Vakunie kongres), terwyl die Kommunistiese Party die kleiner agit-prop opvoerings doeltreffender gevind het.

"Agit-prop" is afgelei van "agitational propaganda", en het sedert die begin van die eeu baie spesifieke politieke en sosiale konnotasies gekry. Die ontwikkeling daarvan het 'n direkte Marxistiese basis, maar die teatertoestande van die tyd, die gevolg van 'n historiese ontwikkeling wat die laer- en arbeidersklasse effektief van teater as 'n aktiwiteit uitgesluit het, was ook 'n bydraende faktor. Louis James koppel hierdie ontwikkeling ook aan die ontstaan van die elektroniese media:

... the division of theatre along lines of the class of the audience was always uncertain, and with the development of film and then television we arrive at the period of *mass media*. In reaction to this, the radical elite created *agit-prop* theatre, attempting to restore drama to the people as part of the class struggle. (in: Bradby *et al*, 1981:1)

Samuel, MacColl & Cosgrove (1985:xix) sluit aan by hierdie interpretasie, en wys ook verder op die wending wat in die twintiger- en vroeë dertigerjare ingetree het in die verhouding tussen die sosialistiese bewegings en die teatergroepe wat hulle ondersteun het:

It was the crystallisation of a self-consciously proletarian aesthetic, of a futuristic dream in which socialism was no longer an escape from the proletarian condition but rather a realisation of worker's power. Instead of the deference to high culture, there was an iconoclastic desire to break with it ... Instead of moral uplift, there was agit-prop, a self-consciously revolutionary art. ... The shyness about instrumentalising art was replaced by a determination to grasp it boldly.

Die verweefdheid van Marxisme met agit-prop, en die afhanklikheid van hierdie teatervorm van sy rigtinggewende ideologie, blyk duidelik uit die geskiedenis daarvan in die V.S.A. Die ineenstorting van die Wall Street-beurs wat op 24 Oktober 1929 begin het, het die harde sosiale en ekonomiese toestande geskep waarin Marxisme floreer (Schlesinger, 1957:158-159). Teen 1932 was 14 miljoen Amerikaners reeds werkloos - sowat 30% van die werksmag. Dit het gelei tot 'n opwelling van Amerikaanse agit-prop, want elke groot ideologie dra ook saam met hom sy eie kulturele en artistieke vorme. Agit-prop is in Rusland geskep as 'n werktuig vir kommunistiese propaganda, en daarom was dit net vanselfsprekend dat dit ook die Marxistiese ideologie na Amerika sou volg. Dit het 'n wye aanhang onder die arm arbeidersklasse (die proletariaat) gehad, aangesien dit die klasseproblematiek op 'n bondige, helder manier kon voorstel en die politieke teorie sodanig vereenvoudig het dat dit vir die breë, meestal ongeletterde gehoor verstaanbaar was (Bradby *et al*, 1981:201-202).

Teen die einde van 1931 het meer as 200 agit-prop groepe in die V.S.A. gefunksioneer, en teen die einde van 1933 meer as 400 (Samuel *et al*, 1985:268).<sup>1</sup> Teen 1935 het die beweging egter bykans heeltemal doodgeloop, met nog net 'n paar groepies wat verspreid opgetree het. Die redes hiervoor was veral politieke van aard. President Roosevelt se Nuwe Bedeling het talle rehabilitasie-maatreëls ingestel. Die beroemde Tennessee Valley Authority-Wet van 1933 was byvoorbeeld 'n revolusionêre poging om opheffingswerk onder die armes te doen. Soos die meeste van die Nuwe Bedelingsmaatreëls het dit uitgegaan van die gedagte dat die bevoorregtes tot die voordeel van die minderbevoorregtes belas moes word om die armoede te verlig (Schlesinger, 1958:319). Die Bestaansbeveiligingswet van 1935 het die sukses van Roosevelt se "New Deal" finaal bevestig, en sy invoering van 'n matige vorm van staatsosialisme het die V.S.A. op die pad van ekonomiese herstel geplaas (*Ibid.*:312). Met die ontstaan van hierdie "populêre" regering is die krag uit agit-prop gehaal, en is sy ideologiese suiwerheid ondermyn (dit was ook in Frankryk die geval). Die agit-prop funksioneer moeilik buite Marxistiese konteks.

Die opkoms van die Fascisme in verskeie wêrelddele het ook 'n rol gespeel. Agit-prop het baie moeiliker daarin geslaag om anti-fascistiese propaganda te maak as wat dit die duideliker kwessies van klasse-konflik kon uitbeeld, of, soos Tom Thomas dit stel: "In theatre terms, it's much more difficult to present an argument for a constructive line, like building a united front against fascism, than to write satires and attacks on the class enemy" (in: Bradby *et al*, 1981:169).

Die vraag kan tereg gestel word of die pogings van 'n politieke teater wat onlosmaaklik verbind is aan een spesifieke politieke ideologie nie self-vernietigend is nie. Myns insiens raak sulke opvoerings voorspelbaar en voorspelbaarheid skakel spanning en opwinding uit, wat immers die lewensbloed van die teater is. Botsende ideologieë, daarenteen, dwing die gehoor tot keuses.

Volgens John Elsom het agit-prop in Brittanje 'n wyer reeks politieke standpunte ondersteun, alhoewel dit ook daar deurgaans "left-wing" was:

While few British companies advocated outright, violent revolution, in the traditional pattern of agit-prop, many called for revolutionary change without bombing or bloodshed - but also without those peaceful compromises embodied in the liberal idea of gradual evolution. (1979:151)

---

1. Kyk ook: *Workers Theatre, 1930's: Dram Buro Report*, in 1931 geskryf deur die Voorsitter van die Dram Buro, John E. Bonn, opgeneem in Lesnick, 1973:419-422.

In die naam "agit-prop" word twee uiteenlopende en bykans botsende funksies dus betrek. Enersyds behels dit propaganda, is dit dus deel van 'n intellektuele proses wat inligting versprei, en andersyds maak dit gebruik van agitatie, dit wil sê van 'n emosionele proses waardeur mense opgerui kan word en wat kan lei tot sosiale onrus.

### 1.2.3 "Politieke teater" en Piscator

Beide Piscator en Brecht het die beperkende aard van die realisme en die subjektiwiteit van die ekspressionisme ontoereikend gevind vir hulle visie van die funksie van teater. Gesamentlik en later afsonderlik het hulle die basis gelê vir 'n teater wat hom sou toespits op politieke en sosiale vraagstukke. Hierdie didaktiese teater is gekoppel aan die term "Epies", omdat dit verhalend van aard en wyds in omvang sou wees. Die besondere trefkrag daarvan was dat dit teruggegryp het na twee basiese kenmerke van die teater: dat dit ontspring uit die sosiale en politieke lewens van mense, en dat sy belangrikste doel die politieke opvoeding van die toeskouer is. Dit is volgens Hermassi (1977:193) ook die beginsels waarop Aeschulos sy drama gebou het.

Volgens Piscator kon die teater nie die politieke probleme van sy tyd vermy of ontken nie. Die teater moes betrokke wees en in die Duitsland van die twintigerjare het dit beteken dat die teater polities betrokke moes wees. Soos Brecht en baie ander kunstenaars van sy tyd, het hy die oplossing van Duitsland se probleme in die leerstellinge van Karl Marx gesien - en in Marxistiese terme was die funksie van die teater om die proletariaat op te sweep om die onreg van die dekadente kapitalisme reg te stel.

In sy eerste ontwikkelingsfase het Piscator dus kultuur in verband gebring met politiek, nie met die estetiese nie. Hy wou sy teater ideologies (en nie mitologies nie) maak, gebaseer op die beginsel dat "The play on the stage should act as an advance-guard action in the Proletarian war of liberation... The theatre of the Proletariat must be a theatre of class - of class-warfare" (Innes, 1972:25).

Die twintiger- en dertigerjare is gekenmerk deur die groot verskeidenheid pogings wat aangewend is om 'n politieke teater te skep. In sy eksperimente het Piscator op 'n vroeë stadium bewus geraak van die nadele en gevare van massa-teater, maar

die kleiner agit-prop produksies was ook nie vir hom die finale oplossing nie. Die agit-prop-verhoog het beperkinge en tekortkomings gehad, wat hom verhinder het om sy omgewing doeltreffend te reflekteer. In 'n poging om 'n styl te ontwikkel wat meer as net 'n eng politieke toepassing sou hê, en wat sou beantwoord aan sy doel om verhoogkonvensies te skep wat aansluit by die moderne realiteit, het Piscator homself van die agit-prop-beweging gedistansieer en in 1922 sy werk na die professionele teater oorgeplaas. Sy doel was om 'n verhoog te skep wat die 20ste-eeuse realiteite en die revolusionêre politieke boodskap kon oordra. Hy was oortuig daarvan dat die gevorderdste tegnologiese hulpmiddels wat die teater kon bied, hiervoor aangewend moes word (Innes, 1972:40).

Sy loopbaan in Berlyn het begin as regisseur van die Proletarische Theater, wat hy in Maart 1919 saam met Hermann Schüller gestig het. Daarna sluit hy aan by die Sentrale Teater en vanaf 1924 tree hy op as artistieke direkteur van die Volksbühne. Sy politieke sentimente was egter te na aan die Kommunisme vir dié Sosiaal Demokratiese instelling, en in 1927 stig hy die Piscator-Bühne in die Theater am Nollendorfplatz. Dié teater sou net die volgende jaar tot niet gaan, maar sy werk hier word beskou as die belangrikste poging om 'n politieke revolusionêre teater te skep. Hy het ekspressionistiese tegnieke gebruik, saam met dokumentasie-materiaal, film-insette, skyfies, geanimeerde tekenprente, ingewikkelde verhoogmasjinerie soos trapmeulens, simboliese masjiene, ensomeer (*Ibid.*:5-8).

Sy loopbaan is gekenmerk deur groei en verandering in denke. In die tweede "Program" van die Proletarische Theater verklaar hy: "We banned the word 'art' radically from our program; our 'plays' were proclamations with which we endeavored to intervene in contemporary events, to act 'politically'" en dring aan op "... the subordination of every artistic intention to the revolutionary goal..." (aangehaal in: Demetz, 1962:86). In lyn met die internasionale Proletkult-groep het hy geglo dat die taak van die letterkunde en kuns geleë was in "direkte handeling". Dit was dus nie die hoofsaak van die teater om kuns te skep nie, maar om politieke propaganda te maak. In 1934, met sy verkiesing as eerste sekretaris van die International Revolutionary Theatre Association, verklaar hy egter dat die Populêre Front teen Fascisme 'n kulturele leër moes opbou, wat moes veg "in their artistic character, through their particular species: *revolutionary* theatre, film, music and dance art-forms" (aangehaal in: Innes, 1972:62). Dit is 'n belangrike

klemverskuiwing, wat op 'n herdefiniëring van die artistieke vorm van die politieke teater neerkom.

In Hoofstukke 6 en 7 waarin die "swart" politieke protesteater bespreek word, word daar weer verwys na die dilemma van die verhouding tussen die artistieke en die politieke, want dit is op hierdie terrein dat die sterkste kritiek telkens daarteen uitgebring is. Die teater kan nie werklik van sy artistieke kwaliteite afstand doen nie, want dan sou dit as *vorm* verdwyn. Dit moet funksioneer binne sy artistieke karakter, en hierdie karakter is van so 'n aard dat dit onvermydelik die politieke realiteit ondermyn. Die uitbeelding op die verhoog word 'n plaasvervanger vir die harde werklikhede van die politieke stryd. Die swaarkry en nederlae word tydelik opgehef in 'n euforie van oorwinning en positivisme. Vanuit 'n ortodokse Kommunistiese oogpunt is die politieke teater in hierdie opsig kontra-produktief, soos Ernst Schumacher aandui: "It is the substitution for the real class struggle by the demonstration of a copy on the stage" (in: Demetz, 1962:89), en dit kan lei tot "an under-estimate of the political organization and the fact that the true instruction of the masses and the education of the proletariat take place on the economic and political battlefield of the class struggle" (*Ibid.*:96).

Piscator het die probleem probeer oplos deur te soek na 'n nuwe dramaturgie, wat as eerste vereiste nodig was om die moderne realiteit voor te stel. Die verhoog moes die fokuspunt van politieke bewussyn word. 'n Moderne drama kon net ontwikkel as dit 'n duidelike sosiale doelstelling gehad het. "Pure art is not possible in the context of present times. But the art which consciously serves a political cause, as long as it never compromises, will ultimately reveal itself as the only one possible and so as the pure art of our time" (aangehaal in: Innes, 1972:62). Hierdie uitspraak verklaar ten dele sy paradoksale standpunt dat die politieke teater nie bestaan om die politiek te bevorder nie, maar om die kunste van die politiek te bevry: "Art as the most effective propaganda against social conditions that debased art - art in politics so that art could be liberated from political pressures" (*Loc cit.*). Dit bewys hoe ver Piscator op daardie stadium wegbeweeg het van sy aanvanklike agit-prop posisie. Hierdie soort teater, met die onderliggende konsep van "betrokkenheid", was dan ook Piscator se nuwe visie van "politieke teater".

Dit is duidelik dat Piscator sy ideologiese standpunte verander het saam met die ontwikkeling van 'n spesifieke teaterstyl. Waar hy aanvanklik op 'n party-politieke



basis betrokke was, en die konsep van klasse-oorlog beklemtoon het, het hy nou na 'n groter objektiwiteit beweeg. Alreeds met sy Proletarische Theater het hy na die verhoog verwys as sy laboratorium waarin hy die samelewing kon ondersoek. Hy het dus daarna gestreef om met feite te werk, met wetenskaplike akkuraatheid en onbetrokkenheid, maar die propagandistiese funksie wat die Kommunisme van hom vereis het, het objektiwiteit onmoontlik gemaak.

In sy laaste ontwikkelingsfase het hy selfs die term "politieke teater" verwerp: "Earlier I once named the theatre a political theatre, but today I would really rather call it a theatre of affirmation (Bekennnistheater)" (aangehaal in: Innes, 1972:64). Kennis, herkenning en bevestiging was sy uiteindelijke formule vir die teater. Hy het ten dele daarin geslaag om die verhoog se moontlikhede sodanig uit te brei, dat dit in staat was om die kompleksiteit van die samelewing uit te beeld en te analiseer.

In dieselfde tydperk, die vroeë twintigerjare, het Brecht 'n ander rigting ingeslaan. Hy het die oplossing nie primêr in die teater tegnologie gesien nie, maar in die hersamestelling van die teatergehoor: die vierde muur moes plat en die teater moes spreek tot alle klasse van die bevolking. Die inspirasie vir hierdie benadering het hy in die Oosterse teater gevind. In lande soos Indië, Ceylon, Burma, Bali, Java, Japan en China is die gehoor totaal betrokke in hulle ervaring van teater; in die Ooste word die teater beskou as 'n plek om te leef, nie om te sit nie (Pronko, 1974:177)<sup>2</sup>.

Brecht se teater steun uitgesproke op die politieke teorieë van Marx en Lenin, en dit het nie weggeskram van sy taak as politieke opvoeder nie - maar hy het nooit toegelaat dat sy teater as ideologiese wapen gebruik word nie. Dit is juis, volgens Brecht, waarom Piscator se revolusionêre teater in die Berlyn van die twintigerjare nie kon oorleef nie: "The breakdown of this eminently political theater must be attributed to political causes. The increase in the theater's value as political education clashed with the growth of political reaction" (Willett, 1965:130). Nogtans het hy die grootste bewondering vir die betekenis van Piscator se werk gehad.

---

2. Vergelyk ook in Willett, 1965:91-99, Brecht se beskouings oor "Alienation Effects in Chinese Acting".

#### 1.2.4 Guerilla teater

Waar die teater in die totalitêre state van die 20ste eeu (Nazi-Duitsland, Sowjet Rusland, die Oos-Europese kommunistiese state ná die Tweede Wêreldoorlog) 'n direkte werktuig vir politieke indoktrinasië en propaganda geword het, het dit anders verloop in die lande waar vryheid van spraak gevestig was. Soos aangedui is, was die 1930-Amerika van die Depressie onder Duitse invloed vrugbare teelaarde vir revolusionêre politieke teater. Daar was selfs Living Newspaper-opvoerings<sup>3</sup>, dié soort teater waaruit agit-prop ontstaan het, en 'n aktiewe arbeidersteaterbeweging. 'n Brief van Martin Russak in September 1930 aan die redakteur van *New Masses* oor die opvoering van The life of a worker deur lede van die National Textile Workers Union in New Bedford, gee 'n duidelike gevoel van die tydsgees:

Nevertheless, the whole affair revealed eloquently, if unconsciously, the deep hunger of the working class for expression in art and the great ability of the workers to create their own art, a Worker's Art - powerful and indispensable weapon in the class struggle. (in: Samuel, MacColl & Cosgrove, 1985:300)

Met die herstel van die ekonomie en die supermag-status na die Tweede Wêreldoorlog het hierdie vorm van teater vinnig onder die American Dream gesneuwel. In die sestigerjare met die Viëtnam-oorlog en 'n Amerikaanse beleid wat pro-imperialistiese ideë gesuggereer het, is weer eens 'n politieke klimaat geskep wat bevorderlik vir revolusionêre teater was. Omdat die naam agit-prop as anachronisties beskou is, is voorkeur verleen aan die term "Guerilla teater", maar in styl en tema was daar min onderskeid.

Lesnick (1973:11) beskryf Guerilla/straatteater as

a radical political theater performed in the streets, in the schools, in shopping centers, outside of plant gates - anywhere people gather. It is a theater of statement. Guerilla theater groups consciously function as instruments of propaganda of the left/new left movement ...

In Amerika het die meeste groepe ontstaan in 1967-1968, onder impetus van die anti-oorlog beweging. Met name soos die Radical Arts Troupe of Berkeley SDS, Pageant Players, Rapid Transit Guerilla Communication van Chicago, Burning City Theater van New York, San Francisco Women's Street Theater en vele ander (*Ibid.*), word die nasionale omvang en doelwitte van dié radikale beweging duidelik.

---

3. "'a new form of workers' dramatic expression' avowedly based on the model of Russian agit-prop" (Samuel *et al*, 1985:22).

In Lesnick se analise van hierdie beweging (1973:13-25) dui hy daarop dat die guerilla (straat-) teater die skeiding tussen spelers en gehoor wil uitwis. Dit wil, ietwat idealisties, 'n nuwe model vir die verhouding tussen die samelewing en die samelewingsrealiteit daarstel: die sosiale werklikheid kan beïnvloed en selfs bepaal word deur kollektiewe optrede deur die gemeenskap.

Binne die uiteenlopende tegnieke wat deur die groepe gebruik word, kan twee hoof-tendense tog geïdentifiseer word. Aan die een kant is daar groepe wat dui op die *gevolge* van onderdrukking en onreg. Deur hulle werk bied hulle 'n estetiese intensifikasie van die realiteit. Dit is nie openlik propagandisties nie en as politieke teater nie baie suksesvol nie. Mensse hoef gewoonlik nie vertel te word dat hulle onderdruk of veronreg word nie. Hierdie soort teater kan hoogstens daarin slaag om die gehoor beter toe te rus vir sosiale optrede.

Daarteenoor het 'n ander rigting ontwikkel wat probeer om die gehoor 'n analitiese perspektief op die sosiale werklikheid te gee. Hierdie groepe konsentreer op die *oorsake* van die onreg en die strategieë om dit te beëindig. Deur hierdie analise van sosiale omstandighede word die gehoor direk of implisiet aangemoedig om op te tree. Volgens Lesnick (1973:25) verteenwoordig hierdie rigting die ware moderne politieke teater, want dit verskaf "... a conceptual framework within which to understand these facts, an analysis of the causes of our social problems and the most suitable strategies for eliminating them. The development and dissemination of this analysis is the primary task of progressive theater today."

Hierdie twee tendense van die Amerikaanse guerilla teater kan net so in die Suid-Afrikaanse politieke protesteater teruggevind word, veel meer as wat daar spore van agit-prop is. 'n Vergelyking tussen die "wit" teater en die "swart" teater sal dit duidelik illustreer.

### 1.2.5 Die politieke demonstrasie as teater

Die politieke teater het in ons eeu konstant na 'n populêre vorm gesoek waardeur hy sy ideologiese standpunte kon stel, want die bestaande populêre vorms van vermaak soos byvoorbeeld die sirkus of die melodrama kan nie gebruik word nie. Die populêre vermaak steun op die beginsel van verplasing - vrees, weerloosheid en onkunde word opgehef vir die duur van die vermaak. Deur die "willing suspension of disbelief" kan die toeskouer emosioneel deel word van die spel

sonder om self betrokke te raak by die gevolge of problematiek van die handeling wat voorgestel word. Die politieke teater soek weer juis daardie bewussyn en betrokkenheid, sodat die oorsake en gevolge van die sosiale handeling ondersoek kan word. Die politieke teater vernietig dus die kern van die populêre vorm wat hy wil gebruik, en maak dit daardeur kragteloos.

Soos in die geval met die guerilla en straatteater word oplossings dus toenemend gesoek in ruimtes wat meer toeganklik vir die "gewone mense" is, dit wil sê in ruimtes anders as die wat spesifiek vir teaterproduksies geskep is. Groepe soos Peter Schumann se Bread and Puppet Theatre gebruik byvoorbeeld maskers en reuse-poppe in simboliese en ritualistiese straatteater, met protes-optogte teen onder andere die Viëtnam-oorlog en rassisme (Esslin, 1977:48). Dit is nie vreemd dat straatteater 'n al hoe sterker opsie geword het nie, want die buite-teatrale proses het alreeds begin om die straat as teater ruimte te omskep.

Die politieke demonstrasie (betoging of protesoptog) wat so 'n bekende gesig in Suid-Afrika geword het, is beslis ook 'n vorm van straatteater. Die grootte van die "geselskap" kan wissel van duisende tot 'n paar, en die "akteurs" is in baie gevalle ook die grootste deel van die "gehoor" (vergeelyk byvoorbeeld die betogers in die rol van toeskouers wanneer 'n segsman 'n petisie oorhandig). So 'n protesoptog het sy eie stuwende en polsende ritme en struktuur en verloop gewoonlik volgens 'n duidelike seremoniële patroon. Wanneer die optog deel word van 'n begrafnisrite, raak dit werklik skouspelagtig in sy teatraliteit.

Die politieke demonstrasie is dus 'n teateraktiwiteit, wat onderskei kan word van die ander, formeler teatermanifestasies. Sedert die Suid-Afrikaanse regering die politieke reg van mense om te demonstreer erken het, het dit ook hier 'n konvensie van politieke handeling geword wat 'n sentrale plek in die Swartman se sosiale lewe ingeneem het. In sy bespreking van 'n T. Jali-houtsneewerk beklemtoon Mpikayipheli hierdie aspek: "What Jali has managed to capture is the inevitably electric atmosphere at such a meeting. In so doing he registers the mood of one of the most important occasions in the lives of the dispossessed Azanians" (*Staffrider*, vol.4, no.4, 1982:28).

In die demonstrasie word 'n groot groep ondersteuners byeengebring om openbare opinie op 'n sigbare manier te demonstreer - vir hulle self, vir die nie-deelnemende publiek én vir die heersende magte teen wie die optrede gemik is. Soos in nuus-

en dokumentêre programme op televisie gesien kan word, het betogers en politieke aktiviste 'n besondere verhouding met die nuusmedia opgebou. Volgens Elizabeth Burns (1973:92-93) is 'n hele repertoire teatrale openbare gebare ontwikkel as 'n vorm van politieke handeling: "There seems to be a sense in which, in society at large, theatrical modes of behaviour are always displacing direct instrumental action within the settled power structure."

Die voorbeeld wat dikwels gebruik word om hierdie verband tussen teatraliteit en werklike handeling te demonstreer, is die Mei 1968 opstande in Parys. Paul Béaud (*Loc cit.*) het hierdie gebeure gebruik in 'n analise van die verhouding tussen kuns en die lewe. Sy gevolgtrekking was dat 'n nuwe teater ontstaan het, wat min gemeen het met die oue. Die opvoering kan die vorm aanneem van 'n betogers wat deur die polisie gejaag word, of die parodiëring van die televisie-nuus, of die uitspeel van 'n politieke argument. Op hierdie manier word die omstanders in die handeling betrek, en die akteurs beweeg verder na 'n nuwe plek. Béaud sien dit as "the most spectacular expression of the juncture between the cultural and the political, of the merging of art and action" wat in die afgelope veertig jaar plaasgevind het.

### 1.3 Die Suid-Afrikaanse verwikkeldheid

Dit is in die lig van voorafgaande belangrik dat die begrip "politieke protesteater" soos dit in Suid-Afrika ontwikkel het, nie vereng word deur dit gelyk te stel aan "agit-prop" nie. Agit-prop word beperk deur die eng doelstellings van sy propaganda. Alhoewel heelwat agit-prop in Suid-Afrika as deel van die "struggle" aangebied is, was dit nie algemeen tiperend van die teater se politieke protes nie. 'n Gelykstelling sou die politieke stryd oorvereenvoudig tot 'n Marxistiese aanslag op die "hegemonie van die heersersklas". Terwyl so 'n oorvereenvoudiging in lyn sou wees met die interpretasie van Marxisties-geïnspireerde teatergeskiedskrywers soos Kavanagh, is dit ook in lyn met die politieke propaganda van die regering, en word die teater dus beperk tot 'n onderdeel van die sogenaamde "totale Kommunistiese aanslag". Soos Ellul in sy verklaring van die werking van propaganda aangedui het, bedryf die teater dan op 'n ironiese manier juis sosiologiese propaganda, dit wil sê ter ondersteuning van die heersende ideologie waarteen dit in opstand is.

Alhoewel agit-prop in ons eeu 'n belangrike politieke wapen was, was dit nie die enigste nie. Uiteenlopende vorme van politieke teater is internasionaal gevestig, waarvan net enkele hier as voorbeelde genoem word:

Die teater van Dublin het noue bande met die Ierse Nasionalistiese Beweging gehad, en die opvoering van O'Casey se The plough and the stars in 1926 in die Abbey-teater is so sterk as politieke teater ervaar dat politieke onluste deur Ierse Nasionaliste die openingsaand ontwrig het;

Die Tsukiji Kleintheater in Japan wat in 1924 onder die leiding van Osani Kaoru gestig is, het onder andere begin om die beginsels van Kommunisme te dramatiseer. In 1928 het dit gelei tot die stigting van 'n revolusionêre "Linkse Teater" wat in 1940 ontwikkel het tot die Nuwe Tsukiji-teater, 'n Nasionale Teater onder beskerming van die militêre regering;

In Sjina het die Peking Opera na die revolusie nog meer betrokke geraak by die politieke kultuur van die land: binne die tradisionele vorme is die slegte demone van die ou teater verander tot "imperialiste", en die heldhaftige jongmense is voorgestel as Kommunistiese vegters;

In totalitêre state waar vryheid van spraak ingeperk is, het dramaturge soos Slawomir Mrozek in Pole en Václav Havel in Tjecho-Slowakye, wat aan die voorpunt was van die stryd om groter vryheid van denke in daardie lande, begin skryf in politieke allegorieë en satire.

Hermassi (1977:160) beklemtoon dan ook hierdie verskeidenheid en vele verhoudings tussen teater en revolusie:

... it is important to note that they exist, continue to be fundamental in recent world theatre activity, and that from an international perspective theatre that is *not* political is the exception rather than the rule.

Soos die teater betrokke geraak het by revolusionêre bewegings, is ook die dramaturge opgevang in die stryd om politieke verandering en die opbou van nuwe politieke ordes. Deur beïnvloeding uit die Weste én die Ooste, het die proses ook in die gekolonialiseerde Afrika sigbaar geraak. Swart skrywers is gedwing om 'n revolusionêre ideologiese standpunt in te neem, as deel van die stryd om totale vryheid en 'n nuwe, gelykberegtigde politieke bestel te verkry. Aanvanklik was die stryd net teen imperialisme en kolonialisme, maar vandag het dit volgens Ngugi Wa Thiong'o (1981:78) ook 'n verdere dimensie verkry:

The fundamental opposition in Africa today is between imperialism and capitalism on the one hand, and national liberation and socialism on the other: between a small class of native "haves" which is tied to international monopoly capital and the masses of the people.

In Suid-Afrika is die situasie in vele opsigte uniek. Die stryd is nie primêr tussen imperialisme en nasionale bevryding, of kapitalisme en sosialisme nie. Die groepie "native 'haves'" is oorwegend blank en die heersende ideologie is geïnstitutionaliseerde apartheid. Stephen Gray (in: *Leadership S.A.*, 31/01/85:111) stel drie voorwaardes vir die teater in Suid-Afrika as dit iets wil wees wat die moeite werd is: "... an open transaction about important matters between equals." Kultuur- en rasseverskille, bevestig en geïnstitutionaliseer deur politieke en sosiale wetgewing, maak die verwesenliking van al drie dié voorwaardes bykans onbereikbaar.

Die Suid-Afrikaanse situasie is ook kompleks vanweë die mengeling van baie belange en politieke aspirasies en protestasies: die Afrikaner se literêre politieke protes was aanvanklik teen Britse oorheersing, die bedreiging vir sy taal en die swart gevaar; daarna het die anti-grensoorlogdramas van Deon Opperman, Hennie Aucamp, en vele ander gekom, saam met die anti-apartheidsdramas van onder andere Bartho Smit, Pieter Fourie, W.A. de Klerk en André P. Brink. Van Engelse kant was die sterk stem van Athol Fugard internasionaal hoorbaar. Wat die "bevoorregtes" betref, was daar dus openlike (alhoewel versigtige) politieke teater met gepubliseerde tekste, ten spyte van die ongerief van sensuur.

By die sogenaamde "ontroofdes" van die gemeenskap het 'n sterker protesteater as by die blankes ontwikkel, baie meer geheim en ondergronds en ook ongepubliseer, maar oor die algemeen 'n blatante, ongenaakbare protes. Uit die townships het ondernemende sakemanne dit gebring na intieme establishment-teaters, waar dit oor en oor vir dieselfde soort blanke gehore gespeel is: geen rassiste of apartheidsondersteuners sou dit in elk geval bygewoon het om bekeer te word nie. Die mense wat na hierdie opvoerings kom kyk het, was diegene wat geweet het dat hulle daarmee sou saamstem en dit dus sou geniet. Die mense wat absoluut daarteen gekant sou wees, kom meestal uit die laer- en laer-middelklas. Hulle is eerstens nie teatergangers nie, en tweedens sál hulle nie daarna gaan kyk nie omdat hulle weet dat dit hulle sal irriteer, aanstoot gee en kwaad maak. Dus: wat help die opvoering? Dit wil preek vir die bekeerde, wat weer eens beklemtoon dat die belangrikste taak van die politieke protesteater die soektog na 'n vorm is wat die teikengehoor kan bereik.

Die volgende hoofstuk sal intensief toegespits word op die aanleidende oorsaak van politieke protesteater in Suid-Afrika: die stelsel van apartheid. Daarna kan die teatervorme wat respektiewelik deur die Afrikaanse, Engelse en Swart dramaturge in hulle protes geskep is, afsonderlik ondersoek word.



## HOOFSTUK 2: APARTHEID: WETGEWING EN VERSET

### 2.1 Inleiding

Die Suid-Afrikaanse geskiedenis is 'n geskiedenis van protes, opstand, rebellie en oorlog (formeel en informeel). Politieke protes in die letterkunde, en vir hierdie doeleinde, spesifiek in die drama, het 'n lang voorgeskiedenis. In hierdie tesis word egter gekonsentreer op politieke protesteater wat gerig is teen die ideologie van apartheid, en na die ander protestasies sal net by implikasie verwys word. Die protes teen apartheid het gegroei uit die realiteit van 'n baie werklike politieke program, wat met militêre presisie uitgevoer en waarvan die praktiese gevolge die grootste deel van die Suid-Afrikaanse bevolking in ellende gedompel het. Apartheid het 'n vloekwoord binne en buite Suid-Afrika geword, en tog is daar soveel onkunde oor wat dit presies behels en (veral by die blanke) 'n skynbare onbegrip oor wat die gevolge daarvan vir die ander rasse-groepe was. Soos by die na-oorlogse Duitsers word onkunde en gevolglik onskuld gepleit.

Die Nasionale regering het 'n ingewikkelde mitologie rondom begrippe soos ras, volk, geroepenheid, die Groot Trek, kultuur en ook die godsdiens gebou, waaraan selfs nie-Afrikaners begin glo het. Hierdie mitologie het legitimiteit deur wetgewing verkry, en uiteindelik is 'n posisie bereik waarin die wetgewing paradoksaal as finale motivering vir onreg gebruik is.

Dit is essensieel vir hierdie studie dat daar krities en baie presies gekyk word na hierdie wetgewing wat in sy totaliteit die apartheidsstelsel vergestalt. Saam daarmee sal die politieke protes wat dit van die "nie-wittes" ontlok het, ondersoek moet word, sodat daar in die politieke protesteater helderheid kan kom oor presies waar dit binne die historiese konteks inpas, en presies waartéén gevestig word.

Hauptfleisch & Steadman (1984:3,4) beweer dat teater 'n belangrike rol as brugbouer kon speel in die multi-kulturele Suid-Afrikaanse situasie. Die teater het egter volgens die verskillende kultuurlyne ontwikkel met 'n klassifikasie so uiteenlopend soos Afrika/Westers, Afrikaans/Engels, inheems/ingevoer, Swart/Blank, literêr/teatraal en populêr/polities. In skematiese vorm is die kardinale onderskeid op horisontale vlak, waar "Swart" (in die volkstale en Engels) gestel word teenoor "Blank" (in Afrikaans en Engels). Op die vertikale lyn word onderskeid ten opsigte van tipe gemaak, wat wissel van die ongeskrewe Afrika-

uitvoering ("performance") tot die ernstige, meestal betrokke teater. Die feit is dus dat die teater histories gesegregeerd ontwikkel het: Blanke Afrikaanse teater, Blanke Engelse teater en Swart (hoofsaaklik) Engelse teater. Oor die geldigheid van die term "Swart teater" sal later besin word (kyk paragraaf 6.2).

Daar behoort ook op gelet te word dat die kultuur van 'n land geprojekteer word deur die voorkeure van die "heersersgroep", en dat, wat teater betref, die algemene indruk van die Suid-Afrikaanse teater Euro-sentrië was. Dit is eers sedert die sewentigerjare dat daar kennis geneem móés word van 'n breër "Suid-Afrikaanse" teater.

Die algemene polarisasie van rasse in die land het wedersydse beïnvloeding oor kultuurgrense haas onmoontlik gemaak. Kritiek en kommentaar, selfs voorstelle tot samewerking is dikwels en word nog steeds met wantroue bejeën. Die politieke situasie is kompleks. Dit is nie net beperk tot die algemeen-aanvaarde konflik tussen die blanke (Afrikaanssprekende) en die swartman nie, maar kring ook uit tot ander belange- en etniese groepe, byvoorbeeld tussen Afrikaans- en Engelssprekendes om ekonomiese en politieke beheer, blanke werkers teenoor goedkoper swart arbeid, swart politieke groepe teen mekaar, etniese botsings, ensovoorts.

Die terrein van hierdie ondersoek behels egter net die politieke protesteater, insoverre dit 'n gemeenskaplike kommentaar van dramaturge op die politieke (apartheids-) bedeling van die afgelope twee dekades lewer. Hierdie kommentaar (meestal in protesvorm) kom uit verskillende groeperings, en is nie net beperk tot die swart strewe na vryheid en gelykberegtiging nie.

In hierdie Hoofstuk word dus 'n noodsaaklike historiese perspektief op die sosiaal-politieke situasie in Suid-Afrika vanaf 1948 beoog - 'n feitelike opsomming en nie 'n interpretasie of 'n morele oordeel nie. In die beskrywing van apartheid en die toepassing daarvan sal gekonsentreer word op die belangrikste "kwetsende" wetsbepalings ten opsigte van die nie-blanke bevolkingsgroepe; die belangrikste versetbewegings teen die apartheidsbeleid; en baie spesifiek ook dít waarteen die verset geloods is. Saam daarmee sal 'n kern-uiteensetting gebied word van die teenoptredes van die regering, dit wil sê 'n sistematiese uiteensetting van veiligheidswetgewing en -optrede. Uiteraard sal die deurslaggewende gebeure soos Sharpeville, die Biko-geval en die studente-opstande van 1976 in perspektief geplaas moet word.

Alhoewel die apartheidswetgewing nie 'n direkte verband met die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teater het nie, vorm dit die klimaat waarbinne hierdie teater geskep is, en word daarom in hierdie teater weerspieël.

Waar skrywers soos Kavanagh (1985:9-10) 'n kardinale denkfout maak, is om nie rekening te hou met die Afrikaner-Nasionalisme, die jaloerse begeestering van die Afrikaner om sy identiteit, nasieskap en vryheid te behou nie. Sulke skrywers, vanuit Marxistiese perspektief, wil ras en rasse-ideologie ondergeskik stel aan ekonomiese en politieke aspirasies: "... we believe that race as a factor and racial ideology derive their greatest importance from their being a medium of maintaining and justifying economic and political structures." 'n Analise van die Suid-Afrikaanse werklikheid, soos gesien deur die Afrikaanse dramaturge, skep 'n ander prentjie.

In die geskiedenis van Suid-Afrika in die twintigste eeu is daar datums wat duidelik uitstaan. Vir die doel van hierdie studie word daar kennis geneem van die belangrikste gebeure wat opgebou het tot die manifestasie van 'n politieke protesteater soos dit veral in die sewentiger- en tagtigerjare gerealiseer het. Uniewording in 1910 het die Afrikaner 'n duidelike mikpunt gegee, en 1924 en 1948 is twee bakens in die opkoms van Afrikaner-nasionalisme as die oorheersende politieke en sosiale mag in Suid-Afrika. Tussen hierdie jare sou die segregasiebeleid ook sterker in wetgewing vasgelê word. In 1961 kry die Afrikanerstrewe gestalte in Republiekwording, maar dit word voorafgegaan deur Sharpeville (1960). 1976 dui 'n finale keerpunt aan wat in 1991 bevestig word.

## **2.2 Van Uniewording tot 1948: segregasie**

Met die Vrede van Vereniging op 31 Mei 1902 verloor die twee voormalige Boererepublieke hulle onafhanklikheid en word Britse Kroonkolonies. Op 31 Mei 1910 kom die Unie van Suid-Afrika tot stand, 'n selfregerende Britse kolonie en deel van die Britse Ryk. Unifikasie sou egter nie die druk wat rasse-, kulturele- en klasse-skeidings op die politiek gehad het, uitskakel nie. Rasse-verhoudinge sou die grootste probleem van die komplekse samelewing bly, en ten spyte van al hoe meer segregasie-wetgewing, kon ekonomiese integrasie nie gestuit word nie. Die swart bewussyn en geaktiveerde protes het ook al hoe skerper geword.

Tot in 1948 het opeenvolgende regerings 'n segregasie-beleid gevolg waardeur blank en swart in Suid-Afrika afgesonder is. Soos die blankes in die ander Afrika-kolonies, het die Suid-Afrikaanse blankes ook onseker gevoel in hulle verhouding tot die swartman, maar het hulle wel sekerheid geskep in hulle meerderwaardigheidswaan. Daarom het in die Unie se eerste grondwet slegs blankes seggenskap in die regering van die land verkry. In die Kaapprovinsie kon Kleurlinge nog tot die Kaapse Provinsiale Raad verkies word - die Suid-Afrika-Wet van 1909 het die politieke regte van Kleurlinge in die grondwet verskans. Hulle het die stemreg in die Kaapprovinsie behou, mits hulle aan dieselfde voorwaardes as die blankes voldoen het (geletterd, verdien 50 pond per jaar, of besit vaste eiendom van 75 pond) (Horrell, 1966:1).

Reeds op 24 Maart 1909 het politiek bewuste swart leiers soos ds. W.B. Rubusana, J.T. Jabavu en dr. J.L. Dube 'n Swart Konvensie in Bloemfontein byeengeroep om beswaar te maak teen die stemregbepalings (Karis & Carter, 1972:11)<sup>1</sup>. Hulle het gepleit vir gelyke regte vir alle inwoners van Suid-Afrika, maar die Britse regering wou nie ingryp nie uit vrees dat dit die unifikasie-proses sou verongeluk. Selfs petisies aan die Britse Laerhuis<sup>2</sup>, 'n besoek deur swart- en Kleurlingleiers aan Londen en kritiek in die Britse parlement tydens die voorlegging van die Suid-Afrika-Wet het niks aan die saak verander nie (*Loc cit.*, Leatt *et al*, 1986: 90).

Op inisiatief van 'n Natalse prokureur, dr. Pixley Ka Izaka Seme, word die South African Native National Congress (die S.A.N.N.C., sedert 1925 bekend as die African National Congress, oftewel die A.N.C.) op 8 Januarie 1912 in Bloemfontein gestig met eerwaarde John L. Dube van Natal as eerste president (Benson, 1969:25,26). Hulle hoofdoel was aanvanklik om alle rasse en stamme tot een politieke groep te verenig, om rassediskriminasie en -vooroordeel uit te skakel en om deur verenigde optrede die vryheid, regte en voorregte van die swartmense te verdedig (Karis & Carter, 1972:61,62).

In April van dieselfde jaar stig die invloedryke swart leier, John Tengo Jabavu, sy eie (Kaaplandse) organisasie, die South African Races Congress, met die doel om kontak met die blanke politici te behou<sup>3</sup>.

- 
1. Kyk ook Dokument 15, *Resolutions of the South African Native Convention, March 24-26, 1909*, in Karis & Carter, 1972:53-54.
  2. Dokument 17, *Petition to the House of Commons, from W.P. Schreiner, A. Abdurahman, J. Tengo Jabavu, et al, July 1909*, in Karis & Carter, 1972:55-56.
  3. Vir doelstellinge, kyk Dokument 22, *Inaugural Address by J. Tengo Jabavu, President, South African Races Congress, April 2, 1912*, in Karis & Carter, 1972:73-75.

Op ekonomiese gebied het verskeie regulasies sterk teen swartmense gediskrimineer. Die Myne en Bedrywe Wet van 1911 het werksafbakening ingestel wat geskoolde arbeid net tot blankes beperk het. Die Naturellearbeid Regelingswet, No. 15 van 1911 het swart werkers krimineel strafbaar gemaak vir arbeidskontrakbreuk en stakings<sup>4</sup>. Hulle minderwaardige posisie is beklemtoon met die Paswette, wat hulle vryheid van beweging beperk het<sup>5</sup>. Die wet wat egter die sterkste protes voor 1914 uitgelok het, was die Naturellegrond-wet.

In 1913 word die Naturellen Grond Wet (No. 27)<sup>6</sup> aangeneem, wat die land in 'n Blanke en Swart gebied verdeel. Swart bewoning is tot minder as 8% van die land se oppervlakte beperk (Lapping, 1986:53). Dit het onder andere aanleiding gegee tot die uitsetting van swart plakkers op blanke plase, of hulle omskepping in arbeiders (*Ibid.*:54)<sup>7</sup>. Voor die Eerste Wêreldoorlog was die reaksie van die S.A.N.N.C. onder Dube vreedsame protes in die vorm van versoekskrifte en afvaardigings. Hulle pleidooie by die Suid-Afrikaanse en Britse regerings<sup>8</sup> vir die herroeping van die wetgewing het egter niks gehelp nie (*Loc cit.*).

Met die loodsing van die Universiteitswette in 1916 word 'n federale universiteit, die Universiteit van Suid-Afrika, met ses kolleges gestruktureer<sup>9</sup>. Die Victoria-kollege en die Suid-Afrikaanse Kollege word onderskeidelik tot die Universiteite van Stellenbosch<sup>10</sup> en Kaapstad<sup>11</sup> omskep. "Anderskleuriges" word net by Johannesburg en Kaapstad toegelaat<sup>12</sup>. In dieselfde jaar word die South African Native College by Fort Hare geopen.

Die swart protes teen politieke en ekonomiese verontregting het net na die Eerste Wêreldoorlog sterker vorm aangeneem. Die eerste belangrike staking deur swart werkers was volgens Lapping (1986:56) byvoorbeeld in 1918 in Johannesburg.

- 
4. Unie-wette 1910-1947, Vol.10, Artikel 13:101-102.
  5. Kyk ook Dokument 48j, *A.N.C. Calls for Passive Resistance, June 27, 1931*, in Karis & Carter, 1972:310-312, waarin passiewe verset teen die paswette histories beskryf en in 1931 weer bepleit word.
  6. Unie-wette 1910-1947, Vol.10:136.
  7. Kyk byvoorbeeld die Naturelle Gronden (Natal en Transvaal) Bevrijdings Wet, No. 28 van 1925 en die Wet op verdere vrystelling en verkryging van Naturellegrond, No. 34 van 1927, Unie-wette 1910-1947, Vol.10:170-181.
  8. Opgeneem in Dokumente 25, 26, 35, 36 en 38 in Karis & Carter, 1972:84-88, 125-142.
  9. Unie-wette 1910-1947, Vol.5:328. Universiteit van Zuid-Afrika Wet, No.12 van 1916.
  10. Unie-wette 1910-1947, Vol.5:398. Universiteit van Stellenbosch Wet, No.13 van 1916.
  11. Unie-wette 1910-1947, Vol.5:424. Universiteit van Kaapstad Wet, No.14 van 1916.
  12. In 1946 was daar volgens Karis & Carter (1973:74) byvoorbeeld 143 nie-blankes by Wits en 107 by Kaapstad.

Die S.A.N.N.C. was nie 'n effektiewe instrument vir swart arbeiders om hulle vele griewe te lug nie. 'n Nuwe organisasie, 'n vakbond, die Industrial and Commercial Workers Union of South Africa (I.C.U.) kom onder die dokwerkers in Kaapstad tot stand, maar onder die leierskap van Clements Kadalie brei dit vinnig uit na Transvaalse mynwerkers en munisipale werkers in Port Elizabeth (Daniel, 1975:36-42). Hulle organiseer verskeie stakings. Die S.A.N.N.C. organiseer in Maart en April 1919 betogings teen die passtelsel en meer as 700 swart werkers word in hegtenis geneem terwyl hulle *Nkosi Sikelel'-iAfrika* sing. Teen 28 Februarie 1920 was 71,000 swart werkers betrokke by stakings by 21 myne. Die Port Elizabethse leier van die I.C.U., Samuel Masabalala, word op 23 Oktober 1920 gearrester en die polisiekantoor waarin hy aangehou word, word deur 'n skare omring en met klippe bestook. 23 swart mans word doodgeskiet (Karis & Carter, 1972:145). Enoch Mgijima en sy sekte-groep, die Israeliete, plak onwettig op Bulhoek, naby Queenstown, en word na verskeie waarskuwings op 24 Mei 1921 met geweld verwyder. 183 word noodlottig gewond (Edgar, 1988:33). Meer as 'n honderd basters (die Bondelswarts) sterf in Suid-Wes Afrika toe hulle uit die lug gebombardeer word tydens gewelddadige verset teen belastings (Krüger, 1975:129).

'n Verdere verskansing van die segregasiebeleid kom in 1923 met die Naturelle (Stadsgebiede) Wet (met Wysigingswet, No.25 van 1930)<sup>13</sup>, wat beheer oor die instroming van swartmense in munisipale gebiede uitgeoefen het (Karis & Carter, 1972:146). Munisipaliteite ontvang die mag om die hoeveelheid swartmense wat hulle grense binnekom te beperk. /Lokasies word opsy gesit waar die swartmense geen eiendomsreg sou kry nie (Krüger, 1975:131). Die uitgangspunt was dat die teenwoordigheid van swartes in die blanke stedelike gebiede net geregverdig kon word indien hulle aan die behoeftes van die blankes voldoen. Dié wetsontwerp het geweldige swart verset ontlok.

Die blanke sosialiste, onder wie W.H. Andrews, het in Julie 1921 hul onderskeie organisasies saamgevoeg tot die Kommunistiese Party van Suid-Afrika (die S.A.K.P.). Dit sou 'n medium vir veelrassige politieke optrede in die land word (Daniel, 1975:54). Ook die Indiërs, verontrus deur blanke antagonisme en diskriminerende ordonnansies van die Natalse Provinsiale Raad, stig in Mei 1921 die South African Indian Congress (*Ibid.*:90).

---

13. Unie-wette 1910-1947, Vol.10:442.

Op 7 Januarie 1914 is die Nasionale Party in Bloemfontein gestig met generaal J.B.M. Hertzog as leier (Krüger, 1975:68). Slegs tien jaar later, in 1924 kom hulle met behulp van die Arbeidersparty aan bewind. Hertzog probeer om die Kleurlinge van die gemeenskaplike kieserslys te skrap en op 'n aparte kieserslys te plaas, maar kan nie 'n tweederdemeerderheid verkry nie. In 1936 sou die swart kiesers in die Kaapprovinsie egter wel ná 'n tweederdemeerderheid van die gemeenskaplike kieserslys verwyder word.

Om blanke mynwerkers te beskerm teen die indiënsneming van goedkoper, ongeskoolde swart arbeid, word die Loonwet in 1925 deurgevoer (dit bepaal die lone van geskoolde arbeid), opgevolg met die verandering van die 1911-wet op myne en bedrywe. Die Wysigingswetsontwerp op Myne en Bedrywe van 1926<sup>14</sup> sou voortaan bekend staan as die Kleurslagboomwet. Hierdeur word die posisie van geskoolde blanke en Kleurlingwerkers in die stede beskerm teen die mededinging van swart en Indiërwerkers. Swart mynwerkers word van 'n groot aantal poste in die myne, wat as "geskoolde werk" geklassifiseer is, uitgesluit (Karis & Carter, 1972:147).

Dit is dus verstaanbaar, dog ook ironies, dat die leiers van die vernaamste swart politieke organisasies, veral van die A.N.C. en die I.C.U., die vooruitsig van 'n Nasionale regering in 1924 verwelkom het. Die indiening van Hertzog se Naturelle-wetgewings het hierdie euforie egter net tot in 1929 laat hou<sup>15</sup>. Die ontugtering het gelei tot 'n radikalisering van die A.N.C. Met die verkiesing van Joseph Gumede as president in 1927, het die A.N.C. besluit om 'n massa-organisasie te word, en leiers van die organisasie het begin om kontak met die klein S.A.K.P. te maak. Die I.C.U. se ledetal het (volgens Kadalie) gegroei tot amper 100,000 werkers in 1927 (Karis & Carter, 1972:156; kyk ook Leatt *et al*, 1986:34).

In 1927 word die Naturelle Administrasiewet (No.38) geloods wat, met wysigings en veranderde omstandighede, in die sestigerjare nog steeds 'n hoeksteen van apartheid sou wees (UN,1969:10). Dit skep die basiese administratiewe struktuur waarvolgens swartmense in die "reservate" bestuur sou word.

---

14. Unie-wette 1910-1947, Vol.9. Kyk veral Artikel 4(1)a-p:304-306).

15. Kyk Dokumente 40a en b in Karis & Carter (1972:196-202) vir getuienis wat voor die Gekose Komitee oor Naturelle-wette afgelê is; en Dokumente 49b-3 en -4 (*Ibid.*:326-328) vir die ICU se pleidooie en dreigemente aan Hertzog.

Teen die agtergrond van hierdie nuwe selfversekerdheid in die swart politiek, sou die volgende blanke verkiesing in die teken van die "swart gevaar" staan (Karis & Carter, 1972:148). Twee uiteenlopende, dog ook verbandhoudende wette uit hierdie tydperk verdien vermelding. Wet 8 van 1925 erken Afrikaans as 'n amptelike taal van die Unie, en in 1927 word die Ontugwet deurgevoer wat buiteregtelike geslagsomgang tussen blankes en swartmense verbied (Horrell, 1966:10). Die voorafgemelde wysiging in 1930 van die Naturelle (Stadsgebiede) Wet, 1923, gee stede en dorpe magtiging om aandklokkeëls in te stel.

In 1930 maak die A.N.C. by die regering beswaar teen die paswette: bykans 40,000 swartmense word jaarliks daardeur gearresteer. 'n Pasverbrandingsveldtog word geloods waartydens 4,000 passe in Durban versamel word. Die polisie vuur op die betogers en drie, onder andere die leier, Johannes Nkosi, word gedood (Lapping, 1986:58).

Die 1933-verkiesing word gewen deur 'n koalisie van die S.A.P. en die N.P. (die sogenaamde Pakt-bewind) (Krüger, 1975:166). Op 5 Desember 1934 word die Verenigde Suid-Afrikaanse Nasionale Party (V.S.A.N.P., of kortweg die Verenigde Party genoem) gestig deur 'n samesmeltingsooreenkoms tussen die Suid-Afrikaanse en die Nasionale Partye van generaals Smuts en Hertzog. Die Kaaplandse Nasionale Party besluit egter om nie saam te smelt nie en die Gesuiwerde Nasionale Party onder leiding van dr. D.F. Malan word gestig (*Ibid.*:172). Dit sou verreikende implikasies vir die geskiedenis van Afrikaner-nasionalisme inhou. Malan se party het baie klein begin, maar het binne vyftien jaar tot die grootste krag in die politieke lewe van die Afrikaner en uiteindelik tot die nuwe regerende party van Suid-Afrika gegroei. Die Gesuiwerde Nasionale Party het 'n aggressiewe nasionalistiese ideologie ontwikkel, met die klem op die eiesoortigheid van "Afrikaner-kultuur" (Lapping, 1986:64). Die republikeinse strewe was nog steeds daar, maar gekoppel aan 'n etniese eksklusiwiteit. Politieke, ekonomiese en kulturele liggame is geskep vir die verwesenliking van die Afrikaner-aspirasies, met die Afrikaner-Broederbond as die vernaamste koördinerende organisasie (Krüger, 1975:187).

Die Pakt-bewind het in 1936 twee belangrike stukke wetgewing deurgevoer: die Naturelle-Verteenwoordigings-Wet, No.12<sup>16</sup>, maak voorsiening vir die verteenwoordiging van swartmense in die parlement deur blankes. Dit maak ook voorsiening vir die instelling van 'n Naturelle Verteenwoordigingsraad wat uit

---

16. Unie-wette 1910-1947, Vol.10:444.



sestien swart lede bestaan, met adviserende magte (dit ontbind in 1945) (Ballinger, 1969:27,28). Die gevolg was dat die Kaapprovinsie se swartmense van die gemeenskaplike kieserslys verwyder en op 'n aparte swart kieserslys geplaas is. Prof. D.D.T. Jabavu, leier van die Cape Native Voters' Convention, het swart weerstand hierteen gekoördineer met 'n All-African Convention<sup>17</sup>, wat op 13 Februarie 1936 by Hertzog geïnteressêreer het teen die afskaffing van swart stemreg (Leatt *et al*, 1986:92)<sup>18</sup>. Die wetgewing word egter deurgevoer en benewens hulle stemreg, het die wetgewing swartmense ook beroof van hulle reg om grond buite die gereserveerde gebiede te koop.

Die tweede wetgewing, die Naturelletrust- en -grond Wet, No.18 van 1936<sup>19</sup>, stel bykomende grond vir die uitsluitlike bewoning deur swartmense in die vooruitsig. Die Wet op Naturellegrond van 1913 het 8,9 miljoen hektaar vir swartmense afgesonder, en hiermee is 'n verdere 6,3 miljoen hektaar bewillig. Die hoop was dat die meerderheid swartmense in hulle gebiede sou bly woon en hulle inkomste aanvul deur trekarbeid in die blanke gebiede te verrig.

Die Wet tot Wysiging van die Wette op Naturelle, No.46 van 1937<sup>20</sup>, sou die stelsel van stedelike segregasie en instromingsbeheer nog verder uitbrei en versterk. Daarin word onder andere bepaal dat geen nuwe skool, kerk, instelling of plek van openbare vermaak wat diens aan hoofsaaklik swartmense lewer, voortaan in 'n stedelike gebied buite 'n Swart woonbuurt opgerig mag word sonder die toestemming van die minister nie. Dit raak nie instellings wat voor 1938 opgerig is nie.

Verskeie buite-politieke organisasies het ook tydens en direk na die Tweede Wêreldoorlog ontstaan, waarvan die Ossewa-Brandwag (O.B.) die belangrikste was. Dit was 'n Afrikaner-organisasie wat vertroue in die bestaande demokratiese proses en parlementêre stelsel verloor het, en in 1938 tydens die honderdjarige herdenking van die Groot Trek gestig is (Krüger, 1975:192). Die O.B. was bereid om sy nasionaal-sosialistiese republikeinse strewe op 'n nie-konstitusionele manier na te jaag, dit wil sê op 'n manier wat sterk herinner het aan gebeure in die vooroorlogse Duitsland en Italië (*Ibid.*:211,213). Van regeringskant was daar vrese dat

- 
17. Dokumente 9-15 in Karis & Carter (1973:31-66) gee die besluite wat tydens die Konvensie geneem is.
  18. Die Cape Native Voters' Convention het reeds in 1928 'n petisie aan die Suid-Afrikaanse parlement gestuur waarin gevra word dat daar nie aan hulle stemreg verander moet word nie (Dokument 50a, in Karis & Carter, 1972:337-338).
  19. Unie-wette 1910-1947, Vol.10:188.
  20. Unie-wette 1910-1947, Vol.10:434.

die militaristiese Stormjaers, 'n onderafdeling van die O.B. (vergelyk die Nazi's se Sturmabteilung), die wet in eie hande sou neem<sup>21</sup>. Alle gewere wat in privaatbesit was, is laat intrek. Talle mense is weens "verdagte optrede" geïnterneer, maar nooit verhoor nie. Aangesien sabotasie deur lede van die beweging 'n verleentheid vir dr. Malan was, het die Nasionale Party 'n verbod op sy lede geplaas om aan die organisasie deel te neem (*Ibid.*:212). Hierdeur het die O.B. se ledetal so gekrimp dat dit teen 1943 uitgedien was. Nogtans bied die feit van hierdie beweging 'n belangrike insig in die Afrikaner se politieke denke, en het dit ook verdere implikasies in die politieke ontwikkeling gehad (vergelyk byvoorbeeld latere O.B.-politici soos B.J. Vorster).

Generaal Smuts se toetrede tot die Tweede Wêreldoorlog lei tot 'n skeuring in die V.S.A.N.P. Desondanks wen sy Verenigde Party (V.P.) die algemene verkiesing in 1943 (Lapping, 1986:78).

Die swart frustrasie met die adviserende magte van die Naturelle Verteenwoordigingsraad het al hoe sterker gegroei. In sewe sessies van die Raad tussen 1937 en 1944 is byvoorbeeld tevergeefs gevra vir die afskaffing van die Paswette (kyk byvoorbeeld Ballinger, 1969:151,196). Ook die A.N.C. het sterk standpunt ingeneem<sup>22</sup>: die toepassing van die paswette het polisie-klopjagte tot gevolg gehad, honderde mense is gearresteer, en diegene wat nie die boetes kon betaal nie, is in die tronk gegooi.

Die groot oplewing op nywerheidsgebied veroorsaak 'n toestroming van swartmense na die stedelike gebiede<sup>23</sup>, met die gevolg dat daar teen 1945 groot plakkerskampe veral aan die Witwatersrand ontstaan het (Daniel, 1975:86). Die aandrang op gelyke politieke regte verhewig. Verskeie vakunies vir swart werkers wat sedert die twintigerjare ontstaan het, kon ook nie daarin slaag om die mense se lewensomstandighede te verbeter nie.

Die Tweede Wêreldoorlog het daartoe bygedra om swart nasionalisme aan te wakker. Die swart soldate wat gaan veg het, is opnuut van hul eie posisie bewus gemaak. Die ideologieë van gelykheid, onafhanklikheid en selfbeskikkingsreg het oor die hele swart Afrika en Suid-Afrika geklink. Daar was nog geen oplossing in

---

21. Kyk ook: Visser, George C.. 1976. OB. Traitors or Patriots. Johannesburg: Macmillan (26 e.v.).

22. Kyk die uiteensetting van A.N.C.-beleid soos vervat in hulle African Claims: 1943 in Leatt *et al*, 1986:92-93; Karis & Carter, 1973:209-223).

23. Tussen die sensusse van 1936 en 1951 het die aantal swartmense in stede vedubbel van 1,1 miljoen tot 2,3 miljoen (Lapping, 1986:82).

sig vir die drie grootste probleme waarmee swartmense al hoe meer gekonfronteer is nie, naamlik die paswette, te min grond, en die gebrek aan swart verteenwoordiging in die Parlement.

Die South African Indian Congress het al hoe sterker op gelyke regte met die blankes begin aandring, en die A.N.C. het meer militant geraak. In 1944 stig die A.N.C. sy Youth League, wat 'n veel radikaler standpunt inneem as die konserwatiewe elemente in die A.N.C.<sup>24</sup> Met leiers soos Oliver Tambo, Nelson Mandela, Govan Mbeki en Walter Sisulu wou hulle militanter tegnieke gebruik om die afskaffing van diskriminerende maatreëls te verseker. Nogtans toon hulle beleid gematigde denke:

It must be noted that there are two streams of African Nationalism. One centres round Marcus Garvey's slogan 'Africa for Africans' ... and the cry 'Hurl the Whiteman into the sea'. This brand of African nationalism is extreme and ultra-revolutionary. There is another stream of African Nationalism (Africanism) which is moderate, and which the Congress Youth League professes. (Meredith, 1988:59)

In 1944 organiseer die Congress 'n anti-pasveldtog<sup>25</sup> wat met 'n betoging van 20,000 mense in Johannesburg begin. Onder die leiding van hoofman Albert Luthuli (President), dr. James Moroka en W.M. Sisulu (Sekretaris) aanvaar die A.N.C. in 1945 'n *Bill of Rights* wat die afskaffing van alle diskriminerende wette eis. Die Smuts-regering se voorneme om 'n aparte Departement van Kleurlingsake te stig, lei tot die ontstaan van die National Anti-CAD Movement, 'n Kleurling versetaksie onder die leiding van dr. Gool (Daniel, 1975:88). Ook die Kleurling-Adviesraad word beskou as 'n instrument van apartheid en die Anti-Kleurling-Adviesraadkomitee (National Anti-CAC Committee) word uit protes gestig. Saam met die All-African Convention (A.A.C.) stig hulle aan die einde van 1943 die Non-European Unity Movement, wat Kleurlinge, Asiate en swartmense teen die gemeenskaplike "verdrucker" verenig (Karis & Carter, 1973:71-72,117-120). Hulle het ook die steun van die S.A.K.P. gehad (Lapping, 1986:117).

Die eise vir toekenning van volle burgerregte verhef ook die onrus onder swart werkers. Swart werkers het hulle reeds in die dertigerjare in die African Federation of Trade Unions verenig, wat in 1942 by die Raad vir Nie-Blanke Vakbonde ingelyf word (Daniel, 1975:91). Stakings oor te lae lone word in 1942

---

24. Kyk die Jeugliga se "Manifesto" (1944), beleid (1948) en "Programme of Action" (1949) in Karis & Carter (1973:300-308, 323-331, 337-339).

25. Kyk ook Dokument 74 (in Karis & Carter, 1973:396-398): *Resolution of the National Anti-Pass Conference, May 20-21, 1944.*

deur 'n Oorlogsmaatreël onwettig verklaar (Benson, 1969:78) - uiteindelik sou hierdie maatreël wet word en vir elf jaar geld. Voortgesette ontevredenheid lei tot die vinnige groei van die African Mineworkers' Union, wat in 1941 onder die leiding van Gaur Radebe ('n lid van die S.A.K.P.) gestig is (*Ibid.*:97). Hulle beweeg die regering daartoe om die Lansdown-kommissie van ondersoek na myntoestande aan te stel. In 1944 beveel die kommissie egter aan dat hierdie vakbond nie erken moet word nie omdat dit kommunisties geïnspireer was. 'n Verdere Oorlogsmaatreël lê hulle optrede aan bande (*Ibid.*:97,98). Op 4 Augustus 1946 begin meer as 70,000 swart mynwerkers op die Rand staak en verskeie word deur die polisie gedood en beseer (Lapping, 1986:85). Dit was die klimaks van 'n hele reeks mynstakings en -onluste. Etlike lede van die Union en die Kommunistiese Party word gearresteer en verhoor, onder andere die S.A.K.P. se nasionale president, W.H. Andrews en die hoofsekretaris, Moses Kontane Benson, (1969:105). 'n Verdere gevolg van die stakings was dat die radikale neigings in die A.N.C. versterk is.

Die Transvaalse (1939) en Natalse (1943) Vaspenwette het alreeds beheer oor die besit van vaste eiendom deur Indiërs uitgeoefen (Johnson, 1973:25). Indiërs kon byvoorbeeld nie grond in Durban koop nie. In 1946 word hierdie wette vervang met die Wet op Grondbesit vir Asiërs en Verteenwoordiging van Indiërs (*Loc cit.*). Dit skep 'n Adviesraad vir Grondbesit en stel beperkte verteenwoordiging deur blankes in die regering in die vooruitsig. Hiermee word die ekonomiese bedrywighede van die Indiërs sterk aan bande gelê. Die Groepsgebiede-wet van 1950 sou die beleid van apartheid ook op Indiërs van toepassing maak. Indië roep sy verteenwoordiger in die Unie terug, en verbreek handelsbetrekkinge met Suid-Afrika (Krüger, 1975:227).

Die Naturelle (Stadsgebiede) Konsolidasiewet, No.25 van 1945<sup>26</sup> (met wysigings in 1952, 1955 en 1957), gee plaaslike owerhede die gesag om aandklokkeëls in te stel. Na 'n sekere uur kan swartmense verbied word om sonder 'n permit buitemuurs in die "wit" deel van 'n dorp of stad te wees (Artikel 31:402). Eers ná 'n ondersoek deur die Riekert-kommissie het die regering in 1979 besluit om 'n aanbeveling vir die afskaffing daarvan te aanvaar (Price, 1991:104).

Die Tweede Wêreldoorlog is in sy wese geveg teen die nasionaal-sosialisme. Die gevolg was 'n veroordeling van alle vorme van rassediskriminasie en die ongelyke behandeling van mense (vergelyk Roosevelt en Churchill se "Atlantic Charter").

---

26. Unie-wette 1910-1947, Vol.10:338.

Die sosiale omwenteling wat die oorlog teweeg gebring het en die eis om gelykheid het ook Suid-Afrika getref, en sy beleid van segregasie is onder sterk druk geplaas. Verset teen die regering het toegeneem en is oor 'n wye front gevoer, van huurdersbewegings tot vervoerboikotte (Karis & Carter, 1973:80,81).

Voor die verkiesing van 1948 verskyn die Sauer-verslag van die Nasionale Party (Lapping, 1986:95-96). Dit bepleit apartheid as grondslag vir rasse-aangeleenthede. Volgens Krüger (1975:241) het die Nasionale Party apartheid omskryf as "...the policy which would preserve and safeguard the racial identity of the white population of the country, as well as the identity of the indigenous peoples as separate racial groups, with opportunities to develop into self-governing national units." Die vroeëre segregasiebeleid is nou in 'n politieke program opgeneem.

†1948 was egter ook die jaar waarin die V.V.O. sy *Deklarasie van Menseregte* uitgereik het. Dit het bepaal dat alle mense vry en gelyk gebore is, en alle lande met diskriminerende maatreëls is skerp veroordeel. Voorts sou hierdie Deklarasie 'n sterk inspuiting vir Swart nasionalisme wees (Benson, 1969:160). Op hierdie stadium was die Smuts-regering alreeds onder volgehoue druk van swart-, Indiër- en Kleurlingroepe oor onder andere die paswette, die kleurslagboom in die nywerheid en die gebrek aan politieke verteenwoordiging. Veral by die opgeleide en professionele swartmense was daar sterk protes teen die diskriminerende maatreëls (*Ibid.*:104).

### 2.3 Apartheidswetgewing

- Om die swart bevolking te beperk tot 'n ondergeskikte rol, is 'n uitgebreide en ingewikkelde stel wette en regulasies ingespan, wat die regering beheer oor elke aspek van die swartman se lewe gegee het: sy werk, verblyf en woonplek, sy huislike lewe en sy bewegings. Telkens wanneer die behoefte daar was, is nuwe wetgewing bygevoeg. Tussen 1948 en 1971, toe apartheid sy piek bereik het, is nie minder nie as 231 verskillende maatreëls vir hierdie doel ingespan. Hierdie wette sluit in wat die Unit on Apartheid van die V.N. (UN, 1969:1) noem, "Repressive legislation":

... statutory enactments which violate the most fundamental requirements of the Rule of Law, in that they permit punishment ... without trial in the regular manner before an ordinary court. Such statutes are aimed at preventing free expression of dissent from fundamental government policy ...

by penalizing dissenters and those who, whatever their personal opinions, effectively represent the dissenters or support their right to their beliefs.

In die volgende bespreking word egter ook aandag gegee aan gewone sensuurwette (wat die regering die mag gee om op politieke sowel as morele en godsdienstige gronde op te tree), staatsgeheime en verwante wette (wat ook inligting omtrent instellings en situasies kan weerhou wat *nie* 'n bedreiging vir die openbare veiligheid is nie), artikels in die Strafwet (wat algemeen onderdrukkend is of onderdrukkend toegepas kan word op teenstanders van die regering), artikels in verskeie wette wat ondersoek sonder lasbrief moontlik maak (wat nie noodwendig verband hou met nasionale veiligheid of selfs plaaslike wet en orde nie), en wette wat die *toepassing* van apartheid moontlik maak (weerhouding van stemreg, paswette, verbod op interdikte, ensomeer).

Op 26 Mei 1948 verloor die Verenigde Party van generaal Smuts die verkiesing en dr. D.F. Malan se Herenigde Nasionale Party-Afrikanerparty-koalisie kom aan bewind. In Oktober 1951 amalgameer hierdie twee partye amptelik (Krüger, 1975:264).

Volgens die nuwe regering vorm die Asiërs, Kleurlinge, Swartmense en Blankes "aparte" bevolkingsgroepe. Om te verseker dat elke volksgroep sy identiteit en nasionale karakter behou, moes elke groep afsonderlik ontwikkel. In die praktyk sou die groepe op politieke, maatskaplike en ekonomiese terreine apart wees. Apartheid was dus in hoofsaak dieselfde tradisionele segregasiebeleid wat die vorige regerings in Suid-Afrika toegepas het, maar nou is elke aspek daarvan in wetgewing vasgelê en wetlik afdwingbaar gemaak. Malan het reeds die aanbevelings van die Fagan-kommissie (1946) verwerp en geweier om die bestaan van 'n permanente stedelike swart bevolking in wetgewing te aanvaar. Die bewindsoorname was grootliks te danke aan die belofte van "apartheid", en die beleid sou nou prakties toegepas moes word deur wetgewing (Lapping, 1986:94-96; Krüger, 1975:241).

Veral drie wette sou die grondslag van hierdie toepassing vorm. Die Wet op Verbod van Gemengde Huwelike (No.55 van 1949) maak huwelike tussen blankes en lede van ander bevolkingsgroepe onwettig<sup>27</sup>.

Wet No.21 van 1950, die Ontug-wysigingswet<sup>28</sup>, verklaar geslagsverkeer tussen blankes en lede van ander bevolkingsgroepe tot 'n kriminele misdryf. Die woord

---

27. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1949, Artikel 1:617.

28. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1950:216.

"naturel" word vervang met "nie-blanke" (*Ibid.*:216). Hierdeur kon die regering inmeng in die private lewens van mense, met gepaardgaande hofsake wat baie pyn en vernedering veroorsaak het. In die Ontugwet, No.23 van 1957<sup>29</sup>, het die N.P. dit nodig geag om die Ontugwet verder te wysig, waarin onder meer buite-egtelike gemeenskap of pogings daartoe of aanverwante onsedelike dade tussen gekleurdes en witmense verbied word (Artikel 16, 1 en 2:285-287). In 1985 is albei hierdie wette herroep<sup>30</sup>.

Die Bevolkingsregistrasiewet (No.30 van 1950)<sup>31</sup> stel 'n onbuigsame rasseklassifikasiesistelsel op grond van voorkoms en afkoms in. Die hele bevolking word in 'n nasionale register opgeneem en volgens ras geklassifiseer. Die wet definieer blanke, gekleurde en naturel, met die mag aan die Goewerneur-Generaal om verdere klassifikasies te maak (Artikel 5:278). Dit doen hy ook met proklamasie 46 van 1959, en Kaapse Kleurling, Kaapse Maleier, Griekwa, Chinees, Indiër, "ander Asiërs" en "ander Gekleurdes" kom by. Die besonderhede word op 'n identiteitskaart van elke inwoner bo sestien jaar aangebring. Die omskrywing van die bevolkingsgroepe kon egter op verskillende maniere vertolk word, wat veral tot baie verwarring by die Kleurlinge gelei het. 'n Bevolkingsklassifikasieraad is vir twyfelagtige gevalle geskep, wat tog nie kon verhoed dat in baie gevalle lede van dieselfde Kleurlingfamilie verskillend geklassifiseer is nie (Brookes, 1968:24-25). Omdat 'n blanke klassifikasie baie voordele ingehou het, het baie Kleurlinge ook om herregistrasie aansoek gedoen. Teen 1956 was daar volgens die Minister van Binnelandse Sake alreeds 18,469 herregistrasie sake waarby 1,182 blankes en 9,642 kleurlinge betrokke was (Brookes, 1968:23). 'n Wysigingswet<sup>32</sup> verander dan ook in 1962 die definisie van 'n "blanke", en plaas "voorkoms" ook nou as maatstaf saam met die oorspronklike "aanvaarbaarheid vir die gemeenskap". 'n Verdere wysiging in 1964<sup>33</sup> maak hierdie nuwe kriteria ook terugwerkend tot 7 Julie 1950 geldig. Bestaande klassifikasies sou dus heroorweeg kon word.

Die Groepsgebiedewet, No.41 van 1950<sup>34</sup> (met Wysigingswette No.77 in 1957 en No.56 in 1965) bepaal dat elke volk in sy eie woongebied gevestig word. Die

---

29. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1957 (Deel I):277.

30. Gewysig deur Wet No.72 van 1985, in: Wette van die Republiek van Suid-Afrika. Bewoording van Artikels, Subartikels, ens. ..., 1985-uitgawe.

31. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1950:274.

32. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1962 (Deel II):986. Wysigingswet op Bevolkingsregistrasie, No.61 van 1962, Artikel 1.

33. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1964 (Deel II):1300. Algemene Regswysigingswet No.80 van 1964, Artikel 45:1326.

34. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1950:406.

regering mag sekere gebiede vir sowel woon- as sake-doeleindes vir sekere bevolkingsgroepe reserveer (Artikel 3:414). Geen integrasie word binne woongebiede toegelaat nie (Artikel 4:416). Dié soort woonbuurtskeiding is alreeds voor 1948 op swartmense toegepas, maar nie ten opsigte van Kleurlinge en Asiërs nie. Nou raak dit hulle ook. Bestaande gemengde gebiede sou gesuiwer word, met die implikasie van grootskaalse hervestiging. Teen 1978 is 72,392 Kleurling-, 34,294 Indiër- en 2,225 blanke gesinne alreeds hervestig - in totaal meer as 'n halfmiljoen mense (Horrell, 1982:39). Die mees emosionele verskuiwings was die Kleurlinge uit Distrik Ses en Kalkbaai na die Kaapse vlakke en die Indiërs uit die Cato Manor-gebied in Durban.

Die Wet op die Onderdrukking van die Kommuniste, No.44 van 1950<sup>35</sup>, het omvattende magte aan die Minister van Justisie gegee. Die Kommunistiese Party van Suid-Afrika is verban (Artikel 2:552), omdat die regering die weerstand teen apartheid veral aan hulle gewyt het. Persone wat die doelstellings van die kommuniste bevorder, kon sonder verhoor gelys (Artikel 7(2):562), verban (Artikel 14:570) of in huisarres geplaas word.

In 1951 word wet No.46, die Wet op Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers<sup>36</sup>, ter tafel gelê - 'n klaarblyklike poging om die Kleurlinge van die gemeenskaplike kieserslys te verwyder (Artikel 2:275). In Februarie 1952 verklaar die appélhof die wet egter as ongeldig. Dr. Malan skeep die Hoë hof van die Parlement, wat dit weer geldig verklaar. Die Torch Commando reël in Kaapstad 'n protesvergadering van 10,000 mense teen die aantasting van die onafhanklikheid en gesag van die regsbank (Ballinger, 1969:399). Die Kaapse Hooggeregshof verwerp die gesag van die Hoë hof van die Parlement. In 1953 wen die Nasionale Party die algemene verkiesing met 'n vergrote meerderheid en dien dadelik die Wetsontwerp tot Wysiging van die Suid-Afrika-Wet in - 'n verdere poging om die Wet op die Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers geldig te verklaar, en terselfdertyd om 'n einde te maak aan politieke inmenging deur die howe. Hulle slaag egter nie daarin om 'n tweederdemeerderheid in die parlement te behaal nie. Die sake is in 1954 voortgesit<sup>37</sup>.

---

35. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1950:548.

36. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1951:273.

37. Kyk die Wetsontwerp tot die Bekragtiging en Wysiging van die Wet op Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers, 1954, hierna.



Wet No.52 van 1951, die Wet op die Voorkoming van Onregmatige Plakkery<sup>38</sup>, bepaal dat geen persoon grond of 'n gebou mag betree, of daar bly, sonder die toestemming van die wettige eienaar of bewoner nie. Die hof kan onwettige plakkers opdrag gee om hulle plakkershutte af te breek en te verwyder (Artikel 3:385). 'n Wysigingswet in 1976<sup>39</sup> gee 'n grondeienaar die reg om strukture wat sonder sy toestemming op sy grond opgerig is, sonder magtiging van die hof af te breek en te verwyder (Artikel 3B:4). Wet No.72 van 1977<sup>40</sup> gee aan amptenare die mag om 'n onwettige plakkershut of struktuur sonder vooraf kennisgewing aan enigiemand af te breek en die materiaal en inhoud daarvan te verwyder. Die plakker kan hom net op enige vorm van regshulp beroep indien hy vooraf aan 'n hof kan bewys dat hy wetlike reg tot verblyf op daardie grond het (Artikel 1:3; Horrell, 1982:47).

Die Wet op Bantoe-owerhede (No.68 van 1951)<sup>41</sup> sou "positiewe apartheid" toepas, aangesien dit daarvoor voorsiening gemaak het dat swartmense beheer oor hulle eie gebiede sou hê (die tuislandbeleid) - dit lei tot die instelling van stam-, streeks- en gebiedsowerhede (Artikel 2:1155).

Die Wet tot Wysiging van die Naturelle-wette, No.54 van 1952<sup>42</sup>, bied geleentheid tot die strengere toepassing van apartheid en is 'n poging om die vinnige verstedeliking en toestroming van ongeskoolde swartmense teen te werk. Volgens die wysiging van Artikel 10 kon 'n swartmens hoogstens 72 uur sonder die toestemming van 'n bepaalde munisipale amptenaar in 'n geproklameerde gebied vertoef (Artikel 10(1):810). 'n Swartmens kon volgens hierdie wet net in 'n stedelike gebied woon indien hy ononderbroke vir vyftien jaar daar gewoon of vir tien jaar sonder onderbreking van diens vir dieselfde werkgewer daar gewerk het (die berugte Artikel 10(1)(b):*Loc cit.*). Die sisteem word ook toepasbaar op vroue gemaak, met die bepaling dat hulle òf die vrou, òf die ongetroude dogter van 'n man in een van bostaande kategorieë moet wees (*Loc cit.*, Artikel 10(1)(c)). Die Verteenwoordigende Naturelleraad word ook afgeskaf, veral omdat hierdie liggaam voortdurend groter politieke regte vir swartmense geëis het (Ballinger, 1969:204-215).

---

38. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1951:383.

39. Die Wysigingswet op die Voorkoming van Onregmatige Plakkery, No.92 van 1976. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1976. Staatskoerant, 30 Junie 1976, No.5182.

40. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1977. Staatskoerant, 3 Junie 1977, No.5573.

41. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1951:1153.

42. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1952:780. In Artikel 27:810 word Artikel 10 van die oorspronklike wet (No.25 van 1945) vervang.

In dieselfde jaar volg die Naturelle (Afskaffing van Passe en Koördinerende van Dokumente) Wet, No.67 van 1952<sup>43</sup>. Elke swartmens bo die ouderdom van sestien jaar (manlik en vroulik) moes te alle tye 'n "bewysboek" by hom of haar hê (Artikels 2(1):1012 en 13:1022). Hiervolgens kon die owerheid "onwettige" arbeiders vinnig opspoor en uit die dorpe verwyder. Hierdie wetgewing was waarskynlik een van die belangrikste oorsake van die Sharpeville- en Langa-opstande in 1960.

Die wydverspreide oproerigheid wat op die instelling van die paswetstelsel gevolg het, is in 1953 bekamp met die Wet op Openbare Veiligheid (No.3 van 1953)<sup>44</sup>. Hierdie wet het die basis gevorm vir regulasies wat tot in 1989 uitgevaardig sou word, en bykans onbeperkte mag aan die staat en Veiligheidspolisie bied, onder andere die reg van toegang, visentering en beslaglegging: "The effect of the draconian legislative measures contained in the Internal Security Act and the emergency regulations, is that the individual is at the mercy of the executive, and the only recourse is to the courts of law" (Burns, 1990:105). Tydens politieke onrus kon die regering 'n noodtoestand oor die hele of dele van die land afkondig, asook noodregulasies uitvaardig (Artikel 2(1)(a):13). Die noodtoestand geld tot 'n maksimum van twaalf maande, waarna dit heroorweeg moet word (Artikel 2(2):15). Hierdie wet het ook die veelbesproke mediavryheidsinperkende regulasies bevat. Saam hiermee is die Strafregwysigingswet (No.8 van 1953)<sup>45</sup> ingevoer, waarvolgens swaar strawwe opgelê kon word wanneer wette tydens protesoptredes oortree word (Artikel 2:37). Die "misdryf" word so breed beskryf dat dit die A.N.C. se veldtogte van lydelike verset teen apartheidswetgewing in 'n groot mate lamgelê het.

Die Wet op Bantoe-onderwys (No.47 van 1953)<sup>46</sup> het swart onderwys uit die hande van kerke en sendinggenootskappe geneem en onder beheer van die Departement van Naturellesake geplaas (Artikel 2:259). Volgens dr. H.F. Verwoerd (toenmalige minister van Naturellesake) moes swart onderwys in die gees en wese van die swartmense se kultuur wees. Die swart leerlinge se vermoëns moes op die peil gebring word vir bepaalde soorte werk wat deur die Suid-Afrikaanse ekonomie benodig word (aangehaal in Horrell, 1966:52)<sup>47</sup>. Dit het in die praktyk op 'n

---

43. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1952:1012.

44. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1953:12.

45. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1953:35.

46. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1953:259.

47. Dit is interessant om daarop te let dat die grondslag vir hierdie Verwoerduitspraak gelê is deur dr. W.W.M. Eiselen in sy Verslag oor Bantoe-onderwys, 1951 (weergegee in: Brookes, 1968:41-47).

minderwaardige, prakties-georiënteerde onderwysstelsel neergekom. Hierdie ontwikkeling is bestendig met die instelling van 'n Departement van Bantoe-  
onderwys in 1958, met sy eie minister. 'n Gesentraliseerde, staatsbeheerde  
onderwysstelsel is dus vir swartmense geskep.

Wet No.49 van 1953, die Wet op Aanwysing van Aparte Geriewe<sup>48</sup>, het plaaslike  
owerhede gemagtig om "openbare persele of 'n openbare voertuig of enige gedeelte  
daarvan of enige toonbank, bank, sitplek of ander gerief of toestel" (Wette:329) vir  
gebruik deur bepaalde bevolkingsgroepe te reserveer. Apartheid is verpligtend  
gemaak in alle openbare plekke en moes met 'n kennisgewing in albei landstale by  
elke "gerief" aangekondig word (*Loc cit.*). Dit lei tot al die "Slegs vir ..."-  
kennisgewings, maar ook tot geweldige finansiële implikasies weens die  
duplisering van geriewe<sup>49</sup>.

Die Tomlinson-verslag wat in Oktober 1954 uitgebring is, sou 'n belangrike riglyn  
vir Nasionale Party-beplanning word (Lapping, 1986:112-113). Daarin word  
aanbeveel dat afsonderlike ontwikkeling as landsbeleid aanvaar word, omdat  
integrasie tot rasse-wywing sou lei. Dit sou egter net moontlik wees indien die  
geallokeerde swart gebiede vinnig en met grootskaalse finansiële steun ontwikkel  
word. Dit het die breë basis gelê vir die afbakening en ontwikkeling van die latere  
swart tuislande.

Met die Wet op die Hervestiging van Naturelle (No.19 van 1954)<sup>50</sup> word 'n Raad  
vir die Hervestiging van Naturelle ingestel (Artikel 2:138) met die opdrag "om die  
verwydering uit verklaarde gebiede te bewerkstellig van naturelle wat in daardie  
gebiede woon en om vir die vestiging elders van daardie naturelle voorsiening te  
maak" (Artikel 12:148). Die Raad kon dus grond onteien, ontruimingskennisgewings gee, ensomeer. Sophiatown, Martindale en Newclare  
word nie as "oorwegend deur naturelle bewoonde gebiede" beskou nie (Artikel  
35:178). Hierdie wet lei dus regstreeks tot die ontruiming van die swart  
woongebied, Sophiatown in 1955, met die hervestiging van die swart inwoners in  
'n nuwe woonbuurt, Meadowlands. Ander nuwe woonbuurte soos Daveyton en  
die South-Western Native Township (Soweto) word ook geskep (Lapping,  
1986:118-119). Een van die oogmerke van die wetgewing was om die  
plakkerskampe wat met die onbeheerde toestroming van swartmense na die stede  
opgeskiet het, op te ruim en om die maatskaplike probleme wat verstedeliking

---

48. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1953:329.

49. Vergelyk die Hennie Aucamp-kabaret, Slegs vir Almal.

50. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1954:138.

meegebring het, die hoof te bied. Volgens Daniel (1975:184) het die toepassing van die wet "the removal of 60,000 Africans from the 'Western Areas' of Johannesburg" behels, "the only black urban residential areas where Africans held freehold property rights".

Die Wetsontwerp tot die Bekragtiging en Wysiging van die Wet op Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers word in Mei 1954 ter tafel gelê, maar behaal weer eens nie die nodige meerderheid nie. Toe advokaat J.G. Strijdom vir dr. Malan as eerste minister opvolg, was een van sy eerste take in Maart 1955 om die getal regters in die appélhof van 5 tot 11 te vermeerder in sake wat op grondwetlike aangeleenthede van toepassing was. In Mei 1955 vermeerder hy die getal lede van die Senaat met die Senaatwet<sup>51</sup> en in 1956 voer hy die Wet op Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers<sup>52</sup> deur (Karis & Carter, 1977a:10-11). Die Kleurlinge se verskanste stemreg is daarmee weggeneem en hulle kry vier blanke verteenwoordigers in die Volksraad<sup>53</sup>. Ook die Kaapse Indiërs word hiermee van die gemeenskaplike kieserslys verwyder. Die Wet op die Verteenwoordigende Kleurlingraad in 1964<sup>54</sup> wat voorsiening maak vir 'n gekose Kleurlingraad met beperkte wetgewende en uitvoerende mag (Artikel 21:592), het min gedoen om die verbittering van die Kleurlinge oor hulle uitsluiting van die besluitnemingsproses te verminder.

Volgens wet No.69 van 1955, die Wet op die Ontwikkeling van Groepsgebiede<sup>55</sup>, en die 1966-wet wat dit vervang het<sup>56</sup>, word 'n Groepsgebiede-ontwikkelingsraad (Artikel 2(1):1649) geskep wat moet reël dat nie-kwalifiserende persone in woongebiede hulle eiendom ontruim en dat hulle in nuwe gebiede hervestig word (Artikel 12:1655). Statistiek toon aan dat Blankes gewoonlik in die opgegradeerde stedelike gebiede behou is, en dat die nie-blankes uitgeskuif is (vergelyk Horrell, 1982:39).

- 
51. Wet No.53 van 1955. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1955 (Deel I):575. Artikel 2 (:577) handel oor die samestelling van die Senaat.
  52. Wet No.30 van 1956. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1956 (Deel I):754. Dit maak ook voorsiening vir die instelling van 'n Uniale Raad van Kleurlingsake.
  53. Prof. H.M. Robertson gee 'n nugter verslag van hierdie gebeure in sy boek, South Africa (1957), waarvan die relevante gedeelte opgeneem is in Brookes (1968:116-126).
  54. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1964 (Deel I):570. Die instelling van 'n aparte Kleurlingkieserslys word in Artikel 3(2)(a):572 behandel.
  55. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1955 (Deel II):1643.
  56. Wet op Groepsgebiede, No.36 van 1966. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1966:498.

Die Wet op Oproerige Byeenkomste, No.17 van 1956<sup>57</sup>, is die geamendeerde weergawe van 'n wet (No. 27) wat alreeds vanaf 1914 bestaan het. 'n Minister of magistraat kon 'n openbare opelugbyeenkoms op 'n openbare plek verbied indien hy geglo het dat dit die openbare vrede sal bedreig, of vyandigheid tussen rassegroepe sal aanwakker (Artikel 2:142). Die Wysigingswet No.30 van 1974<sup>58</sup> skrap die woord "openbare" en gee 'n nuwe omskrywing van "byeenkoms": "... enige byeenkoms, toeloop of optog van enige getal persone ... met 'n gemeenskaplike doel, hetsy so 'n doel wettig of onwettig is" (Artikel 1:2).

Wet No.64 van 1956, die Wet op Naturelle (Verbod op Interdikte)<sup>59</sup>, ontnem swartmense die reg om hulle op die howe te beroep wanneer hulle deur amptenare beveel word om sekere woongebiede te verlaat (Artikel 2:1698).

Die Nywerheidsversoeningswette van 1956 (No.28)<sup>60</sup> en 1959 stel die kleurslagboom effektief in die nywerheid in, en afsonderlike vakunies vir die afsonderlike bevolkingsgroepe word verpligtend gemaak. In die praktyk het werkreservering op blanke bevoordeling neergekom, en is die swart arbeider tot ongeskoolde arbeid beperk. Goewermentskennisgewing 63 van 9 Januarie 1959 maak dit ook vir alle swart vroue in stedelike gebiede verpligtend om geskrewe bewys van amptelike toestemming om daar te wees in hulle besit te dra, om arrestasie te voorkom.

Die Wysigingswet op Naturellewetgewing, No.36 van 1957<sup>61</sup>, maak dit vir swartmense steeds moeiliker om te kwalifiseer om in stedelike gebiede te woon en te werk. Ook die bywoning van kerke, skole, hospitale, plekke van vermaak, ensovoorts word aangeraak (Artikel 29(d):423). Die Minister mag swartmense verbied om enige plek van openbare vermaak in blanke gebied by te woon (Artikel 29(e):427). 'n Permitstelsel word ingestel waarvolgens permitte byvoorbeeld benodig word vir bywoning van bioskope deur ras-gediskwalifiseerde persone.

Die Wet op die Bevordering van Bantoeselfbestuur (No.46 van 1959)<sup>62</sup> het van die standpunt uitgegaan dat die tuislandowerhede mettertyd volle onafhanklikheid sou kon bereik. Agt nasionale state sou so tot stand kon kom. Verwoerd se meesterplan was om die swart bevolking in hulle verskillende etniese groepe te

---

57. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1956 (Deel I):140.

58. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1974. Staatskoerant, 15 Maart 1974, No.4221.

59. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1956 (Deel II):1696.

60. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1956 (Deel I):518.

61. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1957 (Deel I):399.

62. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1959 (Deel I):513.

fragmenteer: Noord-Sotho, Suid-Sotho, Swazi, Tsonga, Tswana, Venda, Xhosa en Zoeloe (Artikel 2:515). Die Bantoebeleggingskorporasiewet (No.34 van 1959)<sup>63</sup> sou tegniese en finansiële hulp verskaf om die ekonomie van die swart state te ondersteun, onder andere deur die instelling en registrasie van die Bantoebeleggingskorporasie van Suid-Afrika Beperk (Artikel 2:349). Die Wet op die Bevordering van die Ekonomiese Ontwikkeling van Bantoetuislande (No.46 van 1968)<sup>64</sup> brei die hulp vir ekonomiese groei uit, en die Grondwet van die Bantoetuislande (No.21 van 1971)<sup>65</sup> moedig onafhanklikheid nog verder aan. Volgens Lapping (1986:154) is meer as 3,5 miljoen swartmense tussen 1960 en 1983 na die tuislande verskuif.

In 1959 het die Wet op Uitbreiding van Universiteitsopleiding (No.45)<sup>66</sup> universiteite soos Witwatersrand en Kaapstad verbied om ander studente as blankes te aanvaar (Artikels 31,32:507). Voorts beoog Artikels 2(1) (489) die instelling van "universiteitskolleges vir Bantoeperone" en 3(1) (*Loc cit.*) vir "ander nie-blankes as Bantoeperone". Nuwe inrigtings vir onderskeidelik swartes (Noorde en Zoeloeland), Kleurlinge (Wes-Kaapland) en Indiërs (Durban-Westville) is dus daargestel. 'n Beperking kom in Artikel 17 (:497) dat "geen blanke ... hom by enige universiteitskollege as student [mag] laat inskryf of dit as student bywoon nie". Ook die bestaande Universiteit van Fort Hare (vir swartmense) is onder staatsbeheer geplaas (Bylae tot die Wet:513). Akademiese vryheid is ingeboet, want die beheerrade en doserende personeel van hierdie universiteite is deur die Goewerneur-generaal aangestel (Artikel 5:491). Nie-blanke studente kon met spesiale toestemming wel kursusse aan "blanke" universiteite volg wanneer dit nie by hulle eie universiteite aangebied word nie. Vanaf 1973 is die wet egter sagter toegepas, en is begin om nie-blanke studente op nagraadse vlak by "blanke" universiteite in te neem (Krüger, 1975:319-321).

Artikel 21 van die Algemene Regswysigingswet, No.76 van 1962<sup>67</sup>, het die misdaad van sabotasie geskep (:1388).

Die Wysigingswet op Bantowetgewing, No.76 van 1963<sup>68</sup>, wil verder verseker dat stedelike gebiede snags "wit" is. Swartmense mag snags slegs in swart woonbuurte tuisgaan (Artikel 6:901), en daar is ook 'n beperking geplaas op die

---

63. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1959 (Deel I):349.

64. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1968:328.

65. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1971. Staatskoerant, 31 Maart 1971, No.3046.

66. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1959 (Deel I):485.

67. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1962 (Deel II):1370).

68. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1963 (Deel II):897.

hoeveelheid swart huisbediendes wat blankes toegelaat word om in diens te neem (Artikel 6(e):903). Geen nie-swarte mag voorts 'n swart woongebied, hostel of lokasie betree of daar vertoef sonder die toestemming van die amptenaar in beheer van die gebied nie (Artikel 1.28(1):897).

In 1967 word vier kategorieë swartmense bepaal wat vir verwydering uit blanke gebiede in aanmerking kom: "bejaardes, ongeskiktes, en dié (meestal vroue en kinders) wat ingevolge die Wet op Stadsgebiede nie kwalifiseer om in stede te woon nie; oortollige mense op Blanke plase; mense wat in 'Swart kolle' in Blanke gebiede woon; en professionele mense wie se bekwaamhede in die tuislande nodig was" (T.R.H. Davenport in: Cameron, 1986:305). Voorsiening vir verskeie soorte nedersettings sou vir hierdie mense gemaak word. Burgerskap word gekoppel aan die onafhanklike tuislande, wat ook geld vir swartmense buite die tuisland wat aan daardie taalgroep behoort. Hierdie repatriasie-beleid het uiterste ellende tot gevolg gehad. Wet No.46 van 1968<sup>69</sup> (Artikels 6 en 7:336) moes die desentralisering van nywerhede na die grensgebiede bevorder, maar die kapitaaltoevoel en werkskepping was totaal ontoereikend.

Diegene wat hulle Suid-Afrikaanse burgerskap verloor het, word slegs as arbeiders op jaarlikse kontrakbasis in die Republiek toegelaat. In 1968 word hierdie swart kontrakwerkers uit die tuislande verplig om jaarliks na hulle tuistes terug te keer. Die Artikel 10-regte ingevolge die Wet op Naturelle in Stedelike Gebiede van 1952 word dus omseil, aangesien hulle nooit 15 jaar lank ononderbroke in 'n stedelike gebied sou kon woon nie. Hierdie maatreëls maak die bou van woonhuise in swart woonbuurtes onnodig, omdat enkelkwartier-hostels voldoende sou wees (Meredith, 1988:130).

Tydens die bewind van adv. B.J. Vorster (1966-1978) word die Wet op Terrorisme, No.83 van 1967<sup>70</sup>, die Wysigingswet op die Onderdrukking van Kommunisme, 1967<sup>71</sup>, en die Algemene Regswysigingswet van 1969<sup>72</sup> ingestel. Hierin word onder andere ook die Wet op Amptelike Geheime gewysig (Artikel 10:7). Die Staatsdienswysigingswet (No.86)<sup>73</sup> van dieselfde jaar het aanleiding gegee tot die instelling van die Buro vir Staatsveiligheid (Artikel 1(a):3). Die Staatspresident kon "bevoegdhede, werksaamhede en pligte" deleger aan "die

---

69. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1968:336.

70. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1967 (Deel II):1237.

71. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1967 (Deel I):481.

72. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1969. Staatskoerant, 30 Junie 1969, No.2464.

73. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1969. Staatskoerant, 27 Junie 1969.

Minister wat verantwoordelik is vir die Buro" - in die praktyk was die Buro dus direk aan die Eerste Minister verantwoordelik (kyk ook Lapping, 1986:157).

Sedert die sewentigerjare was daar egter ook 'n verskuiwing in Afrikaner-nasionalisme te bespeur, soos Leatt *et al* (1986:81) aandui:

There has been a shift from the religious-political ideology of the manifest destiny of the Afrikaner to a more pragmatic, secular ideology of white survival which has necessitated making concessions to non-Afrikaner whites, to coloureds and to Asians, and even to urban blacks.

Die Wet op die Administrasie van Bantoesake, No.45 van 1971<sup>74</sup>, skaf die beheer van plaaslike (stedelike) owerhede oor hulle eie swart woonbuurtes af en plaas dit onder Bantoe-Administrasieraad (Artikel 2:3; Nieuwoudt *et al*, 1981:267). Veral in Soweto was die verhouding tussen die inwoners en die Wes-Randse Administrasieraad dikwels gespanne (kyk paragraaf 3.3).

Die Naturelle Administrasiewet van 1927 het die opruiing van vyandelike gevoelens tussen swart en wit verbied. Die Tweede Algemene Regswysigingswet, No. 94 van 1974<sup>75</sup>, brei dit uit na alle rasse-groepe en bepaal: "Iemand wat iets sê of iets anders doen met die opset om vyandigheidsindheid tussen verskillende bevolkingsgroepe van die Republiek te veroorsaak, aan te moedig of aan te stook, is aan 'n misdryf skuldig" (Artikel 1:4).

Reeds in Januarie 1975 kondig die toenmalige Eerste Minister, mnr. B.J. Vorster, aan dat daar met 'n ordelike en sistematiese uitskakeling van onnodige en irriterende rasse-diskriminerende maatreëls, wat nie essensieel vir afsonderlike ontwikkeling is nie, begin kan word. In Desember 1979 word aangekondig dat die Groepsgebiede permitstelsel verslap sal word ten opsigte van 'n verskeidenheid fasiliteite (Price, 1991:121). Die eienaars van sodanige fasiliteite kon aansoek doen vir 'n eenmalige vrystellingspermit, wat veelrassige gebruik van die fasiliteit sal wettig. Alle teaters en sale wat vir lewende teater gebruik kan word, kom hiervoor in aanmerking.

Die Wet op Burgerlike Beskerming, No.67 van 1977<sup>76</sup>, neem Burgerlike Beskerming weg van die Minister van Justisie, en plaas dit onder die beheer van die Minister van Verdediging (Artikel 1(ii):3). Hy kan 'n onmiddellike drie-

---

74. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1971. Staatskoerant, 2 Junie 1971, No.3127.

75. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1974. Staatskoerant, 20 November 1974, No.4510.

76. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1977. Staatskoerant, 26 Mei 1977, No.5555.



maand ramptoestand afkondig in gebiede waarin hy buitengewone maatreëls moet tref om die veiligheid van mense te beskerm (Artikel 2:3,4). Die omskrywing van "ramp" sluit in "... natuurramp, die toestroming van uitgewekenes na die Republiek of enige gevolge wat ontstaan as gevolg van terrorisme" (Artikel 1(iv):3).

Ingevolge die Wet op Binnelandse Veiligheid, No.74 van 1982<sup>77</sup>, is terrorisme enige gewelddadige handeling of poging en aanmoediging op enige wyse tot so 'n handeling, wat daarop gemik is om

- (a) die staatsgesag ... omver te werp of in gevaar te stel;
- (b) 'n staatkundige, politieke, industriële, maatskaplike of ekonomiese oogmerk of verandering in die Republiek te bereik, teweeg te bring of te bevorder;
- (c) die Regering ... te beweeg om iets te doen of nie te doen nie of om 'n bepaalde standpunt in te neem of te laat vaar; of
- (d) die algemene publiek, 'n bepaalde bevolkingsgroep of die inwoners van 'n bepaalde gebied in die Republiek bevrees te maak, te demoraliseer of te beweeg om iets te doen of nie te doen nie. (Artikels 54(1)(a)-(d):70)

Artikel 59 (:82) van hierdie wet bepaal dat iemand wat op enige wyse hoegenaamd 'n ander persoon of persone in die algemeen aanraai, aanmoedig, aanhits, beveel of oorhaal; of enige woorde besig of enige handeling verrig of enigiets doen wat bereken is om enigiemand of persone in die algemeen te beweeg om 'n misdryf te pleeg in verband met die protes teen 'n wet of 'n veldtog vir die herroeping of wysiging van 'n wet of die verandering of beperking van die toepassing van 'n wet, skuldig is aan 'n misdryf.

Die eerste Noodtoestand van die dekade is afgekondig op 21 Julie 1985 volgens Proklamasie R120, en het geduur tot 7 Maart 1986. Daarna is dit jaarliks weer afgekondig tot in 1989 (Price, 1991:254).

In 1989 word ook 'n hele aantal organisasies verban, onder andere die Azanian Coordinating Committee, die Blanke Nasionale Beweging van Suid-Afrika, Detainees Support Committee, Soweto Youth Congress, die United Democratic Front en vele meer. Hierdie verbannings sou baie gou weer opgehef word (*Ibid.*:259).

Op 3 Februarie 1990 bereik die politieke verloop in die land 'n keerpunt met die Staatspresident se dramatiese aankondigings. Hy ontban onder andere sekere organisasies (die A.N.C., P.A.C., S.A.K.P.) en individue, hef sekere beperkings onder die Wet op Binnelandse Veiligheid (1982) op, asook die Media Noodregulasies wat in 1989 ingestel is (*Ibid.*:280).

---

77. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1982. Staatskoerant, 9 Junie 1982, No.8232.

Dian Joubert (Malan & Smit, 1985:86) beskryf die totale opbou van die apartheidsmasjien as 'n proses waardeur blanke beheer uiteindelik alles gedek het wat naastenby blanke belange geraak het. Dit was niks minder

as blanke bevoorregting in sy volle geseënde omvang nie. Deur tradisie as vanselfsprekend aanvaar; deur oneindige wetgewing verskans, deur 'n beroep op Afrikanernasionalisme gekonsolideer; deur die ideologie van afsonderlike ontwikkeling geregverdig; deur Verwoerd gekonseptualiseer as die utopiese finale oplossing; deur sommige wat ná hom gekom het, volgehou as 'n doelstelling wat onnoembare middele kon heilig.

## 2.4 Politieke verset

Die eerste doel van die groeiende Afrikaner-Nasionalisme was om hom los te maak van Britse oorheersing en 'n onafhanklike republiek te word. Met die referendum op 5 Oktober 1960 is dit verwesenlik. Saam met republiekwording op 31 Mei 1961, word Suid-Afrika se lidmaatskap van die Statebond beëindig. Republiekwording is egter voorafgegaan deur 'n dekade van felle rasse-botsings.

In sy evaluering van die doeltreffendheid van die apartheidsstelsel en die effek van opstand daarteen, beweer Meredith (1988:222) die volgende:

In forty years of Nationalist rule, in their quest for political rights, the black opposition had tried public protest, petitions, passive resistance, boycotts, sabotage, guerrilla warfare and urban insurrection. At each stage, the confrontation had become more widespread and more violent. There had been times of crisis when it had seemed to black activists that victory was imminent; but not once in that forty-year period had they ever come close to attaining their objective.

Teenkanting teen die regering se rasse-beleid het steeds verhewig namate die apartheidsbeleid strenger toegepas is. Protesbetuigings het male sonder tal op geweld uitgeloop. Wetgewing is ingestel om teen agitators op te tree, wat dan net weer verdere teenreaksies uitgelok het. Organisasies soos die African National Congress, die South African Indian Congress en die latere Pan-Africanist Congress (P.A.C.) het, soos aangedui sal word, eers van nie-gewelddadige en later van gewelddadige versetmetodes gebruik gemaak.

Een van die diskriminerende maatreëls wat alreeds sedert die veertigerjare die meeste protes uitgelok het, en ook 'n baie sterk tema in die politieke protesteater van die sewentigerjare sou word, is die sogenaamde paswette. Die term "pas" is

nooit amptelik gedefinieer nie, maar 'n regeringskommissie onder voorsitterskap van Regter Fagan het in 1948 verklaar:

We think it would be correct to say that in the mind of the Natives a document is a pass, to which they object, if it is a document -  
 (a) which is not carried by all races, but only by people of a particular race; and which either  
 (b) is connected with restriction of the freedom of movement of the person concerned; or  
 (c) must at all times be carried by the person concerned on his body, since the law lays the obligation on him of producing it on demand to the police and certain other officials and the mere failure to produce it is by itself a punishable offence. (aangehaal in Horrell, 1982:69)

Die Naturelle (Afskaffing van Passe en Koördinerings van Dokumente) Wet van 1952 was dan 'n poging om weg te doen met onnodige passe, en dit te vervang met een funksionele dokument, 'n "bewysboek". Hierdie boek het egter in alle opsigte ooreengestem met wat die Fagan-kommissie juis as "passe" beskryf het. Op 1 Februarie 1958 het hierdie bewysboeke verpligtend geraak vir swart mans. Hierdie boek moes op aanvraag beskikbaar wees. 'n Aanduiding van die omvang en implikasies van hierdie probleem, is 'n verklaring deur die Polisie-Kommissaris vir die jaar 1967/68 dat daar gemiddeld 1,900 swartmense *per dag* gearresteer is weens pasootredings (Horrell, 1971:98). 'n Wysigingswet in 1978 (No.102) het bepaal dat indien so 'n identiteitsbewys gevra word en die swart persoon dit nie by hom het nie, hy toegelaat moet word om dit te gaan haal, mits dit nader as vyf kilometer van die plek is vanwaar dit geëis word.

#### 2.4.1 Die vyftigerjare

Ná die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948 het die A.N.C. vir die eerste keer sedert sy stigting openlike weerstand getoon. Hierin is hy ondersteun deur die Kommunistiese Party. Die Youth League se militante Plan van Aksie word by die 1949-kongres aanvaar, waarin stakings, openbare ongehoorsaamheid en weiering tot samewerking onder andere in die vooruitsig gestel word (Leatt *et al*, 1986:95). Dr. James S. Moroka word die nuwe president-generaal, en Walter Sisulu van die Youth League word sekretaris-generaal (Karis & Carter, 1973:403).

Die eerste konfrontasies tussen die nuwe versetbeweging en die S.A.P./S.A.W. vind in 1950 in Johannesburg plaas, met die groot betogings wat saamval met die Freedom of Speech Convention in Johannesburg in Maart 1950. Kort daarna borg die S.A.K.P. die "Freedom Day" (1 Mei) -betogings teen rasse-diskriminasie

waaraan mense van alle rasse deelneem. Die A.N.C. doen 'n beroep op swartes om te staak. Toe die polisie arbeiders wat wel wou gaan werk, begelei, breek geweld uit en neëntien mense sterf (*Ibid.*:407). Op 26 Junie roep die A.N.C., Die Indian Congress, die African Peoples Organization en die S.A.K.P. 'n "National Day of Mourning and Protest" uit<sup>78</sup>. Dit was die eerste keer dat al die rassegroepe gesamentlik teen diskriminerende wette betoog het.

Hierdie selfde organisasies belê 'n vergadering in Februarie 1951 waartydens 'n Franchise Action Committee gekies word deur die verteenwoordigers van 32 organisasies. Hulle besluit om onderdrukkende konstitusionele rassebeleid teen te staan. 'n Ultimatum aan die regering in Julie 1951 oor die herroeping van die apartheidswette vóór Februarie 1952<sup>79</sup>, lei tot bloedige opstande in Port Elizabeth, Oos-Londen, die Witwatersrand en Kimberley (Ballinger, 1969:415).

Soos reeds genoem, het die A.N.C. die ondersteuning van die Kommunistiese Party gehad, en verskeie bestuurslede van die A.N.C. was ook aktiewe lede van die Kommunistiese Party. Na die opstande het die regering die veiligheidswette opgeknop en sy optrede verskerp. Volgens Karis & Carter (1973:419) is 8,057 deelnemers aan die protesaksie tussen 26 Junie en Desember 1952 gearresteer. Die sukses van regeringsoptrede blyk duidelik uit die woorde van W.M. Sisulu in Julie 1954, na sy verbanning en verbod op lidmaatskap van die A.N.C.:

The People's leaders have been forbidden to attend any gatherings whatsoever, they have been forced to leave their place of employment, some have been exiled. Almost the entire National Executive of the African National Congress has been removed from office. Some of the provinces and branches have also been affected, and it is clear from what has already taken place that our organisations are going to be affected in all provinces and all branches<sup>80</sup>.

Die sogenaamde Defiance Campaign<sup>81</sup> het nie net die internasionale aandag op Suid-Afrika se rassebeleid gefokus nie, maar dit het ook gelei tot die uitskakeling van die meeste swart leiers en strengere veiligheidsmaatreëls en optredes van regeringskant. Volgens Daniel (1975:149) is meer as 8,500 mense tydens die veldtog gearresteer. Dit het ook gelei tot die stigting van twee nuwe blanke

---

78. Vergelyk in Karis & Carter (1973:448-450) die opruiende trant van die strooibiljette waarin swartmense van Durban en Kaapstad tot die protesaksie opgeroep word.

79. Die briewe aan die Eerste Minister is opgeneem in Karis & Carter (1973:476-477, 480-482). Opvallend in hierdie "ultimatum" is die gematigde en redelike toon.

80. Dokument 6, in Karis & Carter, 1977a:134.

81. Kyk Karis & Carter (1973:416-428) vir 'n beskrywing van die Versetveldtog en sy betekenis.

politieke partye: die pro-kommunistiese Congress of Democrats en die veelrassige Liberale Party onder leiding van Alan Paton (*Ibid.*:157).

Dit was ook die tyd van die opruiming van die sogenaamde "swart kolle" in Johannesburg, spesifiek in Sophiatown, Martindale en Newclare. Sophiatown het in 1905 langs vuilgoedhope ontstaan, en stelselmatig gegroei tot 'n hoëdigtheidslum van 60,000 mense (Lapping, 1986:117-118). Die Johannesburgse Munisipaliteit het in 1944 al besluit dat dit gesloop moes word, maar eers ná die Nasionaliste aan bewind gekom het, is opgetree. Met die Wet op die Hervestiging van Naturelle van 1954 het die regering aan homself die mag gegee om die verskuiwing self uit te voer, wat hy dan ook in 1955 gedoen het (Karis & Carter, 1977a:25). Hierdie kwessie het sentraal by die A.N.C. geraak. Tydens die jaarlike kongres in Desember 1954 word in Besluit 4 versoek dat "all Africans [should] centralise our national effort against the Natives Resettlement Act in the Resist Apartheid Campaign which shall have as its pivot the Western Areas of Johannesburg."<sup>82</sup>

Pogings om 'n verbond tussen alle rasse op te bou, sodat gesamentlik teen die regering opgetree kan word, lei tot die "Congress of the people" op 25/26 Junie 1955 in Kliptown naby Johannesburg. Dit is bygewoon deur 3,000 afgevaardigdes van die A.N.C., die South African Coloured People's Organization, die Indian Congress, die South African Congress of Trade Unions en die Congress of Democrats (Lapping, 1986:123). By hierdie byeenkoms word die *Freedom Charter*<sup>83</sup> aangeneem, waarin onder andere gelyke regte vir alle mense in Suid-Afrika geëis word. Die polisie gryp in en beëindig die byeenkoms<sup>84</sup>.

1956 is ook gekenmerk deur die demonstrasies van vroue teen die Paswette - op 9 Augustus neem 20,000 vroue daaraan deel (Karis & Carter, 1977a:75) - en die grootskaalse arrestasies gemik op die verwydering van "kommunistiese elemente" uit die swart organisasies. Op 5 Desember 1956 slaan die polisie landwyd toe en 156 persone in totaal word gearresteer, onder andere Albert Lutuli, prof. Matthews en Joe Slovo (*Ibid.*:81). 'n Nagevolg hiervan was die grootste en langste hofsak in die land se geskiedenis, met 'n internasionale "Defence and Aid Fund" (IDAF) wat gestig word om regsverteenvoerding vir die aangeklaagdes te bekom (Lapping, 1986:124).

---

82. Dokument 7d, in Karis & Carter, 1977a:167.

83. Opgeneem in Davies *et al.*, 1984:314-317.

84. Kyk *New Age* se beskrywing hiervan in Karis & Carter, 1977a:62.

## 2.4.2 Die sestigerjare

P.W. Coetzer (in: Cameron, 1986:280-281) beskou die tydperk tussen 1957 en 1962 as krisisjare waarin

... Swart politieke ideologieë in verskillende vorme hul beslag gekry (het): die beweging na revolusionêre geweld (die Bambatha-ideologie), die stam-nasionalisme onder regeringsdruk, die inklusiewe Suid-Afrikaanse nasionalisme van die African National Congress (A.N.C.), asook die eksklusiewe Afrika-nasionalisme van die Pan Africanist Congress (P.A.C.).

Dit is ook die jare waarin die paswette verskerp is en apartheid al hoe strenger in stedelike gebiede toegepas is.

Dr. H.F. Verwoerd (Eerste Minister 1958-1966 ) word beskou as die argitek vir die beleid van "afsonderlike ontwikkeling", 'n veronderstelde positiewe benadering tot apartheid. Met adv. B.J. Vorster as minister van Justisie kon die regering daarin slaag om die swart opposisiebewegings in die onstuimige sestigerjare hok te slaan, en dit sou 'n tyd neem voordat die verbanne organisasies weer kon hergroepeer om die stryd voort te sit. Vorster was 'n oud-O.B.-generaal met ondervinding van paramilitêre vernet teen 'n gevestigde bewind, eensame opsluiting en ondermyning (Lapping, 1986:141). Om sy doel te bereik, plaas hy besonder streng wette in die wetboek.

Die sogenaamde Treason Trial van die 156 persone wat in Desember 1956 gearresteer is, het eers op 29 Maart 1961 tot 'n einde gekom met die finale onskuldigbevinding van die aangeklaagdes. Volgens Karis & Carter (1977a:274) het die saak voor- en nadele vir al die betrokkenes gehad: "The trial immobilized or preoccupied many leaders of the ANC, boosted their prestige, strengthened solidarity with non-African allies, and blurred the distinction between long-standing African aspirations and Communist aims."

Op 7 Januarie 1957 begin 'n busboikot waaraan 50,000 swartmense in Johannesburg deelneem (Karis & Carter, 1977a:275). Die slagspreuk "Asinamali!" (ons het nie geld nie) word gebruik<sup>85</sup>. In Mei betoog 3,000 dosente en studente van Wits teen die voorgestelde Wet op Uitbreiding van Universiteitsopleiding (No.45) met 'n optog deur Johannesburg (*Ibid.*:281). In die loop van 1959 was daar wydverspreide en ongeorganiseerde protesoptogte, veral in

---

85. Die kreet sou in 1983 in Lamontville tydens 'n huurprotes herhaal word en neerslag vind in die drama Asinamali! (Ngema).

Natal en meestal deur vroue. Bykans 2,000 vroue word in Natal gearreesteer.<sup>86</sup> Die A.N.C. organiseer verskeie verbruikerboikotte, onder andere teen Rembrandt-sigarette en aartappels (*Ibid.*:292), en maak die kreet "Afrika!" bekend. Hierdie identifikasie met die kontinent bereik 'n hoogtepunt met die Afrika Dag-vieringe op 15 April 1959. Op 11 Desember 1959 word elf swartmense doodgeskiet en 44 gewond tydens betogings teen gedwonge verskuiwings in Windhoek (*Ibid.*:295).

'n Verdere radikalisering van die politieke toestand vind plaas in 1958 met die skeuring in die A.N.C. toe die "Afrikaniste" onder Robert Sobukwe om ideologiese redes wegbreek en die Pan-Africanist Congress (P.A.C.) in April 1959 stig (Karis & Carter, 1977a:314). Vir hulle het die *Freedom Charter* verraad teen Afrika-nasionalisme beteken. By die stigtingsvergadering het Sobukwe verklaar:

We aim, politically, at government of the Africans, by Africans, for Africans, with everybody who owes his only loyalty to Africa and who is prepared to accept the democratic rule of an African majority, being regarded as an African. We guarantee no minority rights because we think in terms of individuals not groups. (Meredith, 1988:79)<sup>87</sup>

Vreedsame protes het niks bereik nie, en die protes het begin om 'n revolusionêre vorm aan te neem. 'n Reeks gewelddadige betogings breek uit in plekke soos Cato Manor (Durban), Pietermaritzburg, Paarl. In Januarie 1960 word nege polisiemanne in Cato Manor vermoor en ses gewond toe hulle onwettige drank probeer opspoor. Die A.N.C. besluit op hulle Desember 1959-Kongres om 'n anti-pasveldtog op 31 Maart 1960 te loods. Die P.A.C. besluit om die inisiatief te gryp en 'n soortgelyke veldtog op 21 Maart van stapel te stuur. In sy bekendstelling van die veldtog stel Philip Kgosana die Stigting van 'n Verenigde State van Afrika as uiteindelijke doelwit<sup>88</sup> en 'n vlugskrif beaam: "Africa must be free by 1960, from Cape to Cairo, Madagaskar to Morocco."<sup>89</sup> Sobukwe skryf in 'n brief aan die Kommissaris van Polisie dat dit 'n nie-gewelddadige aksie sal wees en dat die polisie beheers moet optree: "... we cannot be expected to run helter-skelter because a trigger-happy, African-hating young white police officer has given thousands or even hundreds of people three minutes within which to remove their bodies from his immediate environment."<sup>90</sup> Op 21 Maart kom 'n skare van

---

86. Punt 77 van die Report of the National Executive Committee of the ANC wat op 12 Desember 1959 aan die Jaarkongres voorgelê is (Dokument 33 in Karis & Carter, 1977a:475).

87. Die hele toespraak is opgeneem in Karis & Carter, 1977a:510-517 (Dokument 39a). Die aangehaalde woorde vorm deel van sy "Ultimate Goals" (:516).

88. Dokument 49 in Karis & Carter, 1977a:568.

89. Dokument 45 in Karis & Carter, 1977a:560.

90. Dokument 48 in Karis & Carter, 1977a:566.

20,000 swartmense by Sharpeville ('n swart woongebied net buite Vereeniging) bymekaar. Die polisie vuur en 67 betogers sterf en 186 word gewond.<sup>91</sup> Die geweld kring uit na verskeie ander woongebiede, veral Langa en Nyanga by Kaapstad. Baie mense, onder wie R. Sobukwe, word gearresteer (Karis & Carter, 1977a:341).

Dr. Verwoerd kondig op 30 Maart 'n noodtoestand in 60 distrikte af. 'n Reserwemag word op die been gebring en Burgermageenhede word opgeroep (*Ibid.*:336-337). Openbare byeenkomste word verbied en teen Mei is meer as 18,000 mense al gearresteer (Lapping, 1986:139). Teen die middel van 1960 is die opstande onderdruk, en teen 31 Augustus 1960 kon die noodregulasies opgehef word.

Volgens die Wet op Onwettige Organisasies word die A.N.C. en P.A.C. op 8 April 1960 onwettig verklaar en verbied (UN, 1969:43). Die swartmense het nou geen wettige organisasie meer as mondstuk gehad nie en sit hulle bedrywighede ondergronds voort.

Met republiekwording word verskerpte optrede deur swart politieke groepe aangevuur. 'n "All-in"-konferensie word deur prominente swart leiers belê vir Maart 1961 (Ballinger, 1969:452). Die doel was om kanale te vind waardeur die swart politieke mening bekend gemaak kon word ná die verbanning van die A.N.C. en P.A.C. Ten spyte van arrestasies en klopjagte 'n paar dae voor die konferensie, gaan dit voort en 'n Nasionale Konvensie met verkose verteenwoordigers uit alle rasse-groepe word geëis voor 31 Mei 1961 (Karis & Carter, 1977a:358). Indien die regering nie daartoe instem nie, sou massademonstrasies volg. 'n Nasionale Aksieraad word geskep met Nelson Mandela as ere-sekretaris. In 'n brief aan Sir de Villiers Graaff vra Mandela waar die V.P. staan oor die kwessie van 'n Nasionale Konvensie. Hy stel die alternatiewe duidelik: "talk it out, or shoot it out".<sup>92</sup> Die Aksieraad propageer 'n algemene staking vir 29-31 Mei 1961. Dit misluk, aangesien die regering tien dae voor die staking alle openbare vergaderings verbied en selfs die lugmag gebruik het om die opstandige swartmense te beheer. Polisieverlof is gekanselleer en die Burgermag en Kommando's is op gereedheidsgrondslag geplaas (*Ibid.*:362). 'n Lasbrief word vir Mandela se inhegtenisname uitgereik. Tydens sy hofspraak in 1962 beweer Mandela dat die regering doelbewus 'n klimaat van burgeroorlog en rewolusie

---

91. Bronne verskil ten opsigte van die besonderhede. Die getalle word gebruik soos dit in Leatt *et al*, 1986:99, Fatton, 1984:141 en Karis & Carter, 1977a:334 voorkom.

92. Dokument 58 in Karis & Carter, 1977a:635.



rondom die stakings geskep het: "They set the scene for violence by relying exclusively on violence with which to answer our people and their demands".<sup>93</sup>

Die oproep om 'n Nasionale Konvensie en 'n "Handves vir Menseregte" kom ook van Kleurling - en Indiërgroeperings, kerk- en universiteitsgroepe, en die Liberale en Progressiewe Partye. Op 8 Junie 1961 antwoord die Eerste Minister in die Volksraad:

If Whites in the Opposition could not even stay together in connection with the question of colour policy, how on earth is one going to achieve anything with a convention in which all of these conflicting groups and attitudes of all the races are gathered together in one hall? No, I am deeply and firmly convinced that such a convention would be so wrong that everything should be done to prevent such a thing from taking place. It would be nothing but a breeding ground for communistic conditioning ... with the object of introducing Black domination in South Africa, so that Communism can then take over and make that vote worthless (Hansard 19 van 1961, 7575, soos aangehaal in: Horrell, 1971:51)

Die klem verskuif nou na dade van sabotasie om die regering omver te werp. Die A.N.C. stig Umkonto we Sizwe ('n sabotasieliggaam) in November 1961 vir hierdie doel, en die Pogo's ("gesuiwerdes"), 'n terroristegroep, ontstaan uit ekstremistiese lede van die P.A.C. (kyk Karis & Carter, 1977a:358). Op 16 Desember 1961 verskyn 'n vlugskrif op straat waarin staan:

The government has interpreted the peacefulness of the movement as weakness; the people's non-violent policies have been taken as a green light for government violence. Refusal to resort to force has been interpreted by the government as an invitation to use armed force against the people without any fear of reprisals. The methods of Umkonto We Sizwe mark a break with that past. ... The Government policy of force, repression and violence will no longer be met with nonviolent resistance only!<sup>94</sup>

Die versetgroepe besluit op 'n veldtog van geweldpleging wat op 16 Desember 1961 sou begin: bykans 300 gevalle van ernstige sabotasie sou tot voor die einde van 1964 voorkom (kyk Horrell, 1971:57-64). Die regering was egter gereed vir die nuwe opstande. Krygswet is afgekondig en gevangenskap sonder verhoor ingestel (Karis & Carter, 1977a:663-665). Die polisie word gemagtig om verdagtes in eensame opsluiting aan te hou vir hernieubare tydperke van twaalf dae (1962), maar in 1963 is die perk verhoog tot 90 dae, in 1965 tot 180 dae, en ná 1966 vir 'n onbeperkte tyd met regterlike magtiging. In 1976 sou regterlike magtiging ook verval (Lapping, 1986:149). "By early June 1963, 126 persons had

---

93. Dokument 68 in Karis & Carter, 1977a:740.

94. Dokument 66 in Karis & Carter, 1977a:716.

been convicted under the Sabotage Act, the highest sentence being eight years, and 511 were awaiting trial" (Karis & Carter, 1977a:672).

Die A.N.C. en P.A.C. gaan oor tot die stigting van basisse buite Suid-Afrika. Nelson Mandela word op 5 Augustus 1962 in hegtenis geneem (*Ibid.*:666) (en tot lewenslange tronkstraf gevonniss) en die ander A.N.C.-leiers word in 1964 gearresteer. In Maart 1962 word ook 'n blanke organisasie, die Congress of Democrats, met Proklamasie No.67 verban (UN, 1969:21). Die Rivonia-klopjag op 11 Julie 1963 het die einde van Umkhonto se kampanje beteken. Poqo word teen die middel van 1963 gebreek en in 1964 volg die African Resistance Movement. In dieselfde jaar word die ondergrondse Kommunistiese Party ook vasgetrek (die Rivonia-saak) en een van sy bekende leiers, Abraham Fischer, in 1966 tot lewenslange tronkstraf gevonniss (kyk Strydom, 1964).

Die Poqo-beweging het 'n kragtige groei-tydperk gehad, met sy sterkste selle in Langa en Nyanga by Kaapstad. Dit het tot 'n sterk anti-blanke beweging ontwikkel, wat ook nie geskroom het om informante en hoofmanne om die lewe te bring nie (Daniel, 1969:335). Hulle terreurveldtogte in Langa, die Paarl, Transkei, King William's Town en vele ander dorpe het tot baie lewensverlies gelei (Karis & Carter, 1977a:670). Die verhore van Poqo-aangehoudenes in 1963/1964 het ontstellende inligting omtrent beplande terreur en moord aan die lig gebring (onder andere die vergiftiging van blankes deur huisbediendes) (Daniel, 1969:360).

'n Oorwegend blanke studente-organisasie, die African Resistance Movement, verbind hulle tot sabotasie en raak aktief in Kaapstad, Johannesburg en Port Elizabeth (*Ibid.*:337-344). 'n Onderwyser en lid van die beweging, F.J. Harris, plant op 24 Julie 1964 'n tydbom in die Johannesburgse stasie. 23 Mense word in die ontploffing beseer en een sterf. In dieselfde jaar word hulle bedrywighede oopgevelek en stopgesit (*Ibid.*:373).

Om wet en orde te handhaaf het die regering dus omvattende wetgewing aangeneem waardeur hy later met feitlik onbeperkte magte bekleed was. In 1963/1964 is daar byvoorbeeld 3,605 arrestasies onder artikels van die veiligheidswetgewing gemaak (UN, 1969:7). Republiekwording het Afrikaner-nasionalisme bevredig, maar die Afrika-nasionalisme van die ander groepe is gefrustreer. Teen die middel van die sestigerjare was die meeste lede van anti-apartheid versetbewegings in die tronk, verhoorafwagting, verban of uitgeweek.

Die meeste weerstand teen die regering sou voortaan uit buitelandse basisse georganiseer moes word.

B.J. Vorster (1966-1978) neem oor as Eerste Minister ná die sluipmoord op Verwoerd. Die Afrikanerpolitiek skeur in 1968-1969 met die afsplintering van die "verkrampste" Herstigte Nasionale Party. Die ideologiese verskil was dat die N.P. bereid was om van "klein apartheid" ontslae te raak in 'n poging om "groot apartheid" te laat werk. Tydens Vorster se termyn sou die aanklag van "polisiestaat" dikwels teen Suid-Afrika gebruik word. Die land was inderdaad die naaste nog in sy geskiedenis aan 'n totalitêre staat (Lapping, 1986:148-162).

### 2.4.3 Die sewentigerjare

Die wil en vermoë van die Nasionale Party om sy beleid deur te voer, is gedemonstreer in die dekade 1960-1970. Die wet en orde en stabiliteit in die land is met streng veiligheidsoptrede herstel en die ekonomie het sterk gegroei. Baie meer kapitaal was nou beskikbaar vir die deurvoering van die beleid van afsonderlike ontwikkeling. In die tydperk tot 1976 het die ekonomie egter drasties versleg (Price, 1991:34).

Daar was egter ook belangrike internasionale gebeurtenisse wat die aanloop tot 1976 beïnvloed het. Die groei van Afrika-nasionalisme op die kontinent het 'n besliste invloed op die aspirasies van swartmense in Suid-Afrika gehad. Vanaf net na die Tweede Wêreldoorlog moes die Europese moondhede begin om hulle koloniale beleid aan te pas, en teen 1961 was die dekolonisasieproses in volle gang. Die staatsgreep in Portugal in April 1974 het gelei tot die disintegrasie van sy koloniale gebiede in Afrika. Ook die blanke "bufferstrook" aan die Suid-Afrikaanse noordgrens verdwyn dus met die onafhanklikheid van Angola en Mosambiek in 1975 (*Ibid.*:40-43).

In 1976 tree die Soweto Students' Representative Council sterk op die voorgrond. Met as vonk die verpligte gebruik van Afrikaans as medium van onderrig in sekere vakke in swart skole en die ongewilde Administrasieraad-stelsel, organiseer hulle huurstaking, protesoptogte, stakings en aanvalle op sjebeens. In Junie 1976 ontstaan onrus in Soweto wat na bykans alle swart woonbuurte in Suid-Afrika uitkring. Kinders begin klippe na die polisie gooi en die polisie beantwoord dit met geweervuur. Teen Desember 1976 het 575 swartmense landwyd gesterf, en is meer as 2,000 gewond (Lapping, 1986:160). Die onrus in die skole bedaar eers

laat in 1980 met die De Lange-kommissie se ondersoek na die hele onderwysstelsel. 'n Belangrike uitvloeisel van die Soweto-opstande was egter die politisering van die skoliere, wat baie landuit laat vlug het om militêr opgelei te word (dit word algemeen beraam op ongeveer 4,000 leerlinge) (Price, 1991:61). Al hierdie gebeure het belangrike implikasies vir die A.N.C. gehad: met basisse nou so na as 80 kilometer aan Suid-Afrika (Maputo) en baie nuwe rekrute, kon hulle vir die eerste keer sedert hulle verbanning weer 'n werklike bedreiging vir die regime raak (*Loc cit.*).

'n Parallele ontwikkeling was die groei van die Swart Bewussynsbeweging in die vroeë sewentigerjare.<sup>95</sup> 'n Sleutelfiguur in dié beweging was Steve Biko, wat die minderwaardige beeld van swart prestasie en vermoë onder blanke paternalistiese denke wou verander. Dit herinner sterk aan die bewussynsbeweging onder Afrikaners tydens en ná die Tweede Anglo-Boereoorlog. Biko en sommige medestudente breek in 1968 weg van die veelrassige National Union of South African Students (Nusas) en stig hulle eie South African Students' Organization (S.A.S.O.). In 1972 word dit uitgebrei na 'n "volwasse" vleuel, die Black People's Convention (B.P.C.) wat onder andere in 1974 onrus by swart universiteite aanstook. Die leiers word onder die Wet op Terrorisme verhoor en gevonnissen. Biko sterf in September 1977 in Pretoria tydens aanhouding deur die Veiligheidspolisie, as gevolg van beserings wat hy tydens ondervraging in die selle van die Port Elizabethse tak van die Veiligheidspolisie opgedoen het. Sy dood het hom tot helde- en martelaarstatus in die Swart Bewussynstrewes verhef. Selfs nie eens die verbod op die Swart Bewussyns-organisasies in Oktober 1977 kon die verdere ontwikkeling van Swart Bewussyn stuit nie.

Die Azanian People's Organization (Azapo) ontstaan in 1978, in die tradisie van die verbanne P.A.C., wat die alternatiewe naam "Azanië" aan Suid-Afrika gegee het. Dit neem die plek in van die Swart Bewussynsorganisasies wat die vorige jaar verban is. Hulle koppel 'n klas-analise van die Suid-Afrikaanse samelewing aan die Swart Bewussynsdenke - hulle neem die beweging dus verby die fase van bewusmaking tot in die klassestryd (Meredith, 1988:194).

P.W. Botha (1978-1984) neem na die Inligtingskandaal oor by Vorster as Eerste Minister (Lapping, 1986:168). Hy begin om die blanke Suid-Afrikaners van openbare verhoë gereed te maak vir verandering. As oud-Minister van Verdediging was hy vatbaar vir druk van die militêre, wat beteken het dat hy moes

---

95. Kyk Hoofstuk 6.4 vir 'n deeglike bespreking van die opkoms van Swart Bewussyn.

soek na verdedigbare politieke doelstellings. Die militêre het besef dat die militêre stryd tevergeefs was as die sosio-ekonomiese stryd nie gewen kon word nie. Sy bekende "adapt or die"-uitspraak, en Koornhof se Washingtonse "apartheid is dood"-stelling het die hoop op 'n vreedsame skikking laat opvlam (*Ibid.*:169). Die regering het selfs gesuggereer dat wette oor Ontug en Gemengde Huwelike nie noodsaaklik vir blanke voortbestaan was nie (*Ibid.*:168). Die besef van apartheid as resep vir permanente konflik raak prominenter. Die regering beklemtoon egter nog steeds die vereenvoudigde wêreldsiening dat die totale aanslag teen Suid-Afrika basies gaan om 'n magstryd tussen kommunistiese en anti-kommunistiese groepe. Binnelandse opstande en verzet word in die lig van hierdie interpretasie verklaar. Die antwoord op totale aanslag is totale strategie, wat vanuit 'n sentrale punt beplan moet word: die Staatsveiligheidsraad, wat teen-revolusionêre strategieë moes uitwerk en toepas.

Twee belangrike en invloedryke ondersoeke uit hierdie tyd is gedoen deur die Wiehahn-kommissie (oor arbeidsverhoudinge) en die Riekert-kommissie (oor swart verstedeliking). Die reg van swartmense tot permanente verblyf in "wit" gebiede word erken. 'n 99-jaar huurpagstelsel word byvoorbeeld aan kwalifiserende swartes in Wes-Kaap toegestaan (Meredith, 1988:174). Ander gevolge is die opskorting van die slopingsbesluite ten opsigte van Alexandra ('n swart ghetto-woongebied) in 1979 en Crossroads, 'n plakkerskamp naby Kaapstad (*Loc cit.*). Hierdie toegewings word voorgedou as voorbeelde van 'n "buigsamer" beleid, maar dit vernietig ook finaal die begrip "Afrikaner-eenheid", soos die 1981-verkieping dan bewys (die N.P. het maar ongeveer 63% van die Afrikanerstemme op hom verenig) (*Ibid.*:175).

#### 2.4.4 Die tagtigerjare

In die tagtigerjare het die A.N.C. toenemend vanuit die buurstate teen teikens in Suid-Afrika en Suidwes-Afrika/Namibië opgetree. Die aantal terreurdade wat amptelik aangegee word, is : in 1978: 13; 1979: 21; 1980 - 1983: 169 (Meredith, 1988:188). Hieronder tel ook die ernstiger aanslae, soos die motorbom-ontploffing buite die Hoofkwartier van die Suid-Afrikaanse Lugmag in Pretoria (1983) waarin sestien mense dood en meer as 200 beseer is. Die regering het gereageer deur A.N.C.-basisse buite sy grense aan te val, onder andere in Maputo (Januarie 1981 en Mei 1983) en Maseru (1982), waarin 42 mense gedood is (amptelike beraming) (*Ibid.*:189). Die regering het bewys dat hy terreurdade met volle geweld sou teenstaan.

Die regering het alreeds in 1977 ontwerpvoorstelle ter tafel gelê om die bestaande Westminster-stelsel te vervang met 'n regeringstruktuur wat volgens hulle beter sou voldoen aan die eise van 'n veelrassige gemeenskap. Verskillende rasse (met die uitsondering van swartmense) moet in afsonderlike parlemente verteenwoordig word onder een kabinet en 'n uitvoerende president (Price, 1991:86). Die Senaat word gevolglik in 1981 afgeskaf en 'n Presidentsraad in die plek daarvan gestel. Hierdie beoogde grondwetlike hervormings lei tot 'n verdere skeuring in Afrikanerpolitiek wat uitloop op die stigting van die Konserwatiewe Party (K.P.) in 1982 (Meredith, 1988:176). Die reeds wankelrige Afrikaner-eenheid is hiermee finaal verwoes. Die "volkskeuring" was op alle terreine sigbaar, ook op kulturele en godsdienstige vlak. Die saambindende krag van Afrikaner-Nasionalisme en die "geroopenheid van die Afrikanervolk" het as verenigende mites verdwyn.

Die uiterste pole vir oorlegpleging oor 'n nuwe grondwet was nou die Azanian People's Organization (Azapo) en die K.P./H.N.P. Azapo sou slegs aan 'n nasionale konvensie deelneem indien die A.N.C., P.A.C. en B.P.C. ook kon deelneem, en alle politieke gevangenes onmiddellik vrygelaat word. Die nuwe grondwet word dus sonder wesenlike oorlegpleging as 'n stap van gematigde hervorming in die referendum op 2 November 1983 goedgekeur. 'n Driekamer-Parlement word ingestel met 'n Volksraad vir blankes, 'n Huis van Verteenwoordigers vir Kleurlinge en 'n Huis van Afgevaardigdes vir Indiërs (Price, 1991:136). Die swart bevolking sou deur die Staatspresident hanteer word. Die stelsel van plaaslike regering in die townships (die Gemeenskapsrade<sup>96</sup>) wek groot weerstand, en sou later die fokuspunt wees van swart opstande en geweld. By die verkiesing van Raadslede in Soweto was daar byvoorbeeld net 'n stempersentasie van 10% (*Ibid.*:156). Ook die verkiesing van die eerste verteenwoordigers van die Driekamer Parlement dui op 'n verwerping van die nuwe grondwet deur die Kleurlinge en Indiërs: 30% Kleurlinge en 20% Indiërs stem (en ongeveer 60% van alle stemgeregtigdes het geregistreer) (Lapping, 1986:173).

Ten spyte van al hierdie pogings tot hervorming (Price, 1991:133-135) is die tagtigerjare gekenmerk deur townshipgeweld en -opstande op 'n skaal wat die regering nog nie vroeër ervaar het. Daar het 'n kontradiksie bestaan tussen die regering se verklaarde beleid van hervorming en staatsoptrede - daar was in 1982 byvoorbeeld nog 206,022 pas-arrestasies, 43% meer as die 1980-syfer! (*Ibid.*:126).

---

96. Kyk Price (1991:129-131) vir die funksies van hierdie rade.

Die verbanning van die *Freedom Charter* tot in 1983, het dit net nog belangriker gemaak as simbool van lojaliteit aan die swart bevrydingstryd. *The Post* ('n Soweto koerant) begin in Maart 1980 met 'n petisie om Mandela se vrylating, 'n leier wat legendariese status in sy gevangenskap bereik het, ongeag die feit dat sy toesprake verban is. Hy het die verenigende simbool van swart opposisie teen apartheid geword (Meredith, 1988:191-192).

Die aankondiging van die nuwe Grondwet in 1983 het gelei tot die breedste nasionale aksie teen apartheid sedert die sestigerjare. In Junie 1983 word 'n federasie van Swart Bewussynsgroepe onder aansporing van Azapo by Hammanskraal geskep: The National Forum. In hulle "Manifesto of the Azanian People" verklaar hulle: "The struggle against apartheid is no more than the departure for our liberation efforts. Apartheid will be eradicated with the system of racial capitalism. The black working class inspired by revolutionary consciousness is the driving force of our struggle" (Meredith, 1988:194).

In Augustus 1983 stig verteenwoordigers van meer as 300 organisasies die United Democratic Front (U.D.F.) tydens 'n byeenkoms in Mitchell's Plain.<sup>97</sup> Die doel was 'n populêre front, eerder as 'n politieke organisasie (Lapping, 1986:172). Uiteindelik het meer as 600 organisasies, waarvan meer as die helfte jeug-/studente-groepe was, hierby geaffilieer. Die U.D.F. het net van die A.N.C. verskil in sy verwerping van die gebruik van geweld (Meredith, 1988:193).

In Januarie 1984 het die leerlinge in Atteridgeville onder die organisasie van die Congress of South African Students (Cosas) begin om die sekondêre skole te boikot. Teen Julie het dit meer as 30,000 skoliere betrek (Price, 1991:183) en teen Augustus het dit na bykans 'n honderd skole uitgebrei. In September breek geweld uit. Dit was nie net leerlingopstande soos in 1976 nie - hele gemeenskappe het daaraan deelgeneem. Hulle doel was om apartheid omver te werp. Op 3 September 1984, toe die nuwe grondwet in werking tree en Botha as eerste uitvoerend president ingesweer word, begin die opstande in die townships van die Vaal Driehoek. Binne drie dae is 26 mense gedood en meer as 300 beseer. Lapping (1986:173) beweer dat "it marked a new phase in South Africa's history: the moment when blacks turned their anger against those fellow-blacks they regarded as collaborators with the white government".

---

97. Kyk Price (1991:178-180) vir die omvattende samestelling van partye en individue in die U.D.F.

'n Nuwe, ritiese dimensie kom by waar begrafnisse as seremoniële geleenthede vir massa-protes gebruik word (Price, 1991:200). Op 23 Oktober word 'n mag van 7,000 polisie- en Weermagslede na Sebokeng gestuur in 'n skoonmaak-operasie waartydens alle huise deursoek word. Die fisieke teenwoordigheid van die troepe word ook na ander townships uitgebrei, wat die spanning in die townships verhoog en die swart aktiviste 'n verdere skyf vir protes bied (Meredith, 1988:197). In Desember bring die Katolieke Biskoppe 'n verslag uit wat die polisie in die townships aankla van brutaliteit en wetteloosheid. Op 5 November begin 'n massa wegbly-aksie waarby 'n geskatte 500,000 arbeiders aansluit, saam met 'n boikot van skole. Ook hieruit spruit talle insidente van geweld (*Ibid.*:198).

In Maart 1985 begin 'n tweede geweldsiklus in die Oos-Kaap. In 'n wegbly-aksie val jongmense staatsgeboue, polisievoertuie en privaathuise aan. Twaalf word doodgeskiet. 'n Skietery op 'n begrafnisstasie op Sharpeville-dag laat twintig dood (Lapping, 1986:174). Jeugbendes, oftewel "comrades", bars uit in landswyse geweld, waartydens die gruwelike "Necklace"-metode ingespan word. Die doel van hierdie anargie was om staatsbeheer in die townships finaal te vernietig. Townships het die beeld van slagvelde aangeneem, met daaglikse straatgevegte, ook tussen U.D.F.- en Azapo-ondersteuners om beheer van die townships. Die Weermag-eenhede wat ingestuur is, het min effek gehad. Teen Junie het meer as 240 van die swart raadslede al bedank, talle is doodgemaak, wat beteken het dat net vyf van die agt en dertig nuwe dorpsrade nog gefunksioneer het (Price, 1991:184,197).

In Julie het Soweto ook vlam gevat en die onrus begin om uit te brei na die platteland. 'n Noodtoestand word op 21 Julie 1985 in 36 magistraatsdistrikte uitgeroep (Meredith, 1988:201,202). Die veiligheidsmagte arresteer honderde gemeenskapsleiers en studente-aktiviste. Nie een van hierdie maatreëls kon egter die geweld stop nie, en buitelandse druk, veral van die Amerikaanse banke, veroorsaak 'n finansiële krisis in die land (Price, 1991:222).

'n Ontstellende aspek was die toename in swart-op-swart geweld, met komplekse groeperings: tussen Azapo, die U.D.F. en Inkatha (Lapping, 1986:175-176); tussen sakemanne en comrades; tussen stakers en werkers, ensovoorts. Cosas word in Augustus 1985 verban, en in die eerste ses maande van die Noodtoestand, word meer as 8000 arrestasies gemaak (Meredith, 1988:207).

Tussen Sharpeville 1960 en Soweto 1976 het sestien jaar verloop. Die volgende uitbarsting het na slegs sewe jaar gekom, tydens die instelling van die 1984-



grondwet. Gewelddadige verset het meer dikwels begin voorkom en langer aangehou. Lapping (1986:180) beweer: "The 1984 uprisings were of a different order of magnitude. Two years after they started, they showed no sign of abating. No sooner did army and police invade a township, restoring a kind of control, than comrades or children took over another".

By die konferensie van die National Education Crisis Committee in Durban in Maart 1986, word 'n nuwe fase in die program van swart weerstand betree (Price, 1991:212). Die bekende slagspreuk "liberation before education" word nou vervang met "People's education for people's power". In die nuwe strategie sal skole en skoliere nie meer gebruik word as 'n primêre dryfkrag teen die staatsgesag nie.

In Januarie 1986 verklaar Botha dat die paswette en instromingsbeheer hersien gaan word, en die Verbod op Gemengde Huwelike en Artikel 16 van die Ontugwet word herroep (*Ibid.*:116,128). In Maart 1986 word die noodtoestand opgehef - ten spyte van die feit dat onrus en geweld nog steeds voortduur. Die A.N.C. verklaar 1986 as Jaar van Umkhonto we Sizwe - waarmee hy die land in 'n slagveld wil omskep. 'n Golf van swart militantheid spoel oor die hele land. 230 Gewapende aanvalle op die polisiestasies, regerings- en openbare geboue, ensomeer, veral deur A.N.C.-kaders, vind in 1986 plaas (*Ibid.*:193). Ongeag sterk binnelandse en buitelandse druk slaan die regering kragdadig terug met aanvalle op A.N.C.-basisse in Lusaka, Harare en Gaborone<sup>98</sup>, en op 12 Junie word 'n landwye Noodtoestand nogmaals afgekondig. Voor die einde van die jaar is meer as 29,000 mense in detensie geplaas (Price, 1991:258). Hierdeur is die opposisie-groepe en jeugorganisasies doeltreffend ontwig, en word een van die onstuimigste tydperke in die Suid-Afrikaanse geskiedenis (1984 - 1986) beëindig (Meredith, 1988:209-216).

Price (1991:202) som hierdie onstuimige jare in Suid-Afrika se geskiedenis soos volg op:

Early 1986, then, witnessed the full flowering in South Africa's black townships of a "political culture of liberation". The seeds were present in the "culture of resistance" that was the legacy of the Soweto uprising. They began to sprout with the formation of the UDF in 1983. They came into full bloom in the hothouse of insurrection during 1985.

---

98. Price (1991:93) gee 'n uiteensetting in tabelvorm van die aanvalle op basisse buite die landsgrense tussen 1979 en 1989.

Die blanke verkiesing in Mei 1987 toon 'n verdere swaai na regs en die K.P. word die amptelike opposisie met bykans 45% van die Afrikaanssprekende stem (*Ibid.*:85). In Februarie 1988 word sewentien prominente anti-apartheid-organisasies (insluitend die U.D.F., Azapo en Cosatu) verbied om politieke aktiwiteite uit voer (*Ibid.*:259).

In hierdie oorsig is 'n feitelike dog ontstellende prentjie geteken van die politieke realiteite van die land die afgelope dekades. Alhoewel die politieke ontwikkelinge ná 1988 moontlik die hoop op 'n verbetering in hierdie situasie bevat, val dit nie binne die bestek van hierdie studie om daarop te konsentreer nie. Ek gebruik 1986, die finale fase van heftige en militante politieke verset, as die afsny-punt vir hierdie bespreking. In die volgende bespreking van die politieke protesteater wat saam hiermee ontwikkel het, sal hierdie wetgewing en protes 'n steeds teenwoordige agtergrondperspektief bly.

## HOOFSTUK 3: APARTHEID, DIE TEATER EN SENSUUR

### 3.1 Inleiding

Die beskrywing in die vorige hoofstuk toon die geweldige omvang van veiligheidswetgewing en die presisie en meedoënloosheid waarmee skuiwergate in wetgewing toegestop is. Nogtans blyk dit duidelik dat die regering die rol van die teater in die groei van swart nasionalisme en as manifestasie van protes teen sy beleid so gering geag het, dat daar geen spesifieke verwysing na teater of openbare vermaaklikhede in veiligheidswetgewing is nie. Dit sou in uitsonderlike gevalle streng gesproke binne die algemene verbod op byeenkomste tydens noodsituasies kon val, maar die gevolgtrekking moet gemaak word dat die staat nie die teater as 'n bedreiging vir sy voortbestaan gesien het nie. Toe die teater sy stem duideliker laat hoor het in die sestigerjare, is artikels in die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede (1963) opgeneem wat "ondermynende" opvoerings doeltreffend sou kon hokslaan. Sodanige maatreëls is egter nooit in Veiligheidswetgewing opgeneem nie.

In Media Law (1990:368) sluit Burns by hierdie gevolgtrekking aan:

Public entertainments are in the same position as the other media in that they may not contravene the provisions of the Internal Security Act, the Copyright Act, the law of defamation, privacy and so on. However, the most important legal restraint imposed on public entertainment is that of the Publications Act.

Wat egter pal voor oë gehou moet word, is dat, onvermydelik, al die apartheids- en veiligheidswetgewing indirek in berekening gebring sal word in beslissings ten opsigte van die Wet op Publikasies.

André P. Brink (in: Coggin, 1983:46) noem die geval van Mzwandile Maqina van Port Elizabeth, skrywer van onder andere Give us this day, Trial en Dry those tears wat in Junie 1982 met 'n inperkingsbevel van drie jaar bedien is, direk nadat die vorige bevel van vyf jaar verstryk het. Daarvolgens moes hy tuis wees tussen 18:00 en 06:00, een maal per week by die polisie aanmeld, kon hy nie openbare byeenkomste bywoon of enigiets vir openbare verbruik skryf nie, en was dit ook onwettig om hom aan te haal. Hy en sy dramas is dus doeltreffend stilgemaak, sonder dat amptelike sensuur nodig was.

Dit is dus nie net sensuurwetgewing wat hier ter sake is nie. Ander belangrike rolspelers is regeringsamptenare (vergelyk byvoorbeeld die rol van die Provinsiale Administrateur en Streekraadsdirekteure by die verbanning van Bartho Smit se werk<sup>1</sup>), die amptenare van die Bantoe Administrasierade<sup>2</sup>, presensuur<sup>3</sup> en selfsensuur<sup>4</sup>.

Soos uit die volgende sal blyk, het die drama en teater nie so sterk onder sensuurwetgewing gely as die ander literêre genres of die film nie. Ook sou die Afrikaanse skrywer hom aanvanklik in 'n veiliger posisie bevind as sy Engelse en swart landgenote. Die beskouing in Afrikaner-kultuurkringe dat "alleen 'n volksgewortelde en volksdienende skryfwerk aanprysing verdien" (De Klerk in: Smit & Malan, 1985:68) was egter aanleidend daartoe dat ook die Afrikaanse skrywer hom (sedert Kennis van die Aand, 1973) teen die sensors begin vasloop het, want, soos Willem de Klerk tereg aandui, is "Volksvreemde, volksvyandige en volksvervreemde letterkunde [beskou as] 'n onderdeel - beplan of onbeplan - van die totale aanslag teen die Afrikaner" (*Loc cit.*). Dian Joubert stel dit in 'n voordrag by die 1979-beraad van die Afrikaanse skrywersgilde nog direkter:

In 'n plurale en onvolgroeide Suid-Afrika lei die belangepolitiek van mededingende groeperings tot die politisering óók van kultuurareas. In konsentrasie op en voorrang aan belangepolitiek het die regerende party dit nodig gevind om sy eie taal se letterkunde onder staatsbeheer te plaas - omdat 'n vrye Afrikaanse letterkunde blykbaar 'n risiko sou wees vir volgehoue blanke heerskappy oor die grootste deel van Suid-Afrika. (Malan & Smit, 1985:86)

Hier het ons dus meteens ook, wesenlik, die hele doel van sensuur in Suid-Afrika.

- 
1. Kyk Hoofstuk 4, paragraaf 4.5.4.
  2. Kyk ook paragraaf 3.3.
  3. Kyk Kannemeyer in Polley (1973:183) oor presensuur deur uitgewers, asook die beïnvloeding deur politici.
  4. Benewens die selfsensuur wat dramaturge ongetwyfeld toegepas het om hulle werk vir die gesubsidieerde teater aanvaarbaar te maak, is hier ook sprake van sensurering deur geselskappe self (en die Streekraade in besonder) op hulle eie produksies. Vergelyk byvoorbeeld: die sensuur toegepas deur KRUIK op Roy Sargeant se Engelse verwerking van 'n Seder val in Waterkloof in 1979 (oom Tampan is as Afrikaanssprekende behou en die Voorsitter van die Raad was van mening dat "ou Tampan is a disgrace to the Afrikaner" (Grütter, 1989:94-97). Uiteindelik sou dit lei tot die berugte vierdagafdanking van die Artistieke Direkteur, Pieter Fourie; die debakel rondom Piekniek by Dingaan, waar KRUIK snitte aan die teks vereis het en dit óók gelei het tot die kortstondige afdanking van die toenmalige Hoof van Drama, Johan Esterhuizen (*Ibid.*:460).

### 3.2 "Aparte geriewe"

Soos in die voorafgaande Hoofstuk aangedui, is 'n hele reeks wette opgestel om die saamverkeer van rasse buite werksure te bemoeilik of onmoontlik te maak. Vir die teater was die implikasie dat swart gehore nie opvoerings/aanbiedings in blanke gebiede kon bywoon nie, en dat swart kunstenaars ook nie daar kon optree nie. Swart teater (en ook ander kulturele aktiwiteite) kon nie staatmaak op staatsgeld en voldoende materiële hulpmiddele nie. Dit was een van die sterkste bydraende faktore tot die ontwikkeling in die townships van 'n teater- en speelstyl wat op die liggaam van die akteur gekonsentreer het - op die gestrooptheid en armoede daarvan. Nie alleen is samewerking tussen Suid-Afrikaanse teaterlui haas onmoontlik gemaak nie, maar ook die posisie van kunstenaars wat legitimiteit as nie-rassistiese Suid-Afrikaners wou handhaaf, is in die gedrang gebring.

Van belang is ook die bydrae van Engelsspreekende kapitaal, veral van mynhuise soos die Anglo-American Corporation, wat gehelp het met behuising en die oprigting van ander fasiliteite. Dit het nie net geboue ingesluit nie, soos The Bantu Men's Social Centre in Johannesburg wat vir bykans 20 jaar 'n belangrike rol gespeel het in swart kulturele aktiwiteite, maar veral ook veelrassige teaterondernemings, soos die Union of Southern African Artists in Johannesburg<sup>5</sup>.

In 1937 is die Naturelleswet gewysig sodat dit bepaal dat geen plekke vir openbare vermaak vir swartmense buite hulle woonbuurte opgerig mag word nie. Die reeds gemelde Wysigingswet op Naturelleswetgewing, No.36 van 1957, brei hierop uit en maak dit vir die verantwoordelike Minister moontlik om swartmense te verbied om enige plek van openbare vermaak in blanke gebied by te woon. Dit geld ook vir kerke, skole, hospitale en het ook betrekking op fasiliteite wat voor 1938 opgerig is<sup>6</sup>.

Die reële implikasies wat hierdie wetgewing vir teateraktiwiteite in die stedelike sentra ingehou het, kan ten beste deur 'n voorbeeld geïllustreer word. Die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging het in 1948 mede-eienaar van die Labia-teater geword saam met die Cape Town Repertory Theatre Society (C.T.R.T.S.). 'n Sterk meningsverskil het tussen hierdie twee verenigings ontstaan oor gemengde

---

5. In Hoofstuk 6, paragraaf 6.3, word dieper hierop ingegaan.

6. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1957 (Deel 1):423.

gehore in die teater. Op 9 Junie 1949 het die Labia se Raad van Trustees, ná klagtes van Engelssprekendes oor gemengde gehore by die C.T.R.T.S. se opvoering van Twelfth Night, besluit dat alleen blankes tot die Labia toegelaat sou word. Die gevolg was betogings voor die teater en politieke hoofberigte in die pers. Die twee toneelgroepe het in direkte botsing gekom (Nel, 1972: 121-127).

Die C.T.R.T.S. se beleid was om waar moontlik voor gemengde gehore op te tree. Die K.A.T., in lyn met Afrikanerpolitiek, was alleen bereid om voor nie-blanke gehore in hulle eie sale op te tree, "aangesien dit die beleid van die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging is om nie gemengde gehore tot sy opvoerings en byeenkomste toe te laat nie" (K.A.T.-brief in besit van die U.S., aangehaal in: Nel, 1972:125). Hulle het ook 'n eie teater vir nie-blankes bepleit. In November 1950 moes ook die C.T.R.T.S., onderhewig aan die voorwaardes wat die regering aan finansiële hulp gestel het, afstand doen van die beginsel van gemengde gehore, en kon hulle net besluit om minstens een opvoering per speelvak opsy te sit slegs vir nie-blanke gehoorlede.

In 1956 word 'n beduidende uitspraak deur die Oostelike Distrikte se afdeling van die Hooggeregshof gelewer, naamlik dat nie-blankes wat 'n bioskoopvertoning in 'n "blanke" dorpsgebied bygewoon het, nie ingevolge die Groepsgebiedewet oortree het nie, aangesien hulle nie gereeld of fisiek oor 'n lang tydperk daar teenwoordig was nie (Horrell, 1966:27). Die Wet (No.57 van 1957) tot wysiging van die wet op Groepsgebiede, 1950<sup>7</sup>, reageer op hierdie uitspraak deur te bepaal dat die artikels van die wet ook van toepassing is

... met betrekking tot 'n persoon wat te eniger tyd in of op enige grond of perseel ... aanwesig is vir 'n aansienlike tydperk of met die doel om 'n openbare vermaaklikheidsplek by te woon of om verversings te geniet op 'n plek waar verversings bedien word of as 'n lid van of gas in 'n klub ... (Ibid.:877)

Verdere Proklamasies volg in 1958, 1960, 1964 en 1965. No.R26 van 1965 bepaal byvoorbeeld baie duidelik dat geen ras-gediskwalifiseerde persoon enige plek van openbare vermaak mag bywoon nie. Gemengde gehore en gemengde geselskappe word verbied, tensy 'n permit daarvoor uitgereik is. 'n Permit word ook benodig wanneer 'n bepaalde rassegroep 'n openbare saal in die groepparea vir 'n ander rassegroep wil huur of gebruik. Indien gemengde gehore wel toegelaat word, moes daar nogtans voorsiening wees vir aparte ingange, sitplekke, toilette,

---

7. Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1957, deel II.

ensovoorts (Horrell, 1982:54-57). Die Proklamasie is ook geldig ten opsigte van verversings, wat nie-blankes effektief uitsluit van restaurante en ander eetplekke en klubs in blanke gebied. Dit was nie net strafbaar om by so 'n "ongemagtigde" plek teenwoordig te wees nie, maar ook om 'n "ras-gediskwalifiseerde" persoon daar toe te laat.

Voor die inwerkingstelling van hierdie Proklamasies, is stadsale in die Kaap en Natal gewoonlik deur alle bevolkingsgroepe gedeel, anders as in die Transvaal en Vrystaat. Die regering het middestadsgebiede deurgaans as blanke gebied geproklameer, en dit is ook die gebiede waar die openbare sale gewoonlik geleë is. Veral die Kaapse Kleurlinge het swaar gely onder hierdie proklamasie, aangesien permitte dikwels geweier is vir belangrike groot geleenthede, terwyl hulle as belastingbetalers gehelp het om daardie fasiliteite te bou (*Loc cit.*).

In 1964 kondig die Kaaplandse Administrateur aan dat die Nico Malanteater in Kaapstad gebou gaan word vir gebruik deur KRUIK, dit wil sê, slegs vir blanke gehore. Dit lei tot sterk protes, ook van blanke kant, en uiteindelik tot 'n boikot van die teater deur 'n groot deel van die plaaslike gemeenskap. In 1975 verklaar die toenmalige Administrateur dat, na oorlegpleging met die regering, lede van ander bevolkingsgroepe ook tot die teater toegelaat sal word. Permitte bly egter nog nodig vir gemengde of swart geselskappe (Grütter, 1989:335-337).

Hierdie presedent lei daartoe dat verskeie teaterbesture aansoek doen om soortgelyke oorkoepelende ("blanket") toestemming, maar dit word geweier. Permitbeheer was nog steeds geldig, soos die regering in Junie 1975 verklaar:

It remained Government policy ... that the different racial groups should have their own facilities in their own residential areas. But in cases when no equivalent facilities existed for Blacks, permits allowing them to attend theatrical performances in venues for Whites would be considered if the owners or controllers of the premises were agreeable. (aangehaal in: Kavanagh, 1985:26)

Wanneer in gedagte gehou word dat dit onmoontlik was om groot opvoerings na die kleiner, swak toegeruste sale in swart woongebiede te verskuif, is dit duidelik dat nie-blankes effektief uitgesluit was van 'n groot deel van die plaaslike teateraktiwiteite.

Regeringsbeleid het rassegroepe, ook op kulturele gebied, so doeltreffend geskei dat die gevolg van hierdie skeiding (ongelyke geriewe, geleenthede, ensomeer)

uiteindelik die belangrikste réde vir hierdie skeiding sou word. By die Swart Bewussynsgroep, TECON (Theatre Council of Natal), se konferensie wat van 4-7 Julie 1972 in Durban gehou is, is dit byvoorbeeld duidelik gestel dat die konferensie slegs vir swartes was. Die probleme wat bespreek sou word, het net swart teatergroepe geraak - blankes word nie op dieselfde maniere beperk nie. Die doel was om 'n nasionale Swart organisasie te stig wat na die behoeftes van die "minder-bevoorregte" teatergroepe kon omsien (*S'ketsh'*, Julie 1972:3).

In dieselfde tyd beklemtoon ook die redakteur van *S'ketsh' Magazine* (Julie 1972:8) hierdie skeiding en bied hy 'n oplossing wat tot totale "apartheid" kan lei:

The white man has to be used until such time as we are ready to break off completely from 'white exploitation'. ...Owing to government regulations we don't have the facilities that give all that glamour to our theatre. Let the keen white man give us the necessary theatrical knowledge, while present laws prevent us from expanding; ... let us use the white man while he uses us.

Die beperkings op veelrassige gehore was ook een van die aanleidende oorsake van die skrywersboikot uit Europa en Amerika. Dramaturge is aangemoedig om 'n klousule in hulle kontrakte te laat invoeg dat hulle werk nie opgevoer mag word wanneer daar op grond van ras teen gehore gediskrimineer word nie (Horrell, 1982:57).

Die Niemand Kommissie van Onderzoek na die Uitvoerende Kunste bevind in 1977 dat geen geld beskikbaar was vir swartmense deur staatsubsidies nie. In paragraaf 425 van die verslag word gemeld:

Die Voorsitter van die Kommissie is in 'n persoonlike onderhoud deur die Sekretaris van Bantoe-administrasie en -ontwikkeling meegedeel dat daardie staatsdepartement verantwoordelikheid aanvaar vir enige aangeleentheid met betrekking tot die uitvoerende kunste, waar dit Swart mense raak. Die vraag is aan hom gestel in die belang van daardie Swart bewoners wat hulle binne die Blanke woongebiede in die land bevind. Met die versekering dat alle behoeftes wat bestaan of wat kan ontstaan die direkte aandag van daardie Departement geniet of sal geniet, het die Kommissie geen verdere aandag in sy ondersoek aan hierdie bevolkingsgroep geskenk nie. (1977:94)

Daar is ook 'n aanbeveling oor die gebruik van swart akteurs deur wit teaterbesture:

Indien daar 'n begaafde Swart kunstenaar sou wees wat 'n professie in die Westerse uitvoerende kunste volg, behoort hy na die Kommissie se mening vir optrede, volgens meriete, in aanbiedings in enige teater wat daardie kunste beoefen, in aanmerking te kom.



In paragrawe 443 en 450 word hierdie aanbeveling ook tot Kleurlinge en Indiërs uitgebrei.

In paragraaf 438 word kritiek uitgespreek teen die rompslomp van die permitprosedure en die frustrasie wat daardeur opgebou word. Die Kommissie beveel dan in paragraaf 439 aan dat:

... sale en teaters ... behoudens die riglyne van die sentrale Regering, na eie goeddunke deur die beherende instansie beskikbaar gestel mag word vir die aanbieding van uitvoerende kunste deur of in die belang van Blankes, Kleurlinge of enige ander bevolkingsgroep. (*Ibid.*:98)

Vanaf 1976 het daar alreeds 'n verslapping in die toepassing van rasse-wetgewing begin intree (die uitskakeling van sogenaamde "klein apartheid"). Dit was die tydperk van "Internasionale" hotels, permitte vir swartmense en selfs gemengde gehore wat in "blanke" teaters toegelaat word. Soos reeds genoem, is die Nico Malanteater in 1975 oopgestel, en die Civic Theatre in Johannesburg het kort daarna gevolg. In Maart 1978 het die Minister van Gemeenskapsontwikkeling 'n verslapping in die Groepsgebiede permitstelsel aangekondig<sup>8</sup> en in Desember 1979 is die teatervereistes geskrap. Alle teaters en sale wat vir lewende teater gebruik kon word, kon nou aansoek doen om 'n eenmalige vrystellingspermit, wat veelrassige of swart gehore in blanke gebiede sou wettig. Selfs afsonderlike sitplekke en toilette is nie meer in alle gevalle vereis nie. Spesiale permitte moes egter nog steeds verkry word vir aanbiedings wat swart kunstenaars insluit (Horrell, 1982:57,58).

Dit is insiggewend dat die verbod op gemengde geselskappe die laaste teater-apartheidsmaatreël was om te verval. Terwyl dit gegeld het, het dit in 'n veelrassige land gelei tot rariteite soos byvoorbeeld Fugard se Boesman en Lena in 1969 met Athol Fugard in swartgesig saam met Yvonne Bryceland, en 'n blanke in balaklava as swartman; en Adam Small se Kanna hy kô hystoe wat in 1974 deur KRUIK met 'n net blanke geselskap (dit wil sê, bruingesmeer) opgevoer is, en wat Small as eg gekleurde nie mog bywoon nie (Grütter, 1989:84,334). Die algemene beskouing was dat teater in die openbare oog is, en dus getrou moes bly aan die wette van die land. Gemengde geselskappe sou onnodig problematies wees, byvoorbeeld in liefdestonele tussen blank en swart. Wanneer 'n wit akteur 'n

---

8. Dit is opgeneem in die Wysigingswet op Bantowetgewing, No.12 van 1978 (Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1978, Staatskoerant, No.5916:4). In punt 5 word 'n artikel gevoeg by die Naturelle (Stadsgebiede) Konsolidasiewet van 1945 (Wette van die Unie van Suid-Afrika, 1945:109).

bruingesmeerde wit aktrise op die verhoog soen, is dit aanvaarbaar; wanneer 'n wit akteur 'n bruin aktrise soen, is dit onwettig.

Die verslapping in die apartheidsregulasies kon egter nie plaaslike owerhede verplig om sale onder hulle beheer en wat volgens munisipale reëls tot spesifieke rassegroepe beperk word, te verander nie (dit het onder andere op die platteland ernstige probleme vir die Streekrade se toerprogramme ingehou<sup>9</sup>).

Tussen 1963 en 1979 is teatersegregasie afgedwing, maar die kompenserende fasiliteite vir die nie-blanke bevolkingsgroepe het nooit gematerialiseer nie. In 1971 is die beheer oor swart stedelike gebiede weggeneem van blanke stadsrade en oorgeplaas na die Bantoe Administrasierade - wat die regering direkte beheer oor die townships gegee het. Die reorganisasie van die administrasie van die "swart massas" het verdere hervestiging behels - die gemengde agterbuurtes van die "wit" stede is afgebreek en die swartmense is na nuutgeboude hoë digtheids-wooneenhede verskuif. Die townships het sodoende ontstaan, en in hierdie townships het 'n nuwe, stedelike, populêre teatertradisie ontwikkel.

### 3.3 Die Bantoe Administrasierade

In 1977 rapporteer Anthony Akerman in die *Theatre Quarterly*:

White run township authorities have also assumed the function of censors: when applying for the use of a township hall, black theatre groups have to submit a copy of their script or stage a special performance so that it can be vetted before public exposure. No play may be staged without the Board's permission

en dan verwys hy na Ridgeway Macu se Matter of Convenience en twee dramas van Israel Motlhabane wat deur die Wes-Randse Administrasieraad verbied is (T.Q., 1977:56).

Tien jaar later het die situasie nog nie verander nie. In 'n onderhoud beweer Barney Simon: "There are no theatres in the black townships. Plays take place in community halls and playmakers need the consent of the township supervisor, who often has little theatrical knowledge, before performances can be staged" (*The*

---

9. Vergelyk byvoorbeeld KRUIK se probleme met die munisipaliteite van Kimberley en Oudtshoorn (so resent soos Augustus 1987) (Grütter, 1989:315-316), Kuruman en Vryburg (1989), asook die Universiteit van Port Elizabeth (*Ibid.*:419).

*Argus*, 14/03/1986). Stephen Gray (*Leadership S.A.*, 31/01/85:117) beskryf die "township halls whose gatekeepers are their formidable white superintendents". Baie produksies is hier gestop nog voordat dit die "wit" teaters of sensors kon bereik.

Dit blyk dus dat die Bantoe Administrasierade 'n beperkende rol gespeel het in die ontwikkeling van die "Swart" teater, en dat hierdie rol so doeltreffend was dat dit die amptelike sensuurwetgewing bykans irrelevant gemaak het ten opsigte van hierdie teater.

Die grootste van die townships, Soweto, was veral sedert 1976 vir die regering 'n hoë-prioriteitsprobleem met 'n internasionale openbare profiel. Hierdie openbare aandag het gelei tot vele veralgemenings oor die Administrasierade, en veral dan die Wes-Randse Administrasieraad. Wat die teater betref, word telkens verwys na die afskeep van fasiliteite vir kulturele aktiwiteite in die townships en die ongeduld wat amptenare gehad het met politieke teaterstukke. Die redes hiervoor moet myns insiens nie gesoek word in 'n doelbewuste strewe van die amptenary om die ontwikkeling van 'n teatertradisie te stuit nie, maar in die kompleksiteit en inherente mislukking van dié stelsel van bestuur self.

Die Gekose Komitee wat in 1982 aangestel is om probleme rondom Swart Plaaslike Bestuur te ondersoek, het in hulle Verslag skerp kritiek teen hierdie bestuurstelsel uitgespreek:

Fundamenteel gesien, bestaan daar regtens in wese twee groeperinge van Staatsadministrasie. Die een rigting is om burgervryhede en menseregte as uitgangspunt te neem en slegs van Staatsweë in te gryp en te reguleer waar orde en welsyn dit verg. ... Dit is die stelsel wat ons vind in moderne Westerse demokrasieë, in Wit Kaapstad en in Wit Johannesburg. Die ander rigting van Staatsadministrasie is om totaal te verbied, en deur vergunnings die verbod te kwalifiseer. Daardie rigting ontken menseregte en burgervryhede. Dit word getipeer as 'n diktatuur of 'n totalitêre staat. Die tipiese voorbeelde daarvan vind ons in wat gewoonlik genoem word die Oos-bloklende, maar ons vind dit ook in Soweto. (Aangehaal in: Bekker & Humphries, 1985:224)

Volgens die Bantoe Administrasiewet van 1971 is 22 Administrasierade geskep wat later tot 14 geamalgameer is (Horrell, 1982:35). Die belangrikste oorweging vir die instelling daarvan was om die regering die mag te gee om self sy beleid doeltreffend op die swart gemeenskappe toe te pas. Die regering het veral in botsing met die V.P.-beheerde munisipaliteite gekom, waar munisipale amptenare

geweier het om regeringsbeleid af te dwing. Die belangrikste botsing in die vyftigerjare was byvoorbeeld tussen die regering en die Johannesburgse stadsraad oor die verskuiwing van 58,000 inwoners uit Sophiatown, Martindale, Newclare en Pageview na Meadowlands en Diepkloof. Die nuwe wetgewing sou departementele beheer oor die toepassing van instromings- en arbeidsregulasies sentraliseer. 'n Nuwe institusionele raamwerk is dus geskep, onafhanklik en onderskeibaar van die bestaande munisipale en regeringsraamwerke, wat spesifiek betrokke sou wees by die swartmense in Suid-Afrika. In sy wese was die Administrasierade nuttige instrumente van die Departement van Samewerking en Ontwikkeling.

Die Rade moes onder uiters komplekse omstandighede funksioneer. Enersyds moes hulle legitimiteit by die inwoners kry as diensverskaffer, maar andersyds moes hulle ook regeringsbeleid uitvoer ten opsigte van sake soos arbeid en hervestiging. Die Administrasieraad moes dus voortdurend onderskei tussen swartmense wat leef en werk as permanente inwoners, en diegene wat met of sonder toestemming leef en werk as tydelike inwoners (trekarbeiders). Hierdie twee kategorieë moes op totaal verskillende wyses hanteer word. Volgens die syfers vir 1980/81 het daar byvoorbeeld 1,332,610 stedelike swart inwoners onder die Wes-Randse Administrasieraad geval, waarvan net 817,549 gekwalifiseer het vir permanente verblyf (Bekker & Humphries, 1985:196).

'n Ernstige probleem vir die Rade was die veranderende regeringsbeleid, omdat hulle direk betrokke was by die interpretasie en toepassing daarvan. Hulle omvangryke en soms botsende funksies het veroorsaak dat hulle verskillend gesien is deur die onderskeie belangegroepes. Vir die regering was dit instellings met administratiewe kundigheid en kennis van swart sake, wat 'n belangrike, alhoewel indirekte rol gespeel het in die handhawing van Staatsveiligheid. Stedelike swart inwoners het die bótsende rolle daarvan ervaar: enersyds 'n plaaslike beheerliggaam wat dienste in die woongebied lewer, maar terselfdertyd ook die arbeidspolisieman. Wit werkgewers en boere het die Rade gesien as onwelkome staatsinstellings wat die swart arbeidsmark beheer het en maandelikse heffings op alle swart arbeid invorder. Die Administrasierade was dus belangrik vir die regering, maar het allerweë 'n onpopulêre openbare beeld gehad (*Ibid.*:15).

Die Wes-Randse Administrasieraad se begroting vir die 1980/81 boekjaar was R227 miljoen, wat 'n aanduiding gee van die omvang van sy funksies. Bekker & Humphries (1985:23) gee 'n goeie opsomming van hierdie multi-funksionaliteit:

The Administration Board is responsible for servicing (township) land. ... It is responsible for housing development on the new land. It is also responsible for the allocation of that housing to the individual and for the determination of what levies would be charged to the individual to whom that housing is allocated. ... It also decides whether to grant a site permit and also what rate to charge for a site permit. It is also the authority which approves the building plans if a vacant stand is granted. It acts as the township manager, the township planner, it makes the by-laws, it polices the township by-laws, it is the licensing authority for all businesses, industry and housing, it is the only licensed vendor of liquor, it is the policer of the influx control legislation and finally, through the commissioner's courts it is involved in the judicial function.

Die Rade het dus volle beheer oor die lewens van swart inwoners gehad, met die uitsondering van onderwys (wat onder 'n aparte Staatsdepartement geval het) en mynwerkers (wat deur die mynhuise self geadministreer is). In die 1981/82 finansiële jaar het hierdie "regering binne 'n regering" 40,000 mense in diens gehad, waarvan 7,500 blank was: oorwegend Afrikaanssprekend en aangestel in al die senior posisies (*Ibid.*:34).

Volgens Nieuwoudt *et al* (1981:269) was die primêre funksies van die Administrasierade:

1. Die ordelike reëling van die arbeidsaangeleenthede van die Swartmense;
2. die beheer oor openbare vervoerdienste vir Swartmense;
3. die brou en verspreiding van sorghumbier onder die Swartes;
4. die voorsiening van behuising aan Swartes ... ;
5. die lewering van die gewone munisipale en gesondheidsdienste ... ;
6. beheer oor die Stedelike Swart rade in die stedelike woongebiede.

Die Stedelike Swart Rade het baie meer spesifieke verantwoordelikhede ten opsigte van die alledaagse lewe in 'n woongebied gehad, met die gevolg dat informele teatersensuur eerder aan hulle toegeskryf kan word (kyk *Ibid.*:271). Hulle was egter volkome onder die beheer van en verantwoordelik aan die Administrasierade.

Uit die voorafgaande kort bespreking behoort dit duidelik te wees dat die Administrasierade 'n bykans onmoontlike opdrag gehad het, waarin botsende belangegroeppe terselfdertyd binne veranderende polities-sosiale omstandighede gedien moes word. In so 'n groot en komplekse opset, sou kultuuraktiwiteite en die oprig van nie-funksionele geboue soos teaters, sekerlik die laagste prioriteit beklee.

### 3.4 Sensuurwetgewing

#### 3.4.1 Sensuur en ideologie

*All censorships exist to prevent anyone from challenging current conceptions and existing institutions. All progress is initiated by challenging current conceptions, and executed by supplanting existing institutions. Consequently the first condition of progress is the removal of censorship. (George Bernard Shaw, 'Preface' to Mrs Warren's Profession.)*

Grobler (in: Botha & Snyman, 1986:20) wys daarop dat daar drie duidelike groepe skrywers in Suid-Afrika is, naamlik Afrikaanse, Engelse en Swart skrywers, en dat hulle as gevolg van 'n "ideologiese ingesteldheid aan die kant van die staat op 'n nie-gelyksoortige wyse deur sensuur getref word". Dit is inderdaad so dat politici sedert die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede (Wet 26 van 1963) geneig was om die wet op ideologiese grondslag af te dwing. Sensuur in Suid-Afrika is dus ideologies gemotiveer en hou, "in 'n poging om die suiwer ideologie (wat meermale met Afrikaneridentiteit in die breedste sin van die woord in verband gebring kan word) te beskerm en te bewaar (deur dit verbete af te dwing), 'n bedreiging vir die skrywer in" (*Ibid.*:35). Ook Budlender (in: Coggin, 1983:Preface) beweer dat sensuur 'n politieke proses is waardeur politieke mag deur die beheer van inligting gemonopoliseer word. In hierdie opsig het dit dus ook 'n direkte invloed op rasse-verhoudinge in Suid-Afrika. McDonald (*Ibid.*:64): stel dit bondig: "... censorship legislation arises out of a political process, serves political ends and is most often directly concerned with political issues".

'n Analise van publikasiebeheer in Suid-Afrika ondersteun voorafgaande stellings. Tussen 1975 en 1979 het die politieke komponent gegroei tot meer as die helfte van die sake wat aan beheer onderwerp is. Du Toit se skematiese opsomming van die publikasies wat in dié tydperk voor die Publikasieraad gedien het, toon dit duidelik (in: Coggin, 1983:82):

	1975	1976	1977	1978	1979
Getal voorleggings:	1850	1944	2121	2520	2138
Getal en % <i>porno-publikasies</i>	30 1,6%	44 2,3%	75 3,5%	118 4,7%	61 2,9%
Getal en % <i>ligte leesstof</i>	432 23,3%	399 20,5%	387 18,2%	312 12,4%	354 16,5%

Getal en % met <i>literêre meriete</i>	263 14,2%	103 5,3%	133 6,3%	100 4,0%	105 4,9%
Getal en % wat <i>staatsgevaarlik of kommunisties is</i>	464 25,1%	432 22,2%	669 31,5%	1349 53,5%	1055 49,3%

In 'n verdere analise dui Du Toit daarop dat die polisie en veiligheidspolisie 'n groeiende rol in die voorlegging van materiaal aan die Publikasieraad gespeel het (*Ibid.*:92). Politieke publikasies is voorts ook oorweeg deur 'n permanente komitee, en nie deur een van die talryke gewone komitees wat van tyd tot tyd deur die Direkoraat aangestel word nie. Du Toit (*Ibid.*:121) kom dan tot die gevolgtrekking:

... the authoritative settlement of the nature of the 'true facts' in the minds of the publication committees and the Appeal Board are often closely connected with some of the basic tenets of the official ideology of separate development, particularly in contexts involving 'integration' or 'racial confrontation'. This is perhaps only to be expected from a body which is, after all, very much a creation of the National Party Government, and which is manned by individuals who are not altogether unsympathetic to the official racial ideology.

Sensuur is dus primêr 'n politieke magsapparaat, vir gebruik deur 'n regering wat hom van binne bedreig voel.

### 3.4.2 Die eerste posisie

Aanvanklik het elke Provinsie wetgewing gehad wat die vertoning van aanstootlike en onweloweglike bioskoopfilms beperk het, soos byvoorbeeld Ordonnansie No.21 van 1917 in die Kaapprovinsie en Transvaal se Ordonnansie No.1 van 1920. Die eerste Suid-Afrikaanse wet oor die onderwerp was die Vermaaklikheids-Sensuurwet, No.28 van 1931, soos gewysig deur die Vermaaklikheids-Sensuur-Wysigingswet, No.6 van 1934<sup>10</sup>. Daarna word dit herroep deur die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede, No.26 van 1963, soos gewysig deur Wet No.85 van 1969, No.32 van 1971 en No.62 van 1973. Verder is daar tot in die vroeë sestigerjare ook sensuur toegepas op grond van die Doeane-wette, wat 'n mate van beheer oor ingevoerde literatuur moontlik gemaak het (Cope, 1982:73-78).

10. Unie-wette 1910-1947, Vol.2:632,642. Die wet handel oor rolprente, prente en publieke vermaaklikhede. Wat laasgenoemde betref, word godsdienstige aanstoot, belaglik- of veragtelikmaking van 'n deel van die publiek en openbare belang of sedelikheid as kriteria genoem (*Ibid.*:638).

Sensuur het aanvanklik veral die Engelse Suid-Afrikaanse skrywers geraak, vanweë hulle kritiese ingesteldheid jeens rassisme, apartheid en kleurdiskriminasie. Die Afrikaanse skrywers het 'n geleideliker ontwikkeling tot standpuntstelling teen regeringsbeleid gehad, maar toe dit eers begin momentum kry, het die regering vinnig gereageer met behoorlike sensuurwetgewing. 'n Kommissie onder voorsitterskap van dr. G. Cronjé het sy verslag oor sensuur in 1957<sup>11</sup> ingelewer en in 1960 is wetgewing in die Parlement ter tafel gelê. Dit het voorsiening gemaak vir pre-publikasie-sensuur, het 'n wye en vae definisie gegee van wat aanstootlik sou wees, en het geen reg op appél by die hove gebied nie. Weens sterk en volgehoue openbare protes is die regering verplig om die wetgewing te laat vaar. Die volgende jaar het 'n Gekose Komitee van die Parlement, onder die voorsitterskap van 'n skrywer, dr. Abraham Jonker, die beplanning van wetgewing voortgesit.

### 3.4.3 Die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede, No.26 van 1963<sup>12</sup>

Hierdie wet het voorsiening gemaak vir die beheer van alle soorte publikasies en van alle soorte vermaaklikhede, asook vir 'n Raad van Beheer oor Publikasies wat aangestel is deur die Minister van Binnelandse Sake (Artikel 2:279). Dit het enige openbare vermaaklikheid of voorgenome openbare vermaaklikheid ingesluit. Vervolging kon slegs ingestel word op gesag van die Prokureur-Generaal (Artikel 7:287). Artikel 12 (p.293) magtig die Raad om met 'n skriftelike of telegrafiese kennisgewing 'n openbare (of voorgenome openbare) vermaaklikheid te verbied. Die wet noem nadruklik, en dit is belangrik: "In hierdie artikel beteken 'openbare vermaaklikheid' ook enige vermaaklikheid op 'n plek waartoe toegang verkry word op grond van lidmaatskap van 'n vereniging van persone ... of op grond van 'n bydrae tot 'n fonds ..." (p.295).

Politiek het nog nie die belangrikste rol in die wetgewing òf verbannings gespeel nie. In die eerste jaar van die Publikasiewet moes Taubie Kushlick byvoorbeeld met 'n telegram voor 'n gehoor gaan staan om aan te kondig dat haar produksie van Who's afraid of Virginia Woolf so pas verban is (Orkin, 1991:127). Vandag is so 'n verbanning ondenkbaar.

- 
11. In die Verslag van die Kommissie van Ondersoek insake Ongewenste Publikasies word "Vermaaklikhede" wel vermeld, maar nie bespreek nie (p.181).
  12. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1963 (Deel I):277.



Enkele van die norme wat gegeld het, is aanstootlikheid vir godsdienstige oortuigings of die openbare sedes, die belaglik- of veragtelikmaking van enige bevolkingsdeel, en of dit strydig is met die openbare belang (Artikel 5(2):283). Voorts moes vrye toegang tot so 'n vermaaklikheid verleen word aan 'n polisiebeampte of "iemand anders", wanneer met die nodige dokumente daarom gevra word (Artikel 13:295). 'n Perk van 30 dae is gestel wanneer appèl teen beslissings van die Raad aangeteken wou word (Artikel 14:295). Die boetes kon wissel van R300 vir eerste oortredings tot ses maande gevangenisstraf (Artikel 15:297).

Met die publikasie van die wetgewing het N.P. van Wyk Louw daarna verwys as essensieel anti-Afrikaans (Kannemeyer, 1983:233), maar vir die volgende tien jaar sou net Engelse skrywers, ook swart skrywers in Engels, deurloop. Tien jaar later, in 1973, vra André P. Brink tereg waarom geen Afrikaanse werk nog verbied is nie:

... het ons dalk nog niks geskryf wat verbied werd is nie? Dan is daar, in die lig van wat wél verbode is, 'n skroef los. Of, andersyds: hét die Afrikaanse skrywer effens meer speling gekry as sy Engelse of bruin of swart landgenoot? Ek is geneig om te glo: as party van ons werke in Engels geskrywe was, dan wás hulle verbied. Maar ... ás ons so 'n handjievol vryheid het - *wat het ons daarmee gedoen?* Veilig begin speel en gemaneuvreer? ... Is ons darem maar te middelmatig en te middestanderig om werklik te wil risiko's loop? Dan sou ons stilswye self 'n veroordeling word. (In: Polley, 1973:30-31)

#### 3.4.4 Die Wet op Publikasies, No.42 van 1974

Brink se roman, Kennis van die aand, word in 1974 die eerste Afrikaanse werk wat verbied word (Kannemeyer, 1983:406-407). Dit word gedoen onder die nuwe Wet op Publikasies en met dr. C.P. Mulder as Minister van Binnelandse Sake. Boeke van ander prominente Afrikaanse skrywers en digters word ook verban en teen 1978 was die Afrikaanse Skrywersgilde al in openlike opstand teen die regering. Die tradisie van eenheid tussen taal en letterkunde enersyds en politieke leierskap andersyds, was finaal gebreek, want soos Cope (1982:78) aandui:

Opposition to censorship implies a challenge to the ideological structure of apartheid, which was meant by its founders to cover and justify a monopoly of power by the Afrikaner minority for an indefinite period, or as some theorists pretend, 'for ever'.

Die 1963-wet word met al sy wysigings herroep met die Wet op Publikasies, No.42 van 1974<sup>13</sup>, soos gewysig deur Wet No.79 van 1977<sup>14</sup>, No.109 van 1978<sup>15</sup>, No.44 van 1979<sup>16</sup>, No.70 van 1979<sup>17</sup>, No.98 van 1982<sup>18</sup>, No.60 van 1986<sup>19</sup> en No.51 van 1991<sup>20</sup>. Dit is interessant om daarop te let dat die Wet in beginsel voorsiening maak vir *administratiewe* beheer, en nie *strafregtelike* beheer nie. Mense kan dus vooraf gewaarsku word dat indien hulle sou voortgaan met die aktiwiteit (verspreiding van publikasies, opvoerings) hulle 'n strafregtelike oortreding begaan. Dan moet die Prokureur-Generaal eers toestem voordat vervolg word.

Die 1974-wet maak ook voorsiening vir die beheer oor openbare vermaaklikhede en voorgenome openbare vermaaklikhede (Hoofstuk IV:40), maar beskryf nie omvattend wat daarmee bedoel word nie. Alhoewel die Appèlraad hom nie oor die uitleg van "vermaaklikheid" uitgespreek het nie, het hulle dit vir praktiese redes omskryf "... as 'n georganiseerde optrede of gebeurtenis ... , anders as 'n rolprent, wat op die visuele of ouditiewe opname daarvan deur toeskouers, of 'n gehoor gerig is" (Van Rooyen, 1978:29). Volgens dié interpretasie word 'n dansparty of ete dus nie as 'n vermaaklikheid beskou nie, maar die orkesuitvoering, grammofoonplate of radio wat by daardie geleentheid speel, wel. Ook die begrip "openbare" word uitgebrei om vermaaklikhede in te sluit wat in private klubs aangebied word. Selfs private plekke kom in die gedrang, wanneer sodanige optrede vir lede van die publiek hoorbaar of sigbaar is, selfs al sou die lede van die publiek nie self op daardie openbare plek wees nie (*Loc cit.*).

Vir die teater is die begrip "voorgenome" miskien die vaagste. Sou die skryf van 'n drama byvoorbeeld beskou kon word as 'n "voorgenome openbare vermaaklikheid"? Dramas word immers geskryf om opgevoer te word. So 'n interpretasie kon egter nie die bedoeling van die wetgewer gewees het nie, en daarom het die Appèlraad ook van die standpunt uitgegaan dat iemand eers 'n proses aan die gang moes sit "waaruit afgelei kan word dat indien dit sou voortgaan, dit in 'n vermaaklikheid sou uitloop" (Van Rooyen, 1978:29-30).

- 
13. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1974. Staatskoerant, 9 Oktober 1974, No.4426.
  14. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1977. Staatskoerant, 15 Junie 1977, No.5594.
  15. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1978. Staatskoerant, 30 Junie 1978, No.6101.
  16. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1979. Staatskoerant, 9 Mei 1979, No.6433.
  17. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1979. Staatskoerant, 15 Junie 1979, No.6506.
  18. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1982. Staatskoerant, 30 Junie 1982, No.8280.
  19. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1986. Staatskoerant, 25 Junie 1986, No.10306.
  20. Wette van die Republiek van Suid-Afrika, 1991:118.

(Vergelyk ook appèlsaak 53 van 1981 - oftewel 53/81, soos dit voortaan aangedui sal word - in paragraaf 3.5.3.) Die blote poging om soiets te reël, word dus as voldoende beskou om vir wetstoepassing in aanmerking te kom.

In die omskrywing van die begrip "ongewens" soos dit in beslissings van die Appèlraad ná 1974 toegepas is, is die waarskynlike gehoor die bepalende maatstaf by sake rakende openbare vermaaklikhede. 'n Toneelstuk wat uit sy aard "... hoofsaaklik slegs gesofistikeerde teatergangers sal trek..." (Klopper, 1987:99) kan byvoorbeeld net 'n ouderdomsbeperking kry (The Island, 20/80). Toneelstukke met 'n godsdienstige strekking word egter afsonderlik beoordeel. Waar dit om die karakteruitbeelding van Christus of 'n analogie aan Hom gaan, of die ydelike gebruik van Sy naam, is ongewensheid-uitsprake streng (vergelyk byvoorbeeld The car cemetery, 56/80 en Shrivings, 59/82). Daar is ook faktore wat gunstig kan wees, byvoorbeeld dat wanneer die toneelstuk eksperimenteel van aard is dit net gesofistikeerde gehore sal trek wat in staat sal wees om die woorde in verband te sien (Academy Awards, 67/81; Decadence, 84/82). Beperkings op die plek van aanbidding kan ook gebruik word om die gewenste uitwerking te verkry. Sodanige beperking kan bepaal dat aansoek vir verdere vertoonplekke gemaak mag word (It's a boy, 159/82; Decadence, 84/82; The trial of Dedan Kimathi, 189/85).

Sedert die Wysigingswet op Publikasies, No.109 van 1978, is 'n toegeefliker benadering tot die gebruik van ongewenste taal in romans gevolg, maar die beleid ten opsigte van openbare vermaaklikhede is steeds streng toegepas. Soos in die geval van byvoorbeeld Decadence, het die Appèlraad egter voorkeur verleen aan beperkende maatreëls ten opsigte van ouderdom en plek, eerder as snitte.

Die 1974-wet onderskei tussen vier liggame: die Direkoraat van Publikasies, die komitees (Hoofstuk I), die Appèlraad oor Publikasies en die Hooggeregshof van Suid-Afrika (Hoofstuk V). Die direkoraat se werk is administratief, byvoorbeeld die aanstelling van die komitees wat in die eerste plek oor die ongewensheid al dan nie van die stof moet besluit (Artikel 4:8). Die Appèlraad beslis daarvoor op appèl. Appèl teen komitee-beslissings kan aangeteken word deur die beheerder/belanghebbende (teen wie die beslissing was), die Direkoraat òf die Minister van Binnelandse Sake. Die howe (spesifiek drie regters van 'n afdeling van die Hooggeregshof) behou hulle normale hersieningsfunksie, maar neem nie besluite oor die ongewensheid van die stof nie. Indien 'n verbod deur hulle tersyde gestel word, moet dit terugverwys word na die Appèlraad vir heroorweging

en 'n finale beslissing. Die Appèlraad moet volledige redes verstrekk vir sy beslissings (Artikels 38,39).

Sodra 'n openbare vermaaklikheid onder die aandag van 'n komitee gebring word, is hy verplig om die nodige ondersoek in te stel. Die komitee kan dan beslis:

- dat die hou van 'n vermaaklikheid ongewens is of sal wees (die vermaaklikheid word verbied);
- dat die hou van 'n gedeelte van die vermaaklikheid ongewens is of sal wees (slegs die betrokke gedeelte word verbied);
- dat sekere voorwaardes vir die hou van die vermaaklikheid opgelê behoort te word (kategorieë persone of bepaalde plekke word bepaal);
- dat die vermaaklikheid nie ongewens is of sal wees nie, of dat geen voorwaardes opgelê behoort te word nie (Artikel 30:40).

By wyse van hersiening kan 'n komitee 'n vorige verbod ophef, voorwaardelik ophef, of 'n vorige beslissing bevestig deur die aansoek om hersiening van die hand te wys (Klopper, 1987:105).

'n Komitee kan net 'n beslissing vel oor 'n openbare vermaaklikheid wat onder sy aandag gebring is. Hy kan nie *suo motu* optree nie. Die enigste twee wetlike verpligtings om te ondersoek, ontstaan wanneer die saak deur die direktoraat of die direkteur op las van die minister onder die aandag van die komitee gebring word. Die enigste manier hoe iemand anders (die aanbieder, borg of gehoorlid) 'n saak sou kon voorlê vir beslissing, sou wees om die Direkteur te vra om dit onder die aandag van 'n komitee te bring. Die direktoraat is egter nie verplig om dit te doen nie (Artikel 30:40).

Volgens hierdie wet kan vereis word dat persone in 'n sekere kategorie nie toegelaat word om 'n openbare vermaaklikheid by te woon, of dat 'n openbare vermaaklikheid nie op 'n bepaalde plek of plekke gehou mag word nie. Alhoewel hierdie "openbare vermaaklikhede" ook teater insluit, is dit uit die Appèlraadregister duidelik dat dit veral teen rolprente ingespan is (121 uit 195 gevalle vir die tydperk 1976 - 1978). Die wetgewing hanteer rolprente byvoorbeeld ook heeltemal afsonderlik.

Die stipulasies van die norme vir sensuur is nie minder vaag as in die vorige wetsbeskrywing nie (Artikel 47 (2):60):

By die toepassing van hierdie Wet word 'n ... openbare vermaaklikheid ... geag ongewens te wees indien dit of 'n deel daarvan -

- (a) onbetaamlik of onweloweglik of vir die openbare sedes aanstootlik of skadelik is;
- (b) godslasterlik is of vir die godsdienstige oortuigings of gevoelens van enige bevolkingsdeel ... aanstootlik is;
- (c) enige bevolkingsdeel van die Republiek belaglik of veragtelik maak;
- (d) vir die betrekkinge tussen enige bevolkingsdele van die Republiek skadelik is;
- (e) vir die veiligheid van die staat, die algemene welsyn of die vrede en goeie orde nadelig is.

'n Belangrike klemverskuiwing het dus in punte (c), (d) en (e) in 'n politieke rigting plaasgevind. Hierdie artikels het betrekking op die bewaring van die openbare orde. Ten opsigte van punte (c) en (d) het die Appèlraad in uitsprake aangedui dat daar wit, bruin en swart bevolkingsdele is (ook die Jode), en dat die polisie, regering, psigiaters, Broederbond, ensovoorts, nie bevolkingsdele is nie. Vanuit godsdienstige perspektief word die Christene, Mohammedane en Hindoes wel as bevolkingsdele beskou (Van Rooyen, 1978:100-101).

In die belaglik- of veragtelikmaking (punt c) is waarheid geen verweer nie (soos in die lasterreg), tensy dit aan openbare belang gekoppel kan word. Die implikasies van hierdie skynbaar onskuldige en positiewe artikel vir die politieke protesteater in die laat sewentigerjare word egter gedemonstreer in die uitspraak oor die boek The dawn comes twice (1976):

Of the White society in South Africa, its social norms and its administration of justice the book provides only trenchant criticism, defiance, ridicule and contempt. It denigrates the laws ... and every aspect of the South African social system as it affects non-Whites. The book's purpose is clear: It is to demonstrate that the South African social system, its laws and administration are cruel and unjust to the non-Whites, and must be abolished by revolutionary means. (Aangehaal in: Van Rooyen, 1978:118)

Daar word aangedui dat alhoewel die polisiemag nie as 'n bevolkingsdeel beskou kan word nie, hulle belaglik- en veragtelikmaking bereken is om die staatsveiligheid en orde in die land te benadeel. Hierdie artikel kan dus beslis ingespan word vir politieke sensuur. Die potensialiteit van Artikels (d) en (e) spreek vanself.

Volgens die direktoraat se toepassingsbeleid ten opsigte van Artikel 47 (2)(e) (staatsveiligheid), was die uitgangspunt dat daar genoeg ruimte gelaat moes word vir politieke kritiek. "Undesirability ... must go further than political criticism, since the security of the state is not so fragile that the smallest ripple in the sea of political debate and rhetoric will be prejudicial" (Burns, 1990:274). Hierdie

benadering is bevestig in die beslissing oor Kwanele (53/87), 'n drama wat sterk stellings oor die Suid-Afrikaanse regering en sy leiers maak. Die opvoering is as nie ongewens nie bevind en beperk tot kleiner ruimtes soos die Studio-teater in Kaapstad. Dit was geen wesenlike beperking nie, aangesien die opvoering in elk geval gemik was op 'n beperkte gehoor.

Met die Wysigingswet op Publikasies, No.79 van 1977, word die Direkteur verplig "om sekere persone van die redes vir sekere beslissings te verwittig", en die wysiging in 1978 (No.109 van 1978) maak voorsiening "vir die instelling van komitees van deskundiges ten einde die appèlraad in sekere omstandighede van advies te bedien" (Artikel 35A).

### 3.5 Appèlraadbeslissings: die toepassing van sensuur

Dit wil voorkom asof sensuur nie 'n deurslaggewende beperkende faktor was in die literêre verkenning van die rasse-problematiek van die land nie. In 1964 kon N.P. van Wyk Louw ten opsigte van die Sestigters verklaar: "Daar is van hulle wat kou-aan-die-stang om hierdie probleem aan te pak. Wat is daar wat vir hulle keer om te skryf? Ons publikasiewet? M.i. tot op datum seer sekerlik nie" (1964: Inleiding).

Volgens die Appèlraadregister (Van Rooyen, 1978:xix-xxii) is 195 sake tot middel-1978 volgens hierdie wetgewing aangehoor, waarvan slegs drie openbare vermaaklikhede was: Comedians in 1976 ('n "skaamtelose verwysing in limeriekvorm na vroulike masturbasie" moes verwyder word, asook woorde soos "shit", "bullshit", "piss" en verskeie variasies wat op die geslagsorgane dui); Gary and spider (kon voortgaan indien ongewenste dele verwyder word - meestal seksuele verwysings); en Mr Tom Cat, wat 'n interessante presedent geskep het:

'n Probleem ontstaan waar 'n komitee 'n openbare vermaaklikheid besigtig het, dit goedkeur, en die direktoraat appèlleer, maar die vermaaklikheid nie meer aangebied kan word nie. Streng beskou ... kan die appèlraad nou nie 'n besluit neem nie. Ter oplossing van die probleem het die appèlraad ... besluit dat sodanige optrede deur die verstoëmaker neerkom op 'n toestemming tot die slaag van die appèl. (Van Rooyen, 1978:43)

Dit dui duidelik op die probleme wat die teater as vervlietende kunsvorm bo die ander media aan sensuereerders bied.

Uit dieselfde tydperk verwys Anthony Akerman (*Theatre Quarterly*, 1977:56) egter ook na Khayaletu Mqayisa se Confused Mhlaba wat in 1975 verban is, en Gibson Kente se Too late wat aanvanklik verban maar later weer ontban is.

Volgens Louise Silver se samestelling van Appèlraad-beslissings tussen 1978 en 1988 (volumes 1-4) blyk dit dat daar ook in hierdie tydperk verstommend min teatersensuur (om politieke redes) toegepas is - in vergelyking met die streng toepassing van veiligheidsregulasies op politieke terrein. 'n Kritiese beskouing van enkele van hierdie uitsprake gee 'n gedeeltelike verklaring hiervoor.

### 3.5.1 Die satire en politieke kritiek

Robert Kirby se satires beklee 'n sentrale posisie in hierdie uitsprake - nie om hulle artistieke waarde nie, maar om die besondere problematiek wat hulle geskep het. In saak 7 van 1979 (7/79) bevind die Appèlraad dat, mits sekere vloekwoorde verwyder word, Quodlibet nie ongewens is nie. Dit is 'n satire op die polisie, die Afrikaner en politici, maar dit is nie aanstootlik nie. (In 'n ander beslissing bevind die Appèlraad dat dit nie deel van sy funksie is om politici te beskerm nie. Hy beskerm die gemeenskap.) (Silver, vol.1:7/79). In lyn met hierdie beslissing, handhaaf die Appèlraad ook Kirby se appèl teen 'n komitee-beslissing wat snitte en 'n ouderdomsbepערking op sy Acadamy Rewards (67/81) geplaas het. Die komitee het onder andere geëis dat 'n skets waarin 'n wit vrou met 'n swart man trou, en 'n skets van 'n verkoopsman wat met Bonsai Bantoes smous, gesny moet word omdat dit aanstoot aan die swart gemeenskap kan gee. Die Appèlraad erken weer eens dat dit 'n politieke satire is, en dat dit sekere houdings van blanke Suid-Afrikaners, sommige wette en ook sommige politici satiriseer:

It is not the primary task of the Appeal Board to judge how successfully the satire has been produced. Generally, the dramatic and artistic merits of an entertainment are taken into consideration when it has to be judged whether a reasonable member of the South African community would tolerate certain scenes or words. This is part of the contextual approach and can therefore not be ignored. In the present matter, however, the Board found it unnecessary to go into the merits of the entertainment as satire. It is enough to say it is a satire and that one should expect certain vulgarities and strong criticism in such a work. (Silver, vol.2:67/81)

Die Raad gaan ook uit van die standpunt dat die algemene aard van Kirby se werk bekend is, en dat sy gehoor beperk sal wees tot diegene wat 'n smaak het vir sy spesifieke soort satire.

Alhoewel die Appèlraad nie die standpunt van die waarskynlike gehoor en hulle graad van verdraagsaamheid teenoor die openbare vermaaklikheid as kriterium gebruik nie, word dit tog as versagende omstandighede beskou wanneer besluite oor aanstoot en vertroebeling van rasse-verhoudings geneem moet word. In die uitspraak op Weed killers word hierdie standpunt bevestig: "Kirby audiences know what to expect: satire combined with absurdity and direct shocking crudities as an integral part of the play. This could be termed crude satire, which appeals to many" (Silver, vol.3:88/85).

Ook in die uitspraak oor The Island van Athol Fugard, alhoewel dit nie 'n satire is nie en onder evaluering was weens die taalgebruik, word verwys na die kwaliteit van die produksie. Die Appèlraad erken dat die taalgebruik van die twee gevangenes "gross, brutal, uncouth" is, maar dat dit kontekstueel geregverdig is. Desondanks word enkele snitte, asook 'n ouderdomsbepanking aanbeveel: "The Appeal Board found this play to be well written, moving and superbly performed by two highly talented actors. They did, however, conclude that it was a play for adults, and would be appreciated by people of reasonably mature mind" (Silver, vol.1:20/80).

### 3.5.2 Eksperimentele teater

Alhoewel die opvoering van Berkoff se Decadence in die Volksruimte in Kaapstad (1982) min met politieke protesteater te doen gehad het, het dit tot 'n belangrike beginseluitspraak deur die Appèlraad gelei:

'The People's Space' is known to specialise in the presentation of contemporary experimental theatre. ... the audience of Decadence, on the basis of probabilities, will in the main be people interested in avant-garde and experimental theatre. ... It is possible of course that other people will attend this performance, but the Appeal Board can base its decisions only on probabilities, not on possibilities. (Silver, vol.2:84/82)

Op grond van die feit dat dit eksperimentele teater is, en gevolglik net tot spesifieke, intieme teaterruimtes en spesifieke gehore beperk sal bly, is dit as nie-ongewens bevind.

Hierdie uitspraak is bevestig in Augustus 1984 ten opsigte van Gangsters (Maishe Maponya):

In regard to the play "Gangsters" - a.) it may only be performed in small intimate four-wall theatres, of the experimental or avant gaurd [sic] type; b.) a request of approval of any future venue for the performance of the play



must be directed via the Directorate of Publications; c.) The Laager Theatre in the Market Theatre complex in Johannesburg is an approved venue ... (Larlham, 1985:91)

Die opvoering kon in die praktyk dus glad nie in die townships aangebied word nie, aangesien daar net groot sale beskikbaar was<sup>21</sup>.

In die kabaret oor dr. Verwoerd, Famous dead man, het die besluit egter in die ander rigting gegaan. Nadat die Appèlraad 'n opvoering in die Black Sun bygewoon het, het hulle die stuk as ongewens bevind, omdat dit ook geskik vir groter ruimtes sou wees en beperkings nie as 'n oplossing gesien kon word nie (Silver, vol.4:181/86). Net die volgende jaar word Kwanele ook ongewens bevind, maar die Baxter se appèl slaag deurdat die opvoering tot klein teater ruimtes beperk word: "These experimental theatres are ideal for this kind of drama where the audience is drawn into the play due to the theatre's intimate atmosphere" (Silver, vol.4:53/87).

### 3.5.3 Teks (voorgenome vermaaklikheid) en opvoering

Wanneer 'n komitee 'n openbare vermaaklikheid ondersoek, moet hy volgens Artikel 30 (2) "... die ondersoek instel wat hy nodig ag" (p.40). Hierdie vrypas beteken dat die komitee, argumentshalwe, dit nie nodig mag ag om 'n betrokke teateropvoering persoonlik by te woon nie. Die komitee sou byvoorbeeld net na 'n bandopname, of dele daarvan, kon luister. Anders as by rolprente word daar in die Artikel ook nie vereis dat vermaaklikhede vóóraf aan 'n komitee voorgelê word nie. Indien die komitee die vermaaklikheid egter self wil bywoon of deur iemand anders wil laat bywoon, moet vrye toegang tot die vermaaklikheid verleen word (Artikel 41:54).

In die uitspraak oor Dark voices (53/81 - kyk ook paragraaf 3.5.5) het die komitee van literêre kundiges dit beklemtoon dat hulle die teks net as 'n publikasie evalueer, en nie as 'n moontlike openbare vermaaklikheid nie.

Die geval van Selle ou storie (Pieter-Dirk Uys) was nog ingewikkelder. Die publikasie, nie die opvoering nie, is in 1974 deur die Raad van Beheer oor Publikasies en Vermaaklikhede oorweeg en met 'n ouderdomsbeperking van 4-18 goedgekeur. Die vraag ontstaan gevolglik of publikasie en opvoering gelykgestel kan word. In *Die Burger* van 28 Junie 1975 verklaar mnr. J.L. Pretorius,

---

21. Kyk ook Steadman, 1987:19.

direkteur van die Publikasieraad: "Sou 'n opvoering van 'n toneelstuk nie beteken dat die stuk tog versprei word en dat opvoering maar één medium van verspreiding is nie?" (in: Uys, 1983:78). In 1977 doen Uys aansoek om 'n hersiening van die beperking op sy stuk, en word meegedeel dat beide publikasie én opvoering voortaan verban is. In die lig daarvan dat Uys die teks herskryf het (hy het etlike "aanstootlike" woorde geskrap) is dit as 'n ander publikasie en verhoogstuk geag. In 1981 vind 'n komitee die teks nie ongewens nie, mits sekere gedeeltes van die dialoog weggelaat word en 'n 2-18 ouderdomsbeperking daarop geplaas word. Die Direkoraat appèlleer hierteen en verwys na die 1974-uitspraak - daar is geen wesenlike verskil in die teks wat 'n nuwe uitspraak regverdig nie. Die Appèlraad voeg by: "Dit kan natuurlik gebeur dat die *opvoering* van die stuk wesentlike veranderings na vore bring, maar in so 'n geval sal dit as 'n nuwe openbare vermaaklikheid deur 'n Publikasiekomitee beoordeel kan word" (Silver, vol.2:139/81).

#### 3.5.4 Belaglik- of veragtelikmaking: Artikel 47(2)(c)

Dis 'n baie moeilike kategorie hierdie wat uiteenlopende uitsprake oplewer. In Joburg, Sis is byvoorbeeld bevind dat die gebruik van die woord "kaffer" "... a sickening aggression upon the dignity of the average member of the Black Community in South Africa ..." is (Silver, vol.1:3/78). Met betrekking tot It's a boy van Kirby word egter bevind dat blankes nie deur die opvoering belaglik of veragtelik gemaak word nie. Daar is onvoldoende aanduidings in die stuk dat die betrokke gesin die wit bevolkingsdeel verteenwoordig (Silver, vol.2:159/82).

In die Appèlraad se uitspraak oor Die Van Aardes van Grootoor deur Pieter-Dirk Uys is aangedui dat "veragtelik" en "belaglik" eng betekenis het, en dat 'n gespot wat bloot tot ergerlikheid van 'n bevolkingsdeel lei nie 'n oorskryding van hierdie artikel is nie (Silver, vol.1:63/78). Hulle oordeel oor sy satiriese revue, Info Scandals, is egter strenger: "... 'n openbare vermaaklikheid wat weinig dramatiese meriete het" (Silver, vol.1:38/79). Die snydende kritiek teen en gespot met politieke figure soos dr. Mulder, genl. Van den Bergh, Eschel Rhodie en andere is nie ongewens nie, omdat dit nie bereken is om die politieke sisteem op 'n onkonstitusionele wyse deur 'n ander een te vervang nie. Die toneel waarin 'n vrou geklee in 'n Voortrekkerrok egter 'n ontkleedans doen, is ongewens omdat "... die meerderheid Afrikaners gebelg sal voel wanneer hulle hierdie deel van hulle historiese kultuurbesit in 'n ontkleedans sien."

### 3.5.5 Rasse-verhoudings en staatsveiligheid: Artikels 47(2)(d) en (e)

Uit die kommentaar van die Appèlraad op die filmweergawe van Born in the RSA is dit duidelik dat die raad nie illusies het oor die aard en metodes van die oorgrote deel politieke protesteater nie: "(it) amounts to no more than protest theatre of the sort already permitted, is biased in the extreme and does not set out any of the reasons given by the authorities for the detention of children" (Silver, vol.4:38/88). Die opvolgende uitspraak dui nogtans op 'n gematigde houding wat sommige ander besluite onverstaanbaar maak.

In It's a boy (Kirby) bring 'n wit meisie 'n swart man huis toe, tot groot ontsteltenis van die vader. 'n Komitee keur die opvoering onvoorwaardelik goed, maar die Minister appèlleer en die Appèlraad bring 'n lywige verslag uit wat enkele waardevolle algemene uitgangspunte bevat. Die verslag beweer dat daar binne die heterogene aard van die Suid-Afrikaanse gemeenskap voldoende beweegruimte vir die beoefening van die verhoogkuns en ook vir politieke kritiek gelaat word. In hierdie opsig ervaar hulle dus geen probleem met die sydelingse spot met die Ontugwet nie. Volgens Artikel (d) is die opvoering egter wel nadelig vir die verhouding tussen wit en swart as gevolg van die soen tussen Juliana (die wit meisie) en Pepsi (die swart man). Die soen is nie platonies nie, maar dit is ook nie seksueel nie. Sosiale kontak tussen die rasse is nog nie algemeen nie, en daarom is dit 'n sensitiewe situasie: "... affectionate kissing between a black man and a white woman on the public stage is not customary" (Silver, vol.2:159/82.9). Binne die konteks van die drama word dit as ongewens bevind omdat dit wit-swartverhoudings in gevaar stel deur 'n situasie voor te stel waarvoor die gemiddelde wit en/of swart gehore nog nie gereed is nie. Wat die Ontugwet betref: "Some controversy exists as to when kissing would amount to a contravention of s 16" (dit is: Artikel 16 van die Ontugwet) (Silver, vol.2:159/82.10)!

In 1981 word die publikasie van Dark voices in die bundel We shall sing for the fatherland and other plays deur Zakes Mda deur 'n komitee as ongewens bevind. Die Direkoraat appelleer en verwys dit na 'n komitee van literêre kundiges, wat in hulle uitspraak 'n interessante mengsel van literêre en teatrale norme inspan. Hulle herken die taal van protes, "... which (is) a typical feature of the South African political scene." Hulle beskou die verwysings na "bush war in the north", "war of freedom", "those who are dying in order to save us", ensomeer, as te vaag om

enige effek te hê as "a call to arms". Diegene "who are dying" word nie bepaal as 'n lid of lede van 'n spesifieke groep nie. Ook bly die plek van handeling ongelokaliseer. "The sentiments expressed by the young man cannot, therefore, be associated specifically with 'terrorists' or 'freedom fighters' that have been declared enemies of the state" (Silver, vol.2:53/81).

In sy opsommende kommentaar verwys die komitee na die "gehoor", ten spyte van hulle aanvanklike verontskuldiging dat hulle die drama as publikasie en nie as voorgenome openbare vermaaklikheid evalueer nie. Veral insiggewend is die bevinding dat die vorm die boodskap beperk. Omdat dit 'n eenakter is, is dit volgens die komitee oneffektief as 'n medium vir propaganda. Daar is nie voldoende tyd vir 'n deurlopende ontwikkelingslyn in denke en handeling nie. "The play, because of its brevity, is too slight to convey an enduring message to its audiences, certainly not a message undesirable in terms of s 47(2)(e)" (*Loc cit.*).

In die Appèlraad se beoordeling van Kwanele, nadat hulle 'n opvoering daarvan in die Baxter bygewoon het, konsentreer hulle veral op die uitwerking wat die produksie op 'n gehoor het. Hulle gee toe dat die stuk sterk stellings oor die Suid-Afrikaanse regering en sy leiers bevat, maar "... the dialogue and intricate development of the plot indicate that it is calculated to reach in fact limited audiences. ... The play would not spur emotions to commit political violence, but would rather lead to discussion and analysis" (Silver, vol.4:53/87)<sup>22</sup>. Die gehoor wat hierdie opvoering bywoon, sal gevoer word tot simpatie, begrip, bespreking, 'n herdink van swart/wit-verhoudings, en tot 'n insig in die dilemma waarin baie swartmense hulle bevind. Hulle sal nie aangemoedig word tot geweld of politieke opstand nie.

In Quodlibet (Kirby) word die interpretasies ten opsigte van Artikels 47(2)(d) en (e) nog verder uitgespel. Daar word bevind dat die vryheidslied wat 'n swart oorname van die land uitbeeld, nie ongewens is nie omdat swartmense heeltemal binne hulle reg is om na vooruitgang te streef en te profeteer dat die toekoms aan hulle behoort. Sensuur kom eers ter sprake wanneer sulke strewes vyandigheid tussen bevolkingsgroepe opwek of die staatsgesag ondermyn (Silver, vol.1:7/79).

Lord why, 'n voorgenome openbare vermaaklikheid (die opvoering word dus nie beoordeel nie), word in 1978 ongewens bevind binne die bepaling van Artikel

---

22. Kyk ook Burns, 1990:275.

47(2)(e). Dit is 'n drama wat handel oor die gewone lewe van swartmense in die townships, armoede en polisie-teistering. In die uitspraak word beklemtoon dat kritiek op die regering of polisie in sigself nie ongewens is nie, maar dat dit 'n delikate terrein is waardeur die veiligheid van die staat of algemene welsyn en goeie orde maklik in die gedrang gebring kan word. Die polisie is immers die bewakers van die goeie orde, die hoeksteen van die Staat. Op grond van die feit dat die polisie op vele plekke veragtelik gemaak word, is die voorgenome produksie ongewens (Silver, vol.1:40/78).

Die laaste voorbeeld verwys na The trial of Dedan Kimathi (Ngugi) wat deur 'n komitee ongewens bevind is in terme van Artikel 47(2)(e) omdat dit vir skoolkinders opgevoer sou word. Die dramatisering handel oor die verhoor van Dedan Kimathi, 'n Mau-Mau leier van die vroeë 1950's. 'n Volkleedrepetisie is in die Arena-teater van die Universiteit van Kaapstad vir die Appèlraad gereël. Ten spyte van 'n klompie emosionele vryheidsliedere, "songs of struggle", slaag die appèl met die voorwaardes dat opvoerings tot die Arena beperk bly en 'n ouderdomsperk van 2-18 ingestel word. Die komitee word terselfdertyd oor die vingers geraps omdat hulle beïnvloed is deur die moontlikheid dat skoolkinders die produksie mag bywoon (Silver, vol.3:189/85).

### 3.6 Slot

Uit die voorafgaande blyk dit dat amptelike sensuur nie die lewende teater in Suid-Afrika ernstig gestrem het nie. In die meeste gevalle was sensurering gemik teen sedelike en godsdienstige affrontasies, en nie teen politieke uitsprake nie. Gepubliseerde tekste is strenger behandel.

Die meeste gevalle van sensurering was egter nie-amptelik, dit wil sê deur dramaturge, teaterbesture of uitgewers wat selfsensuur toepas, provinsiale amptenare wat politieke besluite namens die Streekraade neem, munisipale amptenare wat weier om geselskappe in sale toe te laat, en veral deur amptenare van die Administrasie wat, as "regering binne 'n regering", hulle eie interne stelsel van sensuur gehad het. Die polisie en veiligheidspolisie kon terselfdertyd 'n magdom Nood- en/of Veiligheidsregulasies inspan om enige opvoering te stop. Hierdie vorme van sensuur het wél 'n invloed op die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse teater gehad. Afrikaanse dramaturge is tot diskrete, gematigde en

fatsoenlike protes gemaan en swart dramaturge is effektief stilgemaak, òf ondergronds of oorsee gedryf.

Dit is nie moontlik om te skryf sonder dat die realiteite van die wêreld waaruit die skryfwerk ontstaan, neerslag daarin sal vind nie. Cope (1982:108) beweer dat:

Since writing in South Africa is produced under the tensions of acute colour consciousness (class reinforced by race) it can be expected that the literature will be marked by an unbalanced over-awareness of it. And so it is, whether in Afrikaans, English or one of the indigenous languages.

Hy onderskei dan drie fases in die ontwikkeling van hierdie "betrokke" literatuur:

- 1) Die eerste fase behels hoofsaaklik wit skrywers wat wit lesers tuis en oorsee aanspreek deur die situasie realisties te beskryf, terwyl hulle ook wys op die euwels en gevare van rassisme (hulle is betrokke in die "liberale" sin).
- 2) Daarna tree swart skrywers te voorskyn wat vir hulleself kan praat. Hulle skryf "proteswerk" gemik op die blanke leser, want net die blankes kan die situasie verander.
- 3) Die laaste fase is die ontwikkeling van 'n swart leserspubliek. Die swart skrywer rig hom tot die onderdrukte swart massas. Dit is 'n radikaal ander vorm van "betrokke" literatuur, wat geanker is in trots en selferkenning. Die doel is om gelykheid met en selfs dominansie oor die blanke minderheid te verkry.

Cope beweer dat Suid-Afrika in die tagtigerjare in hierdie laaste fase inbeweeg het, en dat dit juis in hierdie fase is waar sensuur die sterkste kan toeslaan om die informasie-stroom te keer.

Met die negentigerjare het die hoop op 'n oper gemeenskap egter weer opgevlam:

South Africa is in the throes of a transition towards greater liberty and democracy. Two aspects of this process will, hopefully, create the conditions for a far greater freedom of expression within the country. These are the scrapping of the remaining emergency regulations and the introduction of a Bill of Rights, as proposed by the Law Commission and now accepted by the government. (Bell *et al*, 1990:v)

In die volgende Hoofstukke sal afsonderlik gekyk word na die ontwikkeling van die politieke protesteater in Afrikaans, Engels en deur die Swart dramaturge vòòr 1976. Hierdie beskouing sal binne die konteks van die voorafgaande Hoofstukke geskied.

#### HOOFSTUK 4: AFRIKAANSE POLITIEKE PROTESTEATER VÓÓR 1976

*Afrikaners are white South Africans whose mother tongue is Afrikaans. Nationalism is a belief system which gives priority to a people's striving towards self-determination, the highest political loyalty of the citizen being due to the nation (nation state); ideology is a group's belief system which functions ... [as a reflection of] the interests of that group. (Johannes Degenaar)<sup>1</sup>*

Die politieke protesteater in Afrikaans is deur totaal ander faktore beïnvloed as wat in die "swart" of "blanke Engelse" politieke protesteater gegeld het. Die ontwikkeling daarvan het ook 'n eiesoortige vorm aangeneem, wat in samehang met die posisie van die Afrikaanse skrywer in die algemeen gesien moet word. In 'n poging om die Afrikaanse skrywer se groei vanaf "verheerliking" van die Afrikaner en sy ideologiese uitgangspunte tot "opstand" daarteen te beskryf, sal die kultuur-historiese perspektief waarbinne dit plaasgevind het nie geïgnoreer kan word nie. Hierdie kultuur-historiese faktore mag ook nie oorvereenvoudig word nie (soos wat enkele Marxisties-geïnspireerde teater-geskiedskrywers soos Kavanagh en Orkin geneig is om te doen, dit wil sê, wanneer hulle hoegenaamd bereid is om die bestaan van 'n Afrikaanse protesteater te erken). Jan Rabie het die kern van hierdie verwickeldheid raakgevat: "Verset? Ons wat deur geslagte van verset teen Britse imperialisme gevorm is, ons moet nou verset teen onself leer" (in: Polley, 1973:163).

Die doel van hierdie Hoofstuk is nie om 'n omvattende geskiedskrywing van die Afrikaanse drama en teater in Suid-Afrika vóór 1976 daar te stel nie. Daar sal wel gepoog word om krities te dui op die belangrikste invloede op en ontwikkelinge in die Afrikaanse teater, die omstandighede waarbinne dit gegroei het en die geleidelike oorgang tot die opstand van sommige skrywers teen die eie staatsbestel.

Protes teen apartheid het nie 'n lang tradisie in die Suid-Afrikaanse teater nie. Dit blyk ook uit die ingesteldheid van die teatergehoore. Daar kan beweer word dat die politieke bewussyn van teatergehoore in Suid-Afrika tot selfs in die vroeë sestigerjare nog relatief laag was. In sy Voorwoord tot *Sponono* (1983) verwys Alan Paton na die ontstaan van hierdie drama en die eerste opvoering daarvan op 12 Desember 1962 in Durban. Die drama is gebaseer op drie kortverhale uit sy

---

1. In: Leatt *et al*, 1986:75.

bundel Debbie, go home, wat handel oor die lewe in 'n verbeterskool vir swart seuns (met 'n blanke skoolhoof). Die opvoering onder spelleiding van Shah was volgens sy getuienis 'n groot sukses. Die 1962-gehore het geen rasse-ondertone in die drama ervaar nie. Opvoerings voor gesofistikeerde swart gehore in Amerika was egter minder suksesvol. Hulle het dit as 'n bevestiging van hulle koloniale verlede beleef, waar die swartman onder wit dominansie al sy trots en onafhanklikheid verloor het. In Suid-Afrika was dit bloot 'n drama oor menslike verhoudings, nie rasse- of koloniale verhoudings nie. Al die hoofde van verbeterskole was immers wit.

Hierdie bewussyn het egter radikaal verander. Die politieke gebeure van Junie 1976 toe duisende swart skoolkinders in Soweto teen onder andere onderwysmetodes en -ongelykhede betoog het, het die Suid-Afrikaanse samelewing op alle vlakke geskud. In die teater het dit betrokkenheid by sosiale en politieke sake amper verpligtend gemaak.

#### 4.1 Politieke protes in die Afrikaanse teater

In sy analise van die politieke mitologie van apartheid, som Thompson op:

The history of Afrikaner nationalist mythology has shown that a political mythology may include several different types of myths. There are specific secular myths, which may be readily abandoned in the light of changing circumstances without weakening the ideological legitimacy of the regime. There are specific myths that include strong religious content, which cannot be abandoned so easily, because religious attitudes are especially slow to change. There are also myths that form an integral part of the ideology. Such myths cannot be abandoned without stripping the regime of its legitimacy, though they may be modified as policy adapts to the changing material context. (1985:233)

Uit die Afrikaner-geskiedenis kan die Slagtersnek-verhaal as 'n voorbeeld van die eerste soort mite genoem word, die Gelofte as 'n voorbeeld van die tweede, en die derde omvat die rassistiese denke van die witman oor sy swart landgenote, geanker in die duidelike verskil wat hy tussen die rasse tref en sy konsep van blanke meerderwaardigheid. Sedert 1948 het die Afrikaner-Nasionalistiese regering hierdie laaste mite, wat in sy wese eintlik baie eenvoudig is, aangepas by die veranderende politieke klimaat. Dit is verfyn en uitgebou tot 'n omvattende mitologie, maar dit het essensieel 'n rasse-interpretasie van die Suid-Afrikaanse geskiedenis en samelewing gebly. En, soos Leatt *et al* (1986:81) tereg aandui: "It



is this myth-making quality of Afrikaner nationalist ideology which has made it so powerful and dynamic a force in South African life".

Volgens Johan Degenaar (*Die Burger*, 16/06/92) gee die konteks waarbinne 'n woord gebruik word, die betekenis daaraan. Hy verwys dan na die woord "mite" wat 'n verskeidenheid van betekenis kan hê, byvoorbeeld: "Mite is 'n onwaarheid, 'n fiktiewe idee, 'n illusie, hoofsaaklik 'n kollektiewe illusie", of: mite is "'n dramatiese verhaal, ryk aan beelde en vol van betekenis, wat in staat is om rigting aan die lewe van mense te gee". In hierdie bespreking, wanneer daar verwys word na "mite" of "mitologie", sal dit in hierdie laaste betekenis wees.

Die Afrikaanse skrywer sou, na 'n lang tydperk van mite-bou, aan die spits staan van 'n felle aanslag téén die Afrikaner-mitologie (vergelyk byvoorbeeld Langenhoven se uitbeelding van die Bezuidenhout-broers en die Slagtersnek-rebellie in Eerste skoffies op die pad van Suid-Afrika met André P. Brink se Die verhoor en Die rebelle). Saam met historici soos Floris van Jaarsveld en Hermann Giliomee, sou skrywers en dramaturge soos N.P. van Wyk Louw, Pieter Fourie, André P. Brink, Pieter-Dirk Uys, Bartho Smit, Etienne le Roux en vele ander, die mites op alle vlakke van Afrikanerwees aanval. Die opstand het nie maklik gekom nie, want soos Elsa Joubert van haarself sê, word die Afrikaanse skrywer gebind deur "die mistieke stamverband met die Afrikaanse volk" (Malan & Smit, 1985:201). Dat hierdie bevraagtekening van die basiese "waarhede" deurgedring het tot die breë Afrikanerpubliek, blyk uit die skeurings wat daar sedert die sewentiger- en tagtigerjare ten opsigte van die totale Afrikanerbestaan plaasgevind het.

Hierdie beweging wég van mitiese sekerhede en die vestiging van 'n nuwe wêreldbeskouing, hang in die drama natuurlik saam met 'n internasionale beweging wat 'n radikale gestalte gevind het in die Teater van die Absurde. André P. Brink (na N.P. van Wyk Louw) noem dit die "skipbreuk van sekerheid" in die Nuwe Drama, waarin "al die ou mitiese sekerhede vervang (word) deur vraagtekens" en waarin "'n vaste, formuleerbare syn" verdwyn agter "die baie maskers van die skyn" (1986:104).

## 4.2 Afrikaner-Nasionalisme en die Afrikaanse skrywer

Die Afrikanergeskiedenis is 'n beskrywing van sy oorlewingstryd, eers teen die kulturele en politieke dominansie van die Britse koloniale beleid, en later veral teen die "swart oormag". Deur 'n sterk nasionalistiese strewe en stryd het hy hom eers losgemaak van die kulturele, politieke en ekonomiese oorheersing van die Engelssprekendes. Veral die Afrikaanse taal en die ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde het hierin 'n vername rol gespeel. Daarna kon hy hom met sy nuutgevonde mag toespits op verskansing teen die "swart gevaar"<sup>2</sup>.

Vir die Afrikaner het die opdrag van *Die Stem* grootliks gekondenseer in die frase "om te handhaaf en te hou"<sup>3</sup>. Binne die historiese, geografiese en volkekundige werklikhede van die land is die individu genoop om te glo dat hy homself en sy kultuur net binne volksgroep-verband kan handhaaf. In hierdie sin het selfhandhawing, kultuurhandhawing en volksgroep-handhawing dus interafhanklik geraak, maar weens die "swart gevaar" het groeophandhawing gegroei tot 'n voorwaarde vir die veiligheid van die ander twee.

Hierdie beskouing maak die posisie van die Kleurlinge effens ongemaklik binne die hele tradisionele struktuur van die Afrikaanse literatuur. Hulle is Afrikaanssprekende Afrikaners wat vanweë hulle tipering as nie-blankes dus ook nie-Afrikaners is. Afrikaans is dus moedertaal, maar terselfdertyd ook taal van die onderdrukker, wat dit deel maak van die terrein van die "struggle". Wanneer Adam Small oor die "stemme in ons letterkunde" praat, moet hy gevolglik die "ons" bevraagteken:

Is 'ons' 'n Afrikaner-'ons' in 'n begrensde sin van die woord ... ? Ek vrees dit is waar. Want ... die stem of stemme vir Wit-Afrikaans ... [is] nie noodwendig op hierdie oomblik die stem of stemme ... vir ander-, laat ons maar sê Swart-, Afrikaans nie. Ons leef nog in hierdie gesplete werklikheid van Suid-Afrika; en dit is die werklikheid, hierdie gespletenheid, hierdie afsonderlikheid van mense, apartheid. (in: Polley, 1973:147)

- 
2. Leatt *et al* (1986:69) ondersteun hierdie siening: "while Afrikaner nationalism did not invent ethnicity and racism in South Africa, it has gone further than the ideology of any other ruling group in making them ordering principles for a policy which distributes power, wealth, and privilege unequally on the basis of race and ethnicity. But this in turn is a product of the Afrikaner group's self-image, first as an embattled minority and later as the ruling group".
  3. Vergelyk byvoorbeeld die F.A.K. se leuse, "Handhaaf en Bou", en Hennie Aucamp se satiriese "om te handhaaf en te rou" in *Guns are free in Angola* (Aucamp, 1977:15).

En G.J. Gerwel sluit hierby aan: "Afrikaans het die definiërende eienskap geword vir 'n nasionalisme wat die grootste gedeelte van die bevolking ken veral weens sy arrogansie en wreedheid" (in: Malan & Smit, 1985:40).

Volksgroepafbakening en -handhawing het dus gelei tot 'n breuk tussen die twee vernaamste Afrikaanssprekende groepe in die land.

Sedert sir John Cradock se pleidooi vir die stelselmatige verengelsing van die Kolonie in 1811, moes die blanke Afrikaner 'n lang stryd om die vestiging en erkenning van sy taal voer. Die Taalproklamasie van 1822, wat verklaar het dat alle regeringsdokumente in Engels moes wees, het sterk reaksie uit die platteland ontlok, waar Engels nie so 'n sterk invloed gehad het nie. Die plattelandse protes (veral uit die Paarl) het in die 1870's momentum gekry en uiteindelik deur twee taalbewegings (-stryde) gewoed.

Hierdie taalstryd(e) staan sentraal in die breër Afrikanerstryd, want taal is een van die belangrikste aanduiders van kulturele identiteit. Deur en in 'n spesifieke taal word 'n kultuur oorgedra en kry dit vorm. By die Afrikaner staan dit nog sterker. In 'n ondersoek (Hauptfleisch, 1983:60) is bevind dat Afrikaans baie meer intiem betrokke is by die waarde-sisteem en tradisies van die Afrikaner, as wat byvoorbeeld die geval by die Engelssprekende Suid-Afrikaners is. Gepaard hiermee is taaljaliteit en taalhandhawing vir die Afrikaner ook grootliks 'n emosionele saak.

Taal is alreeds vroeg gekoppel aan die Afrikaner se voortbestaan, in so 'n mate dat dit deel van sy ideologie geword het (vergelyk in hierdie verband die intensiewe pogings om die "taal van die onderdrukker"-stigma in die na-apartheid Suid-Afrika uit te wis). Arnoldus Pannevis, wat beskou word as die "vader van die Eerste Taalbeweging", het kort na sy aankoms aan die Kaap (1866) in sy "gesprekke" beweer: "Ja, aan de onbeschroomde en volledige erkenning van de Afrikaansche taal hangt de toekomst van Zuid-Afrika..." (Nienaber, 1982:23). S.J. du Toit, in die manifes van die Genootskap van Regte Afrikaners (14 Augustus 1875), sou die taal ook 'n godsdienstige saak maak: "'Want daar is mar één moedertaal, die taal van ons hart ... diè taal blyf ons heilig ... diè taal kan ons ver geen ander taal op die wêreld verruil nie ... Afrikaans [is] ons moedertaal wat onse Lieve Heere ver ons gegee het ..." (Nienaber, 1982:24). C.P. Hoogenhout met sy militante "Engels! Engels! alles Engels! Engels wat jy sien en hoor;/In ons skole, in ons

kerke word ons moedertaal vermoor" (Opperman, 1983:7) maak die taalstryd ook deel van die politieke stryd teen Britse oorheersing. Tot 1900 sou die literatuur wat in Suid-Afrika ontstaan dus konsentreer op die verbondenheid tussen vaderland en die Afrikaner. Om te skryf was om op geestelike vlak te veg vir die Afrikanersaak.

Dat hierdie taalstryd deel van 'n opkomende nasionale bewussyn onder Afrikaners was, blyk verder duidelik uit die reaksie op J.H. Hofmeyr se oproep op 6 Maart 1905: "Is't ons ernst?". In Desember 1905 word die Afrikaanse Taalgenootskap in Pretoria gestig, in 1906 die Afrikaanse Taalunie, die Afrikaans-Hollandse Toneelvereniging, die Afrikaanse Taalvereniging en op 2 Julie 1909 word die Zuid-Afrikaanse Akademie voor Taal, Letteren en Kunst gestig (die latere Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns). In sy wese was die Akademie 'n geesteswetenskaplike konsentrasie van Afrikaners.

Hierdie woelinge op kulturele gebied moet ook gesien word in die lig van die Anglo-Boereoorlog, wat die Afrikaner gedwing het tot 'n wyer stryd: benewens die kulturele en politieke stryd, wat ook om die herstel van geestelike weerbaarheid gegaan het, moes hy sy land weer materieel opbou.

Die tradisie van die Afrikaanse taal as deel van Afrikaner-identiteit, Afrikaner-godsdiens en die Afrikaner se politieke strewe is dus al vroeg gevestig en vir die grootste deel van die Afrikanergeskiedenis is dit deur opeenvolgende geslagte patriotiese skrywers bevestig en bevorder. Die Afrikaanse skrywer se blik was na binne gekeer: sy taak was die vestiging, bevestiging en selfs verheerliking van die volk se eiendomlike, en 'n voortdurende verskansing teen die "aanslae van buite". Vóór die 1950's sou net enkele skrywers dit waag om na buite te kyk en kritiese kommentaar te lewer op Afrikaner-politiek en -denke. Maar, soos Marianne de Jong (1989:4) tereg aandui, is "die uitsluiting van die politieke in die tradisionele Afrikaanse literatuuurdiskoers" wesenlik "die politieke aspek van daardie diskoers".

Die 1920's is gekenmerk deur die verstedeliking van die Afrikaner, die armblanke-probleem en industrialisasie. Die taalstryd was afgehandel (aanvaarding deur die Hollandse kerke in 1924, as amptelike landstaal in 1925, die Bybelvertaling wat in 1930 gereed is, die stigting van 'n Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge in 1929) en die eerste oorwegend Afrikaner Nasionalistiese regering van Generaal Hertzog was aan bewind. Die verband tussen letterkunde en taalstryd, letterkunde

en volksdiens, was dus nie meer so dwingend nie<sup>4</sup>. In die drama kom daar 'n verskuiwing van die klugtige en romanties-historiese, na 'n groter maatskaplike betrokkenheid. Dramaturge soos J.F.W. Grosskopf en H.A. Fagan skep realistiese probleem dramas waarin die klem verskuif van Afrikanerskap na die Afrikaner as méns. Nogtans was 'n stewige vennootskap tussen die skrywers en hulle leiers nog steeds oorheersend.

In die vroeë dertigerjare tref die internasionale Depressie Suid-Afrika, en die sosiale opheffing van die grootliks verstedelike Afrikanervolk word daardeur vertraag. Organisasies soos die Handhawersbond (1930) en die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (1931) word gestig om respektiewelik vir die Afrikaner se regte en taal in die ekonomie te veg, en die Afrikaanse kultuur te bevorder. Teen die einde van die dekade word die Afrikanerstrewe gesentreer in die ortodoks-nasionalistiese party van D.F. Malan, en aangevuur deur die Voortrekker- en Hugenote-feeste (1938-1939).

Alhoewel die oorgrote meerderheid Afrikaners nog steeds deel van die tradisionele "volkseenheid"-denke was, het die "vrydenkende" individu begin om sy stem al sterker te laat hoor. Die Kaapse Dertigers (waaronder N.P. van Wyk Louw) probeer byvoorbeeld met hulle Vereniging vir die Vrye Boek (1936) om "die Afrikaanse letterkunde uit sy enge beperkings" los te maak (aangehaal in: Nienaber, 1982:78). Die literêre polemieke uit hierdie tydperk dui ook op 'n finale en onoorbrugbare breuk in skrywersgeledere, ten spyte van C.M. van den Heever en T.J. Haarhoff se Afrikaanse Skrywerskring (Johannesburg, 1934) wat gepoog het om Afrikaanse skrywers met mekaar in kontak te bring en literêre probleme te bespreek.

Tydens en na die depressiejare het verskeie Afrikaner-hulpfondse ontstaan en die Broederbond het sterker op die voorgrond getree. Sy invloed was oral merkbaar waar die nasionale stryd ter sprake was, ook in die letterkunde. Met die opkoms van die Dertigers is die jong turke ook genooi om deel te neem aan die stryd. Sommige rebelle soos Uys Krige sou 'n aanbieding om lidmaatskap van die Broederbond van die hand wys vanweë die geheimhouding daarvan (Cope, 1982:31), terwyl ander soos W.A. de Klerk aangesluit en deel van daardie nasionalistiese Afrikanerstryd geword het (hy sou later uit die organisasie bedank).

---

4. Vergelyk byvoorbeeld P.C. Schoonees se herwaardering van die prosa van die Tweede Afrikaanse Beweging in 1922 en die heftige reaksie van skrywers, onder andere Langenhoven, wat nog steeds volksdiens bo alles beoog het.

Dit is egter belangrik om daarop te let dat die Dertigers, gepaard met hulle Afrikaanse tradisie, ook en veral uit 'n sterk Europese tradisie geleef het.

In hierdie dekade (die dertigerjare) het die drama nog nie polities bewus geraak nie. Die historiese drama het wel herleef (waarvan die beste geskryf is deur Uys Krige, Magdalena Retief, en Van Wyk Louw, Die dieper reg) - met die moontlikhede van kritiese parallele met die eietydse situasie, maar dit was meestal gerig op die gedenkfeeste en daarom sonder aktuele kritiek. Die belangrikste tema was die maatskaplike problematiek van die armblanke.

In die veertigerjare word die "Boerenasie" ook ten volle "Stadsnasie", en Afrikanernasie word strak gedefinieer deur die opbou van 'n mitologie rondom "volk" en "ras". Verslegtende rasse-verhoudings, veral weens die toestroming van swartmense na die stedelike gebiede, word ervaar as 'n bedreiging vir die voortbestaan van die eksklusiewe, blanke Afrikanervolk. Uit hierdie situasie kom 'n groter verwickeldheid in die Afrikaanse literatuur, sodat selfs die nood van die "nie-blanke" Suid-Afrikaner geleidelik daarin gestalte begin vind.

Na die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948 is Afrikanereenheid geleidelik herstel. Die hoeksteen van die Nasionale Party se beleid (Hertzog) was die identiteit en onafhanklikheid van 'n spesifieke Afrikanervolk. Taal, godsdiens en kultuur het 'n gemeenskaplike wêreldbeskouing gevoed, en die republikeinse strewe het 'n politieke mikpunt gestel. Ook die kulturele stryd het hom toegespits op Republiekwording en die politieke element wat nog altyd deel was van die kulturele stryd, het nou groter geraak. In die letterkunde bly die "kleur"-kwessie nie méér as 'n terloopse verwysing nie (in die drama skaars merkbaar) en die klem val steeds op die geestelike en maatskaplike nood van die blanke (Afrikaner) (Nienaber, 1969:133).

Die landwyse Rapportryerfeeste en inwyding van die Voortrekkermonument (1949), asook 1952 se 300 jaar-feesvieringe dra by om die verkiesingsege se opbloeï van Afrikaner-nasionalisme te bestendig. Die heroïese verlede word hierdeur ingespan om die Afrikaner-toekoms te inspireer. Soos aangedui sal word, speel veral die historiese drama hierin 'n sterk rol.

In die vyftigerjare oorheers rasse-spanning en rasse-wetgewing die politieke toneel. Die Afrikaner begin sy politieke oorwinning ook uitbrei na ander terreine en

verwerf 'n al hoe groter aandeel in die ekonomie van die land. In die stedelike gebiede, met sy groter toeganklikheid tot buite-invloede, ontwikkel 'n "liberaler" Afrikaner-wêreldbeskouing, wat spoedig in botsing sou kom met die tradisionele "konserwatiewe" plattelandse beskouing. Kannemeyer (1978:261) suggereer heeltemal tereg dat die toenemende kritiek uit die buiteland, en veral uit die V.V.O., bygedra het tot "'n gevoel van solidariteit en lotsbestemming onder die Nasionaalgesinde Afrikaners, iets wat tot 'n sekere onverdraagsaamheid teen die binnelandse kritiek op die apartheidsbeleid lei". Die polarisasie wat deur die terme "verlig" en "verkramp" (eers in 1966 deur W.J. de Klerk in hulle politieke betekenis geklee) geïmpliseer word, bestaan dus alreeds in die 1950's.

In hierdie polities-deurslaggewende dekade beleef die Afrikaanse drama 'n nuwe groeifase, alhoewel dit nog steeds 'n oorwegend nie-politiese fase bly. Dramaturge soos N.P. van Wyk Louw (Germanicus, 1956), D.J. Opperman (Periandros van Korinthe, 1954 en Vergelegen, 1956), Uys Krige, W.A. de Klerk, Bartho Smit (Moeder Hanna) en G.J. Beukes, staan aan die spits. Die belangrikste dramas in hierdie tydperk is, nie verrassend nie, historiese dramas, alhoewel hulle, soos later aangetoon sal word, nie net verheerlikend van 'n grootse verlede sou wees nie.

In die finale fase van hierdie "tweede Groot Trek" van die Afrikaner, terug na die stede<sup>5</sup>, maar nou in 'n leiersposisie met al die politieke, sosiale, ekonomiese, kulturele en selfs godsdienstige aanpassings wat dit van hom verg, is dit nie vreemd dat die skrywers veral op hierdie "eie" problematiek sou konsentreer nie. Die dekade het 'n tydperk van blootstelling geword (aan nuwe filosofiese denkrigtings, politieke ideologieë, internasionale strominge) en van aanpassing. Die soort verzet wat nodig was, het N.P. van Wyk Louw alreeds in 1939 gedefinieer as 'n "lojale verzet" en bepleit in die opstel "Volkskritiek" (Louw, 1975:106).

Ná Republiekwording volg die Verwoerdiaanse era van ekonomiese voorspoed, gepaard met 'n valse gevoel van veiligheid in die waan dat die apartheidsbeleid 'n blywende politieke oplossing sal bied en Afrikaneroorheersing in Suid-Afrika sal verseker. In die breë Afrikanerbewussyn was apartheid 'n regverdigte en regverdige bestel, selfs Bybels gegrond, en was dit dus onnodig dat rasse-diskriminasie en sosiale onreg die gewete moes aanspreek. In die praktyk het die

---

5. Vergelyk dr. D.F. Malan se Bloedriviertoespraak in 1938 (aangehaal in Lapping, 1986:69): "Afrikanerdom is on trek again. It is not a trek away from the centres of civilization, as it was one hundred years ago, but a trek back, from the country to the city."

breë Afrikanergemeenskap skynbaar onbewus gebly van die koue, feitlike gevolge van apartheidstoepassing op individue.

Die Afrikaanse kultuurgeskiedenis ken alreeds uit vroeër tydperke die verskynsel van "volksvreemde" Afrikaanse skrywers, maar in die sestiger- en sewentigerjare was daar 'n baie duidelike verskuiwing in die rol van die Afrikaanse skrywer van "volksheld" in die stryd vir vryheid en Afrikaner-identiteit tot "uitgeworpene". Die Afrikaanse skrywer was voor 'n keuse. Indien hy die politieke feit van vervreemding tussen die mense in sy land sou ignoreer, stel hy homself by implikasie in diens van die ideologie wat dit veroorsaak het. J.J. Degenaar formuleer die keuses soos volg:

Om vervreemding bloot tematies aan die orde te stel in die kuns, loop die risiko van berusting in die status quo. Betrokke woordkuns met die oog op bevryding is gewoonlik die keuse van die kunstenaar wat behoort tot die onderdrukte groep. ... Woordkuns wat gesien word as versoening, is gewoonlik die keuse van die nie-onderdrukte kunstenaar wat hom solidêr beskou met die onderdrukte, maar wat die kuns sien as dít wat die ruimte kan skep vir vervreemdes om mekaar te ontmoet. (in: Malan & Smit, 1985:132)

Soos die vervreemding tussen Suid-Afrikaners, het die vervreemding tussen regering en skrywers ook sterker gegroei soos die realiteite van die beleid van Apartheid duideliker sigbaar geraak het in die praktiese toepassing daarvan. In die sestigerjare het dit 'n hoogtepunt bereik. Toe die Senaat byvoorbeeld in 1968 voorstel dat 'n Verwoerd-prys vir letterkunde wat die heldedade van hulle eie geslag besing, ingestel word, het heftige reaksie uit skrywersgeledere gevolg. N.P. van Wyk Louw het dit as 'n soort Stalin-prys vir Suid-Afrika beskryf (Kannemeyer, 1983:229), wat te verstane is in die lig van sy konfrontasie met Verwoerd oor Die pluimsaad waai ver in 1966<sup>6</sup>. Die Nasionale Party was gewoon aan 'n tradisie waarin die skrywer vir en namens die volk praat. In plaas van bevestiging (van volk en identiteit) word hy nou gekonfronteer met vraagstelling, iets wat Verwoerd as onpatrioties ervaar het.

Hierdie verwydering tussen staat en skrywer was veral duidelik in die Sestigbeweging. Polley (1973:7) beweer ten opsigte van die omstredenheid van die Sestigers, dat hulle literatuur 'n literatuur van ballingskap in hulle eie land geword het, aangesien dit in botsing met die heersende (politieke) magte en die heersende norme en tradisies (ook literêr) gekom het. Hulle invloed op "die volk" was dus nie net literêr nie, soos Kannemeyer (1988:237) aandui: "Die vernuwing van Sestig

---

6. Kyk paragraaf 4.5.3.



... laat sy invloed op die hele maatskaplike bestel in Suid-Afrika geld, breek baie van die taboes en vooroordele van die samelewing af en wysig die literêre, morele, godsdienstige en politieke konvensies van die Afrikaner".

Die Sestigters het geveg teen die sensuurwetgewing en aspekte van die sosiaal-politiese bedeling in die land, en hulle die reg toegeëien "om hulle kuns onbelemmerd en met die nodige vryheid te beoefen" (Kannemeyer, 1983:240). Die skrywers het vryheid van tema en materiaal geëis, die vryheid om alle aspekte van die Suid-Afrikaanse lewe te kritiseer en te beskryf: seks, kerk, kleur- en rasse-temas, politiek, ensovoorts - temas waaraan 'n twintig jaar vroeër skaars in die openbaar gedink kon word. Hulle was besig om hulle van die magstruktuur te distansieer, wat hulle nie net in botsing met die regering gebring het nie, maar ook met die kerk en die literêre "establishment".

'n Onvermydelike gevolg was 'n losse groeppvorming buite die streng raamwerk van Calvinisme, Nasionale politiek en apartheid. 'n "Ander", opstandige letterkunde het naas die "aanvaarbare" letterkunde ontstaan.

Die Sestiger-beweging was bykans volkome 'n blanke beweging, nie omdat die Sestigters apartheid nagevolg het nie, maar omdat die taal- en literêr-historiese ontwikkeling gelei het tot 'n blank-beheerde skryftaal. Die blanke Afrikaner was in beheer van die instellings wat hy geskep het om sy taal te dien, sy letterkunde te bevorder, en sy skrywers aan te moedig. Beide die Akademie en die F.A.K. was kleur-eksklusief. Alhoewel die Sestigters in protes teen hierdie "establishment" was, was hulle ook onlosmaaklik deel daarvan (bloot vanweë hulle blankheid!). Daarom kon Adam Small, vanuit sy ervaring van die Suid-Afrikaanse werklikheid, die Sestigters daarvan verwyt dat hulle swakheid geleë is in hulle onbewustheid van die kontemporêre sosiale werklikheid in die land. Hy gee egter toe dat hierdie bewustheid kan groei, juis as gevolg van Sestig (in: Polley, 1973:144).

Kannemeyer (1983:245) beskryf hierdie vernuwing in die literêre situasie in twee fases: eerstens, in die sestigerjare, 'n wegswaai van die tradisionele Afrikaanse motiewe in die rigting van 'n groter "internasionalisme"; en tweedens, in die sewentigerjare, 'n groter bewustheid van Afrika as "tematiese ontginningsmoontlikheid en as vasteland waarby die Afrikaanse skrywer intens betrokke is". Die realiteite van die omgewing waarin hy hom bevind, veroorsaak as 't ware 'n splitsing in die gees van die Afrikaanse skrywer: enersyds die afkeer

van apartheid en rassisme as praktiese politiek, en andersyds wat Cope noem "the central issue of survival" (1982:40).

In 'n nog sterker mate groei die Afrikanerkritiek teen regeringsbeleid ook in akademiese, godsdienstige en regsgeledere. B.B. Keet vra alreeds in 1956 die vraag: Suid-Afrika - waarheen?, D.P. Botha beskryf in 1960 Die opkoms van ons derde stand en H.A. Fagan bevraagteken die godsdienstig-morele basis van apartheid in Co-existence in South Africa, 1963. Ook stemme aan die Universiteit van Stellenbosch (onder andere J.J. Degenaar en W.P. Esterhuyse) pleit vir 'n wegbeweeg van rasse-diskriminasie. Op godsdienstige vlak word 'n waterskeiding bereik met die Cottesloe-beraad in 1960, waar die godsdienstige basis vir die apartheidsideologie betwis word. Uit die skeuring wat op hierdie wesenlike besluite volg, stig 'n prominente Nederduits-Gereformeerde kerkleier, Beyers Naudé, die Christelike Instituut. Hiermee was die eenheid op alle vlakke van Afrikanerlewe versteur.

In die sewentigerjare word die Suid-Afrikaanse aktualiteit nog sterker in die letterkunde verken, en daar ontstaan 'n strewe om uit te reik na "Afrika". Dit word tydens die 1976-beraad van die Afrikaanse Skrywersgilde deur Jakes Gerwel verwoord:

Afrikaner, Afrikaans, Afrika; en nie bloot maar Afrikaans, Afrika nie. Die vraag is of die Afrikaner, die dominante Afrikaanse groep, homself gaan vrymaak van die ongure supremasistiese heerserspraak en of hy gaan wag dat hy deur antagonistiese magte daarvan onthef word; of hy Afrika gaan ontmoet en of hy hom tromp-op teen die kontinent gaan werp. (Malan & Smit, 1985:43)

Hierdie Afrika-strewe word deel van die openbare politieke debat met die beraad tussen sommige Afrikaanse skrywers en die A.N.C. by die Victoria-waterval vanaf 9-12 Julie 1989. Hulle verbind hulle tot die stryd vir:

- the unbanning of the ANC and all other political organisations
  - the lifting of the state of emergency
  - the release of all political prisoners
  - the removal of troops from the townships
  - the abrogation of all legislation that illegalises legitimate political activity.
- (Coetzee & Polley, 1990:205)

Hierdie gesamentlike wil om teen apartheid standpunt in te neem, het hulle "meelopers" met die "vyand" en verraaiers gemaak.

Die Afrikaanse Skrywersgilde word in 1975 tydens die Broederstroom-beraad gestig nadat 'n prominente groep jong skrywers in 1974 van die Afrikaanse

Skrywerskring weggebreek het. Daar is geen rasse- of kleurbepערking op lidmaatskap nie en in 1976 word die lidmaatskap ook oopgestel vir skrywers uit die Engelse taalgebied. In 1977 versoek lede van die gilde dat die Akademie bruinmense wat 'n beduidende bydrae tot die Afrikaanse literatuur gelewer het, moet toelaat om tot die Akademie toe te tree. Die Akademie se huiwering oor lidmaatskap vir S.V. Petersen in dieselfde jaar lei dan ook tot die bedanking van gilde-lede. Hiermee het 'n groot groep Afrikaanse skrywers hulle finaal losgemaak van die tradisionele Afrikaner kultuurvestings (Kannemeyer, 1983:240-241).

Die arrestasie van Breyten Breytenbach op 19 Augustus 1975 op aanklag van terroristiese bedrywighede dra ook by tot die verwydering tussen skrywer en vólk (*Ibid.*:463). Hier was duidelike bewys dat skrywers (veral met die Sestigergeskiedenis nog vars in die geheue) wel ook volksverraaiers kon wees. Finaal moes beseef word dat politieke stryd en literêre (taal-) stryd nie meer saamloop nie, maar in botsing is. Volgens Willem de Klerk was hierdie konflik onvermydelik, en kom dit ook wêreldwyd voor:

... skrywers verteenwoordig gewoonlik die individuele aksent, die minderheidsentimente, die onderstrominge van emosie wat in 'n gemeenskap roer, die verzet teen die onreg van die sisteem en die skynheiligheid van die publieke moraal. Daarteenoor staan die volk binne die raamwerk van sy verskillende magstrukture. En hierdie magstrukture is ingestel op bewaring van die sisteem, op die sekerhede van die tradisionele, die rustigheid van die fatsoen en die orde, die konformisme aan die geformuleerde lewenstyl en ongeformuleerde belewingswêreld van die gemiddeldes. (In: Malan & Smit, 1985:73)

Benewens die invloed van hulle literêre publikasies, het die vele kunsteoretiese en sosiale uitsprake in artikels, tydskrifte, briewekolomme en polemieke van skrywers soos André P. Brink en Jan Rabie fel omstrede geraak. Juis hierdie omstredenheid wat hulle so sterk in die openbare oog laat beland het, het bygedra om die sosiale gewete van die Afrikaner wakker te maak.

Die Afrikaanse dramaturgie het om baie redes, waaronder die openbare aard van die medium, 'n mindere invloed en langamer ontwikkeling as die prosa of poësie gehad, nie net ten opsigte van kwaliteit en kwantiteit nie, maar veral ook wat tematiese gewaagdheid en politieke bewussyn betref. Ampie Coetzee (in: Botha en Snyman, 1986:5) bevraagteken so laat as 1984 nog steeds die Afrikaanse skrywer se "verhouding tot die dominante ideologie waarin hy bestaan: ondersteun hy dit stilswyend, weet hy nie daarvan nie, is hy in konflik daarmee, is hy krities ten

opsigte van aspekte daarvan?" Hy besluit dan, alhoewel met 'n oordrewe stelligheid vanuit sy "dominante ideologie"

dat die groot teenstellings van die Wit *petite bourgeois* Afrikaanse skrywer hierin lê: die meeste van hulle hou nie eintlik van apartheid nie, maar hulle is bereid om die oorkoepelende ideologie wat apartheid in stand hou, en wat in 'n groot mate juis deur apartheid in stand gehou word, te aanvaar en daarbinne te gedy.

Hierdie stelling is baie wyd en veralgemenend, maar bevat myns insiens 'n waarheidskern, veral wat die Afrikaanse dramaturgie betref. Die Afrikaanse prósa het immers sedert die verskyning van Karel Schoeman se Na die geliefde land in 1972 herhaaldelik bewys gelewer van sy intense betrokkenheid by die Suid-Afrikaanse politieke toestande.

Nogtans het die Afrikaanse drama teen die middel van die sewentigerjare 'n sentrale posisie in die Suid-Afrikaanse teater beklee, juis (en ironies), soos Hauptfleisch & Steadman tereg aandui, om die "elemental fact that it was cultural nationalism - in its positive and negative influence - which set Afrikaans drama far ahead of any other form in terms of quantity and quality of creative production" (1984:9).

### 4.3 "Wit Teologie"

Saam met (en selfs voor) die opkoms van Afrikaner-Nasionalisme was daar ook 'n ander ontwikkeling: apartheidsteologie. Die invloed hiervan op die denke en kultuur van die Afrikaanssprekende Suid-Afrikaner wat tradisioneel Nederduitse Gereformeerde Kerk (NGK) en ook kerkvas is, durf nie onderskat word nie. Soos in die opvolgende drama-besprekings aangedui sal word, het dit ook die dramaturgie geïnfiltreer. Dit was deel van die Suid-Afrikaanse werklikheid waarvanuit die Afrikaanse dramaturg geskryf het. In hierdie bespreking sal kortliks gewys word op die ontwikkeling en vernaamste kenmerke van hierdie "wit teologie".

Loubser (1987:ix) beskryf die "apartheidbybel" as "the totality of biblical texts and presuppositions by means of which people inside and outside the official churches legitimised the policy of apartheid". Daar bestaan baie sulke tekste, waaruit vele gevolgtrekkings in die loop van die Afrikanergeskiedenis gemaak is. Sekerlik een van die bekendste interpretasies is die metaforiese identifikasie van die

Voortrekkers met "Die volk van God" en die "Uittog uit Egipte": die verdrukking deur die Engelse in die Kaapkolonie (Egipte), die beloofde land (binneland) en die vyandige kinders van Gam (swartmense). Ook Helberg (1984:7) wys op hierdie persepsie van die Afrikaner wat "in sy eie oë die moderne uitverkore volk [is], sy saak is God se saak, en sy vyande is God se vyande". Die Afrikaner het dan ook 'n roeping gehad om die lig van die Woord in Donker Afrika te versprei (vergelyk Geloftedagvierings). Selfs dr. D.F. Malan sou verklaar:

The history of the Afrikaner reveals a determination and a definiteness of purpose which make one feel that Afrikanerdom is not the work of man, but a creation of God. ... We have a Divine right to be Afrikaners. Our history is the highest work of art of the Architect of the Centuries. (Aangehaal in: Robins, 1953:7)

'n Vorm van "volksteologie" het al vroeg in Suid-Afrika ontstaan, nie skriftuurlik gebaseer nie, maar ter ondersteuning van die opkomende Afrikaner-Nasionalisme (dit wil sê 'n teologie waarin die volksbelang net so sterk staan as die belange van die Koninkryk). Die Afrikanerkerk het ontwikkel tot 'n uitsluitende kerk in sy identifikasie met net een belangegroep. En hierdie groep het druk op die kerk uitgeoefen om hierdie populêre beskouing as dogma te aanvaar.

Volgens Loubser (1987:7) is die konsep van 'n "volksteologie" nie 'n skepping van die Afrikaner nie. Dit is bekend dat die gewone mens se begrip van die Bybel met verloop van tyd lánge en selfs téénoor die interpretasie van die amptelike kerk te staan kan kom:

It appears that the people develop an ability to interpret that which they hear preached from the pulpits in their own 'language', and to render it acceptable to their own situation. Because of the 'democratic' structure of the Reformed churches, there was a high probability that this theology would sooner or later find its way into the official resolutions of the church, thus paving the way for an apartheid theology.

Met die stigting van 'n nedersetting aan die Kaap het die kerk ten nouste saamgewerk met die magspolities van die Verenigde Oost-Indische Compagnie (Adonis, 1982:22,23). Na die onderskeid tussen blankes en inboorlinge is byvoorbeeld in godsdienstige terme verwys: "blank" en "Christen" was sinoniem, terwyl die term "heiden" gedui het op die Khoikhoi, San, slawe en ander swart volke (*Ibid.*:31). "Volksteologie" kan gesien word in die eerste skriftuurlike regverdiging van slawerny, gebaseer op 'n eie interpretasie van Genesis 9:25<sup>7</sup>.

---

7. "Vervloek is Kanaän! 'n Nikswerd slaaf sal hy wees, in diens van sy broers."

Sedert 1829 is ook ander argumente gebruik, veral 1 Kor. 8:13<sup>8</sup> - die aanwesigheid van gekleurdes tydens eredienste kan aanstoot gee aan die "swakker broeders" en moet daarom vermy word (Loubser, 1987:8). Selfs Deut. 23:2<sup>9</sup> is aangehaal om Kleurlinge uit die kerk te hou. (Vergelyk Frans Harmse in Smit se Die verminktes). Kleurlinge word wel aanvaar as deel van die Christelike kerk, maar hulle hoef nie volgens die Skrif dieselfde sosiale voordele te geniet nie (*Ibid.*:9).

Tog het die kerk vroeg in die 19de eeu nog 'n oop houding teenoor nie-blankes gehad, ten spyte van 'n ontwikkelende rasse-vooroordeel. Die Sinode van 1829 bevestig byvoorbeeld die reg van alle rasse om gesamentlik nagmaal te hou en besluit dat "alle christenen en elke christen in besonder verpligt is overeenkomstig dezelve te denken en te handelen" (aangehaal in: Adonis, 1982:39), en in 1837 word verklaar dat eredienste vry en ongehinderd deur gekleurdes bygewoon kon word (Borchardt, in: Kinghorn, 1986:75).

Die Groot Trek van sowat 15,000 Afrikaanse grensboere na die binneland tussen 1834 en 1840 staan tussen hierdie verklaring en die belangrike koersverskuiwing van die 1857 Sinodesitting. Anna Steenkamp meld byvoorbeeld in haar bekende Voortrekker-dagboek dat die boere gegrief was deur:

De schandelijke en onregvaardige handelwijs van de vrijhijt van onser slaven en nogtans heeft de vrijhijt ons so seer niet verdreven als de geleijkhijt [sic], de gelijkstelling met de Christenen, strijdig met de wetten van God en het natuurlijk onderschijt van afkomst en geloof. Dat het onverdraaglijk was voor elk fatsoenlijk Christen onder sulk een last te buijgen waarom wij dan ons liever verwijderen des te beter ons geloof en leer in suyverhijt te behouden. (aangehaal in: Cameron, 1986:130)

Die twee Boere-Republieke sou geen gelykstelling tussen blank en swart toestaan nie<sup>10</sup>, en dit is ook so deur die NGK aldaar aanvaar.

In die aanloop tot die 1857-Sinode het prof. N.J. Hofmeyr van die Theologiese Seminarium van Stellenbosch in 'n reeks artikels in *Die Kerkbode* om praktiese redes gepleit vir aparte eredienste vir Gekleurdes, maar binne een kerk. Dit was 'n

- 
8. "Daarom, as ek deur wat ek eet, my broer laat struikel, sal ek nooit weer vleis eet nie: ek wil nie my broer se val veroorsaak nie."
  9. Ou vertaling: "Geen baster mag in die vergadering van die Here kom nie; selfs sy tiende geslag mag in die vergadering van die Here nie kom nie."
  10. Artikel 9 van die grondwet van die Transvaalse Republiek bepaal: "het volk wil geene gelykstelling van gekleurden met blanke ingezetenen toestaan, noch in kerk noch in staat" (in: Kinghorn, 1986:78).

kompromisvoorstel waardeur die sterk vooroordele van die tyd geleidelik oorkom kon word (Loubser, 1987:12). Die Sinode-besluit was dan ook:

De Synode beschouwt het wenschelijk en schriftmatig, dat onze ledematen uit de Heidenen, in onze bestaande gemeenten opgenomen en ingelijfd worden, overal waar zulks geschieden kan; maar waar deze maatregel, ten gevolge van de zwakheid van sommigen, de bevordering van de zaak van Christus onder de Heidenen, in den weg zoude staan, de gemeente uit de Heidenen opgerigt, of nog op te rigten, hare Christelijke voorregten in een afzonderlijk gebouw of gesticht genieten zal. (aangehaal in: Kinghorn, 1986:76)

Hier is nog geen skriftuurlike motivering van die kerk se kant nie, alleen praktiese redes weens die swakheid van sommige blankes. Hoe ook al, die kleurvooordeel wat hiermee in die kerk gebring is, sou later lei tot 'n morele basis in die politiek. Geloof en kleur het nou 'n rol gespeel in kerkklidmaatskap.

In 'n verslag oor die Sinode-sitting op 12 November 1880 word die volgende vermeld:

... gaat de Vergadering over tot de bespreking van deze vraag: of er tot de oprichting van eene afzonderlyke Nederduitsche Gereformeerde Zendingkerk zal besloten worden? De groote meerderheid verklaart zich ten gunste van de beantwoording dezer vraag met Ja. (in: Kriel, 1963:67)

Op 5 Oktober 1881 (in Wellington) stig die NGK dan ook sy eerste "inheemse" kerk onder die Kleurlinge met sy eie konstitusie, maar onder beheer van die blanke kerk (*Ibid.*:63-83). Nie-wit lidmate is hiermee in 'n aparte kerk georganiseer - die logiese uitvloeiing van die geleidelike uitskuiwing van gekleurdes sedert 1857.

In 1910 skryf J. du Plessis as redakteur 'n reeks artikels in *De Kerkbode* oor "Het Naturellen Vraagstuk". In die tweede aflewering, "De Inboorling in zijn Maatschappijlijken Toestand", bepleit hy aparte ontwikkeling volgens eie kultuur en tradisies. Hy erken die bestaan van 'n "kaffer-beschaving" en gaan voort:

Zoodra de naturel zijn volksgevoel en zijn nationalen trots verliest, en zich begint te verbeelden dat hij een blanke mensch is, wordt hij verachtelijk, en deugt hij nergens meer toe. Hij moet aangemoedigd worden zijn nationaal zelf-respect te behouden... (*De Kerkbode*, 01/09/10:130).

Die Sinode van 1915 besluit om by kerkrade aan te beveel dat rasvermengde huwelike ten sterkste ontmoedig moet word. In 1917 word dit N.P.-beleid, op daardie stadium die amptelike opposisieparty (Loubser, 1987:23).

Tydens die Vrystaatse NGK-sendingkongres in Kroonstad in Junie 1929 (Adonis, 1982:78) word 'n wye reeks besluite oor die kulturele welsyn van die nie-blanke

bevolking geneem. Hulle reg tot gelykheid voor God word erken, máár: saam met 'n Afrikaner-nasionalistiese motief - hierdie regte moes in hulle eie gemeenskap beoefen word (Borchardt, in: Kinghorn, 1986:83). Hierdie verslag word aanvaar deur die Vrystaatse Sinode in 1931 en vorm in 1935 die basis vir die Sendingbeleid van die Raad van NGKerke (Loubser, 1987:29). Soos Loubser (*Ibid.*:32) aandui, was dit bepalend vir die toekomstige verhouding tussen die NGK en sy "dogterkerke":

Since 1881 practical church apartheid was an accomplished fact, but after the missionary policy of 1935 institutional segregation came to be recognised as a principle. What thus happened was that Scripture as the source of revelation (with regard to social ethics) was replaced by history. Not the bible but experience (the 'traditional fear') became the decisive factor.

Afrikaner-identiteit was 'n gawe van God. Dit was die Afrikaner se verantwoordelikheid om dit te bewaar, terwyl hy ook sy roeping vervul om die nie-blanke tot (gesegregeerde) "volwassenheid" te lei. Slegs politieke mag sou die Afrikaner in staat stel om hierdie geroepenheid te verwesenlik, dit wil sê, om 'n beleid van apartheid tot uitvoer te bring. Hierdie beleid, gebaseer op praktiese en historiese gronde, moes nou teologies en skriftuurlik gefundeer word.

Van die argumente word gevind in die Federasie van die Calvinistiese Studenteverenigings in Suid-Afrika se publikasie, Koers in die Krisis (Deel III) (Stoker, 1941). In die *Redaksionele voorwoord* verklaar H.G. Stoker:

Nou moet ons hier nie dink, dat al hierdie beginsels iewers klaar uitgewerk lê en wag op die mens om hulle toe te pas. Die mens moet hulle ontdek in die Skriftuur en die natuur, in die wêreld en in sy lewe. ... Neem b.v. net in ons land die beginsel van segregasie, wat deur en deur Calvinisties is, en in ons landsomstandighede ontdek moes word. (1941:ix,x)

Veral die beginsel van "eenheid en verskeidenheid" word deeglik in die artikels uitgespel. In J.G. Strydom se opstel, *Die rasse-vraagstuk in Suid-Afrika* word nie doekies omgedraai nie:

Hierdie beleid is daarop gemunt van die kant van die Blankes om regverdigheid te laat geskied aan die kleurrasse, maar die kleurrasse moet hulle regmatige regte en voorregte *apart van die witman kry*. Hierdie beleid kan bes verstaan word deur dit dan die beleid van *apartheid te noem*. (*Ibid.*:244)

Hy motiveer sy apartheidsdenke soos volg:

Wel is alle verlostes een in Christus, maar hierdie eenheid is 'n super-nasionale, geestelike eenheid wat die rasse-verskille en kleurgrense nie uitwis nie, maar erken en verdiep en die verskeidenheid in hoër eenheid saambind. (*Ibid.*:246)



In hierdie argumentasie sien Loubser (1987:38) 'n sterk invloed van Abraham Kuyper (1837-1920), die briljante teoloog wat later eerste minister van Nederland sou word. Saam met hierdie neo-Calvinistiese invloede uit Nederland het ook die nasionalistiese en rassistiese invloede uit Duitsland bygedra tot die klimaat waarbinne 'n totale beleid van segregasie geformuleer kon word (*Ibid.*:50). Die Nasionale Party, in reaksie hierop, het weer nader aan teologiese begroning beweeg. W.A. de Klerk (1975:199) dui pertinent hierop:

Afrikaner politics was slowly but fatally being theologized. ... It is not wholly correct to say that the Dutch Reformed Church was (or became) the 'National Party at prayer'. It is more correct to say that the National Party was itself becoming, if not a church, then a party imbued with religion - a secular religion - at its very roots.

In 1942 versoek die NGK via die Federale Sendingraad die Minister van Naturellesake om rasvermengde huwelike wetlik te verbied (Adonis, 1982:81). In 1943 word die versoek herhaal in 'n memorandum aan die Eerste minister (Smuts) met aandrang op segregasie in woongebiede, universiteite en die ekonomiese lewe (*Loc cit.*)<sup>11</sup>. Die NGK verklaar hom dus openlik ten gunste van die beginsel van rasse-apartheid en rassuiwerheid (Loubser, 1987:55).

Tydens die Volkskongres oor die rassebeleid wat in 1944 in Bloemfontein gehou is, lewer J.D. du Toit (Totius) 'n deurslaggewende referaat oor "Die godsdienstige grondslag van ons Rassebeleid". Volgens Loubser (1987:56) is dit die eerste keer dat die apartheidsbybel geopen is. Du Toit skep 'n denkbeeldige "teëstander van ons kleurbeleid" wat 'n vraag stel oor watter Bybelteks hy kan aanvoer as bewys vir die skriftuurlike begroning van die beleid van segregasie. Hy antwoord dan: "'n Teks het ek nie, maar ek het die Bybel, die hele Bybel. My bewysvoering sal gaan van Genesis tot Openbaring. Só moet ons bewyse uit die H.Skrif aanvaar" (*Inspan*, Desember 1944::7). Met baie kruisverwysings uit die Bybel bewys hy dan dat God self die "Skeidingmaker" is:

... wat God saamgevoeg het, moet die mens nie skei nie. Dit is die kern van ons pleidooi vir volkseenheid. ... ons [mag] ook nie saamvoeg wat God geskei het nie. In pluriformiteit word die raad van God verwerklik. Die hoëre eenheid lê in Christus en is geestelik van aard. (*Ibid.*:13)

Saam met Geoff Cronjé se inset ("Die vraagstuk van bloedvermenging") stel hierdie kongres die bloudruk vir apartheid, ondersteun deur Bybelse bewyse.

---

11. Hierdie versoeke is volgens Borchardt (in: Kinghorn, 1986:84) vir die eerste keer in 1937 en 1938 gerig, maar die regering wou nie toestem nie. Die kerk het die versoeke dus herhaal.

Adonis (1982:84) wys daarop dat selfs die woord "apartheid" 'n paar keer in die kongresbesluite voorkom.

Op die Federale Armsorgraad van die Raad van NGKerke se Volkskongres in 1947 word 'n kritieke verslag van prof. E.P. Groenewald aanvaar (Loubser, 1987:60). Dit is aangebied as die skriftuurlike regverdiging vir 'n sisteem van totale rasse-apartheid, wat op elke terrein van die lewe deurgevoer moes word. In 1948 is dit op die agenda van beide die Transvaalse en Kaapse sinodes geplaas, met die dubbelsinnige reaksie wat in latere NGK-besluite tiperend sou raak: God het die beginsel van diversiteit in sy Skrif vasgelê, maar nêrens in die Bybel word spesifiek met die vraagstuk gehandel nie (Loubser, 1987:60). Die NGK het die "apartheidsbybel" dus nog nie amptelik aanvaar nie, maar tog: hierdie dokument het voor drie belangrike kerkliggame gedien in die jaar dat dr. D.F. Malan en sy Nasionale Party aan bewind gekom het.

In Groenewald se dokument, getitel *Apartheid en Voogdyskap in die lig van die Heilige Skrif*<sup>12</sup>, word al die vernaamste skriftuurlike argumente ten gunste van apartheid tot op daardie stadium saamgevat. Hy orden dit onder sewe hoofde, wat ook as beginsels kan dien: "Die Skrif Leer die Eenheid van die Menslike Geslag"; "Die Verdeling van die Menslike Geslag in Rasse, Volke en Tale is 'n Bewuste Daad van God"; "Die Here Wil dat Aparte Volke hul Apartheid Moet Bly Handhaaf"; "Die Apartheid Strek hom oor die Hele Terrein van die Volkslewe (nasionaal, sosiaal, godsdienstig)"; "Die Seën van God Rus op die Eerbiediging van Apartheid"; "in Christus Kom 'n Hoër Geestelike Eenheid tot Stand"; "Die Sterkere het 'n Roeping teenoor die Swakkere" (in: Cronjé, 1947:44-65). Die tradisionele "vrees van die witman" is vervang met Bybelse bewyse. Hierdie dokument sou in 1974 die basis vorm van die NGK se groot beleidstelling in *Ras, volk en nasie en volkereverhoudinge in die lig van die Skrif*.

Sterk protes teen hierdie Bybelse fundering van apartheid het uit eie geleedere gekom van dr. B.J. Marais (vergelyk byvoorbeeld ook sy Die kleurkrisis in die Weste, 1952), prof. P.V. Pistorius en prof. B.B. Keet (Loubser, 1987:71-75). Ten spyte van hierdie weerstand het die Transvaalse Sinode in 1948 egter besluit dat die beleid van apartheid "sy grondslag in die Heilige Skrif het" (Adonis, 1982:91). Die golf van nasionalisme het hulle argumente oorspoel - dit was die jaar waarin NGK predikant D.F. Malan se Nasionale Party aan bewind gekom het.

---

12. In 1947 gepubliseer in G. Cronjé se Regverdigde Rasse-apartheid.

Veral die artikels van die toenmalige redakteur van *Die Gereformeerde Vaandel*, prof. F.J.M. Potgieter, het met sy onderskeid tussen 'n positiewe en negatiewe diversiteit (verskeidenheid en verskeurdheid) belangrike verdere argumente ten gunste van die apartheidsbybel gevoer (Kinghorn, 1986:121-128).

Die Federale Sendingraad van die NGK organiseer 'n deurslaggewende kongres oor die naturelle-vraagstuk in 1950 in Bloemfontein. Die gevolg was 'n bloudruk vir apartheid as 'n ideaal vir totale segregasie, want:

Die beleid van eiesoortige ontwikkeling wat ons voorstaan en wat ook in beginsel weerspieël word in die wetgewing van ons land, soos in 1936 vasgelê, is geen statiese toestand nie, maar dinamies in sy aparte ontwikkeling. Dit dui op 'n proses van ontwikkeling wat elke volksgroep op die suiwerste en spoedigste wyse tot sy eie bestemming soek te voer onder God se genadige beskikking. Dit is 'n middel tot die doel van 'n selfstandige status. (aangehaal in: Adonis, 1982:94)

Loubser (1987:77) spreek ernstige bedenkinge uit oor hierdie argumentasie:

On the one hand, direct scriptural proofs of apartheid were rejected, while on the other hand biblical principles were accepted. Objection was made to an artificial segregation of races, though the natural distinctions had to be respected.

Die Afrikanerkerke het inderdaad die weg berei vir 'n radikale politieke beleid van totale apartheid.

In 1956 aanvaar eers die Raad van NGKerke, en daarna ook al die sinodes, 'n beleidsverslag wat die Groenewald-dokument nog verder voer. Die verslag verklaar dat God die eenheid en verskeidenheid van die menslike geslag in sy Skepping verorden het (Adonis, 1982:102). Eenheid tussen die rasgeskeide kerke word beperk tot "deeds of compassion" (Loubser, 1987:82).

Na Sharpeville 1960 organiseer die Wêreldraad van Kerke (WRK) 'n vergadering by Cottesloe. Die verteenwoordigers van die Kaapse en Transvaalse sinodes van die NGK lewer 'n verslag oor rasse-verhoudinge wat in 'n groot mate die basis van die finale verslag vorm (Loubser, 1987:87). Deel twee van die verklaring<sup>13</sup> bevat die besluite wat later erg omstrede sou raak: geen skriftuurlike of ander regverdiging vir apartheid word gebied nie, oop kerke en die noodsaaklikheid vir die sigbare eenheid in Christus word bepleit (punte 5, 6), en skriftuurlike gronde vir die verbod op gemengde huwelike word verwerp (punt 10). Die hewige reaksie hierop (ook van dr. H.F. Verwoerd) lei tot die verwerping daarvan deur die

---

13. In sy geheel opgeneem in Adonis, 1982:112,113.

belangrikste NGK-liggame, die NGK se breuk met die WRK en die stigting van die Christian Institute deur dr. Beyers Naude in 1963.

Beide die Rapport van die Kaapse NGK in 1966 en die rapport, *Ras, Volk en Nasie en Volkereverhoudinge in die lig van die Skrif* (RVN) van die Algemene Sinode van die NGK in 1974, bly in lyn met die NGK se apartheidsdenke<sup>14</sup>. Kinghorn (1986:48) beweer selfs dat apartheidsteologie in RVN sy "klassieke uitdrukking" gevind het. In 1982 verklaar die Nederduitse Gereformeerde Sendingkerk 'n *status confessionis*, die kulminasie van jarelange protes teen die NGK se apartheidsteologie. Hierin word verklaar dat apartheid afgodery en die teologiese regverdiging daarvan kettery is<sup>15</sup> (Loubser, 1987:147). In 1986 word dit as belydenisdokument in die Sendingkerk aanvaar - 'n stap wat die NGK onvermydelik tot ernstige selfondersoek gedwing het.

Apartheidsteologie het op 'n eenvoudige manier begin met toegewings rondom die "kleurkweesie". In later jare het dit volgens Kinghorn (1986:143)

verskuif na volk en taal as groepsriteria. ... En so, tussen volk en kleur, skuifel apartheidsteologie heen en weer. Maar dit doen geen afbreuk nie aan die feit dat die verskeidenheid binne die mensdom volgens dié teologie berus op groepeenheid, wat op die een of ander manier - direk of indirek - biologies gedefinieer is.

Dit is dus duidelik dat die NGK vir die volle tydperk wat in hierdie proefskrif behandel word, apartheid toegepas en moreel-godsdienstig geregverdig het, maar, soos Loubser (1987:83) tereg aandui:

To ascribe political apartheid fully to the church would not be historically correct. The DRC did not design apartheid and hand it over to the politicians. Its roots go further back, even to a time before it was embraced by the church. It must also be stressed that no Afrikaans church ever made apartheid part of its confession. It only constituted a part of the churches' social doctrine which was regarded as relative to their confessional documents.

Ten spyte van hierdie versagtende getuienis het die NGK 'n belangrike rol gespeel in die vestiging van apartheid as 'n politieke ideologie van totale segregasie, en het dit by die meeste Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners 'n geloofsoortuiging geword.

---

14. Die rapporte word bespreek in Adonis, 1982:116-129.

15. Vergelyk in hierdie verband ook Desmond Tutu se uitsprake: "Apartheid contradicts the testimony of the Bible categorically" en "The Old Testament knows of only one legitimate separation among persons and that is the separation between believers and pagans. Every other kind is sinful" (in: De Gruchy, 1983:41,42).

Dit is daarom verstaanbaar dat godsdiens so 'n sentrale tema in die Afrikaanse dramaturgie vóór 1976 is. Net enkele dramaturge het hulle egter openlik teen apartheidsteologie uitgespreek. By Pieter Fourie het dit 'n sterk aanklag geword wat sigbaar is in bykans al sy dramas. In 'n onderhoud met Marianne Thamm (*The Cape Times*, 02/05/86:9) verklaar hy:

Most of my plays deal with the identity crisis of the Afrikaner and his prostitution of God and religion to suit his own purposes. ... Any simplistic blame [for the current crisis] should go to the Afrikaner churches which did nothing to stop apartheid. Their silence condoned it and politicians used the church and prostituted God to create an unjust society which the church made no effort to reject.

Fourie sou dit selfs nog 'n stap verder kon voer, want in hierdie afdeling is aangetoon dat die kerk juis níe stilgebly het nie, maar aktief betrokke was by die ontwikkeling van apartheid.

In *Hey smile wit' me* (1979) val Adam Small ook die basis van apartheidsteologie aan. In die drama land Jesus op die D.F. Malanlughawe in 'n jumbo, maar omdat hy eenheid en vrede predik word hy deur die Veiligheidspolisie aangerand en in Groote Schuurhospitaal se Ongevalle-afdeling opgeneem. Small stel dit reguit:

To my mind, apartheid is blasphemy. Perhaps the biggest part of our problem in this country is that apartheid is sustained by a theology about which, because of my background, I know a good deal. (*Sunday Tribune*, 15/07/79:22)

#### 4.4 Enkele aspekte in die ontwikkeling van die Afrikaanse teater

Die vroeë ontwikkeling van die Afrikaanse toneel word deeglik beskryf deur F.C.L. Bosman (1928, 1980) en L.W.B. Binge (1969). Hierdie ontwikkeling hou verband met die Afrikaanse taalstryd en is, soos die breë literêre stroom, gekoppel aan die Afrikaner se politieke strewe. Dit is aanvanklik deur 'n sterk didaktiese inslag gekenmerk, en was met enkele uitsonderings tot laat in die sestigerjare klaarblyklik onbewus van en onbetrokke by politieke strominge en sosiale ontwikkelinge wat nie direk verband gehou het met die Afrikanervolk nie. Deur hierdie toespitsing op homself het die Afrikaner daarin geslaag om organisasies en strukture te skep wat 'n vrugbare klimaat vir die ontwikkeling van sy drama- en teatertradisie sou wees.

In 1866 word die Rederykerskamer Aurora in Kaapstad gestig, met Melt Brink as die leidende figuur (Bosman, 1980:457). Daarna volg die stigting van die Rederykerskamer Onze Taal (Pretoria) in 1891 (*Ibid.*:483) en veral die Afrikaans-Hollandse Toneelvereniging in 1907, ook in Pretoria, met die kern gevorm deur twee redaksieledere van die *Volkstem*: G.S. Preller en Harm Oost (Binge, 1969:36). Die politieke skeuring wat na 1910 in die Botha-regering plaasvind, werk deur tot in alle lae van die bevolking - en laat sigself ook op die terrein van die toneel geld. Harm Oost se simpatie lê by Hertzog, wat beteken dat hy die *Volkstem* verlaat, terwyl Preller aanbly (*Ibid.*:40).

Na Langenhoven se "Afrikaanse ontwaking" word hy 'n leiersfiguur in die taalstryd, en ook aktief op toneelgebied. Volksfeeste het 'n uiters belangrike rol in die ontwikkeling van die Afrikaanse drama en teater gespeel. Baie nuwe dramas het as geleentheidstukke ontstaan en die Afrikaanse gemeenskap het bywoning daarvan bykans as rituele volkspelig ervaar. Die direkte verband tussen teater en volksdiens het hier op sy duidelikste geblyk. Twee vroeë voorbeelde wat hierdie tradisie van historiese volksdrama help vestig het, is Langenhoven se Die Hoop van Suid-Afrika (opgevoer op "Dingaansdag", 16 Desember 1913, te Oudtshoorn) en Heldinne van die Oorlog deur Jan F.E. Celliers, wat in 1924 by geleentheid van die onthulling van die Vroue-monument by Bloemfontein opgevoer is.

Met die taaloorwinning het daar 'n verdieping in die kulturele strewe van die Afrikaner gekom. Wanneer Binge (1969:100) die jare 1920-1930 beskryf, som hy op:

Daarmee is die belangrike kenmerke van die Afrikaner aangeroen wat in dié tyd op die voorgrond tree: nasionalisme, taaltrots en godsdienssin. En hierdie volksaard bepaal eintlik die karakter van die Afrikaanse toneel in hierdie dae.

Die dekade word gekenmerk deur 'n landwye toneel-oplewing en die begin van 'n Afrikaanse beroepstoneel. Die reisgeselskappe van Paul de Groot en Hendrik Hanekom neem teater na die Afrikaanse platteland.

Uiteraard is daar in hierdie fase nie sprake van Afrikaanse politieke protesteater téén Afrikaners nie. Die meeste opvoerings was van vertalings van populêre Europese stukke, en ligte komedies of sentimentele inheemse stukke. Tog is

enkele dramas soos Witman, wat het jy gedoen (opgevoer deur die Hanekoms in die vroeë veertigerjare) opgeteken, wat dui op 'n sekere kleurbewustheid<sup>16</sup>.

Uit hierdie vroeë tydperk kan ook verwys word na André Huguenet se felgekritiseerde vertolking van Ampie, waarin hy Jochem van Bruggen se deernisvolle tekening verander in 'n karikatuur van die agterlike Afrikaner. Net daarna doen hy egter Mal Hans, 1930/1931, gebaseer op Dolle Hans - een van Fabricius se dramas oor Nederlands-Indië. Die drama handel oor die onderlinge verhoudinge tussen Nederlander, inboorling en "mengbloed", dit wil sê, dit het 'n maatskaplike en politieke bewussyn wat tot op daardie stadium nog nie in die Afrikaanse drama voorgekom het nie. Die stuk teken met deernis die omstandighede waarin 'n opgevoede "mengbloed-offisier" hom bevind. Fabricius is egter nie ten gunste van rasse-vermenging nie, soos Karel Loos aandui: "Fabricius self gloof nie aan die moegelykheid van rassen-assosiasie, waar een zóó diepe kloof die soorte scheidt" (aangehaal in: Binge, 1969:171). Die parallel met die Suid-Afrikaanse situasie spreek vanself, alhoewel Huguenet in sy interpretasie nie hierdie kerntema beklemtoon het nie. Die analogie sou vir sy gehore dus net terloops wees, en beslis nie bydra tot 'n sosiale bewussyn nie.

Die onderlinge verdeeldheid tussen en vermenigvuldiging van die professionele toergroepe gee aanleiding tot wanpraktyke en dikwels ook gepaardgaande lae standaarde. Uit reaksie hierteen ontwikkel 'n sterk amateurtoneel, wat kulmineer in die stigting van twee belangrike Amateurgroepe: die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging (K.A.T.) (1934) en die Volksteater (Pretoria, 1935/1936).

Die K.A.T. se doelstellings was onder meer om die Afrikaanse toneel te bevorder, aan te moedig en om so veel as moontlik oorspronklike stukke op te voer. Hierin het hulle by uitnemendheid geslaag. Die werke van nie minder nie as 26 Afrikaanse dramaturge word opgevoer, waarvan die meeste oorspronklike stukke is wat spesiaal vir die K.A.T. geskryf is<sup>17</sup>.

Die Volksteater sou 'n soortgelyke rol in die Noorde vertolk. In die oorlogsjare het die vereniging selfs by implikasie polities geraak met opvoerings soos Maria Stuart, Dagbreek en In 'n skewe straatjie. Volgens Binge (1969:222) was hierdie

---

16. Alhoewel ek nie die teks van "Witman" kon opspoor nie, vermoed ek dat dit gebaseer is op of geskryf is in die trant van Slagoffers (1928) deur Brand (J.C.B.) van Niekerk wat hierna bespreek word.

17. Vir volledige besonderse oor al die K.A.T.-opvoerings, kyk Nel, 1972:150-156.

"betrokkenheid" egter weinig militant en nooit uitgesproke pro-Duits nie. Dit was ook net beperk tot eksklusief blanke politiek. Die K.A.T. het deurgaans polities onbetrokke gebly en hom op sy hoofdoelstelling toegespits. Dit blyk veral uit sy meningsverskil met die Cape Town Repertory Theatre Society oor gemengde gehore in die teater, wat in paragraaf 3.2 bespreek is.

Deur die onvermoeide ywer van veral P.P.B. Breytenbach om 'n oorkoepelende nasionale toneelorganisasie met permanente teatergeboue daar te stel, word die tweetalige Federasie van Amateurtoneelvereniginge van Suidelike Afrika (Fatsa) onder sy leiding gestig, en uiteindelik ook die Nasionale Toneelorganisasie (N.T.O.) wat in 1948 op sy eerste toneelreis vertrek.<sup>18</sup> Die N.T.O. verkry finansiële staatsteun en beoog om die Afrikaanse en Engelse toneel op 'n gesonde voet te plaas, of soos Dekker (1963:337) dit stel: "goeie kuns aan die hele volk (te) bring." Die "hele volk" sluit nie swartmense in nie.

In 1961 word die De Bruyn-kommissie aangestel om die problematiek rondom die uitvoerende kunste te ondersoek, en die belangrikste aanbeveling is "dat die uitvoerende kunste in 'n gedesentraliseerde vorm en op provinsiale basis onder die regstreekse toesig van die administrateurs maar met finansiële steun van die sentrale regering moet voortbestaan" (Kannemeyer, 1983:254). Die Streekrade vir die Uitvoerende Kunste, soos dit tans funksioneer, word dan ook in 1962 daargestel.

Die Afrikaner span ook die Streekrade in om die Afrikaanse drama te stimuleer, deur onder andere opdragte aan dramaturge soos N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Bartho Smit en Chris Barnard te gee. Staatsubsidie impliseer egter staatsbeheer en -sensuur, met die gevolg dat geen Afrikaanse politieke protesteater deur die Streekrade geskep of opgevoer kon word nie. In gevalle waar politiek wel ter sprake sou kom, soos in die opdragwerke van Bartho Smit<sup>19</sup>, kon die provinsiale administrateur dit van die planke hou.

Benewens die positiewe uitwerking van die Streekrade op die Afrikaanse teater, het dit ongetwyfeld ook 'n remmende effek gehad op die ontwikkeling van sommige dramaturge (soos Smit) en die vroeër ontwikkeling van 'n werklik Suid-Afrikaanse tematiese basis. In *Teater SA* (Desember 1968:6) lê Wilma Stockenström baie van

---

18. Konya en Stead in: Hauptfleisch (ed.), 1985:61, 65-66.

19. Kyk paragraaf 4.5.4, pp. 164-166.



die verantwoordelikheid vir 'n futlose Afrikaanse toneel voor die deur van gesubsidieerde teater. Die stelsel van beheerrade en onderkomitees veroorsaak dat leke as "sedehoeders" benoem word, wat moet toesien dat 'n bepaalde ideologie gevolg en bevorder word. Volgens haar is die Afrikaanse beroepstoneel geheel en al verburokratiseer en geïdeologiseer, wat gelei het tot "'n fraai, veilige en bowenal versigtige toneel".<sup>20</sup>

Die sosiaal-bewuste, of polities-andersdenkende Afrikaanse dramaturge kon egter deel word van 'n ander belangrike ontwikkeling, naamlik die kleiner, eksperimentele teaters, soos die Markteater en Die Ruimte, wat ontstaan het. Hierin kon dramaturge soos Pieter-Dirk Uys hulle werk voor veelrassige gehore opvoer.

#### 4.5 Politieke protes

In die voorafgaande is gewys op die noue verband tussen Afrikaanse skrywer en nasionale Afrikanerstrewe. Politieke protes teen die bestaande gesagstrukture was dus net moontlik ná 'n self-verloënde losmaak van die tradisionele mitologie, en hierdie verwydering het eers met die sogenaamde Sestigters duidelik gestalte aangeneem. In haar beskouing van die "ander Afrikaanse letterkunde" verwys Marianne de Jong na Ampie Coetzee, volgens wie dit simptomaties

van die dialektiese band tussen Afrikaanse letterkunde en Afrikaanse Nasionalisme/kapitalisme [is] dat die Afrikaanse literatuur behalwe met hoë uitsonderings soos in die werk van die 'Kleurlingdigters' geen blyke gee van enige ernstige bewustheid of kommer oor rasse-onderdrukking, inperkende rasse-wetgewing en die gewelddadige onderdrukking van opstand tot en met die sestigerjare nie. (1989:71)

Die vraag sou dus tereg gestel kon word of die skrywer die rasse-onreg doodgewoon nie as onreg herken het nie, en of hy dit nie wou erken nie.

Vanweë geïnstitusioneerde rasse-skeiding was die blanke skrywer in 'n bevoorregte posisie, wat hom op vele maniere laat baat het by apartheid. Na hy sy skynbaar veilige politieke posisie bereik het, kon hy hom toespits op die "ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde", 'n omvattende taak wat hy binne enkele dekades (veral op die gebied van die poësie) voortreflik gedoen het. Hy

---

20. P.G. du Plessis (in Polley, 1973:79-89) maak daarenteen 'n sterk saak uit vir die behoud (ook) van "tradisionele tegnieke en vorme" en die keuse van die dramaturg om "nie-politieke teater" te skryf indien hy dit sou verkies.

kon binne invloedryke kultuur-organisasies en literêre verenigings funksioneer, wat dieselfde doelstellings as hy nagestreef het, en hom met toekennings en pryse aangemoedig het. Die literêre kritiek was konserwatief en behoudend, soos ook die klein leserspubliek wat nog vertroetel moes word (en sonder sy leser swyg die skrywer). Die mark vir veilige, voorskryfbare boeke was groot. In só 'n klimaat is 'n skeiding tussen letterkunde en politiek baie maklik en winsgewend.

'n Goeie aanduiding van hierdie "klimaat" kan gevind word in die verslag van die jaarvergadering van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns in Junie 1967 in Bloemfontein, wat gehandel het oor "Die Kuns en die Gemeenskap". Die konserwatiewe beskouing omtrent die funksie van die Afrikaanse teater binne die Afrikanerkultuur is duidelik uitgespel. Aangesien die belangrikste Afrikaanse kultuurleiers betrokke was by die Akademie, sou hierdie uitsprake beskou kon word as die beduidende konserwatiewe Afrikanerbeskouings omtrent die onderwerp<sup>21</sup>.

Veral insiggewend is die belangrike rol wat Geoff Cronjé op die kongres gespeel het. Wanneer in gedagte gehou word dat Cronjé se sosiologiese geskryfte hoekstene van die apartheidsbeleid geword het (vergelyk 'n Tuiste vir die nageslag, 1945), en dat hy in 1954 voorsitter van die Cronjé-kommissie van ondersoek na beheer oor publikasies was (met aanbevelings so streng dat dit nie eens vir die regering aanvaarbaar was nie), gee dit 'n goeie aanduiding van die Afrikanerkultuurklimaat waarbinne in die sestigerjare gewerk moes word. In die inleidende referaat wys hy daarop dat die Akademie uit die Afrikanervolk ontstaan het en daarom volksverbonde is. Hy vervolg: "Die Akademie is één met die Afrikanervolk: wesenlik deel daarvan" (Naude, 1969:3). Wanneer die Akademie dan tot verantwoording geroep mag word deur die volk oor sy bevordering van kuns in die gemeenskap, sal die Akademie saam met die volk moet "... besin oor wat bevorderlik of skadelik, goed of sleg, reg of verkeerd, aanneemlik of aanstootlik is, wat betref die kuns en die gemeenskap" (*Ibid.*:4). En later: "Behoudendheid is nie 'n swakheid nie maar wel 'n deug, in elk geval wat die Afrikanervolk aangaan" (*Loc cit.*).

Vir Cronjé is die Afrikaanse kultuur 'n skepping van die Afrikanernasie, en het dit ontwikkel vanuit die agtergrond van sy Christelike, Westerse en Europese

---

21. Ek stel dit doelbewus as eensydige beskouing en téénoor byvoorbeeld Malan en Smit se Skrywer en gemeenskap, 1985, waarin 'n seleksie van voordragte uit die Afrikaanse Skrywersgilde se eerste tien bestaanjare opgeneem is.

herkoms. Die Afrikaanse kultuur kan egter ook nie sonder die Afrikaanse lewensopvatting Afrikaans wees nie. As deel van die Afrikaanse kultuur kan die Afrikaanse kuns, wanneer dit nie getrou is aan die Afrikaanse lewensbekouing nie, nie meer Afrikaans wees nie, "ook al is dit afkomstig van persone wat in naam Afrikaans is". Hy raak dan tot die gevolgtrekking: "... dat artistieke norme en beskouinge en nasionale norme en beskouinge nie alleen nie onversoenbaar is nie, maar inderdaad ten nouste met mekaar saamhang en trouens nie van mekaar losgemaak kan word nie" (*Ibid.*:5).

Selfs in A.P. Treurnicht (latere regse politieke leier) se referaat oor "Godsdiens, die kuns en die gemeenskap" (*Ibid.*:7), is daar nie een vermelding van sosiale bewussyn, rasse-diskriminasie, die rol van die kunstenaar as volksgewete of wat ook al teenwoordig in die argumentering nie. En dít op 'n stadium waar Sharpeville al gebeur het en massale volksverskuiwings (volgens apartheidbeleid) met die gepaardgaande ellende daagliks plaasgevind het. Trouens, uit al die referate blyk 'n benouende volksafgeslotenheid, 'n gebrek aan belangstelling of deernis vir enigiets of iemand wat buite die eng definisie van Afrikaner of Afrikanerkultuur val. Die hoofdoel is om hierdie kultuur te beskerm en te bevorder.

Ook die teater moet hiervoor ingespan word en word beperk volgens die behoeftes van die volk. In sy bespreking van "Die drama en die gemeenskap" gee Cronjé toe dat die drama bedoel is "as 'n siening en weergawe van die mens en die lewe van mense in verhouding tot mekaar" (*Ibid.*:53). Alhoewel hy nêrens (soos ook in die ander referate die geval is) uitspel wie in- of uitgesluit is by die begrip "gemeenskap" nie, kan afgelei word dat hy verwys na die blanke Afrikanerdramaturg se verantwoordelikheid om positiewe dramatiese en politieke stellings te maak vir sy Afrikanervolksgenote:

Die dramaturg geniet sy vryheid binne die gemeenskap en die blote feit van die vryheid bring mee dat hy 'n bepaalde verantwoordelikheid teenoor die gemeenskap het. Hy beoefen 'n kuns waarin bepaalde artistieke norme geld, maar tegelykertyd mag hy die belange van die gemeenskap nie skaad nie. Trouens, die verantwoordelike dramaturg lewer in die beoefening van sy kuns 'n spesifieke diens aan die gemeenskap. Die beoefening van die kuns en die diens aan die gemeenskap is nie twee afsonderlike dinge nie. (*Ibid.*:57)

Kritiek kan deel van hierdie "diens" wees, soos Cronjé elders (1968:84-85) verduidelik, maar: "Die waaragtige en ernstige kunstenaar stel hom in sy vernuwing en/of vooruitsiening en/of kritiek nie buite en teenoor sy gemeenskap nie; ... (dit) vind binne en vanuit sy gemeenskap plaas".

Bogenoemde aanhalings word spesifiek gebruik om te dui op die algemeen-geldende konserwatiewe uitsprake van die tyd, wat rigtinggewend was vir die "volksvaste" en "patriotiese" skrywers. Dit sou ook gesien kan word as 'n verdediging teen die snelle ontwikkeling van 'n kritiese, opstandige, "on-Afrikaner" literatuur in die sestigerjare, en die groeiende oproep om 'n nog sterker betrokkenheid by die daaglikse aktualiteit. In die Redaksioneel tot *Teater SA* (April 1969:24) pleit W.G. byvoorbeeld vir "... skrywers wat sonder huiwering 'n gestalte gee aan die kontemporêre situasie soos hulle dit sien. As ons net moes staatmaak op klassieke werke uit ander tale en lande, sou ons in 'n kulturele museum leef ..."

Een van die belangrikste gebeurtenisse in hierdie "opstand", was die Simposium oor die Sestigters wat van 12-16 Februarie 1973 in Kaapstad gehou is, en waartydens uiteenlopende en selfs teenstellende standpunte (oor protes en "betrokkenheid") in die referate gestel is. P.G. du Plessis het byvoorbeeld sterk daarvoor geargumenteer dat 'n skrywer 'n *keuse* het ten opsigte van betrokkenheid, en dat elkeen moet kies volgens wat hy is, en dat hierdie keuse hom gegun moet word (Polley, 1973:82-89).

Ook die verhouding tussen letterkunde en die samelewing was onder bespreking. J.J. Degenaar (*Ibid.*:152-160), nadat hy "samelewing" beskryf het as 'n "kompleksiteit van pluraliteite" met "sy eie aard en struktuur" (dit wil sê, nie 'n eksklusief Afrikaanssprekende, blanke groepering nie), waarsku teen 'n eensydigheid van kuns ter wille van 'n bepaalde gemeenskap in die samelewing, want dit beteken die "nasionalisering van kuns". Sy versoek aan die skrywers staan in wese reëlreg teen die uitsprake van die Akademie (soos hierbo gemeld):

... skrywe vir ons die Suid-Afrikaanse samelewing oop, al beteken dit dat u teen daardie samelewing moet inskrywe; slag vir ons al die heilige koeie wat in ons samelewing ons weerhou van 'n volwaardige saam-lewe; erken dat die samelewing nie staties is nie, maar dinamies en in 'n rigting beweeg (moreel of immoreel) wat deur die letterkunde mede-bepaal word. Om die Suid-Afrikaanse samelewing oop te skrywe, beteken ook om aandag te skenk aan die politieke dimensie van daardie samelewing, en in daardie dimensie *aan die verskynsel van politieke pyn* [my kursivering - H.P.]. (*Ibid.*:159)

Die vraag kan natuurlik gestel word in hoeverre dit vir 'n skrywer moontlik is om die samelewing "oop te skryf". Die feit is dat politieke veranderinge net deur

politieke optrede teweeg gebring kan word. In The Illusion suggereer David Claute:

A good radical novel will ... certainly bring the reader to a high state of social indignation, but will it carry his feet a step closer to the barricades? I am constantly shadowed by an unpleasant thought: that in the sphere of socio-political action, all artistic activity is surplus-activity. (aangehaal in: Malan & Smit, 1985:120)

Die letterkunde het egter 'n "humaniserende karakter", soos Degenaar dit noem, wat die mens kan help om homself te verstaan. Deur hom op die menslikheid van die mens toe spits, kan die skrywer help om die breuke tussen mense te besweer (in die geval van Suid-Afrika, spesifiek tussen wit en swart). Die literatuur, en die teater, kan nie 'n instrument vir onmiddellike politieke hervorming wees nie, maar dit kan help om die algemene geestesklimaat vir hervorming daar te stel.

In die Afrikaanse drama-literatuur bestaan daar probleme ten opsigte van die datering van dramas, weens 'n tradisie van enersyds publikasie van "literêre" toneeltekste vóór opvoering, en andersyds die laat- of geen-publikasie van ander wat goed gevaar het in opvoering. Vele dramas, veral van 'n gewaagde, politiese, nie-literêre aard is net opgevoer, nie gepubliseer nie en dus nie aangeteken in die gesaghebbende Afrikaanse literatuurstudies nie. Waar dramas wél gepubliseer is, is die literêre geskiedskrywing geneig om die datum van publikasie daaraan te koppel, terwyl daar vir die doel van hierdie tesis, deurgaans van die vroegste datum (van eerste opvoering òf publikasie) gebruik gemaak sal word. Die verskil tussen wat André P. Brink noem "drama (wat geskrewe teater-in-potensie is) en die teater, wat praktiese uitvoering daaraan gee" (1986:15) word dus voor oë gehou.

Dit is voor die hand liggend dat nie alle Afrikaanse dramas wat elemente van die politieke protesteater bevat in die volgende paragrawe ontleed of beskryf sal kan word nie. Slegs enkele kerntekste sal as toeligting by 'n kunsmatige kategorisering gebruik word. In die analise sal daar nie in die eerste plek gekonsentreer word op die literêre, estetiese of dramatiese waarde van die tekste nie, alhoewel dit tog ter sprake mag kom. Die aantal opvoerings wat dit beleef het of die getal toeskouers (of lesers) wat dit bereik het (dit wil sê die invloed wat dit uitgeoefen het), kan ook nie wetenskaplik bepaal word nie. Die analise sal dus hoofsaaklik konsentreer op die drama as dokument van sy tyd. Die gekose dramas weerspieël die Afrikaner se bewussyn van die politieke realiteite in 'n spesifieke tyd: deur die openbaring van hoe die Afrikaanse dramaturg die tydgenootlike ervaar het en deur te let op die

sentimente wat die dramaturg bereid was om aan sy betalende mede-Afrikaners voor te hou.

Binne die veelrassige volke-samestelling in Suid-Afrika, kon die teenwoordigheid van "ander" rasse-groepe nog nooit deur die Afrikaanse dramaturg ontken of vermy word nie. Dit het egter weinig gebeur dat die dramaturg "aan die kant van" die bruin- of swartman stelling ingeneem het teenoor die blanke (Afrikaner). Sy anderskleurige landgenote is meestal gebruik as deel van die realistiese agtergrond waarteen die handeling afspeel, of dan ook spesifiek om komiese afwisseling te bewerk. In die Afrikaanse teater is hierdie rolle (die oorlamse tuinwerker, die spitsvondige huisbediende, die dronk dog skadelose rondloper) dan ook deur blanke spelers met besmeerde gesigte voorgestel, wat die greintjie egtheid en menslikheid wat moontlik aan die rol gebring kon word, finaal vernietig het. Hierdie uitbeeldings is nie as mense gesien nie, maar as randfigure, tipes van die samelewing. In hierdie opsig sluit die Afrikaanse dramaturg in sy uitbeelding van die werklikheid in die grootste deel van sy teatertradisie die werklikheid van sy bruin en swart mede-burgers uit. Waar dit wél betrek word, is dit gebaseer op paternalisme (wat wesenlik 'n negatiewe beskouing is), eerder as op 'n konflik tussen die rasse.

Terwyl ek erkenning verleen aan hierdie "oppervlakkige" funksionering van die gekleurde in die Afrikaanse dramaturgie, laat ek dit in die volgende bespreking uit. Dit kan nie gesien word as deel van die groeiproses tot 'n volwaardige protesteater in Afrikaans nie.

#### 4.5.1 Vir volk en vaderland

As deel van die breër Afrikanerstryd was protes nog altyd deel van die Afrikaanse dramaturgie. Dit was egter oorwegend 'n protes vanuit Afrikanergeledere teenoor die verskillende bedreigings van buite, en nie 'n protes teen of kritiek op maatskaplike en politieke ongeregtighede binne die sisteem self nie. Die vroegste Afrikaanse politieke protesteater was dan teen die Britse imperialisme met hulle verengelsingsbeleid en, saam daarmee, 'n ontwikkeling van die totale Afrikanerstrewe na vryheid en selfbevestiging.

In Langenhoven se wydse Die Hoop van Suid-Afrika (1913) en Die Vrou van Suid-Afrika (1918) word die hele Suid-Afrikaanse geskiedenis van 1650-1902 in twee

dele behandel. Om dit didakties duideliker te maak, wissel hy historiese en allegoriese figure af<sup>22</sup>. Langenhoven anker die dramas ook stewig vas in die godsdienstige tradisie met afwisselende Bybeltekste en Gesange.

As direkte pleidooi vir vaderlandsliefde en volkseenheid durf die trefkrag van hierdie stukke binne die "betrokke" Afrikaner-toneel nie onderskat word nie. Dit is gereeld opgevoer en het as voorloper vir talle ander stukke gedien. Antonissen (in: Nienaber, 1982:52) vergelyk dit selfs met die aktivisties-politieke "leke-spele" wat tussen die wêreldoorloë in Europa en Amerika ontstaan het, "waarin die persone 'n idee of die 'psychè' van 'n groep of volk verteenwoordig, wat nie alleen uit 'n wêreldbeskouing gebore word nie maar dit ook bely en verkondig".

Binne hierdie kategorie val ook die geleentheidstukke wat vir die talryke Afrikaner-volkfeeste geskryf is. Dit het veral in die dertigerjare 'n bloeityd beleef met dramas soos Die geboorte van Suid-Afrika (Hofmeyr en Hessels, 1938) oor die Groot Trek, Oom Paul (Postma, 1935), Gideon Scheepers (Hanekom en Liebenberg, 1939), Uys Krige se Magdalena Retief, 1938 (wat benewens die konsentrasie op die rypwording van die vroulike hooffiguur inderdaad ook 'n voorstelling wil gee van 'n volk se ontwikkeling) en vele ander.

Van heeltemal 'n ander aard is J.C.B. van Niekerk se Slagoffers van 1928<sup>23</sup>. Dit sluit aan by die tradisie van die historiese drama, aangesien dit afspeel in die tyd van W.A. van der Stel, maar dit behandel die probleem van rassevermenging. Eintlik word die probleem nie behandel nie, want daar bestaan geen problematiek nie. Rassevermenging is verkeerd sonder die teenstem van enige personasie, en rasse-suiwerheid word as hoogste Afrikanerdeug gestel<sup>24</sup>.

Die nuwe plot gaan om die onvermydelike gevolge van rassevermenging: die geweldige lyding en ellende vir die onskuldige slagoffers. In die *Voorwoord* stel die dramaturg sy bedoelings baie duidelik:

- 
22. Vergelyk byvoorbeeld ook N.P. van Wyk Louw se Die Dieper Reg, 1938, wat op hierdie lyn voortbou: die Voortrekkers verskyn in die "Saal van die Ewige Geregtigheid" waar hulle verantwoording moet doen vir hulle dade.
23. In Hoofstuk 5, voetnoot 3, word gewys op die merkwaardige parallel met Stephen Black se Love and the Hyphen wat in dieselfde jaar geskryf is.
24. Die segregasiebeleid was alreeds wetlik verskans en die Ontugwet (wat buite-egtelike geslagsomgang tussen wit en swart verbied) in 1927 op aandrang van die NGK deurgevoer. Die tema was dus aktueel.

Daar is vyande van die Diets-Afrikaner wat beweer dat hy in die eerste dae van sy ontstaan as 'n volk die kleurslagboom nie gevoel of erken het nie. In 'Slagoffers' werp ek 'n terugblik oor die dynsige heuwels van die verre verlede en ek ontwaar daar die rassetrots, waarsonder die blanke beskawing sy wording en sy bloei nooit sou ontvang en behou het nie. Ek wil bewys dat 'n skandvlek die man van losse sedes reeds toe gebrandmerk het. Sonder daardie rassetrots - wat by die Vrou van Suid-Afrika die sterkste was - sou daar geen vryheidsideaal ontstaan het nie en sou die Afrikaner in sy eerste stryd teen tirannie en verdrukking nie geseëvier het nie.

In 'n poging om dit te "bewys", verlaat hy hom op 'n historiese gegewe vir die skyn van egtheid, en om die mite van die Blanke Vrou te voed, laat hy die suiwer heldin (Augusta) om haar suiwerheid eers haar eie kind, dan haar geliefde en uiteindelik haar lewe opoffer. Sy stel dieselfde hoë eise aan haar man, Appelle: "Sy rassetrots staan by hom hoër as sy lewe" (p.13), min wetende dat hy reeds 'n kind by die slavin, Monica, verwek het.

Op 'n vreemde manier slaag Van Niekerk daarin om rasse-suiwerheid te skei van rasse-haat. Die slawe-vrou, Monica, word nie veragtelik uitgebeeld nie, maar as gewone moeder (en menslik geteken) wat ook die beste wil hê vir haar kind met die blanke gelaatskleur: "Goed, my baas - as hy net 'n witman kan word. Daarvoor sal ek hom vir goed kan afstaan" (p.20). In die tekstuur van die teks vermoed mens selfs 'n tikkie deernis vir hierdie vrou.

Monica sien die kans op 'n beter lewe vir haar slawe-kind wanneer die jong Adriaan van der Stel, as Sekretaris van die Weeskamer, vir Admiraal Jan de Witt 'n poets wil bak deur aan hom nie 'n blanke kindjie nie, maar die witste slawekind te gee, om "te wys dat De Witt van hom 'n witman kan maak" (p.19). Wanneer Augusta uitvind van haar man se "onreinheid", ruil sy egter die twee babas om en stuur haar eie kind (Hercules) weg saam met De Witt, sodat haar besoedelde man nooit die voorreg sal hê om sy suiwer kind in sy besoedelde arms te hou nie(!). Sy maak dus self Monica se basterkind (Pierre) groot, sonder dat enigiemand die waarheid weet.

In die *Proloog* word die toneel gedek: die sonde wat aan die kinders besoek sal word. Die spel hervat dan 26 jaar later, tydens die bewind van die korrupte Goewerneur Adriaan van der Stel, wanneer Hercules vir die eerste keer terugkeer na die Kaap. Die hele plot word om die misverstand ten opsigte van die identiteit van hierdie twee halfbroers gebou, en ontknoop wanneer die doodskrywe van Augusta die geheim melodramaties openbaar.



Die Adam Tas-gegewe bied die dramaturg ook die geleentheid om die vryheidsideaal aan die rasse-tema te koppel. Die jong heldin, Alida, se woorde in die laaste bedryf eggo die woorde van Augusta in die *Proloog* (hierbo aangehaal) onheilspellend, en dui op die standvastigheid van die "Blanke Vrou" deur opeenvolgende geslagte:

*Alida:* Daar is twee dinge waarvoor elke man in Suid-Afrika sy lewe moet prysgee as dit nodig is.

*Pierre:* En dit is?

*Alida:* Vryheid en reinheid.

*Pierre:* Wat bedoel jy?... Reinheid?

*Alida:* Ons land moet 'n witmansland word. Ons rassetrots moet by ons hoër staan as ons lewe.

*Pierre:* ... Daar's min manne in ons volksplantinkie vandag met daardie oortuiging!

*Alida:* Genoeg om die bron te word van 'n suiwer stroom waaruit 'n suiwer ras gebore kan word!

(pp.81-82)

Wanneer die ongelukkige Pierre sy herkoms ontdek, besluit hy om te vertrek. Hulle sal hom nooit weer sien nie, want sy besoedeling mag nie op hulle oorgedra word nie. Maar: "In my hart is en bly ek 'n witman, wat die Noodlot ook al vir my mag beskik" (p.86). Impliseer hierdie woorde dat sy opvoeding, omgewing en kultuur van hom onveranderbaar 'n witman gemaak het? Bedóél die dramaturg dit, veral in die mond van die edele Pierre? Is witmanskap dan nie geheel en net afhanklik van velkleur en bloedsuiwerheid nie?

Dis die eerste Afrikaanse drama hierdie wat rasse-suiwerheid as hooftema het en gee 'n beeld van die fanatisme waarmee die ideologie verkondig is, ten spyte van die menslike uitbeelding van die "nie-witte" in sy ontmenslikte slawe-toestand. Hierdie drama raak nog belangriker wanneer in ag geneem word dat die Hanekoms in die veertigerjare met 'n soortgelyke (indien nie dieselfde nie) drama die platteland deurkruis het: Witman, wat het jy gedoen?

In Afrikaners is plesierig van André P. Brink (in 1971 opgevoer, 1973 gepubliseer) word "volk en vaderland", die verheerlikte Afrikanergeskiedenis, op heeltemal 'n ander vlak hanteer. Alhoewel dit in die tradisie van die uitbeelding van die volksgeskiedenis is, word die gegewe satiries en in revue-vorm aangebied. Tematies sluit dit aan by die dramas wat die volksplanting en die stryd van Afrikaner tot Afrikanerskap uitbeeld, maar in die plot word die sketse, liedjies en danse saamgevoeg tot 'n satiriese soektog na en uiteindelijke skepping van 'n "Ware

Afrikaner". Brink gebruik dus een hoofplot, wat opgebou word deur kort taferele wat verskillende fases in die Suid-Afrikaanse geskiedenis voorstel. Die satiriese aanslag is egter week, eerder gemik op die klugtige en genot van die gehoor, as wat dit die volksgewete skerp wil aanspreek. 'n Rede hiervoor lê dalk in die feit dat dit geskryf is in opdrag van SUKOVS, en as feesstuk opgevoer is in Mei 1971.

Die hekeling krap aan bykans al die politieke en kulturele eiesinnighede van die Afrikanerwese: sy beheptheid met Kultuurverenigings (D.D.T. - Daadwerklike Daders Trust); sensuur (R.S.V.P. - Raad vir Stryd teen Voosheid en Pornografie); die totale aanslag (A.K.K. - Aksiekomitee teen Kommunisme); volksfeeste; stryd ("Dit verbly my om u mee te deel dat daar swaar dae voorlê vir my volk"); bantoestans ("Een van die dae word ons apiestan onafhanklik"); "om boer te wees" ("Ek is 'n Boer. Ek gee bevele"); broedertwis ("Ek stig heden vandag net hier my eie party. En wie nie met my is nie, hy is 'n vyand van die Afrikanerdom"); ensomeer.

Op 'n vreemde manier word die satire nie aanklag nie, maar goedige bevestiging: dit word aangebied as 'n lekker boerekonsert, waarin die Afrikaner in ligte luim spot met die eksentrisiteite en kontradiksies van sy mede-Afrikaner. Tog is daar enkele momente waar dieper geprik word: die tradisionele wantroue teen "uitlanders", dit wil sê almal wat nie deel van die "volk" is nie ("Vandag gee ek jou 'n sirkus, môre wil jy stemreg hê"); die siening van demokrasie ("Dis 'n demokrasie hierdie, en ek het namens ons almal besluit"); die neiging om homself te isoleer ("Wys my 'n vyand, dan trek ek weg. Wys my 'n vriend, dan trek ons laer"); die gevaar dat die Ware Afrikaner op pad is om 'n "outentieke antieke" te word; die skewe besef van geregtigheid ("*Agterthant*: Ek belowe regverdigheid vir almal. / *Maritzburg*: En wie sê vir jou dis wat ons wil hê?"). Die kwessie van Mag en Reg word ook elders aangeraak. In die travestie van Hoogenhout se *Vooruitgang* word gekla: "En as mens van reg durf prate, word eenvoudig dit geseg:/'Jou rumoer- en oproermaker, weet jy dan nie Mag is Reg?'" , maar die oomblik wanneer die Engelse oorneem, word geprotesteer: "Mag is nie meer reg nie!".

Die geykte beeld van die Afrikaner wat Brink, via Petoors se beskrywing van homself as 'n Ware Afrikaner, skets, raak gemoedelik in sy oorbekendheid, eerder as krities:

Ek praat die regte taal, ek stem reg, my kerk is reg, my hart is reg. Ek beweeg uitwaarts, en ek bly binne. Ek sê: bring saam wat saamhoort. En ek sê: skei wat nie geskei moet word nie. Ek kyk met die een oog na gister en met die ander na môre. (p.32)

Die revue raak net werklik áánklag waar die Kleurlinge ter sprake kom (ten spyte van die paternalistiese, tradisionele tekening van die kleurlinghanswors: komies, hans, bekkig en eg "capey", en die onvermydelike bruingesmeerde wit akteur in die SUKOVS-opvoering). Die volgende drie sprake van Herrie-van-die-Kaap is voldoende illustrasie: "Ek het nog'ie 'n identity nie, ma' hier's my reference number" (p.25), "Is ma' 'n oes rolletjie wat hulle my gegie het, Seur: net 'n walk-on in history" (p.51), "Ytbly, ja, Seur. Ma' ek sou graag wou ingebly het, assit nou nie te veel troubles is nie" (p.63).

In die slot probeer die dramaturg die gehoor oorreed dat die suikerklontjie tóg 'n bitter kern het, deur profeties te dui op 'n moontlike slothoofstuk in die Afrikanergeskiedenis: "*Jakob: (Groots, selfverseker, selfs heroïes ... én grotesk)*. Almal kan teen my draai. Maar ek sê vir jou: ek is nie te koop nie. (*Pouse*) Wat ook al die gevolge!!!" Die gevolg is dat die "tent" bo-op hulle in duie stort en die "winde van verandering" hulle almal onderstebo en op 'n hoop waai.

Dus: die drama gee op 'n vermaaklike manier 'n beskouing van die Afrikanergeskiedenis, maar probeer terselfdertyd ook krities en aanklaend wees. Weens die vele sondetjies wat betrek en weer gelos word, herinner die eindeffek eerder aan 'n skoot donshael die lug in - onskadelik.

#### 4.5.2 Die rasse-problematiek

Wanneer die historiese en maatskaplike kontekste waarbinne 'n drama geskryf is saam met die politieke realiteite van daardie tydperk in die analise van die drama in beskouing gebring word, word die werk alreeds tot 'n mate gepolitiseer. In hierdie verband verdien Harm Oost se Ou Daniel (1906) beslis vermelding - dit handel nie soseer die rasse-problematiek nie, maar is deur sy omstredenheid en realistiese hantering van sosiale probleme 'n voorloper hiervan. Rob Antonissen (Nienaber, 1982:49) beskryf dit as die eerste sosiale probleemdrama in Afrikaans, wat die pogings van 'n ou boer uitbeeld om sy grond te beskerm. Die behoudendheid van die landelike Transvaalse leefwyse kom te staan teen die volle krag van die materialisme. Die eerste opvoering van die drama deur die Afrikaans-Hollandse Toneelvereniging (in Pretoria en later die Transvaalse platteland) ontketen 'n stryd met die kerkraad van die Gereformeerde Kerk in Pretoria. Nie een van die drie

Hollandse kerke was sonder bedenkinge oor die toneel nie, met die gevolg dat daar met die stigting van die Z.A. Akademie besluit is om nie die bevordering van die toneel in die statute op te neem as een van die middele om sy doel mee te verwesenlik nie (Dekker, 1963:346).

In die twintigerjare is die maatskaplike probleemdrama verder ontwikkel deur J.F.W. Grosskopf en H.A. Fagan, twee dramaturge wat deur kritici ná Melt Brink as die eerste werklike dramaturge in Afrikaans beskou word. Grosskopf konsentreer egter nog steeds op die maatskaplike probleme onder die Afrikaner, veral as gevolg van verarming, en ook Fagan span nie sy dramatiese talente in vir 'n protes teen "segregasie" of politieke ongeregtheid nie. Hierdie feit val vreemd op, aangesien Fagan vanuit sy besondere agtergrond akuut bewus moes gewees het van die gevolge van regeringsbeleid in die praktyk: as voormalige Minister van Naturellesake (1938-1939) en as hoofregter van die Unie (1957-1959). Dat hy wél politiek betrokke was, blyk duidelik uit sy twee kritiese werke: Ons verantwoordelikheid (1960) en Co-existence in South Africa (1963), waarin hy die idee van die totale skeiding van rasse as onprakties verwerp.

Die rasse-problematiek het dus heelwat later sy verskyning as aktuele tema gemaak. Dit was asof die skrywers eers vanuit 'n posisie van relatiewe veiligheid (met 'n Afrikanerregering aan bewind en wetgewing wat hulle voortbestaan en veiligheid verseker het) bereid was om kritiese standpunt in te neem. Maar ook hier blyk dit dat die konsentrasiepunt die bewusmaak van 'n groeiende problematiek was, en nie soseer 'n direkte aanklag teen die gewete en 'n poging om verandering teweeg te bring nie. Die ander genres (veral die roman) het hier ook 'n baie sterker rol gespeel. Waar 'n romanskrywer soos F.A. Venter (Swart Pelgrim) byvoorbeeld bereid was om die vraagstuk vanuit die perspektief van die swartman te beskryf, het 'n W.A. de Klerk (Die jaar van die vuur-os) bloot sy "blanke (boere-adel) spelers" binne 'n gespanne rasse-situasie geplaas. Tog: ongeag hoe opreg en gemotiveer 'n Afrikaanse skrywer ook al is, kan hy steeds net óór die rasse-situasie skryf, en nie daarúit nie, soos die swart skrywer kan doen. Soos Richard Rive dit stel:

The writer who cannot vote, who carries a pass and who lives in a ghetto, must necessarily write qualitatively differently from the writer who can vote, does not carry a pass and lives wherever he pleases. (in: Malan & Smit, 1985:154)

'n Drama wat uitstaan beide ten opsigte van datum en tema is J.C.B. van Niekerk se Van Riet, van Rietfontein, 1930, waarna Kannemeyer (1978:156, 341, 510) verkeerdlik verwys as Van Riet tot Rietfontein. Dit is in Kaapstad opgevoer deur F.C.L. Bosman met spelers soos Alida Louw, G.D. Roos, Leonie Pienaar en H. du P. Steytler. Soos in Slagoffers hou Van Niekerk hom hierin weer primêr besig met rasse-suiwerheid, maar nou ook met teenargumente deur sy "geleerde" personasies, twee jong professore. In dié ideë-botsing is dit asof die dramaturg se moed hom begewe, en oorwin die stoere ou Boer se oorgelewerde, onwrikbare oortuigings van suiwerheid tog uiteindelik. Dit sou nie onverantwoordbaar wees om te spekuleer dat hierdie "oorwinning" selfs vir 'n 1930-gehoor leeg sou gewees het nie, want dit is duidelik net gebaseer op tradisionele waardes, wat heeltemal oorskadu word deur die wyer insig en rasionalisasie van die nuwe geslag. Selfs die ontknoping met die onbaatsugtige opoffering van die "onsuiwere" meisie versterk die konseptuele valsheid weens die psigologies ongemotiveerdheid daarvan.

Die dramaturg beskou beslis sy tema as "gewaag". In die *Voorwoord* bieg hy: "Die tema is gewaag, maar hulle [dit is sy vriende en spelers - H.P.] het my beweeg om dit in die daglig te bring". Hy gebruik 'n eenvoudige verhaal: 'n welgestelde Vrystaatse boer, Jan van Riet, se seun Pieter ('n professor) kuier op die plaas saam met 'n kollega, Henrique Prins. Henrique is verlief op Van Riet se dogter, Engela, en Pieter op Malie Hartman, 'n internasionaal bekende violiste, maar met "onsuiwer bloed" in haar voorgeslag. Van Riet onturf sy seun as hy nie van Malie wil afstand doen nie, en omdat hy vir Prins van opstokery verdink, jaag hy hom ook van die plaas af weg. Henrique stel vir Engela voor 'n keuse en sy besluit om by haar pa te bly en hom te versorg. 'n Jaar later kom die twee jongmense terug om die plaas van bankrotskap te red. Van Riet het baie geld aan die opheffing van armblankes bestee, en is ook deur 'n borgskap in die skuld gesteeke by Roossen, die tipiese "Merchant of Venice"-figuur (daar is sterk anti-Joodse sentimente in die stuk bespeurbaar). Malie pleit om Pieter se onthalwe by Van Riet, maar dié bly onwrikbaar. In 'n melodramatiese opoffering, téén die dramatiese verloop van die spel in, offer Malie dan haar liefde op, weens "die vloek wat op my rus", en om haar nageslag van hierdie "martelaarskelk" te vrywaar (p.99).

Van Riet se politieke oortuigings is vroeg reeds duidelik, wanneer hy uitvaar teen die "Kafferkwessie, of soos die koerante dit noem: Die Naturelle-vraagstuk" (p.20). Hy wil Paul Kruger se wette terughê, want "Onder die ou wette was die

boer baas op sy plaas. ... Asof daar gedurig nuwe wette nodig is om die verhouding tussen baas en kneg te bepaal" (p.20). Wanneer sy seun hom daarop wys dat "elke mens - wit of swart - aanspraak [het] op persoonlike vryheid", stip hy die tradisionele opvatting duidelik uit:

*Van Riet:* Dis 'n saak van ondervinding en gesonde verstand. Julle kan my niks daarvan leer nie. Glo vir my, dis vir die witman om die oorhand te hou in ons land.

*Pieter:* Op watter manier?

*Van Riet:* Deur sy regte te handhaaf, die leisels in sy hande te hou, sy sedelike meerderheid te laat gelde, en sy bloed suiwer te hou. ... as ek dink hoe daardie stoere boere [die Voortrekkers] hier in die midde van die kaffers die wieg gelê het, vir 'n witmansland, dan dank ek Ons Liewen-Heer, dat ek van hulle afkomstig is.

*Pieter:* 'n Grootse tradiesie [sic], maar...

*Van Riet:* Daardie tradiesie moet ons almal besiel om die erfenis van ons vaders 'te handhaaf en te hou'.

*Pieter:* Ja, vader, maar tye het verander, en ...

*Van Riet:* Verander? Moenie glo nie. Ons plig as blanke Afrikaners lê duidelik en klaar voor ons. (pp.20, 21)

'n Rukkie later koppel hy hierdie strewe nogmaals aan die godsdienste: "... die dag wat ek my kleinseun op my knie hou en weet dat die suiwer bloed van ons famielie [sic] onbesoedeld in jou kind voortgeplant is, dan, ja dan kan ek blymoedig sê: 'Heer, laat U dienskneg nou met vrede heengaan!'" (pp.22, 23); en later word die mitologie volvoer: "Lena, God het my rassetrots in my hart geplaas. Hy het van my 'n witman gemaak" (p.87).

Van die sterkste argumente word deur Prins aangevoer wanneer hy in debat met Van Riet tree. Ek wil suggereer dat die kern van die drama hierin geleë is, en dat die gedwonge einde 'n konformering was om die drama aanvaarbaar binne die gemeenskap en tyd te maak. Indien die dramaturg die personasies toegelaat het om hulle natuurlike loop te neem, kon hierdie 'n werk van standhoudende standaard geword het. Ek gee enkele voorbeelde van die omvang en skerpheid van die kritiek, soos die dramaturg dit in die Kaapse professor se mond (pp.27 - 33) gelê het:

"Suid-Afrika se toekoms hang af van die oplossing wat ons vir hierdie probleem vind" [dit is die "Naturelle-probleem"]; "... daar is 'n besitting wat niemand sy medemens kan ontsê nie - vryheid. Vryheid van beweging, vryheid van gedagte, vryheid om sy eie heil te soek"; "... dis vandag onmoontlik om 'n bepaalde grens te trek tussen wit en gekleurd, of tussen gekleurd en swart. En die toestand van sake kan deur geen wette verander word nie"; "Vroeër of later sal ons 'n oplossing moet vind wat die naturel 'n beter mens, 'n beter buurman, ja, 'n beter famieliebetrekking sal maak"; "Die tyd sal kom dat die naturel 'n rol in die

bestuur van die land sal speel. Dis vir ons om te besluit of ons met hom wil saamwerk as 'n vriend of hom wil teëwerk as 'n vyand"; "... ek dink die tyd is nou daar vir ons almal om ons nie in ons houding teenoor ons medemens te laat beïnvloed deur kleur en ras nie"; en "Daar is kragte wat sterker is as die menslike wil, sterker as al die wette van 'n land".

Dit is moeilik te verklaar waarom 'n dramaturg, met hierdie insig in die politieke realiteite van sy tyd, uit oortuiging die drama tot sy betrokke einde sou laat loop. Maar hierdie inkonsekwensie, bykans skisofrenies, word in die *Aanhangsel 2* voortgesit, waar hy "wenke vir amateurs" gee. Enersyds, 'n naïef-sotlike stelling wanneer hy die bediende, Klara, toelig: "... en, as 'n soort ironie, bly sy, wat gekleur is, getrou aan haar oubaas wat so verbitterd is teen kleur - *wat bewys dat die kleurling gelukkig is as hy op sy plek gehou word*" (p.105) (my kursivering), en andersyds, wanneer die verhouding tussen Van Riet en Malie ter sprake kom, 'n gevolgtrekking in lyn met my interpretasie: "Dat die ongewenste 'n liefde kan toon, wat groter is as sy haat, beroof hom van die oorwinnaarsvreugde ... Sy, wat hy met veragting behandel het, toon in haar finale gebaar dat sy Van Riet se sedelike meerdere is" (p.109).

In 1952 skryf W.A. de Klerk Die jaar van die vuur-os, 'n drama van besondere belang in meer as een opsig. Dit is geskryf as kritiek vanuit die Afrikaner-establishment, deur die N.T.O. as deel van die Van Riebeeck-Dramafees opgevoer en landwyd getoer, dit word in 1952 met die Herzogprys bekroon, en verkry daarna nog meer prominensie deur die opvolgende heftige polemieë. Daar is dus wel deeglik kennis van geneem in Afrikanergeleedere. Die Keurkommissie van die Akademie het dit beskryf as "... 'n stuk van groot formaat waaruit groot liefde vir die land spreek en wat 'n groot boodskap verkondig of 'n mens nou orals daarmee saamstem of nie" (Nienaber, 1965:135).

Die spel word geplaas in Suidwes (Namibië), dus nie werklik in Suid-Afrika nie, maar tog nie verwyder nie omdat Suid-Afrikaanse staatsbeheer ook die Suid-Afrikaanse rasse-problematiek daar oorgeplant het. In die kern van die konflik is die Naturelle-wette en grondafbakening<sup>25</sup> wat die familiegrond in gedrang bring. Die Swartmense is eenkant in 'n "reservaat" geplaas, maar ten spyte van die

---

25. Vergelyk die Suid-Afrikaanse Naturelletrust- en Grond-wet van 1936 in paragraaf 2.2.

gedwonge grond-apartheid, is die lot van wit- en swartman onlosmaaklik verstrengel.

Reeds in die toneelinkleding is die verweefdheid van kulture duidelik sigbaar (die "Afrika-simbole" saam met die geweerkas), en in kontras daarmee word die gebrek aan kommunikasie tussen die rasse herhaaldelik beklemtoon:

*Generaal:* Maar die ongeluk is net dat ons mekaar nie begryp nie, Em. Elkeen klou maar net naarstiglik aan sy ou stukkie van die Waarheid en verbeel hom dis die Al ... ons bly geslote vir mekaar ... As ons maar net, byvoorbeeld kan weet hoeveel vrees en leed en menslike hunkering ons vyand ook ken, sou dit ons seker al 'n hele ent nader na mekaar toe bring. (p.70)

Die land, wat in die Afrikanerbewussyn so sentraal staan<sup>26</sup>, word deur De Klerk gebruik juis as saambindende faktor tussen die verskillende rasse. Gillian stel dit al vroeg in die drama: "Dis die land self wat ons saambind. Dit is" (p.24), en later sluit Martin hierby aan met 'n ietwat verromantiseerde uitspraak: "Dis die land self, Vader, wat ons sal saamsweis, die land self en sy verhaal - die liefde vir hierdie aarde waaruit ons gemeenskaplik moet groei" (p.54). Daar is nie meer 'n toekoms waarin die land net "witmansland" kan wees nie (Alexis, p.40).

Die segregasiebeleid werk dus nie en die Afrikaner word geskud uit die euforie van 'n veilige afsonderlike bestaan: "Hier, so het ek in my onskuld gemeen, hier is die Nuwe Orde - die herwinning van die land, die herstel van die grond. En die Bantoe sou 'n waardiger plek in die samelewing vind, dalk nog 'n Nasionale Tuiste" (p.41). Die rasse-konflik kan egter nie net aan die mislukking van 'n onpraktiese beleid toegeskryf word nie. Die Afrikaner self, die méns wat die beleid moes toepas, word te lig bevind. Die integriteit van die Afrikaner in sy nuutgevonde posisie van mag op alle vlakke van die Suid-Afrikaanse samelewing word bevraagteken. In die mond van Alexis word 'n skreiende aanklag teen die volksgenote gelê: "... ek is ook nie blind vir die tergende engheid van dié wat ek my landgenote moes noem nie" (p.45), en "... terwyl die spul hulle selfgenoegsaam vermei in hul swynespoeling van middelmatigheid en baantjies vir boeties en die velskoendraer-adelstand van derderangse doktorsgrade, waai die land met die weswind in die see weg!" (p.46).

---

26. Vergelyk die omvangryke mitologie van die "bloeddeurdrenkte grond" in literêre en politieke geskrifte.



Die sterkste kritiek teen regeringsbeleid word in die mond van Kemp gelê, wat as antagonis teenoor die Van Niekerk-familie staan en dus as onsimpatieke figuur deur die gehoor ervaar word. Die dramaturg bevestig hierdie negatiewe deur sy verwysings na die geskiedenis van skadelike (vir die Afrikaner!) inmenging van geestelikes in die rasse-problematiek van die land. Die Afrikaner het nog altyd 'n wantroue gehad teen oorsese sendelinge wat opheffingswerk onder die swartmense doen, maar hier is dit 'n mede-Afrikaner wat in die "Naturelle" se "... kraal boer en hulle wysmaak dat die witman hulle kul en onderdruk ..." (p.12), want "Hy dool mos nog rond met die romantiese begrip van die edele barbaar! Arme sot!" (p.19). Ten spyte van hierdie weerstand stel Kemp sy oortuigings pront: "Die waarheid is dat hierdie arme mense misken en vertrap word ... en hulle grond is hopeloos te klein vir hulle getalle" (p.27), en hy motiveer sy optrede as 'n godsdienstige stryd: "As 'n mens 'n ander die reg ontsê om volwaardig te bestaan as mens, dan sondig jy teen die Skepper" (p.28).

Die toepassing van die apartheidsbeleid is 'n onreg en die groot gevaar is dat dit aanleiding gee tot 'n meerderheidswaan by die Afrikaner. Die swartman word neerbuigend ervaar as "halfmens". Hy is 'n minderwaardige wese "... wat in elk geval net versleg van al hul biersuipery en rondlêery" (p.13). Hierdie rassistiese beskouing word deur Alexis aangeval: "Ek is buikvol van mense wat 'opgevoed' moet word, van kleinlike vooroordele wat 'n mens net veldiep laat kyk en dan afkraak en verdoem" (p.48). Die teenargument word egter later in die drama veel sterker gestel deur Pieter:

*Pieter:* ... - ons wat hierdie land nie "afgevat" het nie, maar opgebou het uit niks? Waarom sal ons die halfmens laat baasspeel, toevallig omdat dit ons beskawing is wat hom in staat stel om vinniger voort te plant as ons.

*Emma:* ( ... ) Maar wat staan ons te doen?

*Pieter:* Net één ding, Em - ons moenie bang wees om te regeer nie. Elke werklike groot beskawing is so gebou. (p.76)

Alhoewel die tema nie verder ontwikkel word nie, raak De Klerk hier aan 'n essensiële vraagstuk: hoe om in hierdie komplekse land te heers. Dit het deel van die Afrikaner se denkwysse geword om nie bang te wees om te heers nie, al sou dit wees deur die loop van die geweer. Die regering se hantering van die veiligheidsituasie wat in Hoofstuk 2 (pp. 53-69) beskryf is, getuig daarvan. Vier jaar later, in 1956, sou N.P. van Wyk Louw hierdie tema veel dieper ondersoek in Germanicus.

Dit word duidelik gestel dat die gee van goed nie genoeg is om rasse-konflik te besweer nie. Die Generaal se verweer dat hy al so baie vir die swartmense gedoen het ('n skool, dokter, mielies aanry in droogte, ensomeer) getuig van 'n uitgediende, paternalistiese houding. Die Vuur-os wat as soenoffer gebied word, is te min en te laat: die tyd vir gebare is verby. Dit is tyd dat die méns begin gee, van homself en dit wat vir hom dierbaar is. Die dramaturg stel dit duidelik in Martin se gebedsversugting: "Heer, seën ons land Suid-Afrika... Heer, gee ons wysheid; die probleme waarvoor ons staan, is so vreeslik groot... Heer, gee ons moed... Heer, maak ons hierdie land waardig" (p.53), en die Generaal kom uiteindelik tot die insig: "Ons sal niks kan bereik... sonder om véél op te offer van baie... wat naaste en dierbaarste aan ons is nie" (p.95). Wanneer die bul teen die einde geskiet word, is dit die afsluiting van 'n era. Die vraag is nou: "Is julle bereid... vir die nuwe trek... waar die ou wa nie meer kan loop nie?" (p.98).

Vir die doel van hierdie ondersoek lê die waarde van die drama daarin dat die dramaturg slaag om 'n wye verskeidenheid opinies aan ons voor te lê, nie uit die duim gesuig nie, maar Afrikaner-eg. Dit wys op 'n splitsing in die gees en denke van die Afrikaner, soos dit selfs binne die geslotenheid van een gesin kan voorkom: 'n gespletenheid wat wissel van blatante meerderheidswaan tot opregte meelewing. Dit gee 'n aanduiding van die komplekse psige van die Afrikaner: 'n gees wat van die edelste tot die mees afskuwelike motiewe kan omvat. Pieter se dilemma is ook die dilemma van die meeste Afrikaners: "... hierdie dinge gebeur nie sommer omdat één mens dit meteens so wil nie, so besluit het. Nee, Em... dit word onvermydelik... dit word vir 'n mens grootgemaak, Em... deur die tyd en die samelewing waarin jy lewe. ... 'n Mens kan dit nie ontvlug nie" (p.88).

Die wye verskeidenheid standpunte word moontlik gemaak deur die besondere samestelling van personasies. Dit is nie die agterlike Afrikaner wat hier aan die woord is nie, maar die boere-adel: die Generaal (wat geveg én studeer het in diens van die land), sy seuns ('n stoere boer, 'n briljante mediese dokter en 'n soekende boheem), die standvastige boervrou, die geestelike, en selfs ook 'n Engelse meisie. Die drama kan dus op 'n spontane manier "debat" raak, en belangrik, 'n debat wat bekend is in sekere Afrikaner-kringe. Maar die kritiek word ook afgewissel met 'n onverbloemde verheerliking van Afrikanertradisie, soos al so dikwels in die vroeëre dramas ervaar is (vergelyk Martin se liriese lofsang op p.53).

Alhoewel Die jaar van die vuur-os nie sterk en waaragtige politieke protesteater is nie, is dit 'n waagmoedige beskouing van die rasse-problematiek. Komende van 'n sogenaamde "konserwatiewe" Afrikaner, werk dit enersyds ten goede (dit maak hierdie argumente wyd bekend en ook in 'n sekere sin geldig), maar andersinds stel dit ook die strik vir "konserwatiewe" interpretasie. Vergelyk byvoorbeeld die kommentaar van Lategan (in: Nienaber, 1982:468-469) wat so duidelik uit 'n vooropgestelde, rassitiese lewensbeskouing gedoen is, dat dit voorkom asof De Klerk in sy drama die "uiterste negrofilie" en kwaadstokery van die sendelinge aan die kaak wil stel. Die kritikus raak selfs geneig om die personasies se keuses ideologies te beoordeel: Martin se keuse "toon groter ewewig", terwyl Alexis "deur sy studie en reise sodanig bekonkel [is] ... [dat hy] sy rug keer op sy eie mense".

In Wanneer see en branders dreun, 1963, val De Klerk terug op baie van die tegnieke wat hy in Die jaar van die vuur-os gebruik het, maar die politieke gebeure tussen 1952 en 1963 het die rasse-spanning sodanig verskerp, dat sy kritiese toon veel heftiger is. Hy skep weer personasies wat die verskillende standpunte kan verteenwoordig, maar die kloof tussen hulle politieke sienswyse word so breed, dat kommunikasie haas onmoontlik is.

In 'n *Nota* vooraf dui die dramaturg aan dat die teks reeds in 1959 voltooi is. Hy verklaar homself huiwerig om die kleed van profeet om te hang, maar glo dat daar van die skrywer verwag kan word dat hy "die riglyne van sy tyd en gemeenskap sal verstaan en uitken". Hy dui dan op die merkwaardige ooreenkomste tussen sy teks en die werklike gebeurtenisse tot in 1963 met die publikasie daarvan. Soos reeds aangedui<sup>27</sup>, was dit die tyd van Sharpeville, die noodtoestand, die verbanning van onder andere die A.N.C. en P.A.C, die gebruik van die weermag en lugmag om opstande te onderdruk en die Poqo-terreur, veral ook in die Paarl.

Aan die woord is 'n kroniekskrywer en filosoof, nie 'n dramaturg of praktiese politikus nie. Die grootste waarde van die drama lê myns insiens in sy betekenis as dagboek van die tyd. Dit is 'n eerlike siening (uit Afrikanerhoek) van die rasse-problematiek en die verskillende ideologiese argumente. Ironies is dit juis hierdie "debat" wat die teks dramaties ondermyn.

---

27. Kyk paragrawe 2.4.1 en 2.4.2.

Die debat word gevoer deur die "geleerde" Afrikaner (verteenwoordig deur Adam, 'n kernfisikus en Heléne, 'n medikus), 'n boer en oud-politikus uit die boere-adel van 'n vorige geslag (oom Pieter), 'n Engelsman (John Thompson: joernalis, akademikus, digter) en die "gewone witman", Siemie Botes, 'n sake- en suksesman. Ook die swartman word ingebring om sy kant van die saak te stel, nie as 'n radikaal nie, maar in die persoon van eerwaarde Lavu, 'n swart predikant uit "'n geslag van Bantoe wat herinneringe aan 'n vroeër tyd bewaar" (*Persone*).

Die handeling sentreer om 'n landwyse swart opstand wat oorspoel na 'n kusdorpie waar 'n strategies-belangrike kernkrag-uit-seewater-installasie opgerig is, ook na Makana, 'n pragtige "swart" dorp, wat gebou is om die swart arbeiders te vestig. 'n Droewige dog realistiese prentjie word van die rasse-konflik gegee: die patroonmatigheid daarvan wat dui op landwyse orkestrasie; agitators wat in woonbuurte wegkruip en die mense opsweep; openbare geboue, waaronder skole en kerke, lê in puin en polisiemanne word vermoor; berigte van moorde op burgerlikes en lykskending. Die opstande word egter beleef vanuit blanke perspektief, wat daarin 'n bedreiging vir sy voortgesette dominansie sien. Redes vir die geweld word gevolglik in eksterne oorsake gesoek: "Wie - is - dié - wat - agter - alles - staan? Dis Esau se hande, maar Jakob se stem" (p.9).

Die kritiese selfondersoek wat deur die fisieke bedreiging geïnisieer word, word (baie tipies van De Klerk) van verskillende gesigspunte beredeneer. Soos deur sy hele geskiedenis, gryp die Afrikaner ook in hierdie onstuimige tye terug na sy geloof: hulle moet doen wat gedoen moet word, en dan "slegs vertrou" (p.7), 'n sentiment wat in hierdie drama ook deur die swart predikant, Lavu, ondersteun word: "Ons algar soek in duisternis. En by God alleen is daar Lig" (p.29). De Klerk is terselfdertyd nie onbewus van sy mense se gewoonte om die godsdienst te misbruik vir eie gewin nie: "Nou't hy geld - en hy dra God in sy broeksak rond" (21). Hierdie afhanklikheid van die wil van God, wat inderdaad (ten spyte van apartheidsteologie) een van die Afrikaner se grootste deugde kan wees, word treffend gestel in oom Pieter se woorde: "Laat ons tog in alles wat ons doen of wil doen só optree, só dink, dat as ons dan wel eindelijk in hierdie land ten gronde móét gaan - dit nie onse skuld sal wees nie, maar wel onse lot!" (p.70).

Soos in Die jaar van die vuur-os beklemtoon die dramaturg weer eens die negatiewe tradisie van paternalistiese kolonialisme, hier net veel skerper gestel:

Wat gaan in die mense se koppe aan? Wil hulle nou sowaar die hele land vir hulle toe-eien? Dit is mos ons wat dit gemaak het wat dit vandag is. Dis mos ons wat hulle uit hulle barbaarsheid gehaal en 'n beskawing gegee het. (p.8)

Dit is primêr die beskouing van 'n ouer geslag hierdie. Die jonger generasie het die probleem deur ekonomiese vooruitgang probeer oplos, maar ook dit het gefaal omdat die probleem basies 'n menslike probleem is:

Die masjien dink en doen vir ons - *maar wat maak ons met die mens?* Wat doen ons met God's eie naaste skepsel? Veral nou as sy vel nog swart ook is? ... Die masjiengod sal die kleurvraagstuk vir ons oplos. Ai my!". (pp.22-23)

Ook die populêre en ou argument van die barbaarsheid van die swartman en die gepaardgaande "liberaler" beskouing van die "edele barbaar" word aan die orde gestel: "Moet ons dan nou aanneem dat die barbaardom in al sy wreedheid weer opgestaan het?" (p.12); en wanneer Adam kommentaar lewer oor die opstande en vernietiging: "Hoe verklaar mens dié dinge - anders as om dit te sien as die periodieke uitbreek van 'n vlakliggende barbarisme" (p.36). Die teenargument word gebied deur die joernalis, Thompson: "Ek moet eerlik erken, Adam: afgesien van ons geleerdheid wat tans strek van kern tot kosmos, daar niks besonders is wat ons barbaarsheid van hulle barbaarsheid onderskei nie" (p.39). Dit word ten dele geïllustreer deur die "gewone" vooroordeel wat by Siemie sigbaar is. Hy praat byvoorbeeld van swartmense as "asems" (dit wil sê, sielloos) wat opgeneuk moet word as hulle astant raak.

Dit is betekenisvol hoe die begrippe "volk" en "regering" nader aan mekaar beweeg en later met mekaar verwar word. Die opstande is teen die regering en sy onregverdigse rasse-beleid, maar die bedreiging word ervaar as 'n aanslag op die oorlewing van 'n volk. Daarom is dit net natuurlik dat die regering terugslaan met volle militêre geweld: dit is noodsaaklik "dat 'n volk maatreëls om sy eie selfbehoud tref". In hierdie strewe moet hy hom ook nie van buite laat voorskryf nie, want "... die wêreld [verwag] van ons blankes hier 'n vorm van groepsgedrag ... wat geen volk op aarde nog ooit benader het nie" (p.40). Die gevolg van hierdie beskouing is 'n groeiende isolasionisme, of wat Helène noem: "Laertrek! Of liever: Sandskans na sandskans opwerp - om die see te keer!". Die hele verwickeldheid van hierdie dilemma word kernagtig deur Adam gestel: "Is dit dan onmoontlik om regverdig en menslik teenoor ander te wees en terselfdertyd jou eie bestaan nie in gevaar te stel nie?" (p.46).

Die kwessie van bestaanskerheid word dus gekoppel aan geweld, soos volkome ingebed in die tradisionele siening van "die Boer met sy roer". Om die opstande te onderdruk beteken "Ons moet maar vuismaak as dit nie anders kan nie" (17). Maar De Klerk gaan veel dieper in sy analise: selfbehoud, geweld en godsdienste voed mekaar onderling totdat groteske leuens die omvang van mites aanneem (vergelyk die mite van volksuitwissing, soos die Amerikaners en Australiërs kwansuis met hulle inboorlinge gedoen het):

Ons het die wapens. Maar, ou seun, kan jy dink waar ons groot swakheid lê? ... Dis wat ons het aan eie mensliedenheid, Adam, eie Christelike gevoel nog! Ons weet hier in die agterkop: dis nou òf hulle òf ons. Maar ons kan, ons *mag* nie daarna handel nie. Ons eie diepste geloof en oortuiging laat dit nie toe nie. (p.46)

Wanneer politieke en sosiale konteks in berekening gebring word, is dit sekerlik een van die vlymendste stukkies politieke satire in Afrikaans. Jou geloof laat jou toe om soveel te skiet as wat nodig is, dit weerhou jou egter om almal uit te wis.

Deurgaans word die natuur ingespan om die broeiende verhouding tussen die mense te weerspieël: die naderende storm, die weerlig, die drukkende atmosfeer; "die lig verdof en daar is tekens aan son en maan en sterre. En op die aarde benoudheid van nasies in hulle radeloosheid" (p.81). Die beeld van atome en uitspansel word telkens gebruik, sodat die Suid-Afrikaanse rasse-problematiek uiteindelik kosmiese dimensies verkry ("*Heléne*: Daar is dinge wat verder terugreik, wat dieper gaan, as net maar hoe blank en swart hier binne dieselfde grense, onder dieselfde hemel 'n bestaan moet vind", p.77).

Uiteindelik is dit die natuur wat ingryp om die teen-natuurlike uit te wis (die goddelike volmaaktheid wat die mensgeskepte onreg herstel). Die maklike en versoenende einde doen afbreuk aan die andersinds outentieke argumentasie: "die ding" het almal geslaan, en in hulle gesamentlike leed vind die mense mekaar met 'n nuwe "deernis". Dit gaan oor die mens wat 'n Aardse Koninkryk probeer skep, terwyl hulle "die liefde net so min begryp soos die aard van die heelal, die oerbeginsel van atome, die wese van lig..." (p.79). Die liefde is nie "kerke, skole, hospitale, dis nie dinge, goed of geld nie. ... Die liefde is die erkenning dat ons almal vergifnis nodig het" (p.79). Voor God en Natuur kom die mens weer onder die indruk van sy kleinheid: alles is "geskape dinge", gelyk voor God, en die "protokol het weggewaaï". Ons moet teruggebring word "deur die oerwoud! Tot U, tot U!" (p.91).

Die drama van kroniek en debat ontgryp dan uiteindelik in 'n wysgerig-religieuse oplossing.

In teenstelling met hierdie "wydse" benadering tot die rasse-problematiek, konsentreer Wilma Stockenström in 1966 op 'n baie spesifieker nagevolg van die apartheidsbeleid: die vernietigende effek van die Ontugwet op 'n Afrikanergesin. Die eerste bedryf van Laaste middagmaal is in 1974 bekroon in 'n wedstryd gereël deur die Foundation for Art and Theatre, en dit word in 1975 in Kaapstad opgevoer (in die Buiten Ruimte). Die volledige teks is eers in 1978 gepubliseer.

In die eerste bedryf is die drie Van der Vyver-broers in hulle ma se woonstel om haar sestigste verjaardag te vier: 'n doodgewone, burgerlike Afrikaanse familie. Die jongste broer, Andries is op borgtog uit nadat hy ingevolge 'n oortreding van die Ontugwet gearresteer is. Die ander twee broers (onderwysers) het die tipiese Afrikaner-afsku aan die daad (nie soseer om die daad nie, maar om die gevolge wat dit vir die hele familie in die oë van die gemeenskap sal hê). Na 'n aanvanklike poging om dit vir die moeder geheim te hou, lap Faan dit in 'n woede-uitbarsting uit, en Andries besluit om land-uit te vlug - saam met Sila, die gekleurde vrou vir wie hy lief is.

Die tweede bedryf speel drie jaar later af. Die moeder is twee dae tevore begrawe en Faan en Jurie is saam met hulle vrouens besig om die woonstel te ontruim. Andries kom onverwags aan, onbewus van sy ma se dood. Hy en Sila het na Swaziland gevlug waar hulle 'n sukkelbestaan voer. Hulle het ook 'n kind. Sy familie het intussen stories versin oor sy sogenaamde oorsese studies. Weens hulle onverbiddelike houding pers Andries sy broers af, of laat hy hulle eerder toe om hom om te koop, met die belofte dat hy weer die land sal verlaat.

Die drama is 'n rou aanklag teen die rasse-beskouing van die Afrikaner, en die verdoemende afmetings wat 'n Ontug-oortreding in daardie samelewing aangeneem het. Liefde oor die kleurgrens heen het in die volksmitologie en deur wetgewing 'n enormiteit bereik wat vernietigend op alle vlakke van die bestaan inwerk. Die stigma is selfs groter as die natuurlike bloedbande - die liefde tussen moeder en seun, en tussen broer en broer. 'n Rasse-oortreding word die hoogste sonde.

Hierdie mentaliteit kan direk teruggevoer word tot die blanke meerderwaardigheid-mentaliteit, soos dit veral by Faan aangetref word. Deur sy neerhalende verwysings na die "kaffers", "met 'n meid gevry", "Teel aan soos bôjane", "verdomde meidenaaiër", "Kafferland", "verkaffering", ensomeer, dui Stockeström op 'n ontstellende mentaliteit van die Afrikanergees. Waar rasse-suiwerheid by die ouer geslagte deel van 'n oorlewingstryd, byna 'n heilige, Bybelse roeping was, het dit hier vervlak tot baasskap en sosiale konformiteit:

*Jurie:* My Here, vrou, ... Dink aan jou vriendinne op die tennisbaan, aan die rooi gesigte op die pawiljoen wat wegdraai as jy opklim om ook te kom sit en kyk. Aan die beroering in die skoolsaal as ek die godsdiens moet lei. Aan jou lidmaatskap van al daardie verenigings wat hulle, sowaar as wat die Here daarbo is, gaan intrek. Met ekskusies. Hoekom? Die skoonsuster van 'n man wat in die tronk sit omdat hy met meide slaap, is iets besmetliks. Andries het ons almal besmet. Ons kinders ook. (p.45)

Ook ander punte van kritiek word geopper, soos die feit dat so baie wit kinders deur anderskleuriges versorg word ("As 'n mens hier so in die strate af stap, af parkie toe, dan sou jy sweer die swart nasie het wit kinders" (p.11)); die ironiese kommentaar in: "In haar [Sila se] paspoort staan sy is 'n Suid-Afrikaanse burger. In haar pas word meer besonderhede verstrekk" (p.23); die vermaterialisering van waardes: "Dis nie so erg nie. Toe nou. Twintig rand as paalement op die behoud van julle fatsoenlikheid" (p.44). Ook die tradisionele volksfigure, die geskiedenis en die kerk word in 'n beeld gelykgetrek met die botheid, onmenslikheid van die moeder se reaksie:

*Andries:* Sy is soos die eerbiedwaardige standbeelde van ons pioniers wat met oop oë staan en kyk hoe hulle nakomelinge se sedes agteruit gaan en nie 'n vinger verroer nie, want hulle is granietvas. Hulle kyk 'n bars.

*Faan:* Is jy bedonderd?

*Andries:* Sy is soos 'n stom kerk, met haar vinger preuts in die lug. En soos by 'n kampmoeder van weleer val daar geen klag oor haar lippe nie. (p.24)

'n Insiggewende onthulling is dat die vader op sy eertydse rugby-uitstappies ook dikwels aandadig was aan sulke "pret". Hy en sy spanmaats is egter nie daardeur gebrandmerk nie (alhoewel die hele dorp daarvan bewus was), bloot omdat dit toe nog nie teen die wet was nie. Om "skuldig" te wees, het dus geen verband met om "sondig" te wees nie. Die vader is onskuldig ten spyte van owerspel, en Andries is skuldig ten spyte van liefde. In sy slotspraak vervleg Andries die temas tot 'n enkele, weerklinkende aanklag:



... al word jy tweehonderd jaar oud, en al betaal jy my vyfmiljoen rand, dan sal jy nog nie vergoed het vir alles wat ek van jou moes aanhoor nie. En elke skoot dat jy vir my twintig rand in 'n koevert toeplak, gaan jy my vervloek, en jou skuld laat oploop. Jy sal my nooit kan vergeet nie. Jy en Jurie nie. Die Van der Vyvers. So help ons mekaar. Broederlik. So bind skuld en vaderskuld en al die geslagte se skuld ons tot in alle ewigheid. (pp.51, 52)

Dit is duidelik dat Stockenström met hierdie drama 'n ongenaakbare antwoord gee op die Afrikaner se rasbehepthed, veral soos dit in vroeër dramas soos J.C.B. van Niekerk se Van Riet, van Rietfontein uitgebeeld is. Terselfdertyd sluit dit ook sterk aan by die tradisie van die Engelse (blanke) protesteater<sup>28</sup>, wat veral toegespits is op die Ontugwet en Rasse-klassifikasie.

In 'n klas van sy eie is Winde van verandering (1966) deur Jan M. Perold. Dit word hier nie net ingesluit as 'n drama wat die rasse-problematiek as tema het nie, maar ook as 'n voorbeeld van hoe krasse paternalisme en rasse-vooroordeel ten spyte van die dramaturg se beste bedoelings 'n tema kan binnedring en uiteindelik oorheers. Dit kan doodgewoon gebeur omdat die dramaturg self gekondisioneer is deur 'n sisteem en ideologie wat sy denke oor die swartman bepaal en hom nie in staat stel om hulle waaragtige menslikheid raak te sien of te vermoed nie. De Jong (1989:84) beweer dat

blanke rasse-ideologie [nie] beteken ... om 'n ander die swye op te lê nie maar om te ontken - nie raak te sien nie - dat hy swyg, dat hy stemloos is. Die gewone blanke Suid-Afrikaanse burger het nie geglo dat die swartman dink hy word onderdruk nie - as hy dit dink, is dit weens buitelandse invloede, manipulasie deur radikales, propaganda deur die A.N.C., en dies meer

en dit is presies aan hierdie "onwetendheid" dat Perold hom skuldig maak.

Met die beste wil ter wêreld kan hierdie drama nie verdedig word as sou dit 'n satire op die aktualiteit wees nie.

Soos in Wanneer see en branders dreun gebruik die drama 'n swart werkersopstand by 'n fabriek as klimaks. Die aanloop raak egter 'n opstapeling van rassistiese clichés, wat helaas nie almal vanuit die karakterisering bedoel is nie. Ek noem net enkele: swart bediendes steel; swartmense was hulle nooit en het nie seep nodig nie; hulle het "luise en dinge"; hulle stink - as daar 'n inbreker is, kan jy dit

---

28. Kyk Hoofstuk 5.

dadelik ruik; kaffers sit nie in jou huis nie en drink nie uit jou koppies nie (as hulle dit per ongeluk gedoen het, gebruik jy dit nie maklik weer nie); hulle is baar, barbare en roofdiere; hulle is afhanklik van die witman wat vir hulle moet sorg; hulle naels het nie halfmaantjies nie; hulle verstaan net die taal van geweld; waardeer niks wat hulle verniet kry nie; ensovoorts.

Maar waarom is dit vir die Afrikaner nodig om op hierdie on-menslike manier van hulle te praat en teenoor hulle op te tree? Die Buurvrou gee 'n antwoord in haar gekwelde: "... is daar nie 'n gevaar dat ons afkeer in hulle sal verstomp nie, en dat ons 'n basternasie sal word nie?" (p.27). Die ontstemmende is dat hierdie opvattinge so algemeen bestaan, dat dit alreeds clichés kon word.

Die drama gee op 'n gedwonge manier die geïkoneerde siening van die swartman, soos dit net vergelyk kan word met die geïkoneerde siening van die witman wat so dikwels in die "swart" politieke protesteater voorkom. Die plot wentel om 'n misverstand, waar tant Mita sonder haar bril nie die swartman in haar dogter se huis as swartman herken nie en vir hom 'n koppie tee aanbied. Dit lei tot 'n groot konsternasie in hulle huishouding en ook by die bure. Het die "winde van verandering" by die Besters begin waai?

'n Raak siening van die dramaturg is die geweldige gemeenskapsdruk wat bestaan om apartheid in stand te hou. Die kleindogter, Selien, sê spottend:

Dat 'n koppie tee nou al die verskil kan maak tussen 'n goeie en ware Suid-Afrikaner en 'n Kommie. ... *Staan* jy en gesels, dan staan jy nog op jou beginsels. *Sit* jy, dan is jy so effens pienk. Maar sit jy en *tee* drink. Wel!

en later: "Hoekom is ons altyd bang oor wat ander mense sal sê?" (p.24). Vir die bure, en by implikasie dus die algemene blanke gemeenskap, is die keuse baie eenvoudig: jy is òf 'n "kafferboetie", òf 'n "kafferhater" (p.70). As jy anders dink is jy 'n "pienke", 'n liberalis of 'n kommunist. Daarteenoor word konserwatisme as algemeen-aanvaarde deug gestel.

Alhoewel dit 'n buitengewoon swak drama vol ongemotiveerde optredes en ongerymdhede is, boekstaaf dit tog (alhoewel op aanstootlike wyse) die vele fasette van blatante rasse-vooroordeel by 'n groot deel van die blanke, Afrikaanssprekende gemeenskap van die sestigerjare. Dit is immers duidelik dat die drama op hierdie gehore gemik is, en dat hulle groot plesier uit die herkenning van die bekende sou put. Vergelyk in hierdie verband byvoorbeeld:

"*Petrus*: Daardie kaffer en daardie vroumens het alles uitgedrink.  
*Selien*: Bantoe, Oupa. (*dan - verbaas*) Watter Kaffer?" (p.15)

Die drama is vanuit die wit magsbasis geskryf en teken 'n jammerlike beeld van die witman. Het die minder-konserwatiewe vader van die huis, Andries, byvoorbeeld die vaagste idee van die growwe meerderwaardigheidswaan, die paternalisme wat uit die volgende spreek:

Ek kry hom jammer, ja! En ek probeer hom help. Maar sonder om hom teen die blanke verbitterd te maak. Sonder om my op 'n altaar te laat opoffer - opkerf en opvreet! Want as ek nie meer daar is nie, wie *sal* hom help? Wie sal hulle help as ons nie meer daar is nie? *Daar* lê ons verantwoordelikheid! (p.67)

Dit is asof die dramaturg totaal onbewus is van die politieke verwickeldheid van sy tyd.

Ook die positiewe (progressiewe) is fundamenteel gebaseer op rasse-vooroordeel. Uitsprake van Andries soos "Kan jy 'n man so in die gesig vat omdat sy vel swart is? Só kleingeestig is jy tog sekerlik nie!" (p.21) en Mita se "Dis hoogtyd dat ons leer om die swartgoed met meer beleefdheid te behandel" (p.23) is veelseggender vanweë die feit dat dit gesê word, as om die betekenis daarvan.

Selfs in die liberale element, die skema wat vir die swartmense 'n nuwe bedeling gaan besorg, word hulle gereduseer tot arbeidseenhede wat in onpersoonlike terme gemeet word:

... sy het die Bantoes besoek en ondervra oor hulle huislike omstandighede, hulle dieet en slaapgewoontes, vervoermiddels, ens., ens. ... Sodat ons 'n standaard kon vasstel vir die hoeveelheid werk wat 'n Bantoe in staat is om te doen as sy lewensomstandighede op 'n sekere minimale peil is. (p.52)

'n Beter bedeling vir die swartman beteken dus om die baas-slaaf-verhouding op 'n meer wetenskaplike basis te plaas. Dat die dramaturg hierdie beskouing nie doelbewus as ironiese of satiriese toespeling gebruik nie, blyk uit Andries se verdediging wanneer die skema faal:

Hulle kan die slimste mense in die wêreld invoer om skemas uit te werk en planne te maak, dit sal ons nie sóveel baat nie; want ons is eenvoudig nie beskaafd genoeg nie, wit *en* swart! (p.63)

Andries, wat die wonderlike skema saam met sy assistent, Louise (die "pienke") uitgewerk het, openbaar af en toe flou skynsels van insig: "... as die gesindheid tussen die rasse nie reg is nie, dan sal die beste plan in die wêreld disselboom in die grond steek" (p.18). Maar hy verhef "gesindheid" tot oplossing van die rasse-

vraagstuk. Daar is geen verwysing na wette of onderdrukkende maatreëls nie: "Ons moet net sorg dat dit reg is tussen elkeen van ons en elkeen van die Bantoes met wie ons in aanraking kom". Hy beklemtoon dus "gewone hoflikheid, respek vir menswaardigheid" en eis dat ons "'n bietjie van ons vooroordeel ontslae raak!" (p.20). Dit is die somtotaal van sy "beginsels". Hans sluit hierby aan en wys op een van die belangrikste gevolge van apartheid (weer eens met onbedoelde ironie): "Ek sal nogal graag met 'n geleerde Naturel wil gesels. Ek erken dat ons te min weet van wat hulle dink en voel en so aan" (p.43).

Die tema van die menswaardigheid van die swartman lei tot 'n slot wat komies in sy banaliteit raak. Die oupa, Petrus, deur die hele drama voorgestel as 'n vuilsprekende rassis *par excellence*, verhoed die "pienk liberalis" (in 'n toestand van skok nadat sy deur die swartmense aangerand is) om 'n onskuldige "geleerde" swartman te skiet. Sy vrou, Mita, wat voorheen gesê het: "Want met iemand wat 'n ander *mens*, al *is* hy swart, as 'n *dier* beskou, wil ek niks te doen hê nie! Niks!" (p.31), reageer ontsteld: "Skiet op 'n *wit vrou!* En dit vir 'n weet-watse-ding!" (p.78). Die drama bereik sy hoogtepunt wanneer die hardvogtige Petrus uitroep: "(*Hard.*) Ek vra! *Waar* is jou *menslikheid*? Of is hy nie ook 'n *mens* nie? (...) Antwoord my! (*Skree dit amper uit.*) Is hy ook 'n mens? (*Die vraag hang onbeantwoord in die lug.*)" (p.79).

Dit is dan skynbaar die vraag waarmee die dramaturg worstel, en waarop hy, ten spyte van die retoriese aard daarvan, nie 'n finale antwoord bied nie.

### 4.5.3 Die historiese drama

Soos reeds aangedui, was die toneel 'n belangrike propagandamiddel in die taalstryd. Die historiese dramas het weer 'n vername rol in die nasionale bewuswording gespeel. Sedert die eerste pogings soos S.J. du Toit se Magrita Prinslo (1896), sou dramaturge soos Jan F.E. Cilliers (Heldinne van die Oorlog, 1913), D.C. Postma (die trefferstuk: Oom Paul, 1935), en vele ander die volksgeheue voed. Internasionaal en deur die eeue is historiese dramas geïnspireer deur tye van intense nasionale bewussyn, en die groot Afrikaner-volksfeeste wat sedert die dertigerjare georganiseer is, was 'n verdere aanmoediging vir dié genre. Dit is dus verstaanbaar dat die historiese drama tot een van die sterkste drama-genres in Afrikaans ontwikkel het, en ook vir hoogtepunte in die Afrikaanse drama-literatuur gesorg het.

Die genre kan as 'n "veilige" vorm van protes teen die bestel beskou word, aangesien dit veral op die analogie staatmaak. "The continuity between past and present is a central assertion in history plays of all times and styles", beweer Lindenberger (1975:6). Dit is indirekte politieke protes en kritiek. Die historiese drama roep die verlede op en reïnterpreteer dit dan. Dit trek verbande tussen skynbaar onverbandhoudende gebeure, wat dit relevant vir die tydgenootlike kan maak. Skynbaar toevallige gebeurtenisse kry terugskouend 'n noodwendigheid en onvermydelikheid, wat dit 'n integrale deel van 'n ketting van gebeure maak.

'n Nadeel van die historiese drama as politieke protes is dat dit sy trefkrag kan verloor wanneer 'n onkritiese gehoor net die gerusstellende sekerhede van die verlede daarin herken. Dit kan maklik gebeur, aangesien die historiese drama op verskillende realiteitsvlakke ervaar word: in die eerste plek is daar die geskiedkundige materiaal wat as bron gebruik en voorgestel word - dit maak die sterkste aanspraak as boeiende stof wat krisismomente in 'n volk se bestaan uitbeeld; voorts word die voorstelling binne spesifieke teaterkonvensies geklee, wat 'n mededeling op sigself is (vergelyk die hoogs teatrale hofsaak-aanbieding van Die verhoor van A.P. Brink); en laastens is daar die ervaring van historiese kontinuïteit wat die dramaturg in die gegewe inbou, en wat dit eietydse relevansie gee.

Hierdie laaste realiteitsvlak impliseer dat historiese dramas dikwels ook 'n versluiserde didaktiese element bevat: dit wil op 'n indirekte manier die gehoor se konsep van 'n gebeurtenis, ideologie of lewenswaarde beïnvloed. In 'n drama soos Germanicus word daar byvoorbeeld 'n tydperk uitgebeeld waarin die ouer, reaksionêre lewensiening van 'n Tiberius gekontrasteer word met die nuwer, mensliker visie van Germanicus. Die Na-Christus gehoor kan met die nuwe identifiseer en ervaar daardeur die krag van historiese kontinuïteit, saam met die behaaglikheid van "om aan die kant van ontwikkeling te wees". Hierdie lyn wat onbewus deurgetrek word tot in die hede kan dan weer daartoe lei dat die kontemporêre in terme van hierdie insig geëvalueer word.

N.P. van Wyk Louw het Germanicus volgens Kannemeyer (1988:143) reeds in die veertigerjare voltooi, alhoewel dit eers in 1956 gepubliseer is. Die historiese raamwerk is 'n tydperk van korrupsie en geweld: die verwording van die Romeinse Ryk. Dit is nie toevallig dat dit ook saamval met Christus se lewe op aarde nie.

Binne en teen hierdie wêreld in verval, wat slegs deur die ingryping van 'n "verlosser" (Christelike toespeling) gered kan word, staan die jong veldheer, Germanicus, met sy visie van suiwerheid. Hy streef na 'n nuwe bedeling, maar nie met helderheid en sekerheid nie - hy besef wel dat die antwoord nie in die daad (geweld) lê nie, maar in 'n mensliker wêreldbeskouing.

Die onvermydelike vergelyking tussen die Romeinse en die kontemporêre (1948-1956) Suid-Afrikaanse situasie, bied 'n historiese kontinuïteit tussen ons eie en die Romeinse geskiedenis. Die Romeinse geskiedenis het 'n baie spesiale status, en deur die vergelyking word 'n sekere waardigheid en gewig ook aan ons eie nasionale geskiedenis oorgedra. Dit bevestig ook die Europa-gerigtheid van die Afrikanerdenke, met die implikasie dat toespelings op die Suid-Afrikaanse problematiek eerder "algemeen-menslik" as "lokaal-realisties" sal wees. Die onmiddellikheid van politieke kommentaar wat uit Afrika-bodem ontspring, soos wat moontlik is in die ander tekste wat bespreek word, gaan dus verlore.

Nogtans het die teks heelwat aktuele kommentaar te lewer, veral oor die spanning tussen heerskappy en menslikheid (in die gesprek tussen Germanicus en Tiberius), rasse-suiwerheid (tussen Germanicus en Piso) en die lot van die onderdrukte (Thusnelda en Clemens).

In die sesde toneel disputeer Tiberius en Germanicus die skynbaar onversoenbare begrippe menslikheid/heerskappy, "mens-wees"/"heerser-wees", die verhouding tussen staat en individu. Tiberius is vasgevang in die wrede rol van Caesar-wees ("ek hou al van die klap"): die wêreld is buit, nie mense nie; 'n stink moeras waarin heerser én slaaf al dieper sink. Vir die pragmaties is dit 'n duidelike dog onverbiddelike realiteit, sonder uitkoms. Waar 'n minderheid heers oor 'n meerderheid wat "kook en skuim", word heers: "min doodmaak, min - / die minste wat jou doel vereis; en weet / - góéd weet en áltyd - : dis mense, wild en dom" (p.79). Germanicus ervaar daarenteen "alleen verwarring, eindeloos, onmenslikheid en haat en die geweld" (p.73). Hy wil sien dat menslikheid herstel word, maar hy "tas, ek weet nie hoe na 'n helderheid". Uiteindelik moet hy toegee: "Ek vat dit soos ek ook die dood aanvaar / en al wat menslik is; soos ek my hart / aanvaar, al sal hy op 'n dag gaan staan" (p.84).

Wanneer 'n land in sy geskiedenis 'n rigting ingeslaan het waar "heers" hierdie betekenis aanneem, en waarin menslikheid ontken word, is dit haas onmoontlik om

die proses om te keer sonder dat "daar 'n baksteen / los ... woel en die hele lendelam / ou kroek ... af ... stort" (p.86).

'n Ander, nuwe orde is egter onontbeerlik vir groter menswaardigheid. Germanicus soek na 'n antwoord wat bo die eng grense van blote Romein-wees of suiwerheid van ras uitgaan. Die waan van rasse-meerderwaardigheid staan in die pad van hierdie nuwe orde. Wanneer Piso die bekende Suid-Afrikaanse cliché uiter, "Ek het één trots - die adel van my ras" (p.101), kom dit as refrein op Germanicus se versugting: "Romein, Romein. Altyd dié woord met trots" (p.97).

Die rol van die by-spelers, die onderdrukte word dikwels afgeskeep in kritiese analises van Germanicus. Die woorde van Thusnelda ("Só maak julle ons; julle maak die lewe nou, / julle laat hom krimp tot een swart kelder: haat", p.61) en Clemens ("Jou Ryk, o Caesar, sterf! / En uit ons, slawe, kom geheim die kwaal...", p.79) gee nie net 'n aanduiding van die dramaturg se meelewing met die onderdrukte nie, maar sluit ook op 'n belangrike manier aan by Germanicus se siening van die onreg in die Ryk: "Maar hierdie Ryk en hierdie heilige vrede / lê met sy fundamente in die klei / van die haat en bitterheid van ons volke, slawe..." (p.80). Hierdie woorde eggo Thusnelda se: "By julle is één vry, vol willekeur / en half kranksinnig van die giftige mag, / en ál die ander slawe wat hom haat" (p.61), wat terselfdertyd ook 'n bevestiging van Clemens se "profesie" is.

Die aanklag is: "ons vryheid was wreed en roekeloos vir die minderes" (p.82), en om 'n moontlike oplossing te bereik, sal ons moet aanvaar: "dalk is Romein ook nie die laaste woord" (p.98) - 'n mensliker bedeling, dus, sonder heerserswellus en obsessionele rasse-suiwerheid.

Die geskiedenis herhaal homself. Die vorme van politieke onrus en verandering - staatsgrepe, opstande, sameswerings, sowel as die meeste vorme van onderdrukking - behou, ten spyte van tegnologiese ontwikkeling, hulle basiese patroon van die een eeu na die ander. Daar is geskiedkundige patrone wat herkenbaar en interpreteerbaar is. In Vergelegen (1956) gebruik D.J. Opperman ook 'n tyd van korrupsie, ongeregtigheid en opstand as historiese agtergrond (die Kaap onder bewind van Willem Adriaan van der Stel, 1699-1707). Van der Heiden stel dit pront: "u bemoei u met die regte van die enkeling, / en begunstig

dié wat geskenke vir u bring" (p.85), en die Hugenoot, Du Pré voeg by: "Vir ons is hierdie hele land maar 'n gevangenis" (p.53).

Van der Stel het 'n toekomsvisie van wat die land kan word: "Ja, die land self wek in mens 'n grootse visioen, / 'n Vergelegen, van wat jy alles nog kan doen" (p.5). Vergelegen moet simbool wees van 'n bewind wat al die mense van die land, ongeag stand, kleur of geloof, saam sal bind: "Ons word in hierdie land nog almal één groot volk / uit baie volke saam" (p.86). Sy eie menslike onsuiverheid fnuik egter die ideaal en "Deur [sy] neerlaag / is dié land se groei 'n honderd jaar vertraag" (p.105). Maar sy visie is groter as die enkeling, en Van der Stel se vertrek het nie die ideaal volkome vernietig nie, want: "soos die droom agter die daad, / bly swewend deur die misgrou newels: / Vergelegen met sy eike en wit gewels" (p.110). Dit is asof die dramaturg wil teruggaan na die wortels van die volksonstaan: hoe kan dit gebeur dat 'n land se geskiedenis ontspoor, ten spyte van die hoogste ideale? En kan dit herstel word?

In sy historiese beskrywing word die kontinuïteitslyne deurgetrek na die nou en hier. Van der Heiden se hantering van sy slawe klink kontemporêr wat sommige Suid-Afrikaanse plaasgebiede (volgens periodieke koerantberigte) betref: "Ek het vanoggend oor die agterwiel / 'n slaaf gelooi. Dié goed het waarlikwaar g'n siel" (p.23), en die dramaturg beklemtoon die wandaad daarvan tydens die bieg in die Donker Gat: "Vergewe, Heer! Hoe leer ek hier dat ek moet let / op dié wat ek geminag en mishandel het" (p.90). Daar word ook nie gehuiwer om die rasse-debat te betrek nie en herhaaldelik word rasse-meerderwaardigheid op godsdienstige gronde bevraagteken:

*Van der Heiden:* Ons suiwer blankes van Europa leef apart / en anders as die geel rasse of die swart.

*Van der Stel:* Almal ewenaastes! U glo as Calvinis aan God. / Nou, voor Hom is Vryburger, slaaf en Hottentot / gelyk. (p.86)

Vroeër het Kalden, die dominee, dieselfde argument gebruik: "Broer, u moet erken: die Hervorming het ons verryk / met dié begrip dat voor God is elke mens gelyk" (p.45).

Die toneel in die Donker Gat, Bedryf 4, staan sentraal in die aktualiteit van die drama. Van der Heiden is gelouter tot 'n toestand van suiwerheid waarin sy woorde bykans profetiese dimensie aanneem. In sy swymeling word die temas vervleg: die gevaar van selfbevoordeling ten koste van ander; geregtigheid teenoor



geweld; die behoud van eie identiteit, maar lángs en nie óór die ander nie; en die ontstaan van 'n nuwe begrip, Afrikaner-wees, wat allermins 'n vloekwoord is:

Ons mag nie hierso werskaf bloot om geld  
of oor ander heers alleen deur die geweld,  
maar aan elke skepsel Gods in dié gebied,  
aan Hugenoot en slaaf laat reg geskied.  
Ons sal nie halfnaatjies, soos die Goewerneur,  
hier word, want ons mag U wette nie versteur;  
maar elkeen vermenigvuldig na sy soort  
en lewe langs mekaar volgens U woord.  
Abigail, ons het in hierdie land verander  
ons is nie meer 'n Hugenoot, 'n Nederlander,  
maar 'n nuwe mens wat taaier, eensamer  
as hulle is... Ja! ek is 'n Afrikaner. (pp.90, 91)

Opperman bind in Vergelegen beide die temas van die opkoms van 'n Afrikaner-Nasionalisme en 'n waarskuwing oor die verwording daarvan. Soos in Die verhoor en Die rebelle van Brink kies hy 'n tydperk waarin die blanke (so te sê Afrikaner) onderdruk en onregverdig behandel is, sodat dit in omgekeerde verband toegepas kan word op vandag se situasie.

Van der Stel se vloek oor die land wat hom verwerp het ("Ek verdoem die hele land en sy bewoners: / twis sal ewig op julle Afrikaners lê as vloek", p.101), word gerealiseer in die volgende drama onder bespreking.

Die pluimsaad waai ver (1966) deur N.P. van Wyk Louw is veral vermeldingswaardig in soverre dit heftige reaksie van owerheidsweë ontlok het. Alhoewel dié reaksie meer op die dramaturg se interpretasie van Afrikanerskap as op moontlike protes teen die heersende bestel was, het die drama polities omstrede geraak. Die kontroversie getuig veral van hoe ná oordeel en ideologie in ons land aan mekaar staan. In watter opsig sou dit 'n beter drama gewees het indien Magersfontein en nie Paardeberg, die helde en nie die koppigheid en verraad, De la Rey en nie Cronjé nie beklemtoon is?

Daar moet egter in gedagte gehou word dat die drama in opdrag van TRUK vir opvoering tydens die eerste Republiekfees in 1966 geskryf is. Dit was 'n geleentheidstuk vir opvoering tydens 'n fees van verering. Republiekwording was die vervulling van die hoogste vryheidsideaal van die Afrikaner, terwyl in hierdie drama kritiese vrae gestel word oor die wese van die Afrikanervolk en sy mitologie, en bowenal: sal 'n nog steeds verdeelde volk in staat kan wees om die

nuwe Republiek te handhaaf? Dr. H.F. Verwoerd se negatiewe reaksie op die drama (Kannemeyer, 1983:265) was 'n sigbare teken van 'n skeuring in die hoogste Nasionale kringe tussen politikus en kreatiewe skrywer.

Vanuit 'n ánder ideologiese perspektief beskryf Adam Small vir Van Wyk Louw as die gewete van die Afrikaner, en 'n Afrikaner wat Afrikaner-wees oorstyg het:

Hier is die één gees, dink ek, wat vir my, al is dit miskien kol-kol, plek-plek, nie meer 'Wit' is in ons letterkunde nie, maar Afrikaans; miskien selfs ondanks homself, nie meer bo alles Afrikaner nie, maar Afrikaans. (in: Polley, 1973:147)

Die openingswoorde van die Vertelster, "Wat is 'n volk?", stel die sentrale vraag in die drama. Ons is "niemand / heilig voor God nie, maar / almal sondaars". Die aard van "volkwees" en "Afrikanerskap" word ondersoek, want dit lê aan die kern van die Afrikaner se voortbestaan in hierdie land. Die Anglo-Boereoorlog was 'n krisistyd in ons geskiedenis, waar die "volk gedwing [is] om met die wapens te verset teen onreg en skandelige geweld" (p.16). Dit het almal in die land geraak: "as daardie mag finaal wen, dan sal elkeen in hierdie land, blank, bruin en swart die slawerny voel toesak" (p.17), soos Ruiters ook verklaar: "Die bruinvolk leef onder sakke en blik, / sonder gasie of meel of slaggoed en dop" (p.73).

Van der Heiden se "Afrikaner" het ontwikkel tot die "Afrikaner" wat Pieter ontdek het en vir wie hy bereid is om te gaan veg: "Nie net plat Boer, ... net eenvoudig, gelowig sterk, aartsvaderlik nie", maar die Afrikaner wat ook "wysheid geword [het] en intellek; gelyk of bo die Engelse se bestes, beskaafd; méér as hulle Milners en ander. Want ook nog goed van hart by die wysheid en verstand" (p.25). Dit is egter hierdie selfde "Afrikaners" wat Jan ontgogel, wat ook lafhartig en weerbarstig is: "Ons is g'n volk nie. Ons was nooit g'n volk nie ... 'n Hoop los sand wat deur jou vingers loop!" (p.56). Dit is 'n volk wat "met die sambok regeer [moet] word as ons 'n volk wil wees" (p.40).

In die uitbeelding van hierdie onenigheid en twyfel onder die burgers word 'n hele paar mites omtrent daardie geskiedenis en sy helde-figure vernietig, of ten minste: sterk aangeval. "Ons lyk as volk vir onenigheid gebore; / ... /... met klówe van onenigheid, afgronde, / onenigheid van óf ons wil bestaan, / as volk wil voortbestaan..." verklaar die President, en "Só skeur ons ons, so skeur ons ons, / elkeen met sekerheid / So skeur ons volk homself" (p.22). Nie Steyn, De Wet, Cronjé of die Transvaalse leierskap kom ongeskonde daar uit nie, want net soos

biografiese besonderhede kan help om die held in ons oë te verheerlik, so kan dit deur slim toespelings ook sy grootheid voor ons afbreek.

Jan bereik 'n punt waar hy glo dat die verbrokkeling van sy mense "soos donkies wat los wei" die stryd nutteloos maak. Hy word 'n Kakie-scout, 'n verraaier. Maar trouheid en ontrouheid het relatief geraak, en dit is in hierdie opsig dat die drama werklik aktueel is. Die daad wat as verraad beskou word, kan dalk juis in diens van die voortbestaan van die volk wees. Steyn lei sy mense onversetlik op 'n pad van vernietiging ("as my hele volk oorgee en ek alleen tussen hulle en hulle vrede staan - ook dán sal hierdie hande niks teken nie. Hulle sal my soos 'n gevrekte skaap moet wegsleep", p.78). Teenoor hom werk die "verraaier", Grootvader Visser, "As Lid van die Volksraad ... vir die behoud van ons mense - dié vir wie julle wil uitroei. Ek is 'n man van vrede" (p.49).

In die 1960's was hierdie keuse selfs nog moeiliker. Sedert Sharpeville was die land as 't ware in 'n staat van oorlog. Baie Afrikaners was lede van organisasies wat verban is en moes uitwyk of binnelands skuil. Ander het probeer om vanuit die sisteem teen die apartheidsproses te werk - verraaiers dus van die Afrikanersaak. Is die Afrikaner al bereid om "lojale verset" te aanvaar, sodat vrede bewerkstellig kan word? Want "die oorlog maak ons almal stadig giftig, bitter en giftig, harder en dalk onmensliker. Hoeveel geslagte gaan dit duur om hierdie bitterheid uit ons land te laat verdwyn?" (p.81).

D.J. Opperman word op sy beurt deur Kruik genader om vir hulle 'n Republiekfeesstuk te skryf, maar sy Voëlvrý word eers opgevoer op 26 April 1967. Getrou aan die opdrag sê Antjie in die *Voorspel*: "Republiek word is 'n strewe van die gees, / ewig, om voor God skoon en vry te wees." Ten spyte van hierdie "geleentheidsgeurtjie" staan hierdie drama veel nader as Opperman se vorige dramas aan die eie tyd en wêreld.

Die historiese gegewe is Louis Trigardt se geteisterde trek na die Soutpansberg en verder na Delagoabaai. Hy was die enigste Voortrekker wat op sy omswerwinge 'n dagboek bygehou het. Vir die meeste Afrikaners is die Groot Trek 'n heroïese tydvak wat baie volkshelde opgelewer het. Dit is 'n voorbeeld van stryd, lyding en opoffering ter wille van vryheid, wat die behoud van die Afrikaner-identiteit verseker het. In die volksbewussyn het dit die dimensie van 'n Afrikaner-

volksbeweging aangeneem, alhoewel slegs sowat 'n tiende van die Kaapse Afrikaners aan die "Groot" Trek deelgeneem het. Nietemin het die meeste Afrikaners hulle later met die Voortrekker-ideale vereenselwig. Ten spyte van Trigardt se versugting: "Mag ek die vrees in my oorwin / dat alles, alles tevergeefs sal wees" (p.16), dui die "Groot" dus, benewens die groot afstand wat afgelê is, op die betekenis en verreikende gevolge daarvan.

Benewens die feit van die dagboek, is die Trigardt-trek ook goeie materiaal vir die dramaturg vanweë die samestelling daarvan. Trigardt teken aan: "Mantatees en Boesmans: 8; Christengesinne: 7; Basters van Albach: 4" (p.16). Dit het dus verskillende rasse ingesluit (wat ook godsdienstig "apart" was) en voortdurende botsings veroorsaak het.- Die Fransman, Albach, word neerhalend (in sy eiesoortige dialek) geteken as iemand met 'n "vrysinnigheid wat geen verskil erken / tussen swart en wit, of selfs koed en kwaad" (p.17) en wanneer die kinders onderling baklei vlam die humeure op: "*Jan*: Ek laat geen baster aan 'n wit kind slaan nie" (p.45). Die ontmoetings met die swartmense word gekenmerk deur wantroue, spanning en konflik, 'n verhouding wat die beste blyk uit "Breggie met haar geeste en hoofpyn" se angste: "Die Fort, die hemelse kasteel! Ek is bang. / Dan moet ons voor die Goewerneur verskyn / en rekenskap van al ons dade gee. / Sal daar swartmense in die hemel wees / of sal hulle aan die hel se grens baklei?" (p.69).

Soos gewoonlik, was daar ook voortdurende twiste binne Afrikanergeledere. Trigardt twyfel aanvanklik: "Sal ek so 'n groep ooit bymekaar kan hou?" (p.17), en later moet Breggie sy vrees bevestig: "Ag, al die rusies! Ek het gisteraand gesien / die Here gaan ons vir dié sonde straf" (p.42). Hierdie tema, wat ook in Die pluimsaad waai ver voorkom (soos ook in bykans alle ander dramas wat krities teenoor die Afrikaner staan) word opgesom deur Karel: "Dis die ongeluk van die Afrikaner: / dat as hy iets wil begin, wil elkeen / sy eie baas wees, en alles loop verkeerd" (p.74).

Die eietydse situasie word gereflekteer in die bedreiging wat van alle kante kom. Opperman breek selfs uit sy realistiese historiese raamwerk om dit te beklemtoon: "Ons volk is in die wêreld voëlvy verklaar - / kyk hoeveel gewere is daar om ons heen, / ook die Here se onsienlike krygstuig" (p.79). Het die ontberings en die trek in die lig van die huidige situasie dan werklik sin gehad? - selfs ten spyte van die Afrikaner se dikwels fanatiese godsdienstige regverdiging? Die "korrelkop"

Jan kritiseer juis dit: "Met die hulp van God! Daar is geen God, / die aarde is volkome aan homself gelaat. / Hoekom wil julle volkwees met 'n god verbind?" (p.70).

Die kontinuïteitslyn wat die historiese drama bewerk, laai 'n besondere ironie in Trigardt se verdoeming van die Britse regering: "Dié wêreldse regering het / die mens se wet bó die wet van God gestel / met die slawe wat nou vry kan loop / en die Hottentotte aan ons gelyk. / Dink weer terug aan alles by Slagtersnek" (p.15). Dit is presies wat in die volgende twee dramas gedoen word.

Uit die voorafgaande blyk dit dat die dramaturg in die historiese drama eras kan uitsoek waarvan die essensiële konflikte ook vorentoe dui, op so 'n manier dat dit latere fases in die historiese proses, waarmee die eietydse gehoor emosioneel kan identifiseer, antisipeer. Dit is ook die proses wat André P. Brink in Die verhoor en Die rebelle (1970) probeer bewerk.

Alhoewel Brink deur sy romans bekend is vir sy politieke uitgesprokenheid, werk hy subtieler in hierdie tweeluik. Die kritiek is net implisiet teenwoordig en verder gemik op die universeler begrippe van vryheid, reg en geregtigheid. 'n Opstand uit die verlede word gekies, nie om sigself nie, maar in 'n poging om die botsing van kragte wat teenoor mekaar opgestel is, van gemeenskaplike vrese en antagonismes, uit te beeld. Deur sy goed-nagevorsde geskiedkundige materiaal kry hy 'n afstand van die politieke en maatskaplike problematiek van sy eie tyd, en juis deur hierdie afstandsperspektief is die dramas net soveel 'n kommentaar op die dramaturg se tyd as op die tyd wat dit behandel. Hy herwaardeer die verlede, maar met die doel om die toeskouer krities in te stel teenoor die hede. Dit is waarna Kannemeyer (1983:404) verwys wanneer hy Brink se ernstige werk in die sewentigerjare beskryf as "... 'n verdieping in historiese gebeurtenisse wat deur die hedendaagse politieke dilemma merkwaardig eietydsk klink ..."

As bronmateriaal neem hy gebeure wat in die volksgeheue reeds mitiese dimensie aangeneem het: die Slagtersnekopstand van 1815. Frederik Bezuidenhout van Baviaansrivier, 'n grensboer, is herhaaldelik gewaarsku om voor die hof te verskyn op aanklag van mishandeling en wreedheid teenoor 'n Khoikhoi-kneg. Uiteindelik is pandoers (Khoikhoi-soldate) onder 'n blanke offisier gestuur om hom in hegtenis te neem. Toe hy hom verset is hy doodgeskiet. Sy broer Johannes sweer wraak en

lei 'n opstand teen die Britse bewind, maar dit word sonder bloedvergieting by Slagtersnek onderdruk. Johannes ontvlug, word later vasgekeer en in die geveg word hy voor sy vrou en kind doodgeskiet. Die ander leiers word ter dood veroordeel en in die openbaar gehang. Vier van die galgtoue breek egter met die eerste poging, wat in die volksmond dui op goddelike ingryping, maar uiteindelik word die teregstelling voltrek.

In Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika word kortes van die Slagtersnekmitte gemaak: "Die opstandeling was geen helde nie en het ook nie die steun van die deursnee-grensbewoners geniet nie. Hulle het bloot eiemagtig opgetree ..." (Cameron, 1986:83). Geslagte Afrikaners het egter grootgeword op interpretasies van martelaarskap soos dié deur Langenhoven:

[oor Frederik] Gespanne luister die toekoms. Hier's 'n man wat met ope oog / Sy dood of sy lewe moet kies. En vir hom is dit nie wat hy kies - / Hy kies vir 'n nasie wat nog nie bestaan, 'n nasie wat hy nie sal sien. /... / Hoor, koning George, in die doodskoot se knal die doem van jou heerskappy (1947:20);

[oor Johannes] *Hier's één man vandag wat allenig moet staan aan die kant van Suid-Afrika. / Dag, vroujie, dag kind. Ek sterf op die pad wat nie uitdraai of wyk - / Die pad afgesteek vir die reis van my nasie wat kom - / Die pad van Suid-Afrika* (1947:22);

[oor die galg] Op Slagtersnek staan 'n ereboog wat 'n swarte skaduwee werp / Oor die pad wat daar onderdeur loop. Dis die pad van Suid-Afrika. (1947:29)

In 'n *Historiese Aantekening* by Die verhoor meld Brink dat dit nie sy doel is om "'n kroniekstuk te skryf nie, maar slegs die geskiedenis as beginpunt te gebruik vir die soektog na 'n 'mitiese waarheid'" (p.100). Tyd en chronologie word opgehef, want die drama neem (soos so dikwels in die politieke protesteater) die vorm van 'n hofsaak aan, waarin die aanleidende gebeure gedramatiseer word en die gestorwe Bezuidenhout self teenwoordig is om kommentaar te lewer. Hy "*verskyn agter die Regters, hoër as hulle, indrukwekkend in sy fierheid en minagting*" (p.5). Die konflik wil dus wyer gesien word as die 1815-Oosgrens en ook ander grense betrek:

Dis 'n rusie van mense en eeue. Dis oor vry-wees of kneg-wees. Dis oor die reg wat ons het om mens te wees - of slawerny. Vir almal van ons op hierdie plaas en teen hierdie grens. En vir almal ná ons. (p.89)

Dat Die verhoor betrokke teater wil wees, is ongetwyfeld so, maar om hierdie betrokkenheid te sien as 'n eenvoudige metafoor, waar die Britse bewind vir die apartheidsregime en Frederik vir die vryheidsvegter staan, is om die kompleksiteit en omvang daarvan te misken. Dit is so dat die drama 'n analogie wil wees van die ongeregtheid in die eietydse samelewing, maar wanneer Huisamen (in: Brink, 1986:246-248) met stelligheid beweer dat "Brink se drama ... bedoel [is] om betrokke teater te wees: die saak van 'wet en orde' wat met kamma-geregtheid van regsprosesse die enkeling te pletter loop en daardeur die voortbestaan van *die apartheidstaat* verseker" (my kursivering), dui hy nie net op die aktualiteit van die drama nie, hy vereng dit ook.

Graaf Caledon en sir John Cradock se "Hottentot-proklamasies" (vanaf 1809) en die "Swart Omgang" van 1812 wat Khoikhoi-arbeiders se klagtes teen die blanke boere ondersoek het, was belangrike aanleidende oorsake tot die rebellie, maar Brink verkies om nie 'n drama oor die kleurkwessie te maak nie (vergelyk Hans se "Hoe diep lê kleur? Dis so dun, dit slyt so maklik", p.29). Dit bly terloopse verwysings as deel van die historiese agtergrond ("*Opperman*: ... ons hande is gebind vandat die Engelse oorgeneem het. Mens kan nie meer jou eie kneg op jou eie plaas vrekmaak nie, dan kom neuk die wet tussen-in").

Dit gaan nie net oor die "apartheidstaat" nie. Apartheid is simptoom, en die wesenlike konflik is die botsing tussen persoonlike vryheid en offisiële gesag. Daarom is Frederik se oortreding nie 'n opstand teen die gelykstelling voor die reg van Khoikhoi-arbeiders met blanke boere nie, maar omdat "... hy dit kan durf om vry te wees. Is dit nie die verskriklikste en die wonderlikste wat 'n mens kan wees nie? Vry. In die volle verantwoordelikheid van daardie vryheid" (p.16). Frederik se eie siening van hierdie vryheid is veel aardser: "Jy't gedink vryheid is 'n groot ding soos 'n hemel oor jou kop, Jacob. ... Vryheid is 'n lag wat sê: Hier staan ek, en te moer met die wêreld" (p.53). "Om sy vryheid" neem hy 'n duidelike standpunt in teen die Britse regering, want "Stukkie vir stukkie onderhandel mens al jou vryheid weg, tot jy geen eer oor het nie, tot jy naderhand nie meer mens is nie" (p.89)<sup>29</sup>.

In 1815 was die Oosgrens-boere vasgevang in 'n oorlewingstryd ("Daar diékant lê die swart hordes. Duskant druk die Engelse met hulle vreemde sedes en

---

29. 'n Interessante vergelyking sou getref kon word tussen die persepsie van hierdie spraak deur 'n Afrikaanse gehoor in 1970 en in 1992!

gewoontes"), en die vryheid (ook politieke) waarna hulle gestreef het, was ver buite bereik. Die 1970-perspektief veroorsaak 'n ironiese ommekeer. In die praktiese politiek het die rolle gewissel, en Frederik se vloek word 'n oordeel oor die Afrikaner van ons eie tyd:

Dan roep ek 'n oordeel oor my land. Oor almal wat toelaat dat geweld nodig gemaak word sodat mense weer kan leer leef. Oor een volk wat vir 'n ander kom wette maak en vet word van die swaarkry van sy houthakkers en waterdraers. Oor verraaiers wat gatkrui om aan die blink kant te bly. (p.90)

Wat die opstel van kragte teenoor mekaar betref, het wesenlik niks verander nie:

*Frederik:* Waaraan jy glo, verfoei ek en dis vir my elke dag 'n bedreiging, 'n pestilensie, 'n verderf. En wat ék glo, is vir jou 'n bedreiging: want niks is so gevaarlik soos 'n ander man se vryheid nie. (p.72)

In Die rebelle word op die Slagtersnekrebellie self gefokus, dit wil sê op Frederik se broer Johannes (Hans) wat sy dood wil wreek en uiteindelik self ook sterf. Die Goewerneur neem hier die "hoë setel" in met 'n kollig wat deurlopend op hom skyn. Hy is die stem van orde en gesag, die heerser wat "'n klein bietjie" geregtigheid aan álmal wil bring. Die analogie met die eietydse politieke situasie word deur die dramaturg self uitgespel in sy *Historiese Aantekening* (p.103): "Die naam van Hans Bezuidenhout sou mens met 'n hele paar eietydse name kon vervang. Niks herhaal hom só soos die geskiedenis nie".

Brink noem Die rebelle 'n "betoogstuk in nege episodes", en dit word inderdaad 'n betoog oor geregtigheid, vryheid en geweld as reaksie op 'n gemeenskap wat deur geweld geregeer word. In hierdie opsig stem die drama, ten spyte van sy doelbewuste teatraliteit, baie ooreen met W.A. de Klerk se "debatte" oor die rasseproblematiek (vergelyk Die jaar van die vuur-os en Wanneer see en branders dreun). Herhaalde standpuntstelling (deur 'n subjektiewe dramaturg meer as deur geloofwaardige personasies) ondermyn die gang van die dramatiese handeling, ongeag Huisamen (in: Brink, 1986:248) se apologie: "In betrokke teater word daar egter nie 'objektiewe' redevoering verwag nie, daarvoor is die saak te ernstig"<sup>30</sup>.

In die debat word basies dieselfde problematiek as in Die verhoor aangeraak. Ook hier word sprake dikwels in omgekeerde verband aan die eietydse gehoor gerig. Hans se verwyting teenoor die Goewerneur, is Brink se aanklag teen die Afrikaner:

---

30. In Hoofstuk 7, paragraaf 7.4, word soortgelyke standpunte ten opsigte van die Swart teater bespreek.



Omdat julle gereken het julle is meerderwaardig, die uitverkore volk van God. Die dag as een volk hom met dié vermetelheid oor 'n ander oprig, dan seek hy 'n opstand wat aanhou totdat mens en mens weer gelyk is. (p.28)

In die mond van Kasteel word dieselfde woorde skrypende ironie: "Waar kry een volk die reg vandaan om vir 'n ander te besluit? Ons is die meerderheid in hierdie land" (p.20).

Die Goewerneur se aanspraak dat hy nie "onmenslik of onregverdig" heers nie, word bevraagteken deur die geweld wat nodig is om sy gesag te handhaaf:

*Hans:* Jy maak blindelings dood wat in jou pad kom.

*Goewerneur:* Nie blindelings nie. Versigtig, en teësinnig, as dit onvermydelik is: sodat reg kan geskied. (p.17)

Hierdie kommentaar wil verstaan word in die lig van die sestigerjare se bloedige rasse-botsings, die regering se metodes om "reg en orde" te handhaaf en die regverdiging wat daarvoor gegee is. Soos die bloed van Frederik Bezuidenhout is daar baie "bloed [wat] roep om wraak uit die aarde". Brink verheerlik egter nie die rebellie nie, intendeel, hy wys telkens op die futiliteit van gewelddadige opstand teen geweld. In die mond van Krugel, die "ou boerefilosoof", word die redelikheid gelê: "Totdat ons almal ewe onmenslik as ons teenstanders is? Sodat iemand anders weer ons onmenslikheid met iets nog ergers moet wreek?" (p.10).

Volkere durf nie onderdruk en vervolg word "Net oor hulle van 'n ander volk is as die verdrukker" nie (p.53). Ten spyte van Stefaans se voorbehoud dat die swartmense "te vreemd en te anders [is]. Ons volk het sy eie sedes, sy eie tradisie, sy eie gewoontes. Hulle ook. Volke meng nie", lê daar die skrale moontlikheid van hoop in Kerneels se latere: "Ons steek saam met hulle al die grense in ons pad oor en word saam nuut, ánders as al hierdie apartheid waar mens eensamer en eensamer word" (p.32). As 'n slot tot hierdie eietydse versugting (en in aansluiting by Die verhoor se "want niks is so gevaarlik soos 'n ander man se vryheid nie") word die kern van die probleem gestel:

*Goewerneur:* Daar is net een plek waarby ons nog kan begin en dit is hier waar ons nou staan. Ná al die onreg van die verlede. Dat daar hiervandaan reg geskied.

*Hans:* Jou reg staan teen my vryheid.

*Goewerneur:* Jou vryheid staan teenoor die vryheid van baie ander.  
(pp.17-18)

#### 4.5.4 Protes teen ongeregtheid

In die ontwikkeling van die Afrikaanse drama het die protes teen die onreg en ellende van die apartheidsbeleid eers kon manifesteer toe die gevolge van hierdie beleid duideliker sigbaar geraak het. Dit is dus 'n laat ontwikkeling. In sy bespreking van die Sestigters verwys N.P. van Wyk Louw (1964: *Inleiding*) na hierdie tema as die "volkeprobleem" waarmee die Sestigters geworstel het:

... soms ... vereenvoudig, toegespits op een of ander ondergeskikte probleem (liefdesverhoudings e.d.m.); soms [het hulle] ook net anomalieë aangetoon. Maar hulle het met die probleem van die baie volke se saamwoon binne een kunsmatige staatsverband begin worstel - al is dit nog maar op klein skaal en meer tot die kleiner probleem van die Bruinman beperk....

Bartho Smit staan sentraal in hierdie "worsteling". In die styl van W.A. de Klerk val hy die absurditeite van die rasse-wette aan, maar met werk wat dramaties en teatraal op 'n veel hoër vlak staan. Sy Die verminktes (geskryf tussen 1956 en 1959, en gepubliseer in 1960) is die eerste drama in Afrikaans wat pront en onboetvaardig die onmenslikheid van die gevolge van apartheidswetgewing uitbeeld. Dit bly egter hoofsaaklik 'n aanval op die simptome, en nie op die sisteem self nie.

Cope beweer dat Smit se dramas 'n subtiliteit bevat wat hulle vatbaar maak vir uiteenlopende interpretasies, maar dat die kragdadigheid van die amptelike reaksie daarop aantoon dat dit ingeslaan het op psigiese dieptes wat ontstellend vir die maghebbers was: "If they have any 'message' in a general way it is that there is no room in the same bed for Nationalism and an authentic dramatic art" (1982:144). Die Westerse teatergeskiedenis toon aan dat hierdie stelling nie algemeen-geldend is nie, maar wanneer gekyk word na die verskille tussen die werk van De Klerk en Smit het dit wel 'n sekere geldigheid. Dus, in plaas daarvan dat Smit vereer is as belangrike openbare figuur en sy werk erken is as 'n hoogtepunt van ons lewende teatertradisie, is hy uit die kollig gehou terwyl die Streekgrade vertalings van futlose of (polities en sosiaal) irrelevante buitelandse dramas opgevoer het.

Smit se dramas het 'n ongeëwenaarde geskiedenis van amper-opvoerings en amper-inwydings van nuwe teaters<sup>31</sup>:

---

31. Kyk Barnard, 1984:89-91 en Smit, 1984:28-30, 36-37, 41, 70-71.

- in 1959 besluit die Nasionale Toneelorganisasie om die nuwe Bloemfonteinse Stadskouburg met Don Juan onder die boere in te wy. Halfpad deur die repetisies besluit 'n Bloemfonteinse komitee dat die stuk onvanpas is vir die geleentheid;
- in 1959 word Die Verminktes voorgelê aan die N.T.O. én die Royal Court Theatre in Londen. Die N.T.O. keur dit na 'n aanvanklike aanvaarding af, maar die Londense produksie van The maimed is 'n groot sukses en Smit word bekroon met die *Britannica Award*. In Suid-Afrika kry hy die reputasie van 'n "volksverraaier";
- Putsonderwater word in 1961 voorgelê as inwydingstuk van die Johannesburgse Stadskouburg, maar word afgekeur. Die gevolg is dat ook Putsonderwater sy eerste beroepsopvoering in die buiteland gehad het toe Volksteater Vertikaal dit vanaf Mei 1968 in Vlaandere aanbied. In 'n gehooropname is dit as die populêrste opvoering van die jaar aangewys;
- KRUIK aanvaar Putsonderwater vir opvoering in 1970, maar die Kaaplandse Administrateur gelas dit af;
- in 1970 gee KRUIK opdrag vir die skryf van Christine vir die opening van die Nico Malan-teater in Junie 1971. Die opvoering word op die nipper afgelas deur die Administrateur van Kaapland. Geen redes word verstrek nie. Dit word eers in 1973 deur TRUK opgevoer (met "suiwerings" deur die Administrateur);
- in opdrag van Oude Libertas skryf Smit sy Bacchus in die Boland vir opvoering deur KRUIK tydens die Kaapse Fees. Die openingsaand is 11 April 1975. Op 9 April word die opvoering deur die Administrateur van Kaapland afgelas.

Sy werk was van die begin af omstrede. Sy eerste groot sukses, Moeder Hanna, het in die "volkskraal" gepas, maar die SAP-pers het dit fel gekritiseer weens die "anti-Engelse" gevoelens wat dit dan sou opwek (Smit, 1984:25). Ná die publikasie en oorsese sukses van Die verminktes het die kritiek vanuit die NAT-pers ook begin groei. Maar, soos vroeër aangedui is, het hierdie soort drama (wat handel oor seks oor die kleurgrens en die gevolge daarvan vir die kinders) alreeds verskeie voorgangers in die Afrikaanse drama gehad. Die feit dat Die verminktes soveel protes uitgelok het, impliseer dat die dramaturg die vraagstuk heeltemal anders as sy voorgangers geïnterpreteer en voorgestel het. Cope (1982:145) probeer dit verklaar in terme van die veranderende politieke situasie in die land:

Out of such group attitudes, long engrained by history, arose the bathos of apartheid. In the 'twenties and 'thirties the taboos on sex and marriage across the colour line were largely customary; in the 'fifties and 'sixties they were the law of the land, bringing into the family, the private home, bedroom and bed the hand of the police.

Smit plaas nie die problematiek buite sy eie wêreld nie. Inteendeel, deur die naamgewing dwing hy die tema telkens terug tot iets wat deel van homself en sy geskiedenis is. Bart Harmse was sy oupagrootjie, en sy oupa se naam was Paul. Die naam Bart Harmse word gebruik in Moeder Hanna en in Die Verminktes; in Christine is dit Paul Harmse, wat Paul Barnard word in Die man met die alibi, en Jan Barnard in Die Verminktes. Volgens Smit het hierdie name met die skryf van Moeder Hanna

ingesluit as 'n soort simbool van die mense wat hierdie land met hulle bloed gekoop het en terselfdertyd bloed van my bloed was. In Die Verminktes het dit, waarskynlik veel meer bewustelik, 'n simbool van die Afrikanervolk geword. (Aucamp *et al*, 1971:77)

Die dramaturg is dus op meer as een manier "betrokke".

Die plot sentreer rondom Frans Harmse, die seun van 'n blanke vader, Bart Harmse, en 'n Kleurlingvrou. Vanaf sy sesde jaar woon Frans by "oom" Bart, sonder dat hy weet dit is sy vader, en hy kry 'n uitstekende "blanke" opvoeding. Sy Kleurlingmoeder, Martha, mag hy nie weer sien nie, maar sy besef: "Waar sou jy gewees het as hy jou nie hier kom wegvat het nie, en wie? Jy sou nog hier gewees het. Jy sou met jou hande moes werk" (p.15). Bart word senator en weens die riskante posisie waarin Frans hom kan plaas, stuur hy hom vir studie en "vir goed" oorsee. Frans kom egter terug ("Dis my land hierdie. Ek het 'n reg om hier te wees", p.12) en vestig hom binne die "blanke gemeenskap" as 'n professor aan 'n blanke universiteit. Hy en Bart se wit stiefdogter, Heloïse, knoop 'n verhouding aan en trou uiteindelik sonder Bart se medewete, met ramspoedige gevolge vir beide.

'n Sub-plot behandel die verhaal van professor Jan Barnard wat in die tronk beland nadat hy saam met 'n swart vrou betrap is. Bart is nie bereid om sy vriend te help nie: "Waarvoor? As enige ander man met 'n swart vrou foeter, dan boet hy daarvoor!" (p.22). Dit is die reël van die samelewing en die wet van die land.

Op die eerste vlak is dit dus 'n boeiende verhaal oor die onontkomaarheid aan die "sondes van die vadere", en soos André P. Brink dit beskryf: "die basterkind wat deur sy vader in 'n wit rol ingedwing word - en wat dan 'n krisis veroorsaak wanneer hy hom volkome met die rol wil identifiseer" (1986:138) Dit is 'n menslike verhaal, maar hierdie menslikheid kom te staan teenoor 'n sosiale en politieke orde wat dit onvermydelik sal vernietig. Die problematiek word op inter-

menslike vlak aangespreek, en daardeur word die gruwelikheid van die groter orde nog sterker belig. Die mens se basiese reg word deur die sisteem aangetas:

*Frans:* Hoekom wil jy dan hê ons moet vlug? Ons het 'n reg om hier te wees - en om mekaar lief te hê. Dis die twee dinge wat geen mens op aarde ons kan ontsê nie. Dis ons geboorteregte. (p.50)

Die titel van die drama dui op die fisieke en geestelike vermindering van persone wat glo dat hulle deur die vooroordele van rasse-apartheid kan breek. Hierdie vooroordeel, en dit stel Smit pertinent, is nie net in wette vasgelê nie, maar dit sit in die bloed:

... in hierdie land lê dié dinge dieper as die vel - dieper as wat ons dink of wil. Ons word daarin gebore. Ons word groot daarin. Dis ons nag en dag. G'n een van ons kan dit ooit vergeet nie... (p.32)

In hierdie opsig sluit Smit aan by van die ouer dramas wat hier bo bespreek is: die rasse-problematiek moet gesien word in die lig van die besondere verloop van ons land se geskiedenis, die proses waardeur die Afrikaner gegaan het om te word wat hy is. Dit is juis hierdie aspek waarmee die nie-Afrikaner nie altyd ten volle rekening hou nie, en deur Harmse stel Smit dit met goeie insig:

Jy sal dit nie kan help nie. Dis in jou bloed. Jy's daarmee gebore. Dis die angs in jou van al die geslagte van jou volk vir die swart see wat hom enige dag kan oorstroom. (p.44)

Dit kom as 'n eggo op die vroeëre stelling: "... want hulle kan hulleself nie help nie. Dis in hulle bloed. Dis hulle voortbestaan" (p.10).

Frans dink omdat hy 'n professor word, sal die blanke gemeenskap hom ag en respekteer. Sy moeder ken die Suid-Afrikaanse samelewing beter:

Maar jy kan die kleur van jou bloed nie wegsteek nie. ...die honde wat by jou verby loop, ruik dit... En dan stuur hulle 'n dokter. Hy vat 'n bietjie van my bloed en hy sit dit langs joune. En hy sien dis dieselfde bloed. ... En jy sê: "Vervloek is my vader omdat hy wit is!" En jy sê: "Vervloek is my moeder omdat sy bruin is!" En jy sê: "Vervloek is Allah omdat hy ons bruin en wit gemaak het!". (p.17)

Die bloed raak alles-bepalend, en onsuiver bloed besmet<sup>32</sup>. Wanneer Smit die veragting en vernedering beskryf van mense met "onsuiver bloed" binne die blanke gemeenskap, gebruik hy dan ook herhaaldelik beelde soos "'n melaatse [wat] in die wildernis dwaal".

---

32. Vergelyk in Hoofstuk 2, paragraaf 2.3, die ingewikkelde wetgewing wat moes sorg dat geen Kleurling deur die klassifikasie-sif glip nie.

Frans kom spoedig agter dat sy verdienste as méns irrelevant is binne die apartheidsbestel. Dit is bloed wat tel: "Maar hier - nou dat ek hier is - wat is my posisie nou? Is ek een van julle, of is ek nie? Skiet ek nog iewers te kort?" (p.31). Die Suid-Afrikaner se keuse is eenvoudig. Hy kan self kies of hy die kunsmatige grense "[sy] tralies wil maak - of [sy] skanse" (p.32). Die ironie is egter dat, om binne die sisteem te kan oorleef, die grense vir die witman tralie en skans word. Vir Frans word die witman se grense bloot tralies, want die grense wat getrek word, is volgens kleur. Dit is absurd, want kleur, soos Hans Bezuidenhout in Die verhoor sê, is "so dun, dit slyt so maklik", en volgens Frans het sy moeder "'n bruin vel soos iemand anders se moeder bruin oë of 'n stywe heup het - maar sy's nie slegter daarvoor nie - en ek ook nie!" (p.55).

Deur die jare en vanuit sy geskiedenis het die Afrikaner dus grense om hom getrek (die populêre woord is "laer-mentaliteit"). In 'n verdere uitbouing van die beeldspraak stel Harmse dit nog sterker aan sy stiefdogter:

Maar hierdie dinge is groter as ons. Dis 'n muur - 'n dyk wat ons rondom ons opgebou het - rondom 'n klein wit eilandjie - om die swart see uit te hou wat ons omring. En jy wil 'n skeur in daardie dyk maak en die swart waters laat instroom - dís wat jy wil doen. Jy wil jou verlede en jou volk verraai vir jou eie bietjie geluk... (p.43)

Vir diegene soos Frans vir wie daar nie plek op hierdie "eilandjie" is nie, word dit "'n wit sweer in die swart liggaam van Afrika - 'n wit sweer wat etter en wat uitgesny moet word..." (p.57).

In bykans al die dramas wat sover bespreek is, was daar tekens van 'n paranoïese vrees by die witman vir swart binnedringing - die oorlewingsvrees en die bedreiging vir die eie identiteit. Ook Frans word 'n gevaar, want "Hy dra die swart kiem in hom" (p.43). Volgens Frans is dit 'n futiele stryd. Hy het saam met hulle geleef en hy weet:

Jy's bang - as jy my erken, sal jy dit later met hóm (*beduie na Zoeloe*) ook moet doen. Ek dra die swart kiem in my... Julle is bang - as julle een melaatse inlaat, sal hy julle hele klein wit stadjie in Afrika besmet. Maar julle het hom lankal ingelaat. ... Julle stad is lankal besmet. Julle is lankal 'n bastervolk... (p.57)

Die geykte ou-testamentiese tekste wat ter staving van apartheid gebruik is<sup>33</sup>, word ook herhaal, maar hier as 'n aanklag uit die mond van die gekastreerde Frans:

'Hy wat deur verbryseling vermink of van wie die manlike deel afgesny is, mag in die vergadering van die Here nie kom nie.' Dít staan in Deuteronomium. ... Daar staan ook: 'Geen baster mag in die vergadering van die Here kom nie; selfs sy tiende geslag mag in die vergadering van die Here nie kom nie...' Jy sien - ek is dus nie slegter af as wat ek reeds was nie - volgens die Boek waarby julle leef. Ek het nooit juis veel kans gehad nie, het ek? (p.64)

Maar in die moderne Afrikaner-gemeenskap word daar nie meer so streng volgens die Boek geleef nie. Die Boek is vervang deur die wetboek. Wanneer Jones by Harmse pleit om vir Jan, wat 'n Ontugwetsoortreding begaan het, 'n goeie woordjie te doen, beroep hy hom op die Christelike lewensbeskouing: "My God, man! Sou Christus dit nie selfs vir Judas gedoen het nie!" Waarop Harmse antwoord: "Ek is nie Christus nie!" (p.23).

Terwyl die hooftema wentel rondom die Kleurling en sy plek binne die Suid-Afrikaanse samelewing, is daar telkens op die agtergrond Bantoestemme hoorbaar, wat *Nkosi, sikelel'i-Afrika* sing. Teen die einde bou dit op tot 'n crescendo. Wanneer Jones dan in die slotspraak vorentoe tree en die spel as spel ontbloot, raak die aktualiteit vir die gehoor veel meer as net nog 'n verhaal oor die Ontugwet:

*Jones (praat met die gehoor):* Help ons. Laat dit nie so eindig nie. Help ons om 'n beter einde te vind. Daar is nog tyd vir 'n laaste bedryf. (*Die koor in die agtergrond groei aan tot dit die hele huis vul.*) (p.67)

Dit is 'n oproep om besinning, en 'n aanmoediging om op te tree terwyl daar nog tyd is.

Brink (1986:224-226) kritiseer die drama omdat dit, polities gesproke, vanuit die standpunt van die *status quo* geskryf is. Sy motivering is gebaseer op die feit dat die "ramp spruit uit 'n samelewingsreël wat deur al die ander figure, wit en swart, onderskryf word, naamlik dat 'soort by soort' hoort: nie omdat hulle iets soos 'n 'hoër reg' gehoorsaam nie". Hy maak ook beswaar dat daar gebreke in die argument is, "veral die afwesigheid van 'n intensiewe dialektiek, 'n ontwikkelende ondersoek van Reg en Verkeerd." Dit sluit aan by my aanvanklike stelling dat Smit op die simptome eerder as die sisteem konsentreer. Maar lê die krag van hierdie protes nie juis in die feit dat Frans en Heloïse wééns die *status quo*, vanwéë

---

33. Vergelyk die bespreking van "Wit Teologie" in Hoofstuk 4, paragraaf 4.3, waarin aangedui word hoe van die volgende aanhalings gebruik is in die ontwikkeling van apartheidsteologie.

die geykte opvatting waarmee geslagte geïndoktrineer is, ten gronde gaan nie? Anders as in Die jaar van die vuur-os is hier geen debattering oor Reg en Verkeerd nie, en anders as in Die rebelle is hier geen betoog nie. Hulle verminking vind plaas deur mense wat reeds deur die besondere Afrikaner-mitologie geestelik vermink is, en bloot die feit dat hulle vermink word, kla die *status quo* aan. Indien 'n "hoër reg" die dryfkrag vir hulle optrede was (en nie die eenvoudige liefde wat kleurblind is nie), was dit moontlik 'n universeler drama, maar minder menslik en minder van 'n protes teen die *status quo*.

Putsonderwater is in 1961 geskryf, in 1962 gepubliseer, maar in Suid-Afrika eers in 1969 professioneel deur SUKOVS ("slegs vir genooies") opgevoer. Die vraag kan tereg gestel word waarom die drama al die sensuurweerstand ontlok het, as dit volgens Smit net bedoel was om "die geloofskrisis van die Westerse mens uit te beeld". Ten spyte van die vele toespelings op die plaaslike rasse-situasie is dit immers nie politieke protesteater nie. In 'n debat oor die nuwe Wet op Publikasies (1963) het die Opposisie dele uit die teks in die Parlement aan dr. Verwoerd voorgelees (Verwoerd was voorsitter van die Afrikaanse Pers wat die drama uitgegee het!). Volgens Smit het dit "skynbaar gehelp om die stempel van Taboe vir Suid-Afrika daarop af te druk" (1984:37). Hy vermoed dat "iemand" dalk ontdek het dat Asgat, die Kleurlingseun, die vader van die blanke Maria se kind is (in die slottoneel fantaseer hulle byvoorbeeld saam oor 'n nuwe wêreld).

Myns insiens lê die angel van hierdie drama, vir die Suid-Afrikaanse situasie en benewens sy sterk allegoriese inslag wat ook "die Westerse mens" omvat, in die berekende manier waarop die Afrikaner-mitologie aangeval word. Smit waarsku vooraf dat "*Wie daarin 'n aanval op die kerk of die Christendom sien, vertolk dit verkeerd*", met die implikasie dat die aanval wat wél teenwoordig is, dan gerig moet wees op die misbruik daarvan, dit wil sê die ontheiliging daarvan. Maria vermoor die Dominee, tradisioneel die verteenwoordiger van die kerk op aarde, omdat hy die liefde (wat die basis van die Christelike geloof vorm) verloën het ("ek het hom liefgehad, maar daardie aand het ek hom gehaat", p.56). Die sekerheid van 'n suiwer godsdienstige basis, wat essensieel is vir die konsepte "geroepenheid" en "volksplanting met 'n goddelike doel", word uitgekalk. Die Koster, die versorger van die materiële kerk op aarde, word sonder bevraagtekening gestel in die plek van die "geestelike" bediener. Die Christelike



sekerhede en die mitologiese vaaghede wat rondom "Kerk" opgebou is, word afgebreek.

Binne die allegoriese spel is daar egter ook die naamlose sersant en dokter, verteenwoordigers van die ander sentrale sosiale magte. Ook hierdie Afrikaner-steunpilare is eksistensiel net skyn. Hulle gebruik Maria, belieg en bedrieg haar, en is uiteindelik net maskers vir die sosiale aanblik, waaragter 'n boosheid skuil.

Met Christine (oorsprong in 1956, gepubliseer in 1971 en in 1973 deur TRUK opgevoer), spreek Smit weer die Afrikaner-gewete aan. Op die oog af is dit tematies nie eg Suid-Afrikaans nie: 'n afstand-perspektief word verkry deur die oorsaaklike handeling in Nazi-Duitsland te laat afspeel, en selfs die godsdienstige verwysings word binne 'n Rooms-Katolieke raamwerk geplaas (vergelyk die Middeleeuse Beatrijs-legende). Wanneer die Suid-Afrikaanse politiek van die veertigerjare in ag geneem word, raak die Nazi-verband egter baie relevant, en die hoofpersonasie, Paul Harmse, is Suid-Afrikaans en Afrikaans. Ook die temas is almal eg Suid-Afrikaans: Paul se skuldgevoelens wat aangewakker word deur 'n Calvinistiese sin vir geregtigheid, die rasse-vooroordeel in die Nazi-Jood parallel, en die kwessies van vryheid en identiteit wat so sterk onderliggend is aan die eksistensiële.

Met Bacchus in die Boland (1974) skryf Bartho Smit 'n satiriese komedie oor die on-"goddelikheid" van die Suid-Afrikaanse rasse-verhoudinge. Alhoewel dit plot-gewys toegespits is op die Bolandse plaas-Kleurling, beweeg dit kontekstueel op vlakke wat die hele Suid-Afrikaanse verwikkeldheid betrek: politiek, godsdienstig en sosiaal. Daar is meer as 'n tikkie ironie verbonde aan die verbanning uit die Nico Malan in 1975: dit sou kwansuis aanstoot gee aan die anderskleuriges wat die Nico vir die eerste keer kon bywoon (Smit, 1984:71) - terwyl dit inderdaad 'n aanklag teen blanke oorheersing was, gepaard met 'n vingerwysing na die Kleurlinge dat dit van hulle afhang om hulle regte op te eis.

Die plot is gebaseer op 'n ou en doeltreffende resep: rolle word omgeruil sodat die "baas" "klaas" word, en sodoende deur 'n direkte ervaring die onreg wat hy op sy mense afdwing, self kan ervaar. Hierdie omruiling word bewerkstellig deur die god van die wingerd en wyn, Bacchus, wat die Boland-landgoed per vliegtuig

besoek. Sy doel is om van die hardvotige "baas" 'n "mens" te maak, want "Deur al die eeue heen het my wyn mense gelyk gemaak, broederlik en medemenslik. Maar ... dit [het] nie op Boland gebeur nie" (p.7-8).

Die komedie wil duidelik meer wees as blote vermaak. In die plek van direkte protes word 'n komplekse verwysingsraamwerk ingebou wat lei tot bewuste en onder-bewuste vergelykings in die gees van die leser of toeskouer. Die protes vind uiting in dit wat die gebeure impliseer, in die dramatiese en simboliese geladenheid van klaarblyklike wynplaas-kaperjolle. Die betekenislading van die Willem Adriaan van der Stel-geskiedenis bly as 'n breë verwysingsraam in die agtergrond:

*Frikkie:* Die hele wêreld behoort aan baas Willem Adriaanse.  
*Hans:* Behalwe baas Adam se plaas.  
*Japie:* Baas Willem het hoeka al 'n verband op baas Adam se plaas.  
 (p.2)

Die ouer literêre tekste, soos Vergelegen, wat dieselfde geskiedenis behandel, tree dus toe en vul die interpretasie van hierdie spel aan. Die suggestie van 'n historiese parallel is subtiel genoeg om nie die aktualiteit van die kontemporêre verwickeldheid te ondermyn nie: dit word gesuggereer in die naamgewing (Willem Adriaanse, Adam - die wyn is "oom Tas" - Erasmus, die dominee); die pagstelsel en slawerny wat neerslag vind in die dopstelsel; die wederregtelike toeëiening van grond; die monopolistiese beheer oor produkte (selfs tarentale en slange behoort aan die baas). Dit is egter voldoende om die leser/toeskouer bewus te hou van 'n tydperk uit die geskiedenis wat veral bekend is om sy wan-administrasie en korrupsie, en wat gelei het tot die eerste "Afrikaner-opstand".

Binne 'n verdere verwysingsraam word die Griekse mitologie betrek met die Bacchus-gegewe en die verskriklike lot van Pentheus - die heerser wat nie bereid was om die nuwe orde van die god te aanvaar nie, en uiteindelik verskeur word deur diegene wat die naaste aan hom was. Bacchus is die god van wyn en vrolikheid en die teater - as 't ware 'n Bolandse kultuurgod, en hy het gekom om onreg te herstel en al sy mense gelyk te maak.

Die derde verwysingsraam is noodwendig die breër Suid-Afrikaanse gemeenskap, met 'n Nasionalistiese Afrikanerregering wat die land besit, die mense uitbuit en onmenslik regeer.

Die dramaturg skep dus verskeie raamwerke wat die klassieke, eie en kontemporêre geskiedenis kommentaries op mekaar laat inspeel binne die

eenvoudige komiese plot van 'n "spel binne 'n spel". Die vernuftigheid van hierdie vervlegting blyk selfs uit eenvoudige situasies, soos wanneer Willem sê: "Daar's g'n plek op my plaas vir opruiers en terroriste nie" (p.4). Dit is sy antwoord op die plaaswerkers se versoek om hulle dop te kry vóórdat die verpligte sang begin. Op die oog af is dit 'n komiese toneeltjie, maar dit is eerstens gelaai met die twee hoofelemente van die Bacchus-rite, tweedens herinner dit aan Van der Stel se stryd met die Vryburgers, en laastens lewer dit beslis ook kommentaar op die regering se verbannings en wapenstryd teen "terroriste".

Bacchus besoek al sy wingerdplase op die aardbol, en in Suid-Afrika vind hy 'n tekort aan menslikheid:

*Bacchus:* Die man is eenvoudig nie méns genoeg om iets met my heilige drank te doen te hê nie.

*Willem:* En hoekom is hy nie méns genoeg nie ... ?

*Bacchus:* Omdat menslikheid deur medemenslikheid bepaal word. (p.8)

Bacchus besluit dan terstond: "Ek sal van hom 'n mens moet maak", en aangesien hy ook die god van die teater is, besluit hy om dit deur middel van 'n spel te doen. Die spel slaag, want nadat Willem daaruit "ontwaak", erken hy die medemenslikheid van sy arbeiders: hulle hoef hom nie meer Meneer of Baas te noem nie, en hy besluit om Boland tussen almal te verdeel (op voorwaarde dat die ander boere dit ook moet doen). Hy bied aan almal 'n beter bedeling, maar tot sy ontnugtering (en Bacchus s'n) wil niemand dit hê nie. Dit wil voorkom asof die samelewing polities en maatskaplik nog nie gereed is vir sy nuwe, liberale bedeling nie.

Willem se enigste alternatief is afsondering. As baas, in sy magsoosisie, het hy die eensaamheid geken, soos hy in sy dronkverdriet kla: "Dink julle dis lekker as almal bang is vir jou en jou haat omdat jy hulle op hulle plek moet hou of anders word hulle jóú baas? ... Dis bliksems eensaam!" (p.25). En nou, nadat sy visie vir 'n nuwe medemenslikheid gefaal het, is hy nog steeds alleen: "Trap van my plaas af. ... As mens nie 'n medemens mag wees nie, moet jy 'n kluisenaar wees" (p.65).

Dit is ironies (maar nie vreemd nie) dat die Dominee die hardste probeer om hom te oorreed om sy plaas vir die nageslag te bewaar, dit wil sê, dat medemenslikheid net op die eie ras betrekking het. Willem se nuwe insig is gevolglik vir die kerklike verteenwoordiger onaanvaarbaar: "Probeer ek nie méér vir my nageslag bewaar as net 'n plaas nie, Dominee? ... Medemenslikheid" (p.63).

Smit gebruik die satire op sy skerpste wanneer hy hierdie skynheilige omgang met die godsdiens blootlê. Willem (die oorspronklike een) verbied die Dominee om die Tien Gebooie (onpersoonlik gestel as die T.G.) in die kerk te lees, "Omdat dit 'n veroordeling is van my leefwyse - daarom verbied ek jou om dit te lees! Want ek laat niemand toe om in my lewe in te meng nie." Die Dominee maak kapsie dat hy nie die Evangelie kan preek sonder die Tien Gebooie nie, waarop Willem bondig reageer: "Dan los jy die Evangelie ook uit! Ek is moeg en sat daarvan om elke Sondag gekritiseer te word" (p.24). Die kritiek teen die Afrikaner se godsdienstige beskouing wat ook uit die voorafgaande dramas geblyk het, word hier tot sy logiese konsekwensie gevoer. Die Bybel is reg solank dit apartheid en die Afrikaner-lewenswyse ondersteun, maar wanneer dit begin kritiseer en veroordeel, raak dit 'n bedreiging en dus ongewens - die Bybel word saam met ander ongewenste publikasies en persone verban.

André P. Brink maak ernstige beswaar teen die rassistiese voorstelling van die bruin karakters in die drama: "dit skyn in hulle aard te wees om 'n swak vir drank te hê, daarom 'pas' dit hulle dat die 'baas' uiteindelik sy gesagsposisie terugkry..." (1986:224). Binne die konteks van politieke protesteater verkry dit egter 'n positiewe konnotasie: die mense moet die spieël voorgehou word, sodat hulle wakker geskud kan word uit 'n gelate aanvaarding van hulle lot. Abie herhaal byvoorbeeld dikwels: "'n Mens móét luister wat jou baas vir jou sê, en as jy doen wat jou baas jou sê dan kom al die dinge reg; en daar is niks probleme nie en daar's ook nie moeilikheid nie" (p.9). Maar nadat Hotnot (Willem) begin het om hulle "bewus" te maak, sê Johnny: "Hy sê ons is sy kinders; hy sôre vir ons. Maar hy sôre beter vir sy honde" (p.41). Selfs Abie se pragvertelling van die verhaal van wyn eindig met: "Al die dae het jy vir hom seergemaak en nou slaat hy terug. Daarom sê ek, my baas - wyn, hy's 'n ander ding 'n wingerdstok, Baas. Hy slaat terug" (p.64).

Met Willem se omskakeling na Hotnot, word die lyn ook deurgetrek na die Afrikaner-rebel wat al so dikwels in 'n soortgelyke situasie was: "As ons weier om mekaar plat te trek, as ons weier om mekaar te klap, as ons weier om te sê: Ja, Baas, nee, Baas - wat kan die baas dan doen? Watter reg het hy om te dink hy's meer as ons?". Dit raak 'n proses van bewusmaking, dat die plaasarbeider uiteindelik moet veg om sy eie lot te verbeter. Johnny erken dan ook:

Ons is nié gelukkig hier op die plaas nie. Ons moet maar maak of ons gelukkig is, maar ons is nié gelukkig nie. ... Ons is net sulke mense soos die baas. Oom Abie is 'n baie beterder mens as die baas. En hoekom moet hy hierdie hele wêreld besit - en ons moet sy bywoners wees? Hoekom mag ons nie 'n eie grondjie hier hê nie want dis teen die law?" (p.43)

Wanneer Smit dan uiteindelik aantoon dat hulle nié bereid is om hierdie wens te vervul nie, is dit nie in die eerste plek 'n terugval tot die ou paternalistiese patroon nie. Veel eerder is dit 'n realistiese siening wat erken dat belangrike opheffingswerk eers in die ontroofde gemeenskappe gedoen moet word. Dit is 'n aanklag teen 'n sisteem wat 'n baas-slaaf gemeenskap geskep het, met die implikasie dat die blanke se meerderwaardigheidswaan gebalanseer moet word met 'n nie-blanke slaaf-mentaliteit.

Die arbeiders voel dus dat hulle nog nie gereed is om hulle eie plase te hê nie ("*Japie*: Ons sal maar liewerste vir ons dop werk, Oubaas" en "*Abie*: Kleinbaas... ons weet mos ons kan nie ons eie plase hier hê nie, Kleinbaas" en dan die groot verskoning van Johnny: "Dis teen die law, Oubaas" met 'n hele koor wat dit beaam: "Dis teen die law, baas"). Die mag en skynbaar onaantasbaarheid van die rasse-wette fnuik die beste bedoelinge, veral met die alom-teenwoordigheid van die gereg. Die Kaptein beklemtoon dat dit "maklik [is] om wette te maak, maar nie so maklik om hulle weer op te skort nie". "'n Wet word deel van die mense se leefwyse" (p.63), sê die Dominee - dit raak 'n lewenspatroon, dit stel die grense vir menslike aspirasies en verwagtinge.

Bacchus erken nie hierdie grense nie, want daar is wette bó die wat deur sterflinge gemaak word. Ongelukkig was Bacchus nog nie voorheen in Suid-Afrika nie.

*Bacchus*: Kyk Kaptein - ek is 'n god. Deur al die eeue heen was die gode nog altyd magtiger as die wette...  
*Kaptein*: Nie in hiêrdie land nie." (p.63)

Daar word nie antwoorde gegee nie, nie eens veel hoop nie, want as Bacchus vertrek, kan Willem net sug: "Jy sal maar weer moet kom probeer, ou kêrel" (p.66).

Die enigste Afrikaanse dramaturg van belang vóór 1976 wat nie die simpatieke kritikus van buite of net teenstander van 'n onregverdige sosiale sisteem is nie, is Adam Small. Hy is een van die slagoffers en skryf "van binne af". In Kanna hy kô hystoe (1965) bring hy die realiteite van apartheid onder die aandag op 'n

manier wat vir geen blanke Afrikaanse dramaturg moontlik was nie. Die blanke dramaturg het probeer om deur argumentvoering, die uitbeelding van teen-natuurlike apartheidsituasies, historiese analogieë en 'n kritiese beskouing van die negatiewe aspekte van Afrikanerskap, die kollektiewe Afrikanergewete te wek. Small debatteer nie. In 'n hoogs teatrale voorstelling wys hy net, en die beelde wat hy voorhou is meer verdoemend as enige klagstaat. Soos die latere Poppie - die drama, word dit 'n bewussynskok - dit is myns insiens dus veel meer gerig op die blanke as op 'n kleurlinggehoor (anders as byvoorbeeld in District Six wat 'n herinneringsvlug na 'n vervloë tydperk is).

Adam Small is op 21 Desember 1936 gebore. Hy was dus elf jaar oud toe die Nasionale Party aan bewind gekom het. Voor sy 25ste jaar is al die belangrikste apartheidswette deurgevoer, van die Wet op die verbod op gemengde huwelike in 1949 tot die Wet op gemeenskaplike Kleurlingreservate (1961). Ná sy studies aan die Universiteite van Kaapstad, Londen en Oxford bevind hy hom terug as tweedeklas burger in sy geboorteland, sonder die basiese menslike en politieke vryhede en regte. Soos 'n Frans Harmse het hy besluit om terug te keer, en in die proses het hy die toepassing van apartheidswetgewing stap vir stap aan eie lyf ervaar. Kanna keer egter nie terug nie:

*Kanna:* Toe gaan Kanna ver weg...

*Makiet:* Ja.

*Kanna:* Toe kom Kanna nie weer terug nie...

*Makiet:* Nie, toe kom Kanna nie weer terug nie. (p.49)

Soos in Small se ander literêre werk, het Kanna hy kô hystoe dus gegroei uit die sosio-politieke verontregting en vernedering wat die skrywer as bruinman persoonlik van dag tot dag moes ervaar. In die eerste toneel vertel die Stem: "Dis 'n verhaal hierdie van die eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees" (p.9). In die volgende ses episodes word die geskiedenis dan uitgebeeld van 'n plattelandse kleurlinggesin wat, na die dood van die vader, verplig word om stad toe te trek, met rampspoedige gevolge vir almal. In die aanbieding vervleg hede en verlede in 'n geïntegreerde aanbieding op die verhoog. Wanneer die voorstelling begin, is Makiet reeds dood en het Kanna vir die eerste keer teruggekom "huis toe". Die drama word sy gewetenstryd waarin hy tot 'n vergelyk met sy "skuld" probeer kom.

Die omgewing waarin die gesin hulle moes vestig, weerspieël die realiteit waarbinne Small se mense hulle bevind: "Armoede en euwels. / Dag in, dag uit. /

Jaar in, jaar uit die vernedering. / Geslag op geslag" (p.24). Hulle woon in 'n township met council-huise wat almal eenders lyk, 'n buurt waarvoor selfs Toefie en Skoen skaam is:

*Toefie:* Kôs die hyse lyk ammal dieselde...

*Skoen:* Kôs dis councilhyse. (*Hulle lag skaam.*)" (p.67);

'n omgewing waarin werkloosheid en misdaad 'n lewenswyse is. Die dogter, Kietie, sterf na herhaalde verkragting en gedwonge prostitusie; so ook Diekie, die broer wat haar dood wou wreek; en Makiet se tweede man; en Jakop, die straatprediker wat aan Kietie verloof was; en uiteindelik ook die moeder, Makiet. Net die aangenome seun, Kanna, oorleef, want hy het verkies om sy loopbaan in die buiteland te volg. Hy was slim en is met groot opoffering deur die gesin oorsee gestuur om te gaan studeer: "*Stem (Pang):* Ek meen, Kanna, hy het die kop en ek sê altyd geleertheid is nog die ienagste ding wat hulle nie van jou kan afvat nie" (p.60).

Hulle het hom weggestuur met die verwagting dat hy sou terugkeer om hulle posisie te verbeter: "Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe" (p.10). Makiet het nooit die hoop op verlossing prysgegee nie. Kanna sou terugkom. Hy sou hulle red uit die ellendige toestand waarin hulle moet leef: "Hy kom weer, ja. Kanna hy kom weer, Kanna hy kô hystoe, hy't mos gesê hy kom weer ..." (p.20). Tannie Roeslyn het daarenteen 'n veel nugterder siening gehad: "Nai, ons sien hom nie weer nie ... nie soes ek vir Kanna ken nie, nai. Kanna hy't so 'n goeie kop, die mense gaat vir Kanna daar annerkant hou ... en Kanna sy hart was oek maar nie hierso nie" (pp.20-21).

"Jakop het gebid om redding vir die mense. Jakop het vir die mense gebid om brood" (p.33). Die apartheidstelsel het die bruinman in nood geplaas, en 'n noodkreet gaan uit na 'n Moses, 'n godsdienstige en verlossende volksleier wat die mense sal verlos uit hulle armoede en verdrukking:

*"Jakop:* O waar  
waar  
waar is Moses?"

Kanna is Jakop en sy mense se afwesige Moses, die geleerde een op wie hulle die hoop op 'n beter lewe vestig. Soos 'n refrein klink die verwyte telkens op: "Kanna, as dji net hierso gewieshet, Kanna. As dji net hierso gewies het..." (p.42). Hy het hierdie hoë verwagtinge egter verloën, nie omdat hy nie meer sy eie mense liefgehad het nie, maar omdat hy geweet het dit sou futiel wees:

*Kanna:* Truggekom het?

*Makiet:* Hy moet truggekom het...

*Kanna:* Waarnatoe?

*Makiet:* ... na ons toe ... dan het ons nou bieter gelewe ...

*Kanna:* Arme Makiet! (p.24)

Alreeds in Jakop se Moses-lied vermoed ons die vertwyfeling, want dit is telkens Moses se afwesigheid wat beklemtoon word, en nie sy verlossingsdaad nie. Dit is ironies dat die vryheidstrewes so 'n sterk Bybelse kled kry, aangesien nie Jakop òf sy volgelinge deur sy prediking gespaar bly nie. Tog skemer daar bewondering deur vir hierdie mense wat onder ellendige toestande menswaardigheid in hulle godsdienste ervaar. Pang sê: "Maar die Here was darem goed oek vir ons gewies. Ja" (p.13), en Makiet het die een troos:

Die jare hulle is hard, Kanna. Maar dís mos soes die Here 'n mens vergewe, dís soes die Here antwoord as 'n mens bid... Die Here Sy genade is maar hard. Maar Hy's darem genadig, Kanna. (p.14)

Kanna bring saam met hom 'n afstandsperspektief. Hy is nie meer 'n "Kaapse hotnot" nie. Sy godsdienstebegrip - wat hierdie land betref - bevat nie verlossing nie, net sinisme:

Ek het nog altyd gesê die Bybel is 'n wonderlike boek. Daar's vir jou antwoorde! 'God het gesê: Laat Ons mense maak na ons beeld, na ons gelykenis... En die Here God het die mens geformeer uit die stof van die aarde...' Uit die stof! ... Dáár's waar hulle uit gekom het! (p.28)

Die toeskouer beleef die toestand van hierdie armsalige gemeenskap deur die geheue en ervaring van Kanna. En hierdie openbaring is vir die toeskouer/leser net so ontstellend soos vir Kanna. As stadskind was hy alreeds skaam vir sy eie mense. Toe die gesin met die "donkie-karrentjie" in Kaapstad aankom, het hy gemaak of hy hulle nie ken nie. Nou lê dit op sy gewete:

Kanna het nie gewaai nie omdat... omdat... Sê enigiets, sê wat julle wil. Maar julle kan nie sê Kanna het nie gewaai omdat Kanna julle nie liefgehad het nie, julle kán dit nie sê nie! (p.30)

Toe Roeslyn se kinders hom oorsee opbel om die nuus van die dood oor te dra, is hy hooghartig: "... maar dis net soos hulle is, het ek gesê, so bloody darned silly naïef" (p.16). Wanneer hy dan na al die jare terugkom vir Makiet se begrafnis, kom haal Toefie en Skoen hom met hulle smouskarretjie by die lughawe. Aanvanklik kom die ou skaamte terug, maar dan tree 'n verandering in as die blanke omstanders aanmerkings begin maak: "Die boys, het ek geskreeu. Die boys? Maar hulle is my mense! Wiet julle nie dis Toefie en Skoen nie, kan julle



nie sién nie?" (p.66). Vir die eerste keer identifiseer hy met sy mense, maar sy mense kan nie meer met hom identifiseer nie:

*Ysie, Jiëna: (Heeltemal van stryk.) Ja. Is Kanna. (Hulle kyk.)  
( 'n Paar vroue van die buurt, in swart geklee, in. Maar hulle bly nuuskierig en ongemaklik opsy.)*

Kanna het geword wat hulle nie binne 'n apartheidsland kón word nie.

Na die begrafnis vertrek Kanna dadelik: "Ek... Ek kry weer môre se vliegtuig huis toe; ek moet... môre weer huis toe! ..." (p.70). Hy sweer sy mense as 't ware vir goed af en vernietig hulle hoop op die Mosesfiguur wat "'n bieter lewe" sou bring. Sy rede verg geen diepsinnige ideologiese motivering nie:

*Makiet: Hy het baie ver van ons af weg gegaan.  
Kanna: Ek het ... weg gegaan ... Ek kón nie bly nie, Makiet. (p.17)*

In die slottoneel huil Kanna, en die "dooie" Makiet glimlag. Dit dui op die verskeurdheid in sy gees, maar ook op die begrip van Makiet. Vir haar het hy tóg by die "hys" uitgekom.

Small teken die lot van die arm mense en hulle maatskaplike problematiek. Dat rasse-wetgewing in 'n groot mate hiervoor verantwoordelik was, word nie voorop gestel nie. Hier is geen militante oproep tot stryd nie, maar die deernisvolle tekening van die lot van hierdie mense noop die toeskouer/leser tot ernstige besinning. Die sosiale sisteem wat die regeerders in Suid-Afrika geskep het, veroorsaak lyding in baie gemeenskappe, verskriklik en onredelik. Terselfdertyd het diegene wat deur die beperkinge van die sisteem kon breek, nie die morele moed om in die stryd vir hulle eie mense te tree nie. In die laaste instansie, en dit sluit aan by my interpretasie van Smit se tekening van die bruinmense in Bacchus in die Boland, is daar geen suggestie in hierdie drama dat die gewone mens op enige manier probeer om sy lot te verbeter nie. Dit is asof hulle weerloos staan teen die bestel, terwyl hulle wag op die koms van 'n "verlosser".

In vergelyking met die "swart" politieke protesteater van die 1970/1980's, is 'n opvallende kenmerk hier die afwesigheid van haat, radikalisme en aggressiwiteit.

In die voorafgaande bespreking het ek gesuggereer dat Kanna hy kô hystoe in 'n groot mate gerig is tot die blanke gemeenskap. In Joanie Galant-hulle (in 1973 opgevoer en 1978 gepubliseer) stel Adam Small dit pertinent in sy *Van die skrywer*:

Ek dra 'Joanie Galant-hulle' op aan twee groepe mense: die duisende ontworteldes van die Kaapse Vlakte; en, dan, die mense 'aan die anderkant' wat min en selfs niks weet van die lyding van dié ontworteldes.

In Kanna hy kô hystoe het 'n plattelandse gesin deur die verstedelikingsproses in die township beland. Joanie en haar mense moet verskuif weens die Groepsgebiedewet. Hulle het in 'n goeie buurt gewoon, maar "Woodstock... Die area is Wit gedeclare..." (p.38). Die moeder weier om te trek: "... ek sal lieverste hier in my ou huis doodgaan as om yt te gaan township toe..." (p.19), en sy sterf kort na die uitsettingsbevel aan 'n hartaanval. Die res van die gesin het geen keuse nie: "Die brief het gekom, toe kry ons 'n jaar kans. Hulle't 'n huis vir ons gegee hierso in die township, 'cause hulle gee mos eerste hyse vir mense wat moet yt, yt die Wit areas yt" (p.22). Die amptenary het geen verduideliking vir die onreg nie: "I'm sorry, I don't make the laws of the country, lady. I'm just doing my job" (p.33).

In die township word Joseph ernstig beseer deur die skollies, Davy verloor sy werk, en "Toe kom die notice weer. Van die municipality. Ons word ge-evict. Agter met die rent" (p.32). Oplaas beland hulle in 'n plakkerskamp, "in 'n shanty, ... in die bos". Maar ook dit is teen die wet en die stootskrapers "redukeer" hulle finaal "tot die ruïne van die hopen huisraad op die Vlakte". Davy verwoord die noodkreet van duisende ontworteldes: "Wáár moet ons dan bly? Ons is yt die Woodstock yt gesit, toe's ons yt die Township yt gesit, nou sit julle vir ons yt die squatter camp yt. Nou sit ons op die pavement! Wáár moet ons dan bly?" (p.66).

Die drama raak 'n gevallestudie in die vorm van 'n lang, herhalende klaaglied. Waar Kanna hy kô hystoe die lewe van 'n gemeenskap uitbeeld, word dit hier vernou tot die lot van een gesin. Die redes vir hulle ondergang word nie net aan die Witman gewyt nie: ook die skollie-element en die ryk bruinmense van die gemeenskap dra skuld. Davy se aanklag vat die oorsake vir hulle ellende saam: "Fokken skollies ... township ... Fokken Wittes wat ons hierso in-geforce 'it ... God gaan hulle nog straf ..." (p.29). Later word die besef dat die onreg van buite èn van sy eie mense kom, herhaal: "Ek sal hulle vrek ... Sal hulle ... vrek ... Skollies! ... 'Is die Wittes wat ons ... Group areas ... Ytgesmyt yt onse hys yt..." (p.45). Dit word 'n opwelling van magtelose woede teen 'n lot wat hom degenerer en waaraan hy skynbaar niks kan verander nie. Die blanke dokter by die "Non-White Casualties" is tipies bevooroordeeld - hy dink nie aan sosiale omstandighede nie, hy werk bloot met die mense: "Blood, blood, blood, Knifings

again! sê hy ... Friday night as usual. What is it with you Coloured people?" (p.30).

Die verwyd teen die ryk en voorspoedige Bruinmense wat niks doen vir die opheffing van hulle eie mense nie (wat reeds in die figuur van Kanna geïmpliseer was) word hier duidelik gestel:

Wittes en Brynes saam! Multi-racial! ... Haitie-taitie multi-racial mense! ... Geldgatte, die varke... Coloureds wat met Witmense mix, like, Ja! ... Hulle rook só... en eet só... en drink só... Ja! En verstaan kamma nie meer Afrikaans nie! High society! (pp.32 - 34)

En later: "Blêrrie haitie-taitie Brynmense ook ... Erger as die Wittes nog..." (p.45).

Small sonder die Kleurlingleiers wat bereid is om saam met die blanke regering aan 'n minderwaardige politieke bestel deel te neem, vir skerp kritiek uit<sup>34</sup>. Hulle is meelopers wat hulleself bevoordeel en niks vir hulle mense beteken nie:

Dan práát hulle! ... U ken onse beleid ... onse beleid van ... peaceful co-existence ... exis ... dja, exismince met die Witman same ... onse beleid in die frameworks van paral ... lel ... developments, equal en separate ... paral ... lel ... Soos die ... soos die railway line, man ... (p.50)

Soos in die Afrikanerpolitiek, het hierdie politici ook die kuns aangeleer om die godsdiens as regverdiging by te sleep:

Dan praat hy ook iets van die Here ... in service van djou neighbour, en van djou naaste ... en djou land en ... God ... hulle praat mos altyd iets ... van die Here, hulle ... Ons is mos Christians, seg hy ... Die varke ... Hulle, hulle ... praat van God, praat van die Here, hulle ... klomp blêrrie gatkrypers! ... hulle ... word gebetaal om so te praat ... (p.50-51)

Die leiers praat en raak voorspoedig binne die *status quo*. En die gewone mense? "God, ons almal soek maar freedom! (p.39).

Joanie Galant-hulle is as speelbare en dramatiese werk ver benede die peil van Kanna hy kô hystoe, maar dit besit 'n trefkrag as ontstellende "sosiale dokument". Dit is 'n protes teen die maatskaplike toestande wat apartheid in die praktyk skep. En paradoksaal is "Ammal so heilig! ...dis al die heilige Christian-mense wat maak laat ons so swaar kry..." (p.46).

---

34. Vergelyk die Kleurlinge se skrapping van die kieserslys en die instelling van die Verteenwoordigende Kleurlingraad in 1964.

Binne die kader van die Afrikaanse drama en teater beklee Pieter Fourie 'n sentrale dog omstrede plek. Die feit dat hy kommersieel suksesvolle "volkstoneel" geskryf het (vergelyk die landswye loketsukses van sy Faan se trein en Faan se stasie) word dikwels deur "betrokke" resensente teen hom genoem as sou dit van hom 'n minderwaardige dramaturg maak wat nie ernstig opgeneem hoef te word nie. Nogtans plaas die tematiese durf van dramas soos Tienuur maak die deure oop (in die laat sestigerjare geskryf maar eers in 1986 deur die Universiteit van Stellenbosch by Kampustoneel opgevoer) en Die joiner hom op die voorpunt van onbevange politieke protesteater in Afrikaans.

Fourie se Die joiner is in 1976 gepubliseer, maar eers in die vroeë tagtigerjare deur Kruik opgevoer. Benewens die eksperimentele aard van die voorstellingstyl (verskillende gestaltes van die personasies wat gelyktydig, in tyd en ruimte, op die verhoog funksioneer as keerkante van die persoonlikheid), raak dit aspekte van die Afrikaner se politieke, kulturele en godsdienstige lewe aan, in 'n beeldryke Afrikaans so eie aan die plattelandse "Boere"-Afrikaner, wat voorheen nog nooit so skrynend op die openbare verhoog in die lig geplaas is nie. Vanuit sy eie Afrikaneragtergrond ken hy die Afrikanerpsige en -mitologie, en kan hy met deernis presies dui op die denkpatrone, vooroordele en onbetwisbare "waarhede" (heilige koeie) van sy volksgenote wat aanleidend was (en steeds is) tot die grofste onreg wat in naam van God en Volk gepleeg word. Op 'n vernuftige manier konfronteer hy die tradisionele tematiek van die "boere-oorlog" en konsentrasiekampe, van volkshelde en volksverraaiers, met die eietydse apartheidsbestel. (Dit word kernagtig gestel op p.30: "Joiner drie keer oor. Eers join hy die kakies, toe die kaffers, en in agt-en-veertig het hy nog wragtig die vermetelheid om vir Malan te stem!".) Afrikanerskap sêlf word inderdaad ondersoek.

Die plot maak van "ou" Sarel 'n simpatieke figuur, met selfs heroïese dimensies in soverre dat sy kastyding onverdiend is, selfs ten spyte van sy masochistiese neigings (terloops, ook 'n steek na die skuldbesmette landgenote!). Hierdie simpatieke blanke, heroïese man het met 'n swart Barolongvrou getrou, en 'n vrugbare en talryke nakroos gehad. Met slim woordspel word hierdie nageslag teenoor die "Bloedbase" (suiwer Afrikaners) gestel as "amperbase" (halfnaaitjies); hulle moet "minderman" bly teenoor die "meerdermanskap", bloot op grond van kleur en rasegtheid.

In hierdie kritiek "van binne" die Afrikanerdom word dit nie 'n roekelose en eensydige aanval nie: die dramaturg ken sy mense en hulle foute en juis daardeur spreek hy hulle op 'n baie primêre vlak aan. Rasse-vooroordeel kan nie meteens afgesweer word nie, soos politieke propagandiste so dikwels wil hê. Sarel is al bykans veertig jaar met Mina getroud, maar tog glip die "hotnot"- en "kaffer"-terminologie kort-kort deur. Hy moet bieg: "Dié dinge lê nie net veldiep nie ... dit skroei al in die hart ... lê spoeg op die tong" (p.3). Maar juis hierdie verskeurdheid in die gees lei tot een van die ontroerendste tonele in die drama (p.13):

*Sarel 1:* ... Kef-kef soos 'n kafferbrak! (*Hy soek na woorde.*) 'n Kafferteef! (*Hy val op sy knieë.*) O, God... (*Hy huil.*) Haal die meerderman uit my.  
*Mina 2:* My arme man.  
 (*Hy probeer homself beheers. Mina 1 kniel langs hom, haar een hand in sy grys hare.*)  
*Sarel 2:* My swartlam... o, my swartlam.  
*Mina 1:* My witram... o, my witram.

Twee maal gebruik Fourie die man-vrou piksoentjie, op die oog af 'n onskuldige en natuurlike handeling, maar een wat in 1982 in *It's a boy* nog gesensureer sou word omdat dit "wit- swartverhoudings in gevaar stel" (vergelyk paragraaf 3.4.5).

Op 'n ander vlak maak Fourie op 'n geïntegreerde manier ook melding van ander rasse-problematiek wat enersyds tradisioneel is (die "try for white"-jeugherinnering van Mina, pp.17-19), en andersyds tematies sentraal staan in die politieke protesteater van die sewentigs en tagtigs (die paswette, p.29). Waar die gewraakte pastelsel egter sentraal staan in die protes van die swart skrywer, word dit hier net 'n terloopse verwysing as deel van die realistiese raamwerk. Wat Fourie ook waag om te doen, is om die godsdienstige regverdiging vir apartheid aan te val: "As Dominee, broer Piet en die dorp reg is... dan moes die Here mos vir my en Mina teen dié tyd al gestraf het dat die wêreld stink na horing". (p.22). Juis die feit dat hy hierdie woorde lê in die mond van 'n diep-gelowige man gee dit trefkrag, ten spyte van 'n enigszins ongeloofwaardige, een-dimensionele Dominee. Sy insig slaan reguit en raak: Die opkoms van die Afrikaner-nasionalisme ("Binne twee geslagte sal jy sien waar staan ons en waar staan die Kaffer en die Engelsman! Skool en Kerk sal sorg... ons stormtroepe wees!" - p.40); die politieke strewe ("Nou eers is ons 'n volk, want nou eers héérs ons!" - p.40); die taal as deel van die stryd ("Dáár lê hy. Dit is die grensdraad van ons taal. Dáár word hy gepraat.

Dáár hoort hy" - p.39); en die uiteindelijke pleidooi vir sy mense: "Staan éers jou man as mens en dán as Afrikaner!" (p.36).

Juis die feit dat Fourie ook populêre dramaturg is, verseker dat sy werk deur meer blanke Afrikaners gesien word as wat die geval by swart dramaturge is. Hy "preek" dus vir die regte mense, 'n vreemde situasie in die politieke protesteater!

In 1976 verskyn 'n nuwe, herskrewre uitgawe van Bartho Smit se Die verminktes, wat in vele opsigte dramaties en toneelmatig sterker is as die oorspronklike. Dit speel nog steeds af "in die laat-vyftigerjare in 'n stad in die noorde van Suid-Afrika", maar die tydsverloop van amper twintig jaar het die dramaturg in staat gestel om die verwikkelde Suid-Afrikaanse problematiek nog getrouer uit te beeld. Die gemeenskap word voller verteenwoordig: Jan Barnard word 'n regse politikus, Jones 'n "pienk liberalis", en Skollie, lid van 'n Kleurlingbende, word bygebring. Zoeloe se rol bly klein, maar beide hy en sy "*Nkosi, sikelel'i-Afrika*" groei in belang, want "Namate die stuk ontwikkel, word hierdie Afrika-lied al hoe meer die Swart aanwesigheid, die swart agtergrondgordyn waarteen die klein Wit-en-Bruin-tragedie afspeel" (p.1).

Een van die belangrikste wysigings is dat die fisieke kastrasie nou 'n geestelike ontmanning (*ontmensing*) word. Bart het sy basterseun grootgemaak en probeer beskerm in 'n kleurbehepte en onverdraagsame gemeenskap: "Jy't my gemaak wat ek vandag is. Jy't my een van julle gemaak. En nou dat ek niks anders meer kan wees nie - nou wil jy my verbied om een van julle te wees" (p.26). Alles wat Frans was en is raak betekenisloos - hy is 'n slagoffer binne 'n bestel waarin velkleur die alles-oorheersende norm geword het: "Hóé is ek? 'n Bruinman met 'n wit vel?" (p.55). Niemand erken sy *menslikheid* nie. Die Nasionalis-vader stuit voor fisieke verminking, "omdat bloed dikker is as water" (p.53); Jones val terug op die dubbele standaard van die "pienk liberale": "wat vir jou nog altyd goed genoeg was vir bloed van ánder se bloed, is nie goed genoeg vir bloed van jóú bloed nie!" (p.37); en Skollie (wat in hierdie weergawe die onwettige liefdesverhouding openbaar maak) buit die situasie bloot met 'n gelatenheid uit:

Dis soes die Here my gemaak het, dja. Ma' ek complain nie, kôs why, Hy't darem party van ons whites gemaak - soes die professor vir example - solat ons anner ok 'n bietjie shine kan vang en incash. (p.24)

'n Interessante byvoeging tot die teks is die verwoording van die populêre antropologiese argumente oor rasse-suiwerheid, wat selfs vandag nog in ver-regse blanke politiek so sterk funksioneer<sup>35</sup>. Frans se akademiese roem, wat in die oorspronklike teks net 'n vae verwysing bly, kry hier ironiese prominensie. Dit is gebaseer op sy boek, "*L'Origine des races - Die Oorsprong van die Rasse*". Tydens 'n politieke vergadering van die ver-regse Jan Barnard (Herzogiet?), kom hy en Frans tromp-op in botsing. Frans toon op akademiese gronde aan dat daar nie meer iets soos 'n suiwer ras bestaan nie, en dat selfs "sommige van ons grootste volkshelde - as ek dan móét sê wat so naarstiglik verswyg word..." (p.18), gemengde bloed het. Hiermee val hy die hoeksteen van die hele apartheidsideologie aan en verdoem hy homself tot ostrasie.

In die nuwe slot word die witman se hardkoppige selfafsondering voltrek: "alleen in jou wit laertjie by Bloukrans of Moordspruit, en rondom jou dans die donker bloed, sing die donker bloed van Afrika" (p.56). Die witman het 'n siek gemeenskap geskep, en sy eie siekte sluit al die ander van hom uit: "Ek sal buite bly - waar 'n baster hoort. Bly jy in jou laer, onder kwarantyn, waar jy hoort. Want jy's siek. Jy's net so siek soos al die ander..." (p.56). In 'n finale uitdagende protes slaan Frans oor in "Kaaps": "Die mêem hoef nie sêd te wies nie - da' wag nou 'n white future vi' haar..." Hierdie woorde word "al harder oor die groeiende Afrika-lied heen" herhaal.

As belangrike satirikus kan die revues en dramas van Pieter-Dirk Uys nie in 'n bespreking van politieke protes uitgelaat word nie. Sy ernstiger dramas vóór 1976 was egter hoofsaaklik in Engels, alhoewel met passasies in Afrikaans, en sal gevolglik in die volgende hoofstuk bespreek word.

Uit die voorafgaande besprekings is dit duidelik dat die Afrikaanse dramaturgie wél polities bewus is, dat dit trouens van die beginstadium elemente van politieke protes bevat het, maar dat protes teen apartheid eers as 'n laat ontwikkeling beskou moet word. Die rede hiervoor kan onder andere gesoek word in die besondere band wat daar vir die grootste deel van sy geskiedenis tussen skrywer, volk en volksleiers bestaan het, en die funksie van die Afrikaanse skrywer binne die breër

---

35. Vergelyk die berugte uitsprake van "Kommandant" Bothma tydens die De Aar-voorval in 1990, wat onder andere ook in Engemi Ferreira se kabaret, Sewe stasies, neerslag gevind het.

stryd van Afrikaner-Nasionalisme. Die pynlike proses van verskuiwing van "volksheld" tot "volksverraaier", van "mite-skepper" tot ikonoklas, het 'n skeiding veroorsaak tussen skrywer en regering, tussen skrywer en skrywer en uiteindelik ook tussen skrywer en volk. Verder is dit duidelik dat apartheidsprotes in die drama nie so sterk soos in die ander literêre genres gemanifesteer het nie.

Die trefkrag van hierdie Afrikaanse protesdrama lê daarin dat die kritiek van binne die sisteem kom, deur dramaturge wat die Afrikaner-psige ken en hulle gebreke met insig kon blootlê. In die meeste van hierdie dramas raak dit dan ook 'n ondersoek na Afrikanerskap, wat wissel van 'n hekeling met sy eksentrisiteite tot 'n ontbloting van paranoïese obsessies. Die feit is dat die Afrikaner, meer as sy regering aangeval word, ook ten opsigte van korrupsie en die misbruik van sy nuutgevonde mag. Die begrippe "volk" en "regering" het dus so na aan mekaar beweeg, dat hulle uiteindelik nie onderskeibaar is nie.

Die Afrikaner se godsdiensbegrip, wat hy self deel van sy rasse-ideologie gemaak het, word in die meeste dramas vir besonder heftige kritiek uitgesonder. Die uiterste pole word aangedui: die huigelagtige misbruik van godsdiens om dit in diens te stel van Afrikaner-oorlewing en -suiverheid, maar ook die positiewe krag daarvan in 'n nuwe bestel waar die Christelike norme van naasteliefde en medemenslikheid moet geld.

Die Afrikaner se reg om in hierdie land te wees, sy gebondenheid aan die "bloeddeurdrenkte grond", word herhaaldelik bevestig. Sy lot is egter ineengestremel met die lot van ander. Die dramas raak dus meestal (in 'n verskeidenheid teatrale kamoeflerings) 'n beredenering van die Afrikaner se posisie in die land: hoe kan hy homself menslik en regverdig handhaaf in 'n situasie wat hy as 'n bedreiging vir sy voortbestaan ervaar? In elke drama is daar verwysings na hierdie oorlewingsvrees van die Afrikaner, bedreig van alle kante, "die swart see om die wit eiland". Dit is daarom dat die rasse-onluste ook so sterk figureer. Die handeling word telkens geplaas teen die agtergrond van konflik, en daaruit word die debatte oor die reg en verkeerd dan geïnisieer.

In hierdie debatte blyk die groot verskeurdheid oor die rasse-problematiek wat in die volk, in die gemeenskap en selfs in die gesin bestaan. Daar word telkens teruggekom tot die vraag: hoe om te heers. Om die mag af te staan, word nie bepleit nie, hoogstens net om dit te deel in "'n nuwe orde" of om dit menslik toe te



pas. Die dramas handel gevolglik oor blankes, die effek van apartheid op hulle lewenswyse, saam met hulle ervaring van skuld of angs of woede oor hulle situasie. Net Adam Small, en in 'n mindere mate Bartho Smit, stel die problematiek vanuit die perspektief van die slagoffer van die sisteem.

Die hantering van die tema van rasse-suiwerheid, hoeksteen van die apartheidsbeleid, dui op die ontstellende afmetings wat oortredings van die Ontugwet in die volksbewussyn aangeneem het. Die klem word telkens geplaas op die gemeenskapsdruk wat lei tot die slagoffer se uitwerping uit die gemeenskap, en die gevolge vir die nageslag (die "onskuldige slagoffers"). Dit is veral in hierdie tema dat die vele gesigte van naakte rassisme deurslaan, soms sonder dat die dramaturg dit doelbewus wou doen.

## HOOFSTUK 5: POLITIEKE PROTES IN DIE "BLANKE" ENGELSE TEATER VÓÓR 1976: 'N OORSIG

### 5.1 Inleiding

In hierdie Hoofstuk sal daar veral gekonsentreer word op die plasing van die Engelse (blanke) dramaturg binne die Suid-Afrikaanse situasie, as 'n noodsaaklike aanloop tot die volgende twee Hoofstukke. Wat die literatuur in die land betref, is Engels as taal geneig om die ooglopende afbakenings af te breek. Dit raak 'n taalkundige eerder as 'n rasse- of etniese aanduiding. Die "blank" in hierdie bespreking sluit dus ook die dramas in Engels van "nie-Engelse" soos Pieter-Dirk Uys in.

Sedert die eerste Britse besetting van die Kaap (1795) was die Engelse (met 'n kort onderbreking) in 'n magposisie: eers van die Kaap en Natal, en na Uniewording in 1910 prakties van die hele land. In 1924 kom Hertzog se Nasionale Party met die steun van die Arbeidersparty aan die bewind en probeer om vir die Afrikaners gelykheid met die Engelssprekende blankes te verkry, en ook om Suid-Afrika konstitusioneel onafhanklik van Groot-Brittanje te maak. In 1948 wen dr. D F Malan die algemene verkiesing en die Nasionale Party begin sy oorheersing van die Suid-Afrikaanse politieke toneel. Hierdie oorheersing is ook na die ander sferes van die Suid-Afrikaanse werklikheid uitgebrei (Cameron, 1986).

Die magsoorname van die Nasionale Party in 1948 was 'n keerpunt vir die Engelse dramaturgie in Suid-Afrika. Woodrow (1970:393) beskryf dit selfs as die "renaissance" van die inheemse Engelse drama, want dit is gevestig deur die veranderde politieke en sosiale posisie. Dit is 'n grootliks oordrewe stelling, want benewens die indrukwekkende oeuvre van Athol Fugard het daar maar min dramas van werklike kwaliteit voor 1976 verskyn. Op 'n vraag oor die beïnvloeding deur plaaslike dramaturge toe hy in die vroeë 1950's begin skryf het, het Fugard byvoorbeeld gereageer: "There were none around" (aangehaal in Walder, 1984:8).

Vóór 1960 word die Engelse teater meer gekenmerk deur sy aktiewe amateur- en professionele teatergeselskappe as aan sy dramaturgie. The Cape Town Repertory Theatre Society, 1919 (Nel, 1972:112-127), The Johannesburg Operatic and Dramatic Society (1919), die Johannesburg Repertory Players onder leiding van

M. Alexander (1927), Brian Brooke se professionele geselskap in Kaapstad se Hofmeyrteater (1946), die Cockpit players (1950) van Leonard Schach, Elizabeth Sneddon se Natal Theatre Workshop Company van 1951, is maar enkele van die belangrikste geselskappe<sup>1</sup>. Hierby moet gesien word die belangrike "Engelse" bydrae tot die skep van fisieke teaters (byvoorbeeld die Alexander, Alhambra, Brooke en The Intimate), almal in die vroeë vyftigerjare, en hulle aansluiting by nasionale organisasies soos P.P.B. Breytenbach se Federation of Amateur Theatrical Societies of South Africa en die latere National Theatre Company. Hauptfleisch & Steadman (1984:82) beweer dat die belangrikste "Engelse" invloed op die N.T.O. (1947) nie soseer die inspirasie van nuwe dramaturgie was nie, maar veral die vestiging van 'n geslag jonger regisseurs wat innoverend in styl en dramasoort was (onder andere Taubie Kushlick, Leonard Schach en Leon Gluckman)

Sedert die sestigerjare was daar 'n baie sterker ontwikkeling in die Engelse teater, wat Hauptfleisch & Steadman (1984:83) veral toeskryf aan drie faktore:

- i) 'n Meer uitgesproke politieke bewussyn in die onrustige tyd ná Sharpeville (1960) en Soweto (1976). Dieselfde opstandige gees van die Sestigters was ook by die Engelse skrywers merkbaar.
- ii) Die dramaturge-boikot van 1963 het as 'n positiewe newe-effek 'n mark vir inheemse stukke geskep.
- iii) Die stigting van 'n aantal "alternatiewe" teaters en teatergeselskappe in die laat-sestigs en sewentigs, waarvan die belangrikstes The Space/Die ruimte/Indawo in Kaapstad en The Market Theatre/Die Markteater in Johannesburg was.

Die bydrae van die Engelse teater tot die vestiging van 'n kommersiële teatertradisie in Suid-Afrika mag dus nie uit die oog verloor word nie. Die oorplasing van teaterstukke uit die Engelssprekende wêreld het die standaard van Westerse teaterkonvensies getoon; hulle het 'n belangrike aandeel in die ontwikkeling van "swart" gemeenskaps-, vakbond-, kommersiële- en politieke (bewusmakings-) teater gehad (kyk Hoofstuk 6); en veral Athol Fugard het met sy werkwinkelproduksies bygedra tot die groei van 'n sterk, selfs rewolusionêre "swart" teater.

---

1. Kyk ook Hauptfleisch & Steadman, 1984:239-242.

## 5.2 'n Veilige afstand

Die skrywersdaad in Suid-Afrika word ook politieke daad, want dit word onvermydelik beïnvloed deur die diskriminerende politieke stelsel waarbinne en/of waarteenoor dit ontstaan. In die Engelse drama is daar dus ook 'n sterk belangstelling in temas wat die sosiale werklikheid aanspreek (veral die kleurkwessies). Hulle leef in dieselfde land, onder invloed van dieselfde sosiale omstandighede, politieke bedeling en wette, en 'n tematiese ooreenstemming met die Afrikaanse dramaturge is gevolglik vanselfsprekend. Hulle kon egter, soos ek sal probeer aandui, die sosiale kritiek vanaf 'n "veiliger afstand" lewer.

Die Engelse skrywer (veral in die prosa en poësie) het met 'n groter onbevangenheid in 'n vroeër stadium as sy Afrikaanse eweknie die ernstige rasseproblematiek in die land begin aanspreek (die teater is "onveilig", want tydens 'n opvoering word ook die gehoor en produksie-span as medeskeppers by die politieke stelling betrek). Die verskillende kulturele en politieke tradisies van hierdie twee groepe sou deels hiervoor verantwoordelik kon wees, maar 'n ander rede is ongetwyfeld ook die andersoortige (historiese) omstandighede van waaruit die Afrikaanse en sommige Engelse skrywers geskryf het. In 'n skerp aanval (Nadine Gordimer en Alan Paton word by name genoem) dui N.P. van Wyk Louw (1964: Inleiding) juis op hierdie verskil:

... hulle [dit is die Engelse skrywers] wys (maklik en noukeurig, glo my) op ons huidige paradokse en anomalieë - want dít is maklik om te doen; ... party het die geluk dat hulle op 'n veilige toevlugsoord (met ook geldelike veiligheid) kan reken as die dinge waarvoor hulle propaganda maak, hier dalk onverwags 'effens skeef' loop.

Ook Guy Butler (1953:44) laat die Afrikaner-jongman, Sybrand, iets soortgelyks sê:

You English grow up with the sense / Of belonging to half the world, or half the world / belonging to you. Susan could go, to England, / Australia, America, Canada, but not I. / We have been here too long. We are here / For ever.

Volgens Walder (1984:22) het Fugard met sy herhaalde verwysings na sy Afrikaner-wees en Suid-Afrikanerskap ook geglo aan die "myth that English-speaking white South Africans find it easier or more profitable to leave the country than Afrikaners".

In Van Wyk Louw se stelling, wat nie van alle waarheid ontbloot is nie, dui hy terselfdertyd ook op die splitsing in die Afrikanerskrywer se gees waarna alreeds

vroeër verwys is. Hoe moet hy 'n onregverdige bestel aanval en probeer vernietig indien hy daardeur, volgens sy eie en die insig van sy volksgenote, ook sy eie voortbestaan vernietig?<sup>2</sup>

Volgens Van Wyk Louw lê hierdie soort oorwegings nie die Engelse liberale skrywer aan bande nie, aangesien hulle dikwels Britse paspoorte en die moontlikheid van 'n tuiste in 'n ander land het. In 'n nog sterker uitspraak, wat die integriteit van hierdie skrywers direk bevraagteken, vervolg hy:

Ek wil selfs beweer: hulle het dit baie makliker as ons: hulle weet dat daar 'n spul 'dom', 'onversetlike', 'Calvinistiese', 'Reaksionêre', 'bang'; 'anxiously heart-searching', 'semi-liberal', of 'not quite yet liberal' Afrikaners in hierdie land bankvas staan as damwal tussen hulle eie persone en die chaos wat hulle gewillig lyk om te laat lósstroom. Agter so 'n sterk damwal kan 'n mens met biskoppe en al jou morele en religieuse gewete soos 'n orgidee in 'n broeikas vertroetel. (*Loc cit.*)

Hierdie uitspraak bevestig die skerp verskille en wantroue wat nog steeds in die sestigerjare onderling tussen die blanke dele van die bevolking geheers het. Die tradisionele vyandskap tussen Boer en Brit was nog nie afgesweer nie, ten spyte van die gemeenskaplike stryd teen die "swart gevaar" en kommunisme wat opeenvolgende Nasionale Party-regerings gepropageer het. Die Engelse skrywer is in 'n sekere sin nog steeds as "uitlander" gesien wat nie die ideale van Afrikaner-Nasionalisme ondersteun of deel nie. Enersyds is dit 'n bevrydende posisie om in te wees, want dan kan die Suid-Afrikaanse realiteit met 'n onbetrokke en objektiewe oog beskou word, maar andersinds kan dit ook lei tot 'n uiteentrek binne die gees van dié Engelse skrywer wat sy geskiedenis sien as aanleidend tot en medepligtig aan die sosiale ongeregthede in die land. Die wette van die land het verskillend ingewerk op sy verskillende bevolkingsgroepe, hulle geskei eerder as verenig, en dit is miskien die rede waarom 'n groot deel van die Engelssprekende Suid-Afrikaners as 'n duidelike groep op sy eie bly bestaan het. Hy kon hom nie volledig met die ideologieë van òf die Afrikaner, òf die swartman identifiseer nie.

Aangesien die belangrikste Engelse dramaturge selferkende "liberaliste" is (kyk die besprekings oor Butler en Fugard) is dit nodig om na die kern uitgangspunte van die Liberalisme te kyk. Die Liberale Party (1953-1968) is gestig weens die onvermoë van die Verenigde Party om die toepassing van apartheid stop te sit, maar kon nooit sy magsbasis verder uitbrei as 'n klein persentasie van die wit

---

2. Van Wyk Louw het alreeds in 1958, in Liberale Nasionalisme (p.108) verwys na die Afrikaner en "om liberaal te wees" as "nasionale selfmoord en ook individuele vernietiging".

intellektueles nie. Volgens Van den Berghe (1979:59) is dit omdat "the ideology of liberalism, based as it is on universalistic values, can make very little appeal in communal conflicts". Hy omskryf die ideologie vervolgens as: "Fundamental to liberalism is the rejection of all group distinctions: liberty, equality and fraternity are indivisible and apply to all, irrespective of race, religion, or ethnicity". In Suid-Afrika het hulle hulle funksie beskou as brugbouers (vergelyk Butler). As ideologie kon die liberalisme egter nie slaag nie: "The liberal ideal remains viable; it was the nature of South African society that made its implementation impossible" (*Ibid.*:65).

Leatt *et al* (1986:51) beweer dat die ontwikkelinge in die Afrikaner-nasionalisme en die swart politiek nie reg verstaan kan word as dit nie ook gesien word as reaksies op die liberale tradisie in Suid-Afrika nie. Hulle haal Alan Paton aan:

But if black power meets white power in headlong confrontation, and there are no black liberals and white liberals around, then God help South Africa. Liberalism is more than politics. It is humanity, tolerance and love of justice. South Africa has no future without them, least of all white South Africa.

Die geskiedenis van die liberaal se politieke verteenwoordiging loop deur die V.P., P.P., P.F.P. en Liberale Party. Die liberaal se "individual ethic" staan lynreg teenoor die Afrikaner se "corporate ethic". Uit die liberale gesigspunt is groepsidentiteit onbelangrik en daarom het hulle tradisioneel neergekyk op die Afrikaner se strewe om sy eie taal en kultuur te beskerm: "In fact, if African nationalism can be seen as a response to Afrikaner nationalism, Afrikaner nationalism can be seen as a response to the ideology of English superiority" (Leatt, 1986:57). Die liberalisme het ook 'n sterk invloed op die ontwikkeling van die swart politiek gehad: die eerste swart leiers het hulle opleiding ontvang aan sendingskole en in Europa en Amerika - tekens hiervan is selfs sigbaar in die *Freedom Charter* van 1955. Toe Afrika-nasionalisme gestalte gevind het in Swart Bewussyn, het die aanslag op (wit) liberalisme begin (vergelyk byvoorbeeld SASO se wegbreek van NUSAS in die volgende Hoofstuk). In 'n liberale beskouing sou Swart Bewussyn irrelevant wees.

Die Engelse dramaturg neem dus 'n liberale posisie in, of andersinds 'n Marxistiese een, beide geïmpliseerd ook teen-Afrikaner-nasionalisme en teen-Afrikaans (die gemeenskaplike faktor tussen die Engelse literêre establishment en die swart kunstenaars). Sy posisie is dus krities teenoor die sosiale en politieke situasie in die land, enersyds as ooggetuie wat vanuit 'n liberale oogpunt die

mensregtelike onreg aantoon, andersinds as aktivis wat uit Marxistiese perspektief die werkersklas tot optrede wil aanspoor. In hierdie laaste kategorie is die enigste voorbeelde die sogenaamde werkwinkelproduksies wat in die volgende Hoofstuk beskryf word.

Dit is ironies dat die belangrikste dramaturge in die eerste kategorie val, en die belangrikste kritici in die tweede. Daar is dus talle politieke protesdramas, maar hulle word in die vernaamste kritieke aangeval weens hulle nie-bewustheid van die stryd as 'n stryd tussen klasse, en nie tussen rasse nie. Die gevare van so 'n evalueringbasis is legio, maar bowenal verengend. Dit is duidelik in die tendensieuse besprekings van die dramas van Guy Butler (kyk paragraaf 5.4 hierna) en veral Athol Fugard se werk (kyk paragraaf 5.5). Sodanige beskouings kan hoogstens interessant wees vanweë die hoek waaruit die ondersoek gedoen word. 'n Waardevolle bydrae tot die gesprek rondom Fugard? Nee, vanweë die voorskriftelike aard, en die dwang van die aanvaarding van één ideologiese uitgangspunt en konformering aan al die eise wat daardeur gestel word.

In hierdie bespreking sal toegespits word op dramas van die pionier, Stephen Black, Guy Butler, Lewis Sowden, Basil Warner, Athol Fugard en Pieter-Dirk Uys. Hulle werk verteenwoordig die duidelikste politieke protesstem, terwyl dramaturge soos Phillip de Bruyn, Harley Manson, James Ambrose Brown, asook Alan Paton en Krishna Shah (Sponono) slegs by implikasie daarby aansluit. Uit die werk van Phillip de Bruyn kan daar byvoorbeeld net verwys word na Give me besides my daily bread (gepubliseer in 1967), wat Jurgens (1969:6) beskryf as "A stark comment on the South Africa of today". Dit behandel wel die verstrengelde problematiek van die liberale, kommuniste, die swartman en die "opposisie", maar die sosiale en politieke werklikheid word oppervlakkig beskryf met 'n naïewe politieke bewussyn. Jurgens (*Loc cit.*) se oordeel is dan:

Dramatists who tackle contemporary history in the shape of current social or political trends face the comparable danger of relying on pre-established opinions as substitutes for the arduous process of giving real thought to the human implications of ideas or attitudes to life.

Wat James Ambrose Brown betref, kan verwys word na The day of the locust wat in 1966 die eerste inheemse Engelse drama was wat deur KRUIK opgevoer is (Cloete, 1974). Dit volg die patroon van Give me besides my daily bread met aandag aan dieselfde probleme:

Inevitably, liberals turn out to be communists and near-liberals turn out to be dupes. Finally the central character, an Anglican bishop, repents of his

politics and his humanitarianism in one all-embracing moment of spiritual enlightenment ... (Jurgens, 1969:6)

### 5.3 Die eerste stem

Die eerste inheemse Engelse drama van belang is aan die begin van hierdie eeu geskryf. Kleur was 'n vanselfsprekende tema, maar dit het nie die gewig gedra wat latere skrywers soos Fugard en Sowden daaraan sou gee nie, dit wil sê op die stadium toe kleur en ras reeds wetlik geïnstusionaliseer was en die effek daarvan op die lewens van mense duidelik begin blyk het nie. Hierdie stygende betrokkenheidslyn volg 'n duidelike ontwikkeling van Stephen Black tot by Pieter-Dirk Uys.

Gray (1984:19) plaas Stephen Black in die alternatiewe tradisie van individue uit die Britse Ryk met teenstrydige, anti-kolonialistiese neigings. Hy noem dit die

free-lance figure - a local democrat, a libertarian, an anti-jingo and, by reflex action, a satirist - ... a typical ... manifestation of the cultural life of the colonial and dominion periods. His is an ambiguous and complex personality in an ambivalent situation.

Love and the hyphen (opgeneem in: Gray, 1984), Black se eerste drama, laat reg geskied aan hierdie beskrywing.

Love and the hyphen was die eerste inheemse Engelse teatersukses. Dit is in November 1908 vir die eerste keer opgevoer deur Frank de Jong in die Tivoli-teater<sup>3</sup>, en is relevant vir hierdie studie omdat dit 'n breë, komies-satiriese ondersoek na die klasse- en kleurverskille aan die Kaap gedoen het. Dit satiriseer die tydgenootlike sosiale vlakke aan die Kaap deur verteenwoordigers van kleur en klas mekaar se vooroordele te laat ontmasker. Sy personasies en hulle tipies idiomatiese spraak kan hierdie drama ook op geen ander plek as in die Kaap laat

---

3. Daar is teenstrydige bewerings oor die eerste opvoerdatum en regisseur. Vandenbroucke (1977:44) fouteer duidelik deur dit in 1901 te plaas onder regie van Frank de Jong, aangesien Black self verwys na die datum as November 1908 in die Tivoli teater (in: Gray, 1981b:88). Ook Woodrow (1970:398) en Gray (1984:9) gebruik hierdie datum, en Gray verwys na *Arthur de Jong* as die "producer". Cartwright (1981:92) dui aan dat Arther (sic!) de Jong met die opvoering op 16 November 1908 die nuwe bestuurder van die Tivoli was. D.C. Boonzaier, aan wie Black sy drama volgens Cartwright (Loc sit.) voor produksie voorgelê het om te lees, beweer egter dat Arthur de Jong nie meer in Februarie 1904 geleef het nie (in: Bosman, 1980:418). In sy verwysings na die *De Jong-Black-geselskap* (1910) (*Ibid.*:431, 434), bedoel hy baie duidelik die bekende akteur en toneelbestuurder, Frank de Jong.



afspeel nie. Sy vermenging van die verskillende spreektaal in die land sluit ook in 'n belangrike opsig aan by die latere satiriese werk van Pieter-Dirk Uys.

Black se persoonlike en finansiële lotgevalle (kyk Cartwright, 1981) het hom genoop om telkens na sy vroeëre suksesstukke terug te keer. Love and the hyphen is dus oor 'n tydperk van twintig jaar aangepas en uitgebrei. Dit het tred gehou met politieke gebeure en gee gevolglik ook 'n beeld van 'n veranderende Suid-Afrikaanse werklikheid.

Bedrywe 1 en 5 is as voor- en naspel vir die 1928-herlewing geskryf. Die hele drama is in 'n nuwe perspektief geplaas, want die politieke posisie tussen 1908 en 1928 het grootliks verskil (kyk Hoofstuk 2.2). In 1908 was Britse Imperialisme stewig in beheer ná die onderwerping van die twee voormalige Boere-Republieke. Die Kaapkolonie was redelik outonoom, met byvoorbeeld verskanste stemreg vir die Kleurlinge. Die Britse regering het swart stemreg egter op die agtergrond geskuif in afwagting van unifikasie in 1910 (ten spyte van die Swart Konvensie van 1909) en dit daarna geïgnoreer. Met die stigting van die S.A.N.N.C. in 1912 (die huidige A.N.C.) het die swart protes teen stemregbepalings en diskriminasie sterker geraak, maar net in die volgende jaar is die Naturellegrond-wet aangeneem. Politieke en ekonomiese verontregting sou uiteindelik lei tot die groot betogings en stakings van 1919/1920. Die segregasie-beleid kom in 1923 verder op dreef met die wetlike beheer oor die instroming van swartmense in munisipale gebiede. Met die verkiesing van 1924 kom daar 'n bewindsverandering en die Afrikaner neem 'n sterk politieke magposisie in. Engelse skrywers bevind hulle nou téén en nie meer deel van die regerende groep nie. In 1925 kry Afrikaans amptelike status en in 1927 word buite-egtelike geslagsomgang tussen wit- en swartmense verbied. Wat in 1908 vir Black oppervlakkige en klugtige vermaak was, is in die 1928-teksgelaai met ondertone en politieke kommentaar.

In 1908 probeer Gerald van Kalabas, die potsierlike, verloopte Afrikaner, die sosiale leer in 'n geradbraakte Engels klim, maar hy loop hom telkens vas teen vooroordeel (p.61). In die laaste bedryf, twintig jaar later, word hy egter aangekondig as Suid-Afrika se "Commercial Ambassador to the U.S.A., Sir Gerald van Kalabas, Knight of the Bath", wat hy in sy "Amerikaanse" aksent genoeglik afmaak met: "Don't give yourself brain fag over my title, Lady Mushroom. Knighthoods are three a penny in this old town" (p.114). Sy sosiale posisie het inderdaad verander en die sosiale voorkeurpatrone is omgeswaai.

Black se 1908 "try for white"-tema (Sophie), wat later dominant in die Engelse drama sou word, word sterk komies uitgebeeld. Die kostelike hofmakery tussen die twee gekleurde bediendes, Sophie en Frikkie, word egter afgewissel met die erns van die sosiale realiteite, veral waar hy haar probeer oortuig dat sy nie wit kán wees nie:

*Frikkie:* But you're coloured also, Sophie.  
*Sophie:* Not so coloured as you... and I don't want to stop coloured, if you do.  
*Frikkie:* A man can' never change himself  
*Sophie:* Yes, but a woman can... ... If I marry a white man...  
*Frikkie:* It won't make you white.  
*Sophie:* Preps not, but my chilen can be white. (p.46)

Sosiale snobisme het Sophie verhinder om "wit te trou", maar haar gereelde ontmoetings met die blanke (Engelse) garnisoen was gesog en algemeen bekend. Daarom kon sy doelbewus verseker dat korporaal Smith 'n kind by haar verwek, al moes sy ook later met Frikkie trou om die geboorte "binne-egtelik" te maak. Een van haar kinders sou 'n blanke pa hê.<sup>4</sup>

In die laaste bedryf, twintig jaar later, werk Frikkie en Sophie nog steeds by dieselfde landgoed in Wynberg. Sophie kon nie deur die "kleurgrens" breek nie, maar miskien kan haar dogter met die ligte gelaatskleur, Camelia, dit regkry. Sy beweeg in die regte kringe, het 'n wit kêrel (alhoewel hierdie verhouding in 1928 nie meer as "onskuldige soldate-pret" gesien sou word nie!) en probeer haar familie en ander gekleurdies vermy. Die donkerder seun, Frederick Arthur (Freddie) is vir haar 'n verleentheid:

*F.Arthur:* You know, pa, jus' as well as me, Camelia tinks she's white and we're coloured. She never want to keep company with my friends and she won' walk in the street with me. (p.105)

Sosiale klas het egter nog nie veel verander nie en Lynda de Gadde se tipiese kommentaar na sy vir Camelia ontmoet het, is: "She's got a good dab of tarbrush" (p.110).

---

4. Vergelyk hier die parallel met J.C.B. van Niekerk se Monica in Slagoffers, wat ook in 1928 geskryf is, alhoewel met heeltemal die teenoorgestelde motiewe (Hoofstuk 4.5.1):  
*Monica:* Goed, my baas - as hy net 'n witman kan word. Daarvoor sal ek hom vir goed kan afstaan.  
 Ook Van Niekerk se tegniek van 'n *Proloog* as openingstoneel en die hervatting van die spel 26 jaar later, dui op 'n sonderlinge ooreenkoms wat moontlike beïnvloeding suggereer. Black se produksie was baie populêr en het wyd getoer.

Die segregasie wat reeds voor unifikasie in die Kaap teenwoordig was (op die oog af volgens sosiale status) kry beslis ook kleurimplikasies wanneer Sophie en Frikkie, aangetrek in hulle beste klere, in die Elite Tea Rooms iets wil gaan drink. Frikkie is huiwerig: "Allamach, dis is a too high-class cafe, come we go by another one." Sophie is vasberade om die wit sosiale leer te klim en verklaar: "When I dress me up for my day out I'm yis so good as der missus", en "I can be obstroperlous because I'm under der Junion Jack in der Metropolis of der Junion." Die kelnerin maak korte metten van die saak: "What! We don't serve coloured people here" (p.99).

Dit is dus verstaanbaar dat hierdie drama reeds in 1908 vir sy tydgenote benewens die vermaaklikheidswaarde ook politieke relevansie gehad het. Dit blyk ook uit die kommentaar in *The Cape Argus* van 9 Desember 1908:

While our statesman debate the national problems with closed doors, the wide-open doors of the [theatre] let in the people to witness the artistic solving of the final problem of all - the solidarity of race and race, wherein is wrapped up the future of South Africa. (aangehaal in Gray, 1984:11)

Stephen Black het 'n groot invloed op die ontwikkeling van die inheemse drama gehad - nie altyd positief nie. Soos hy self geskryf het:

... one result is that an imitation of the worst parts of my only 'Ach sis drama' was allowed to take root and poison the entire stock. What is the outcome? From one end to the other of South Africa the local drama has fallen into disrepute; and those critics who are unable to discriminate between raciness and vulgarity, character and stupidity, truth and indecency, cannot now tell the difference between a minstrel troop performing a set of comic banalities, and a company of actors appearing in a work with a distinct meaning and intelligible characters. (Gray, 1981b: 83)

#### 5.4 Enkele tussenfigure

*I have European origins, but am committed to Africa, here, to this most original, unholy, unjust chaos. I am part of this, as well as being part of the European mess. I cannot clarify either or begin to control or synthesise them until at least part of me is above and outside both. Before I write I must get above or outside, or I shall make confusion worse confounded. How shall I get above or out? God alone knows. (Guy Butler, 1950, in Daymond et al, 1984:7)*

Ná Black word die polities-bewuste Engelse drama retrospektief tot bykans irrelevantie verdwerg deur die statuur van Athol Fugard. Die tydperk tussen 1928

en 1958 kan inderdaad as dorre dekades vir die inheemse Engelse dramaturgie beskou word. Op internasionale vlak het die Groot Depressie en die Tweede Wêreldoorlog met sy nagevolge gedeeltelik seker 'n invloed uitgeoefen, maar myns insiens lê die eintlike oorsaak in die nasionale ontwikkelings in hierdie dekades.

Die Afrikaner se politieke mag is verstewig met die Pakt-bewind van die 1933-verkiesing. Die segregasie-beleid is met 'n reeks wetgewings verder deurgevoer (kyk paragraaf 2.2) en met die belofte van "apartheid" het dr. D.F. Malan die 1948-verkiesing gewen. Die energie en spoed waarmee die Afrikaner-Nasionalistiese regering die apartheidstrukture deur wetgewing gevestig het, het alle teenstand voor hom weggee. Die liberale, humanistiese Engelse skrywer wat hom byvoorbeeld met die V.V.O. se *Deklarasie van menseregte* (1948) sou identifiseer, was polities kragteloos. Die swart versetveldtogte en bloedige opstande van 1951/52, met die gepaardgaande strenger veiligheidsmaatreëls deur die regering, lei onder andere tot die stigting van twee nuwe blanke politieke partye: die Congress of Democrats (pro-kommunisties) en die veelrassige Liberale Party onder leiding van die skrywer, Alan Paton (kyk paragraaf 2.4.1). Maar ook hierdie "politieke tuistes" kon nie daarin slaag om werklik 'n sterk stem teen die politieke orde te word nie, alhoewel dit gedui het op twee duidelik uiteenlopende ideologiese keuses.

Die dilemma en verwarring onder baie Engelse skrywers in hierdie tyd word saamgevat deur Guy Butler:<sup>5</sup>

... the complexity of life both in Africa, particularly in Southern Africa, and in Europe since the end of the First World War has got, it seems to me, more and more frightening, more and more confused, more and more terrifying. ... The way the future developed in South Africa for me ... took, from 1948 a disastrous turn. The whole apartheid regime was just going deeper and deeper into what to me seemed to be perhaps psychologically explicable, but was politically and culturally disastrous for everybody in this country. (in Welz, 1989:69)

Hierdie besorgdheid kom egter net gedeeltelik tot uiting in sy dramas.

Butler kan beskou word as verteenwoordigend van 'n groot deel van die Engelssprekende gemeenskap se ervaring van die Suid-Afrikaanse werklikheid. Woodrow (1970:408) beskryf hom as konserwatief, gebalanseerd, 'n positiewe krag in die ontwikkeling van die Engelse drama in Suid-Afrika (met die onvermydelike ideologiese norm: "and his heart is in the right place"). Butler se

---

5. Vergelyk ook hier Stephen Gray se standpunt in Daymond *et al*, 1984:35.

die beskrywing van homself as 'n "lily-livered old-fashioned liberal" wat ontuis by die Linkse politiek voel (Daymond *et al*, 1984:8), is meer presies.

Dit is hierdie "old-fashioned" liberalisme en gepaardgaande nie-militante humanisme wat hom in die spervuur van 'n sekere groep kritici stel. Martin Orkin se ideologiese uitgangspunte bepaal selfs hoe hy Butler se biografiese besonderhede aanbied:

Butler was privileged in a variety of ways. A member of the ruling classes, he was born to a prosperous Cape family, descended from Quakers well disposed to the Afrikaans [sic], and with connections through his mother to England. ... By the end of the 1950s he was 'a member of the English-language establishment'. (1991:58-59)

Aanmatigend en snedig verwys hy na Butler se rol in die stigting van die Shakespeare Society of Southern Africa in 'n tyd van politieke "struggle" en verset (1991:241). Hy erken dat Butler in sy dramas die bestaande bestel betwis, maar verklaar dat dit ondermyn is deur die "discourses on which it drew", bedoelende skynbaar dat Butler uitgaan van die feit dat die land reeds beset is deur blankes (die beeld van die plaas met sy baas, familie en die arbeiders - en die strewe na kontinuïteit deur 'n nageslag) en dat daar bloot na 'n weg van mensliker saambestaan gesoek moet word.

Dit is natuurlik waar dat Butler 'n sterker bydrae gelewer het tot die Engelse kulturele lewe (onder andere die English Academy en die 1820 Foundation) as tot die "struggle", maar op 'n vraag van Welz (1989:62): "Do you consider yourself as something like the exponent of Settler Colonialism mentality?" het hy sterk negatief gereageer. Hy het homself as die brugbouer tussen mense gesien. Alreeds so vroeg as in 1950 het hy sy dilemma verwoord: "I could have simplified my life by emigrating to an entirely Western country. I could continue to live on a white island in Africa as a European exile; or I could try to be more and more present where I was, as I was..." (in Daymond *et al*, 1984:7). Dertig jaar later moes hy egter bieg: "Only rarely have I achieved the condition of 'being fully present where I was'. This is partly owing to the restrictions on movement and social contact, and the inhibiting conflicts and barriers of our complex society" (*Ibid.*:10).

Dit is nodig om sonder ideologiese voorkeur na Butler se werk te kyk, as 'n spesifieke ervaring van die Suid-Afrikaanse realiteit. Eerder as om kritiek te lewer op wat Butler nié in sy dramas gesê het nie, en wáárom nie, sal daar in die

volgende bespreking gekonsentreer word op die werklikheidsiensing soos dit in twee van sy dramas geopenbaar word.

The dam (Butler, 1953) het die eerste prys in die Engelse afdeling van die Van Riebeeckfees Drama-kompetisie in 1951 gewen, en het sy eerste opvoering in die Kleintheater (Kaapstad) op 4 Maart 1952 beleef (Butler, 1953:6). Verskeie temas (persoonlik, polities en godsdienstig) word gebind deur die simboliek van die dam. As feesstuk is die uitgangspunt en primêre belang die setlaar/kolonialis, die blanke dus, en sy posisie in of effek op Afrika. Die sentrale botsing vind dus nie plaas tussen wit en swart nie, maar tussen Nie-Afrikaan en Afrika.

Reeds in die openingstoneel verwys die koor na die plaasopstal as 'n "White proclamation of homestead walls" en word gevra of die witman werklik 'n plek in Afrika het (p.8). Mev. Long ervaar hierdie bedreiging sterk, maar vir haar word dit ook 'n geestelike erosie (van Europese waardes?): "Within our walls of privilege we Whites / Live in a state of siege. ... / ... Africa / Will prove too much for us poor Europeans. / Her soil erosion is creeping into our souls" (p.36). Sy blameer Afrika vir dit wat verkeerdloop, terwyl die jong Afrikaner, Sybrand, Afrika ken as 'n harde land wat getem en opgevoed moet word (p.43).

Butler dui op die kontradiksie wat bestaan in die stryd tussen Engelsman en Afrikaner, en hulle saamgebondenheid in hierdie land. Vir Orkin (1991:64) is dit egter nie meer as deel van die Verenigde Party se strewe om Afrikanerstemme en invloed in die party-politiek te wen nie, 'n diens waarvoor Butler ook beloon is:

It seems likely that Douglas Long's prayer together with its general emphasis ... upon the need for co-operation between English and Afrikaans farm owners expressed also in language indicating acceptance of much prevailing paternalist and segregationist discourse, were in Butler's favour, in the matter of prize-giving, as well as in the choice of his play for performance by the first state subsidised theatre. (1991:70)

So 'n interpretasie gee blyke van opportunistiese verdagmakery. Hoe kon Butler die krag van die opkomende Afrikaner-Nasionalisme en die gevolge wat dit vir die land mog inhou, ignoreer? Hy is bewus van die Afrikaner se vrese oor voortbestaan en identiteit, byvoorbeeld in die woorde van oom Jan: "... a small people, a handful in the world. For us the question is - are we to be a nation?" (p.29). Die Afrikaner voel hy word bedreig deur die Engelse kultuur, maar die omgekeerde is ook waar. Die dramaturg besef die invloed van die Afrikaner op die Engelsman, en die medepligtigheid van die Engelsman aan die politieke

situasie. Dr. Robert beweer: "Because of our mistaken liberalism / We are being Afrikanerised / And gradually absorbed" (p.35), en vervolg later: "So day by day / Europe recedes and leaves us here / Drifting in a swarthy sea, lost / In a doveless, Noahless ark whose prow / is labelled: Europeans only" (p.36). Dit is 'n uitsiglose beeld, leier- en rigtingloos, nie kritiekloos nie, maar terselfdertyd met 'n neerbuigende siening van die land. Ook mev. Long beklemtoon later hierdie nood: "No single Messiah or Moses, no hope for all; / Instead a mob of minor prophets, each proclaiming / This, my race, By God's known will / Must be the only Israel" (p.44). Die oorsaak is rasbehepthed en die oplossing lê in versoening en samewerking.

Die land se geskiedenis is deel van sy hede. Die voorvaders, die geeste van die land, spook nog steeds: die laaste hoofman, Batsi, se graf wat onheilspellend lê in die kloof waar die nuwe dam moet kom; die gekleurde Katrina wat haar voorouers verwyrt omdat hulle hulle nageslag gelaat het "without a world or way of understanding, but with ... hearts that twitch with things that are going to happen" (p.9); Sybrand se verwysing na Slagtersnek en die Afrikanergeskiedenis, waarop Susan reageer:

There'd be hope, perhaps, if we / Did not live in this tense atmosphere / Of curses, dogged by ghosts. / ... / The ghosts who stalk / The railway sidings, or wander through the slums. / Have you not seen them? A moment ago, in this room / Somerset took snuff while the neck-ropes broke ... (p.43)

Hoe kan versoening bereik word as die groepe so uiteenlopend is? Is daar sprake van 'n "Common loyalty to link the legends" (p.43)? Nie volgens Waynflete nie. Die twintigste eeu het die industriële revolusie ook na Afrika gebring en "blond and black twist drunkenly / Upon the edge of the abyss; jukebox and tom-tom / Torture the ear in the hot, thronged narrow street" (p.43-44). Alles is in disharmonie.

Jurgens, (1969:6) beweer tereg dat Butler oorversigtig is om nie aanstoot aan rasse- of kulturele groepe te gee nie, en wyt dit aan die probleme wat ontstaan wanneer kunstenaars "...are groping for means of objectifying problems which are still too close for clarity." Daar is byvoorbeeld net een verwysing na die mishandeling van plaasarbeiders (p.11), en 'n enkele, terloopse (en gekwalifiseerde) vermelding van apartheid:

*Susan:* I still think 'apartheid' a heartless policy.

*Sybrand:* We Afrikaners are not heartless, but we are quite sure / We must be firm. Authority is essential.

*Susan:* I know you are not heartless. Individuals / Seldom are. (p.51)

Dit is al wat die dramaturg te sê het oor apartheid, terwyl hy alreeds bewus is van die gevolge daarvan:

*Katrina:* We have no future, nor our children. / ... / They treat us well, they pay us well, but we / Do not live by bread alone. We too need hope, / Need to be told that our children have a future. / But they have never told us.

*Kaspar:* How long, O Lord, how long? / The mills of God have ground us fine and small.

*Katrina:* The poor wait patiently, but not for ever. (p.68)

Die dramaturg se siening van die swartmense is ambivalent: ener syds die paternalisties-kolonialistiese beskrywing van die primitiewe barbaar (met onbedoelde ironie gelaai in Douglas se versoeningsgebed

O God ... / Touch these semi-savage things that sweat for me, / Half-warriors without a chief, still held / To the tribal womb by a tattered chord,... / These migrant muscles in rags,... / Touch them, dear God, touch me, and let us know / Your common touch. O let us hear one heart / Beat over the breadth of Africa, one heart. (p.26));

en andersyds 'n diep-gevoelde empatie met hulle stedelike bestaan. Susan se beskrywing van hulle ellendes maak melding van die geweld, stank, ontmensliking, die swak en oorbevolkte huise, waar "love is violent, and laughter hard, and hatred / Rises like steam. But also - at this moment - / The Angelus bell is ringing" (p.65).<sup>6</sup>

Susan se ontboeseming kom effe gedwonge voor, want sekerlik sou hierdie Karoo-boere bewus gewees het van die politieke onrus en onreg (die handeling moet geplaas wees tussen 1949 en 1951, en Port Elizabeth was toe die middelpunt van die opstande). Voorts merk ons nie 'n opstand teen die onreg by haar nie, maar bloot die begeerte om die gevolge daarvan, lyding, uit Christelike oortuiging te help verminder.

Christelikheid en die Christelike lewenswyse word dan ook as enigste ware hoop en uitkoms daargestel. Hierdeur sluit Butler aan by die tradisie van die Afrikaanse drama, veral die werk van W.A. de Klerk, terwyl Orkin daarna verwys as 'n

---

6. Haar beskrywing is waarskynlik in lyn met Butler se eie ervaring in Sophiatown tydens die tydperk dat hy 'n dosent by Wits was. Hy het gereeld dienste in die Church of Christ the King in Sophiatown bygewoon (Daymond *et al*, 1984:8), en The Dam ook opgedra aan Trevor Huddleston en daardie kerk.



"curious mixture of religiosity and, at best, insensitivity" wat hy waarneem in die klimaks van die drama:

Long's climactic understanding, helped by a loyal serf, quickly moves away from awareness of the subordinate classes altogether and into his own personal growth towards a better Christian consciousness, and the acquisition of a measure of humility. (1991:61)

Hy vind die "Christelike liefde" dus beperk, omdat dit deels op "white settler colonialist and racist/segregationist formulations" gebaseer is: "Secure within the colonialist and missionary discourse in which it operates, it presents the former resisters of the settlers always negatively" (*Ibid.*:62).

Dit is inderdaad so dat Butler nie op historiese onreg konsentreer nie, maar daar is voldoende aanduidings in die teks dat hy die blanke se reg op die land (die witman in Afrika) bevraagteken. Voorts werk die dramaturg met die realiteitsbegrip van 'n ouer geslag wat hy dan, alhoewel nie so suksesvol soos 'n W.A. de Klerk nie, kontrasteer met die groter bewussyn van die jonger geslag (in hierdie geval Susan) wat die verdere onvermydelike sprong moet maak. Vanuit Orkin se perspektief is Susan se bewussyn van die lyding van die arbeiders bloot "strands of the more paternalist aspects of assimilationist discourse. Moreover, the effort to poeticise ... itself contributes to a certain beatification of the suffering it presents" (*Ibid.*:67). As versdrama is die teks uiteraard poëties en in hierdie geval wél geneig tot geromantiseerde uitbeelding. Dit behoort egter nie Butler se Christelike visie van 'n mensliker Suid-Afrika ongeldig te maak nie:

*Douglas:* ... but men are saved / At greater cost than soil. The enemy / Is not the outer but the inner drought.

*Susan:* Where shall we find a friend?

*Douglas:* Where we are afraid to look; / Cradled among the donkeys in a slum; / A body stretched out naked ... / ... / Only after the tomb, the Resurrection. (p.57)

Die drama vergestalt uiteindelik die innerlike stryd van 'n man op soek na 'n waarheidsvisie, eerder as wat dit die uiterlike wêreld van politiek en sosiale verontregting wil aanval. Die simbool van die dam sluit ten slotte met die Christelike motief: "*Susan:* The pattern is plain at last. / One dam is complete, another must be begun. / ... / O cursed Tree, grown in the hardness of our hearts, / Cross which Love alone can lift, / Let the weight of your shadow fall on me" (p.69).

In 'n gebroke en onvolmaakte wêreld bring Butler dus 'n visie van geloof, "old-fashioned" en digterlik in die realpolitiek, en moeilik bereikbaar.

Cape Charade or Kaatjie Kekkelbek (Butler, 1968) is in Grahamstad opgevoer in September 1967 (op Setlaarsdag) en daarna deur KRUIK in 1968. Dit was dus ook geskryf as 'n geleentheidstuk. Die hoofhandeling spits in op 'n krisistyd in die lewe van Andrew Geddes Bain (dit speel af rondom 1853), maar tog word verskeie kleurlingpersonasies betrek, onder andere Antjie, wat ook later doebler as Kaatjie Kekkelbek.<sup>7</sup> Die oorspronklike Kaatjie Kekkelbek is geskryf as 'n klugtige tussenspel wat deels gesing en deels gepraat is. Dit is een van die vroegste geskryfte wat spore van Afrikaans bevat en dus 'n belangrike literêr-historiese bron. Bosman (1828:507) dui op die politieke relevansie van die teks:

Dit steek veral die draak met die filantropiese dwaashede teenoor kleurlinge en Kaffers [sic], met die filantropiese onregverdigede teenoor boere in besonder van die Regering en van Exeter Hall se sendelingekliek in die tyd.

Vir Kaatjie beskryf hy as "die tiepe van Hottentot- of kleurlingmeid vir wie drink, steel en tronktoe gaan die gewone sake van haar daaglikse bestaan uitmaak". Sy het dan ook spreekwoordelik geword "as 'n tiepe van grappige diensmeid-babbelaarster, wat, sonder om 'n blad voor die mond te neem, hoog en laag onder die roede van haar tong laat deurloop" (*Loc cit.*).

Soos in The dam word ook hier 'n geromantiseerde beeld van die bruinman gegee, die komiese tussenspeler wat vermaak sonder politieke aspirasies, soos in die bekendstelling van Dirk Donnerwetter: "Maar ek weet wie ek is: die laaste van die ou los Hotnots - niks meer as 'n stem - 'n deuntjie langs 'n pad deur die berge, die eensame getril van 'n snaar in die nag" (p.16).

Wanneer Bain en Rex aan hulle satiriese vers "Kaatjie Kekkelbek" werk, beskryf Bain die Hottentotte as "A drunken, lecherous, insolent, irresponsible lot. ... - I could add deceitful." (p.24). Butler balanseer hierdie uitspraak egter dadelik deur 'n sensitiewer personasie, l'ons: die "Hotnot" het "wit, gaiety, a love of music, an invincible instinct for happiness" (p.24). Orkin (1991:118) se beswaar oor hierdie

---

7. Dekker (1963:8) verwys na Bain en Rex se Kaatjie Kekkelbek, or Life among the Hottentots "wat waarskynlik in 1835 ... geskrywe en in Grahamstad opgevoer is", "geskrywe in 'n mengelmoes van Hotnot-Afrikaans en Engels". Later (*Ibid.*:335) verwys hy na die skrywers as Laidler(!) en Rex, met die datum 1844. Soos Bosman (1928:Bylae X) baie oortuigend argumenteer (ook met inagnam van P.W. Laidler se Annals of the Cape stage) kon "Kaatjie" nie voor 1844 deur Bain en Rex geskryf gewees het nie.

soort voorstelling in 'n tyd waarin daar 'n regeringsaanslag op Distrik Ses was, ignoreer die ironieë wat ingebou is in die kontinuïteitslyn van die historiese drama.

Die slottoneel (die opvoering van die skets) onderskryf hierdie siening in die aankondiging van Goncharov: "...Kaatje was created for ridicule, to carry a load of contempt and resentment. She does so; but somehow she rises above it, singing, dancing, her very insolence a source of pleasure." (p.66), en die uitbundige vreugde van die sang en dans.

Alhoewel hierdie drama nie as politieke protesteater beskou kan word nie, is dit vermeldingswaardig in die feit dat die kleurkwessie en -vooroordele ter sprake kom, en dat daar in die proses teruggegryp word na een van die heel eerste dramatiese geskrifte in ons land. Ongelukkig meet Orkin (1991:116/7) ook hierdie speelse drama aan sy ideologiese norme, met die verwagte kritiek dat Butler "remains crucially dependent upon the colonialist and assimilationist discourses on which he drew in the previous decade", asook die "paternalist and supremacist discourses upon which Butler still draws".

Die "try for white"-tema wat Black in 1908 begin het, word die sterkste weer 'n vyftig jaar later ontgin deur Lewis Sowden in The Kimberley train (Sowden, 1976). Die eerste opvoering was in Johannesburg se Library Theatre op 12 September 1958, dit wil sê in dieselfde jaar as Fugard se No-good Friday en 'n jaar voor Warner se Try for white.

Sowden was Assistent-Redakteur (en ook toneelresesent) van die *Rand Daily Mail* (Orkin, 1991:87), en was gevolglik intens bewus van die land se sosio-politiese problematiek. In The Kimberley train gebruik hy die effens sentimentele en melodramatiese verhaal van Elaine, 'n gekleurde meisie wat haar as wit voordoen met behulp van 'n organisasie genaamd "Kimberley train", en haar liefdesverhouding met John, haar werkgewer se aantreklike, ryk seun. Elaine is grootgemaak om wit te wees en sy moet dit uitspeel onder omstandighede waarin sy haar ouers en ander familie moet verloën (vergelyk Camelia in Love and the hyphen). Sy leef 'n sosiale leuen, en wanneer die leuen geopenbaar word, is dit rampspoedig vir almal wat die naaste aan haar is. Die plot is egter net 'n raamwerk waarbinne Sowden die belaglike implikasies van Suid-Afrika se rassevooroordeel en -wetgewing blootlê.

In 1958 was die drie wette wat die grondslag van apartheid sou vorm, reeds stewig in posisie en in volle werking (Ontug, Bevolkingsregistrasie en Groepsgebiede: kyk Hoofstuk 2.3). Die aanvanklike bepaling van drie rasse (Wit, Gekleurd en Naturel) wat op 'n identiteitskaart en in 'n nasionale register aangeteken moes word, het tot baie verwarring (veral by die kategorie "Gekleurdes") gelei. In die drama is die polisie besig met 'n "skoonmaak-operasie", want gevalle van verkeerde klassifikasie was volop. Die drie kategorieë het letterlik drie klasse in die gemeenskap geïmpliseer. Dit was dus tot die "Naturel" se voordeel om "Gekleurd" te wees en vir die "Gekleurde" om "Wit" te wees. Die polisie se toetsing was kru en vernederend (vergelyk die pen-in-die-hare- ,p.26, en agter-die-ore-kyk-toetse, p.69). In 1959 is die kategorieë gevolglik tot tien uitgebrei en 'n Bevolkingsklassifikasieraad vir twyfelagtige gevalle geskep. Die absurde implikasies van die klassifikasie-stelsel (vergelyk byvoorbeeld Sowden se uitbeelding op pp.14, 26/27), sou vanaf die volgende jaar dus nog meer ingewikkeld raak.

Benewens die Bevolkingsklassifikasie kom ook ander aspekte van "Groot" apartheid in die drama ter sprake. Geen integrasie van woongebiede is toegelaat nie. Elaine (wit geklassifiseer) bly in 'n wit woonbuurt en Wally, haar Gekleurde broer, in die kleurlingtownship. Martha (Powers se Gekleurde bediende) kan nie in hulle woonstelgebou se bediende-kwartiere oorbly nie, want dit is net vir Zoeloes gereserveer (p.26).

"Klein" apartheid, wat in die Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe verskans is, is deel van die daaglikse realiteit. Daar is skeiding op busse (p.11), in die openbare biblioteek (p.46) en diskriminasie op grond van kleur is deel van die daaglikse bestaan: Wally word as onderwyser nie soveel betaal as die blankes nie; Powers se arbeiders se lone word volgens ras bepaal; die gereg is nie vir almal dieselfde nie (p.71).

Dit is die eerste Engelse drama waarin gewaag word om die tema van polisie-brutaliteit aan te raak: die aanranding op Powers se arbeiders wat op die stasie voorgekeer en in boei weggeneem word vir herklassifiseringtoetse (p.28/29); Bertha se vrees om saans op straat te kom: "You know what happens to Coloured people. They get stopped at night and thrown into jail" (p.66); en die uitbeelding van Sersant van Staden. Wanneer die sersant sien dat die Gekleurde Joe in die openbaar vat aan die Wit Elaine (sy dogter) rand hy hom aan en boei hom voordat

hy vrae vra. Sy taalgebruik is deurspek met rassisme en hy stel Elaine bloot aan 'n vernederende en hardhandige "oor-ondersoek" voor haar ouers en die Powers-gesin (p.68/69).

Soos reeds aangedui, impliseer ras ook klas. Klasse-vooroordeel blyk duidelik uit mev. Powers se ernstige beswaar dat haar seun met 'n gewone tikster trou: "This is a common, designing girl, who comes from Lord knows where" (p.25). Martha (Gekleurd) voel dieselfde oor Swartes: "We're a higher class, Sir. We're second class, and they're third" (p.27). Dit is nie net blankes wat bevooroordeel is jeens Gekleurdes en laer klasse nie, maar ook die Gekleurde teenoor Swartes wat "try for Coloured".

Sowden delf ook 'n bietjie dieper oor kleur. Wat maak kleur so bepalend, waarin is kleur werklik geleë (net pigmentasie?), waarvolgens word kleur as maatskaplike faktor bepaal? Dit is vrae wat relevant is vir die situasie waarin Elaine haar bevind:

*Elaine:* But Coloureds who pass as white, I mean, there's no difference, is there? That's why they pass.

*Powers:* Oh yes, there is. Colour doesn't wash off. ...

*Elaine:* But even white people are not really white. They are pink, or biscuit coloured. (p.31)

Ou Joe, wat 'n leeftyd van amper-wit agter die rug het, plaas dit in 'n breër perspektief: "Today we have to prove that we are Coloured. I can do it. Tomorrow you may have to proof you're white. Better make sure, Sir. Colour is colour. White is only a state of mind" (p.71). Elaine kom uiteindelik tot 'n soortgelyke insig: "It's not enough to pretend to be white. You have to know of the colour within you and not care a damn! That's what makes people white" (p.73).

The Kimberley train is 'n eenvoudige reaksie op die steeds groeiende kompleksiteit van apartheid. Die klem val uiteindelik net so sterk op die menslike as die politieke verontregting. Die politieke raamwerk waarteen die verhaal afspeel, intensiveer die klasse-vooroordeel wat reeds bestaan (sou mev. Powers hoegenaamd toegelaat het dat haar seun met 'n "suiwer" wit tikster trou?), maar dit raak bepalend vir Elaine in die soektog na haar basiese menslikheid. Ten spyte van Sowden se waagmoed, skryf hy nog steeds vanuit die "wit" ervaring, waar kleur 'n veiligheidsfaktor en nie 'n bedreiging is nie. Sy personasies is nie in opstand nie, maar aanvaar die wette van apartheid, byvoorbeeld mev. Powers se "You were

trying to get your daughter to live as white. That's a crime. ... She's not white according to accepted standards" (p.67), en Powers se latere verweer: "We live in a society which has certain rules and prohibitions. To remain in that society we have to obey those rules" (p.75). Die dramaturg plaas homself ook onder verdenking wanneer hy John in 'n intieme toneel iets "primitiefs" aan Elaine laat ervaar (p.20).

Ten spyte van gebreke in die stuk, verteenwoordig The Kimberley train een van die sterkste stellings oor die onderwerp van "kleur" tot op daardie stadium.

Net in die volgende jaar, 1959, ontstaan daar 'n soortgelyke drama in die Kaap. Dit was Try for white deur Basil Warner, wat onder die regie van Leonard Schach met groot sukses en goeie resensies verskeie speelvakke beleef het (Hauptfleisch & Steadman, 1984:85).<sup>8</sup> Die titel dui alreeds op 'n tema wat van Black af deurloop tot by Uys. Benewens die verskuiwing van Johannesburg na Kaapstad speel die drama binne dieselfde tyd en politieke raamwerk as The Kimberley train af, met 'n uitbeelding van dieselfde gevolge van bevolkingsregistrasie op die lewens van mense. Beide behandel die Kleurling, en nie die Swartman nie. Waar Sowden egter binne 'n joernalistieke aanslag meer op die feite van apartheid konsentreer, spits Warner hom veel sterker toe op die méns binne daardie situasie.

Die handeling vind plaas voor en in die verwaarloosde huis van Jane Matthews, digby 'n Kleurlingbuurt. Die openingstoneel is 'n stemlose geweldritueel, waarin twee blanke seuns die gehawende speelgoedtrein van 'n bruin seuntjie vernietig.

---

8. Hierdie teks is nooit gepubliseer nie en was skynbaar vir navorsing verlore (kyk Hauptfleisch & Steadman, 1984:85). 'n Kopie daarvan is egter opgespoor by Paddy Canavan wat as verhoogbestuurder by die oorspronklike produksie opgetree het. Die teksverwysings in hierdie bespreking dui dan op die ongepubliseerde teks wat tans in die besit van die Departement Drama van die Universiteit van Stellenbosch is. Die verhaal is eenvoudig: Jane en Muriel word saam groot op 'n Bolandse plaas, die dogters van kleurlingvroue en blanke boerseuns. Vanweë hulle ligte gelaatskleur verhuis die twee vroue na Kaapstad waar die dogters "try for white". Jane is suksesvol en trou met George Matthews, 'n blanke soldaat, maar kort na hulle seun, Robert, se geboorte verlaat hy haar wanneer hy uitvind sy is 'n Kleurling. Die "wit" Jane stuur die seun na 'n landbouskool in die Transvaal, waar sy hom vakansies besoek. Sy word 'n kleremaakster (net vir blankes) en knoop 'n verhouding aan met Hockey, 'n blanke, terwyl haar moeder as "bediende" saam met haar woon. Oor 'n Nuwejaarsaweek kom die 21-jarige Robert vir die eerste keer by sy moeder kuier. Die gefrustreerde Muriel wat nie 'n sukses van haar witwees kon maak nie, verklap Jane se geheim aan Hockey, wat haar onmiddellik verlaat - soos ook haar wit kliënte. Robert besluit om sy bruinheid te aanvaar, raak verlief op 'n bruin meisie en help Jane om self die moeilike aanpassing na "bruin" te maak. 6 E E

Selfs sy bekfluitjie, die enigste duidelike klank in hierdie toneel, word afgeneem en weggesmyt. Dit word 'n treffende simbool vir die psigologiese geweld ('n gevolg van kleurvooroordeel) wat in die drama uitgebeeld word - en Jane aanskou dit apaties en in stilte.

Jane is rassisties uit selfverdediging, om haar selfbehoud. Haar try-for-white het al so 'n lewenswyse geword dat sy "wit" begin dink. Sy kyk dus neer op die klas waaruit sy beweeg het. In die proses het sy vir haar 'n nuwe geskiedenis geskep wat sy telkens as refrein herhaal (dit is inderdaad haar enigste draaglike werklikheid): sy het op 'n wingerdplaas grootgeword, die bedorwe dogter van ryk ouers. Sy trou met die welgestelde George, maar hy sterf in die oorlog, en ná haar moeder se dood en vader se tweede huwelik word sy gedwing om die pot self onder moeilike omstandighede aan die kook hou - sy, wat vanweë haar agtergrond nooit nodig gehad het om te werk nie ("We've plenty of niggers around the place" (1:5,13)). Sy het reeds tien jaar lank 'n verhouding met Hockey, 'n blanke buskondukteur, met wie sy wil trou sodat sy kan wegkom van hierdie plek "where you can't go out into the street without seeing a black face, where you can't sleep at night for the Malay priest yelling from the mosque" (p.1:14).

Kleurvooroordeel is uiteraard 'n sentrale tema in die drama, maar veral ook in soverre dit buite die rassewetgewing bestaan. In die openingstoneel slaan dit op alledaagse vlak deur wanneer mev. Wilson haar rok aanpas:

*Mrs Wilson:* It's a nice pink, though. Not a Malay pink, like all the Malays and coloureds wear ... But *they* can wear it and get away with it, you know.

*Jane:* It's those black skins. (p.1:3)

Die rokversierings mag net nie lyk soos "a coloured tart at a dance" nie, want "Mr Wilson wouldn't like it if I dressed like a coloured" (p.1:4). Ook Hockey verwys na Lisa, die Kleurlingmeisie, as 'n "coloured tart" (p.1:8).

Mev. Wilson is trots op haar blonde hare, maar: "Not that that means so much in this country anymore - you never know whose coloured and who's white these days" (p.1:4). Die "niggers" (bruinmense?) raak 'n probleem: hulle is deesdae oral en druk jou van die sypaadjies af - anders as in die Transvaal waar hulle hulle plek ken (die swartmense?). Hockey is baie direk in sy oordeel:

*Hockey:* I hate the black bastards.  
*Mrs Wilson:* And the smell! They *do* smell, you know - quite different to Europeans.  
*Hockey:* ... I'm on the buses. The stink knocks you down on a hot day. (p.1:8)

Wanneer Hockey uitvind dat Jane 'n Kleurling is, raak dit in sy konfrontasie met haar duidelik dat kleur álles bepaal:

You black bitch! (p.2:18); He walked out on you - like I'm walking out, when he found you were coloured - that you were trying for white (p.2:19); I'd be the laughing-stock of the gang if it ever got out that I'd been sleeping with a black tart - for ten years. I'll have to bath in disinfectant for a month after this. (p.2:20)

Jane pleit dat hy moet bly. Sy wou saam met hom weggaan omdat sy hom liefhet, nie om haar wit te maak nie, weg van hier waar

they put people into separate little boxes - boxes with labels for each colour on them. And what do you do with the people who don't match any of the labels? the misfits - like me? We're not white - we're not coloured - we're not black. And we're not wanted by any of them. Least of all by the people with the white label - they're the ones who paw back through records, who demand statements, birth certificates, identity cards, blood tests - . (p.2:21)

Jane se oordrewe kleurbehepthed word getoon wanneer Lisa Samuels, 'n jong kleurlingmeisie, 'n bestelling vir 'n rok kom plaas. Sy word summier weggejaag met: "I don't make dresses for coons" (p.1:7). In die figuur van Lisa word ook die enigste aanklag gemaak teen die diskriminerende gevolge wat apartheid vir die Kleurling inhou: "There are so many things I've wanted to do - and I haven't been able to do any of them, just because I'm coloured" (p.3:15).

Met die bekendraking van Jane se kleurlingskap kanselleer al haar blanke kliënte hulle rokbestellings. Nadat Mev. Wilson vir Jane in 'n erg rassistiese idioom uitgekryt het, vat mev. Adams dit eenvoudig saam: "She's white. You're coloured. And that's how it is now. She's very sure of herself, Janey" (p.3"11).

Robert, as verteenwoordiger van die jonger geslag, is baie meer vrydenkend ten opsigte van kleur as sy ma. Die invloed van die Ransomes, by wie hy grootgeword het, is sekerlik hier van belang: die tipiese goeie, nie-rassistiese liberale Engelse. Wanneer hy hoor hoe sy ma teenoor Lisa opgetree het, sê hy: "it just upsets me to hear you talking like that about other human beings" (p.1:20). Haar antwoord is eenvoudig: "If you can call a lot of drunken, thieving, immoral no-goods 'human beings', putting their black, filthy hands on everything,



screaming and shouting in the streets (p.1:20). In die daaropvolgende Bedryf vermaan Robert nog sterker: "you can't treat people like that. Colour of skin or what they eat or how they pray to God doesn't come into it - they're people" (p.2:9).

Robert se sterkste argument in sy pleidooi vir die nie-rassistiese aanvaarding van die medemens lê in sy eie ervaring, in die besef dat toe hy gehoor het hy is 'n Kleurling niks in homself verander het nie: "I didn't feel inferior. Coloured people have been *told* they're different for such a long time that they're believing it themselves. It happens everywhere in the world wherever people are discriminated against" (p.3:14).

Soos in The Kimberley train, verwys die teks op verskeie plekke na die verskerpte toepassing van die rasseklassifikasie-wetgewing. Wanneer Muriel uit afguns en in haar dronkenskap vir Hockey van Jane vertel, waarsku sy hom terselfdertyd: "frightened the police'll think you're picking up a coloured woman? Coloured women were good enough for white men during the war - and long before that. Now there's a law - lots of laws" (p.2:16). Die gefnuikte Muriel vind dit al hoe moeiliker om met die try-for-white-leuen te leef. Sy is eensaam en verwyt Jane daaroor: "you've got everything - I've got nothing" (p.2:15). Anders as met Jane wou haar familie haar nie bystaan nie: "My family - they cropped up everywhere. My coloured mother. My coloured brother" (p.2:12). Haar storie is een van nie-aanvaarding, van herkenning deur blankes van die "touch of the tar". "But I *looked* white - that was the dreadful thing about it all" (p.2:12). Muriel se probleem vererger, want: "... now things have become worse, with notices up everywhere, and enquiries, and forms to fill in" (p.2:13).

Die ouer geslag, vergestalt in die figuur van die ouma, mev. Adams, het onder ander omstandighede opgegroeï, toe rassesseiding nog nie in die wetboek was nie. Sy ken die implikasies van die wetgewing, daarom is sy bereid om as bediende in die huis van haar dogter te bly, sodat haar dogter en kleinseun 'n "wit" toekoms kan hê. Vroeër dae op die plaas was dit anders: "And the young white men on the farm hadn't been taught, then, to think of us as animals or as something dirty, just because we had a dark skin. They never married us - we didn't expect them to" (p.3:6). In 'n sekere sin is hierdie gelate aanvaarding van minderwaardigheid nog skrynder as die situasie waarin Jane haar bevind.

Verskeie argumente word in die loop van die drama téén die try-for-white, dit wil sê vir die aanvaarding van bruinskap, gebied, veral by monde van Robert, Lisa en die ouma. Wanneer mev. Adams hoor dat Robert 'n (bruin) onderwyser gaan word, reageer sy: "If more of our people think the way your son thinks, and do what he does, that could be our strength" (p.3:8). Later moraliseer sy selfs 'n bietjie: "It's not a sin to be as we are", waarop Jane antwoord: "No, it's not a sin ... But it's what other people say and do that makes it so terrible (p.3:12).

Jane se groot vrees is dat Robert alles gaan weggooi waarvoor sy haar lewe lank gewerk het (p.3:3). Hy besef egter dat tye verander het en dat hy nie van sy Kleurlingwees sou kon ontsnap nie. Sy pa en sy ma se pa was wit, maar "that is not enough, these days, since the law has made coloured blood such a feared and hated thing" (p.3:4). Sy argument dat "Not agreeing with things that are wrong ... is the only way to fight them" (p.3:4) klink egter maar na 'n halfhartige en onoortuigende protes.

Jane vind dit moeilik om te verander. Haar rol het aan haar vasgegroeï. Dit sal nie moontlik wees om sommer ineens op te hou met die pretensie nie - as dit maklik was, "why can't someone go out to the white people who say and do these things, and make *them* change their point of view?" Mev. Adams se profetiese antwoord: "It will be a long time now before that happens" (p.3:11), bied geen vertroosting nie. Jane kan nie bruinwees aanvaar nie - selfs in klein dingetjies soos die wasgoed wat nie voor op straat mag hang nie, omdat hulle huis dan soos 'n kleurlinghuis sal lyk, wil sy nie toegee nie:

*Jane:* I'm sick of it. I've told you before, there's no need for us to shout it from the rooftops.

*Mrs Adams:* You're still going on trying for white, hey?

*Jane:* Of course I am - and I hope Robert will come to his senses before it's too late.

*Mrs Adams:* Too late for what?

*Jane:* Too late for him to break away from the coloureds.

Mev. Adams verstaan haar dogter se verset teen aanvaarding: "It dies very hard, when she's lived it all her life" (p.3:6). Die keerpunt kom egter wanneer Robert vir Lisa oorreed om weer vir sy moeder te vra om vir haar 'n rok te maak. Lisa is bang vir die konfrontasie:

*Robert:* She was white to you, then - that's why she hurt you so much. She's not white anymore.

*Lisa:* From what you told me, she still is - in her own mind. (p.3:14)

Die drama eindig dan ietwat stomp en onoortuigend wanneer Jane (bloot deur innerlike stryd en nie deur die uiterlike manifestasie daarvan nie) Lisa se mate neem vir die nuwe rok - die simboliese versoening met die mense van haar eie kleur.

In hierdie drama is daar helaas geen groot insigte oor die kleur-problematiek van Suid-Afrika nie; geen nuwe aspekte van die rasse-wetgewing of selfs van die protes daarteen word getoon nie. Die effens sentimentele uitbeelding gaan oor die lotgevalle van een vrou en haar futiele strewe na witwees. Die slotsom is dat daar nie uitkoms is nie: die samelewing (wit en bruin) en die gereg sal jou uitvang en dan word jy 'n uitgeworpene. Al wat gedoen kan word, is om jou Kleurlingskap te erken, en deur onderwys (soos in Robert se geval) die Kleurling te help om sy eiewaarde te herwin. Uiteindelik gaan dit om aanvaarding, volharding en oorlewing binne 'n diskriminerende sisteem, met net 'n sprankie hoop op verandering en regstelling - maar dit sal nog 'n lang tyd neem.

## 5.5 Athol Fugard

*I am a bastardized Afrikaner, a product of cultural miscegenation. I am a classic example of the guilt-ridden impotent white liberal of South Africa. (Fugard in: Gray, 1991:81)*

Die werk van Athol Fugard is al omvangryk en vanuit vele perspektiewe bespreek. 'n Kritiese analise van sy dramas binne die omvang van hierdie tesis is gevolglik beide onmoontlik en oorbodig.<sup>9</sup> Hierdie bespreking sal dus beperk word tot die plasing van Fugard, die dramaturg, binne die Suid-Afrikaanse politieke realiteit en die teaterkritiek, met verwysings na sy dramas in soverre dit die tradisie van politieke protes aangevul het.

In nog 'n belangriker mate as by die vorige dramaturge wat bespreek is, kan Fugard se persoonlike lewe en Suid-Afrikaanse ervaring as bepalend vir sy werk beskou word. Fugard<sup>10</sup> is gebore as die seun van 'n Afrikanervrou (Potgieter) en Anglo-Ierse vader (Gray, 1991:7). In 'n onderhoud met Mary Benson erken hy

---

9. Vergelyk die omvattende bibliografieë in Hauptfleisch *et al* (1982), Gray (1982) en Read (1991).

10. Biografiese besonderhede, tensy anders vermeld, geneem uit Hauptfleisch *et al* (1982) en Read (1991).

dat hy geen konflik tussen Afrikaner en Engelssprekende Suid-Afrikaner ervaar het nie, maar wel die konflik tussen wit en swart. Sy huistaal was Engels, maar "because of the strength of my mother's personality the Afrikaner culture was more dominant" (Benson, 1977:77).

Sy huwelik met die aktrise, Sheila Meiring, in 1957 het hierdie "Afrikanerband" nog hefter gemaak. In 1958 verhuis hy na Johannesburg en kry werk as 'n klerk in die Hof van Fordsburg se Bantoe-Kommissaris. Dit was 'n keerpunt in sy lewe, want hier het hy vir die eerste keer in direkte kontak met die ellendes van die swartmense gekom:

It was like a factory. We sent an African to jail every two minutes. It was the ugliest thing I've ever been part of. I think my basic pessimism was born there, watching that procession of faces and being unable to relate to them. (Gray, 1982:4)

Hy was in 'n posisie om eerstehands te ervaar wat die meeste witmense in die land net op 'n abstrakte manier vermoed het. In 'n onderhoud met Benson (1977:78) erken hy: "I knew that the system was evil, but until then I had no idea of just how systematically evil it was. That was my revelation."

In 'n verdere belangrike beïnvloeding word hy deur Benjamin Pogrand, 'n joernalis, bekendgestel aan Sophiatown, die veelrassige ontmoetingsplek van intellekuele en kunstenaars.<sup>11</sup> Op daardie stadium was Sophiatown reeds blank geproklameer volgens die Wet op die Hervestiging van Naturelle (1954), alhoewel die verskuiwing van swartmense na Meadowlands nog nie afgehandel was nie (kyk Hoofstuk 2.3). Fugard leer die swart kunstenaars in Sophiatown ken en stig die African Theatre Workshop met onder andere Bloke Modisane, Lewis Nkosi, Can Themba, Nat Nakasa en Zakes Mokae. In reaksie op hierdie "nuwe wêreld" ontstaan twee dramas, naamlik No-good Friday en Nongogo (Benson, 1977:78), asook 'n tema wat sentraal in sy werk sou word: oorlewing.

Hy bekom 'n werk as Verhoogbestuurder vir die Nasionale Toneelorganisasie en begin slyp aan sy ambag in 'n professionele omgewing. Na 'n kort, onsuksesvolle besoek aan Europa keer hy in Desember 1960 terug na Suid-afrika, 'n Suid-Afrika in 'n verklaarde Noodtoestand ná die Sharpeville-skieterij van 21 Maart, en met duisende mense ingeperk of in arres (kyk Hoofstuk 2.4.2). Hy begin regie doen vir Union Artists en AMDA (Dorkay House, Johannesburg) in *The Rehearsal*

---

11. Pogrand gee 'n beskrywing hiervan in *Rand Daily Mail*, 11 Februarie 1980 onder die titel "Nights when Tsotsi was born", opgeneem in Gray:1982:35-37.

Room . Die belangrikste opvoering is The blood Knot met Zakes Mokaë, enkele maande na Republiekwording, in die tyd dat die versetgroepe oorgaan tot 'n strategie van militante sabotasie. Fugard beskryf sy ervaring van hierdie gewelddadige politieke ontwikkelinge in sy Notebooks (1983:48): "Now, thirty years old, feeling at times mortally sick from the corruption and duplicity of my country..."

In 1963 keer hy terug na Port Elizabeth en begin, op hulle versoek, saamwerk met 'n groep mans uit New Brighton. Dit lei tot die ontstaan van die Serpent Players, maar lewer ook 'n belangrike bydrae tot die ontwikkeling van "swart" teater in Suid-Afrika: "only the involvement of talented and committed whites such as Fugard could provide access to the craft, experience and facilities they desired" (Walder, 1984:30). Hy kon hulle help om die daaglikse ervaring van "swartwees" op 'n artistieke manier aan 'n wyer publiek oor te dra. Sy gereelde kontak met swartmense het hom onvermydelik onder die aandag van die veiligheidspolisie gebring. Polities was dit 'n gespanne tyd met landwye arrestasies (ook Nelson Mandela - kyk Hoofstuk 2.4.2). Vroeg in 1965 word vier van die swart Serpent Players gearresteer (Walder, 1984:80), maar dit baan ook die weg vir die aansluiting van twee nuwe lede wat 'n deurslaggewende rol in die geselskap sou speel: John Kani (1965) en Winston Ntshona (1967). Met hulle medewerking sou dramas soos Sizwe Bansi is dead en The Island ontstaan. Fugard se paspoort word in 1967 ingetrek, vermoedelik weens die BBC-TV-uitsending van The blood knot (Gray, 1982:8). Hy oefen egter nie die opsie van vrywillige ballingskap uit nie (soos baie ander skrywers), maar besluit om in Suid-Afrika te bly.

In 1972 het hy deel aan die stigting van The Space/Die ruimte/Indawo in Kaapstad, saam met Brian Astbury en Yvonne Bryceland.<sup>12</sup> Sy hele loopbaan word gekenmerk deur 'n strewing om 'n ruimte te skep waarin 'n tipies Afrika-teater kon ontwikkel. Die teater word geopen met Statements after an Arrest under the Immorality Act, opgevolg met Sizwe Bansi is dead (oorspronklike spelling) en Die Hodoshe Span (later The Island). Kort ná die Junie 1976 Soweto-opstande word die nie-gesegregeerde Markteater in Johannesburg geopen, en dit word Fugard se nuwe Suid-Afrikaanse basis.

---

12. Brian Astbury gee 'n lewendige beskrywing hiervan in Gray (1982:57-62), geneem uit sy 1980 publikasie: The Space/Die Ruimte/Indawo (March 1972-September 1979), Kaapstad: Fine.

Fugard is die enigste Suid-Afrikaanse dramaturg met internasionale aansien. Vir die meeste teatergangers in Europa, die V.S.A. en Statebondslende, is hy die Suid-Afrikaanse teater. Volgens Hauptfleisch & Steadman (1984:88) val sy dramas tematies in vier kategorieë: 1958-1961: die vroeë townshipdramas; 1965-1969: die "Port Elizabeth"-dramas, wat die wit ervaring van die vyftigs beskryf, saam met die oorgangstuk Boesman and Lena (1969); 1971-1973: die "workshop"-dramas waarin hy eksperimenteer met gesamentlike kreatiwiteit om werk van 'n duidelike sosio-politieke inhoud te skep; die werk van die laat sewentigs waarin daar 'n groeiende outobiografiese bewussyn is.

Daar bestaan 'n fel literêr-kritiese omstredenheid oor Fugard se posisie binne die Suid-Afrikaanse politieke groeperinge. Deur sommige kritici word hy geprys as "politieke" dramaturg, ander verwyf hom daarvoor, en dan is daar veral die aanklag van "links" oor die ontoereikendheid van sy politieke stellings. Die Marxistiese standpunt is dat hy "veilig" speel (vergelyk byvoorbeeld Horn, 1986:227) en hy word gekategoriseer binne die futlose tradisie van die "liberale" Suid-Afrikaanse letterkunde (Seymour, 1980:286). Fugard funksioneer wél binne die tradisie van die "liberale Engelse" (hy erken dit in 'n onderhoud aangeteken in: Walder, 1984:16), maar hy laat hom nie inperk deur hierdie tradisie nie. Hy beweeg eerder na 'n "liberale humanisme", weens sy sterk geloof in die individu se vermoë om te oorleef.

Dit is gevolglik moeilik om Fugard binne 'n duidelik herkenbare tradisie of politieke denkrigting te plaas. Gray (1982:26) beklemtoon hierdie hibriditeit: "His own political stances are multiple: he has been cast as a black-sheep Afrikaner, a white liberal English-speaker smothered in impotent guilt, an anti-apartheid subversive and a collaborator". Vandenbroucke beskryf hom as "a kind of despairing pessimist, an agnostic whose faith resides in human beings and the making of theatre. He is not a writer with a political cause" (in Gray, 1982:191). Daar is dus heelwat meningsverskil oor die mate van "betrokkenheid" in sy werk.

'n Rede hiervoor kan Fugard se baie persoonlike ervaring wees van die temas wat hy behandel. Oor The blood knot sê hy byvoorbeeld: "All my plays involve in the very first instance a personal statement. Not a social statement. ... It is not really a question of the racial aspect of South Africa that concerned me" (in Gray, 1982:40), en in die *Inleiding* tot Boesman and Lena (1981:xxi) herhaal hy dit ook

ten opsigte van hiérdie drama. Herhaaldelik plaas hy homself buite 'n spesifieke politieke ideologie of stryd: "... I do believe art is a civilising influence ... And I believe that my plays have made a contribution there; they have heightened the awareness of both white and black South Africans of certain social issues" (in Daymond *et al*, 1984:27).

Die kategorisering van Fugard raak veral gevaarlik wanneer dit lei tot ideologies bevooroordeelde en tendensieuse besprekings. Mshengu (1982:163) illustreer dit duidelik:

The proletariat proper, i.e. that of the black groups along with the peasantry, are, as the classes in society that fundamentally oppose the bourgeoisie, the revolutionary classes, having as Gramsci put it 'the future in their hands'. These classes are able to produce the basis for a genuine alternative hegemony and a non-exploitative society. Fugard's work will therefore be examined as it relates to the interests, cultural, political and economic, of these classes, henceforth referred to as 'the majority'.

Só 'n ondersoek lei onvermydelik tot vrae soos:

Why does Fugard in his non-collaborative plays discredit or ignore the people's struggle? Why does Fugard's depiction of blacks, in particular black workers, suggest a lack of initiative, inarticulateness, an inability to do more than endure - attributes which in reality cannot be generally applied? (*Ibid.*:173),

en die gevolgtrekking: Fugard moet ophou werk in die teater van wit Suid-Afrika; hy moet wegkom van Londen, Parys en New York en hom toespits op die kulturele en dramatiese aktiwiteit van die meerderheid in sy eie land; hy moet die meerderheid se taal aanleer en wêrklik betrokke raak in die lewe en kuns van hierdie meerderheid - want dan sal dit lei

to the artistic enrichment of his work and *to the adoption of the democratic ideology of socialism*. His work would then be of greater value to the people in their struggle for a more humane South Africa than it has been up to now. (*Ibid.*:178) (My kursivering.)

Hierdie soort argumentasie is versterk deur die groeiende samewerking tussen Marxisme en die swart nasionalistiese bewegings, wat veral aangemoedig is weens die Marxistiese interpretasie van rasse-verskille in terme van klas en produksieverhoudings (kyk volgende Hoofstuk), en nie kleur nie. Die basiese liberale uitgangspunte daarenteen, van teenstand teen diskriminasie op grond van ras, kleur, taal of geloof, en die morele verwerping van geweld as oplossing vir politieke verandering, het oneffektief geraak in 'n Suid-Afrikaanse opset waar blanke Nasionalisme teen Swart Bewussyn opgestel was, en geweld 'n kenmerk van hierdie polarisasie geword het. Morele teenstand teen apartheid het steriel

geraak, en swart bewegings kon hulle al hoe sterker identifiseer met die meer gepolitiseerde Marxistiese konsep van die revolusionêre proletariaat (Green, 1984: 50).

Die standpunt vanuit die Marxistiese perspektief is verstaanbaar in die lig van Fugard se stelling dat die swartman in Suid-Afrika nie teen wit immigrante in botsing is nie, maar teen 'n witman, die Afrikaner, met ewe veel reg op 'n bestaan in Afrika. Vir hom gaan die stryd dus nie om die omverwerping van 'n versmorende ekonomiese stelsel nie, maar dit is 'n protes teen 'n "official way of life" (in Gray, 1982:54).

Die interpretasie vanuit die sogenaamde "liberal humanist camp" is net so onaanvaarbaar. Gray (1982:27) gee 'n uitstekende voorbeeld daarvan:

Athol Fugard's *The blood knot* goes deep. It is agit-prop of the best kind, of course - never overt, and always more concerned with people than with politics - but it is a good deal more than that. It is an exploration of the human condition, fairly bursting with soul. (John Corry in *The New York Times*)

Rob Amato (in Daymond *et al*, 1984:204) probeer 'n meer gebalanseerde beskouing gee, maar raak in die proses alles-inklusief:

As the plays stand and in view of Fugard's reticence on the question of Marxism, it is possible to read him as a Marxian portraitist *and* it is possible to read him as a traditional liberal or even conservative analyst arguing for a deep decency and perceiving the economic structure of the country and its class relations as central but not exclusive elements in the making of its pain. Everyone, then, can come to the plays with his political universe intact, as it were.

Amato lewer egter ook geldige kritiek op die Gaborone Verslag ("*Art and revolution in South Africa*") wat bevind het dat Fugard se uitbeelding van die menslike toestand in Suid-Afrika "partial" is: Fugard se dramas is "social analysis in the tragic mode", voer Amato aan: "To call such writing 'partial in both senses' is to call in question the political legitimacy of tragedy" (*Ibid.*:205).

Walder (1984:83) gee myns insiens 'n meer aanvaarbare, alhoewel veralgemeende perspektief:

... Fugard's *Statement* plays invite understanding, even compassion, rather than facile anger or self-indulgent guilt, while making it quite clear that there is no escape from politics. This is not to deny their limitations, which are the limitations of liberal humanism in the South African situation; nevertheless, as 'statements', they still defy the status quo.



Fugard (in Gray, 1982:51) sluit self in 'n belangrike mate by hierdie beskouing aan:

I myself do not consider my plays to be necessarily political. At one level they say something about social conditions. ... I try to relate the very real issues of today to my plays. Perhaps you could describe it as 'theatre of defiance'; yes, my object is to defy. I am protesting against the conspiracy of silence about how the next man lives and what happens to groups other than our own.

In 'n onderhoud met Peter Wilhelm (in Gray, 1982:114) brei hy verder hierop uit: "What I want to do - you could call it bearing witness to what happens in my time". Nogtans kan sy dramas nie gereduseer word tot blote verslag van 'n ooggetuie nie. Daarvoor is sy werk te uitdagend, en deur sy liberale (wit) gehoor te konfronteer met die gevolge van onreg, kan hy hulle moontlik tot regstellende optrede inspireer.

Net so min as wat Fugard ingeperk kan word tot een enkele ideologie, kan sy dramas beskryf word in terme van een oorheersende tema. Tog sal daar in die volgende bespreking, uit die vele temas wat hy vermeng en op mekaar laat inwerk, gefokus word op dié temas wat sy protes teen die onreg van 'n politieke sisteem openbaar.

No-good Friday (Fugard, 1977) is geskryf in samewerking met die akteurs van AMDA en die eerste opvoering was op 30 Augustus 1958 in die Bantu Men's Social Centre, Johannesburg (Gray 1991:11). Hy plaas die handeling in Sophiatown, 1950, dit wil sê vóór die herproklamasie van die woongebied. Soos in die tradisie van die liberale Engelse teater (vergelyk Butler) bevraagteken hy nie die redes vir die gebeure nie, maar gee net 'n uitbeelding van die township-lewensstyl en bende-geweld. Soos Nkosi tereg kritiseer: "Consequently, it posed the wrong questions and provided the wrong answers" (in Gray, 1991:12). Hy toon die realiteite van die "swart" lewensomstandighede, en bevestig in 1958 die daaglikse swart lewenservaring as geldige tematiek in die Suid-Afrikaanse drama (Munro, 1982:17).

Die realiteite wat hy toon is vernederend: "Over here it is 'Baas'. Do you understand? Just: yes *baas*, no *baas*, please *baas*, thank you *baas*... even when he kicks you on the backside" (p.128); die oneffektiwiteit en oppervlakkigheid van swart politici (die uitbeelding van Watson, pp.123,124); bevooroordeelde polisie en die toepassing van die paswette: "You see they're only interested in our passes.

But a kaffir laying a charge against a criminal... that would be a joke. We are all criminals" (p.147) en "the police... the bastards who lock us up for not carrying our passes" (p.157); die swartman se eie aandeel aan sy omstandighede: " The world I live in is the way it is not in spite of me but because of me ... I think we helped to make it, the way it is" (p.160,161).

Met die oorplasing van die produksie na die "wit" Brian Brooke teater, kon Fugard weens teaterapartheid nie op dieselfde verhoog as die swart akteurs verskyn nie. Die besluit om Lewis Nkosi sy rol te laat oorneem, het dus heelwat wrywing in die geselskap veroorsaak - dit is gesien as 'n toegewing aan die rasse-wette. Nogtans was dit 'n deurbraak in die kommersiële teater wat die geselskap op daardie stadium baie nodig gehad het.

Sy volgende drama word op 8 Junie 1959 opgevoer in die Trades Hall, Johannesburg (Gray, 1991:14). Nongogo (Fugard, 1977) word weer in die township geplaas, hierdie keer in 'n shebeen. Alhoewel dit primêr handel oor die persoonlike verhouding tussen Queeny en Johnny, word oppervlakkig geraak aan wyer temas soos trekarbeid ("Nongogo" beteken 'n goedkoop hoer wat teer op migrasie-mynwerkers) en die troostelose toekoms: "You know they should make it that we blacks can't have babies... 'cause hell they made it so we can't give them no chances when they come. They just about made it so we can't live" (p.76).

Hierdie eerste twee dramas slaan dus nie 'n radikaal nuwe rigting in op die plaaslike toneel nie - dit bevraagteken en identifiseer hoogstens die situasie in die land op 'n baie versigtige en tentatiewe manier. Die ervaring wat sy spelers in hierdie projekte opdoen, baan egter die weg vir sy latere suksesse soos Blood knot (Stephen Moloji, Bloke Modisane, Ken Gampu, Zakes Mokae). Voorts is die werke belangrik in die opsig dat dit die eerste keer is dat 'n wit dramaturg probeer om die daaglikse bestaansprobleme van sy swart landgenote uit te beeld, en hierdie uitbeelding raak onvermydelik ook aan die uitbuiting van swartmense deur die politieke sisteem. Wat opvallend is, is die gebrek aan hoop op 'n beter lewe. In die plek daarvan bied Fugard net 'n "liberale" geloof in die krag van individuele optrede. In sy terugskouende evaluasie van hierdie sogenaamde "Sophiatown works" beskryf Gray (1982:18) hulle as literêre dokumente, "which talk about the possibility of an open African society, a society whose promise of free access between 'black' and 'white' culture was not to materialise".

In The Blood knot<sup>13</sup> (eerste opvoering in The Rehearsal Room, Dorkay House, September 1961) betree Fugard die politieke arena baie doelgerigter. Sy ondersoek na menslike verhoudings is weer vanuit die nie-wit gesigpunt, soos ook die plasing van die handeling in die haglike omstandighede van 'n swart lokasie buite Port Elizabeth. Maar apartheidswetgewing soos Groepsgebiede, Rasse-klassifikasie en die Ontugwet raak hier wesenlik en bepalend vir die identiteit en lotgevalle van die twee personasies.

Morris en Zachariah het dieselfde swart moeder, maar waarskynlik verskillende vaders (Morris het 'n ligte en Zach 'n donker vel). Binne die Suid-Afrikaanse situasie hou dit enorme politieke en sosiale implikasies in. Ten spyte van hierdie pigmentasie-verskil is hulle bloedbroers, en hierin lê die spanning van die plot: hulle eksistensiële sekerhede is afhanklik van hulle verhouding tot mekaar.

Die bloedband is gesmee deur die moeder, 'n vae, afwesige figuur: "Zach, are you sure that wasn't somebody else? ... This is beginning to sound like some other mother" (p.84), wat die kleurverskil bevestig het deur vir elkeen 'n ander moeder te wees: "Whose mother were you really?" (p.108, en vergelyk ook hulle herinneringe aan die wiegeliëdjies, p.84), maar 'n band waarvan hulle ten spyte van hulle sterkste pogings nie ontslae kan raak nie (in die volgende vinnig-opvolgende dialoog probeer hulle die denkbeeldige moeder verdryf): "*Voetsek* off! We don't want you!", "Bugger off!", "You old bitch! You made life unbearable!", "*Kaffermeid!*", "*Ou hoer!*", "*Luisgat!*", "*Swartgat!*". Sy het hulle swart én wit gegee, en in Suid-Afrika is dit 'n ondraaglike kombinasie.

Die ontkenning van hierdie band impliseer 'n verhouding wat net op naakte rassisme gebaseer kan wees, wat lei tot skuldgevoelens by Morris en hom laat terugkeer uit sy "try-for-white" na die lokasie (p.66). Dit herinner amper aan die liberale witman wat bereid is om sy posisie van bevoorregting op te offer in 'n poging om hom met die swartman te identifiseer. Nou kan hy sê: "I'm on your side, they're on theirs. I mean, I couldn't be living here with you and not be on yours, could I, Zach?" (p.56). Sy poging om deur die "kleurgrens" te breek, raak fisiek wanneer hy Zach se ou jas aantrek: "It prepared me for your flesh, Zach. Because your flesh, you see, has an effect on me" (p.67). Die binnedringing van die "wit" wêreld in Zach se "swart" bestaan het egter die eenvoudige genietinge

---

13. In die bespreking word verwys na die nuwe weergawe van die teks met die verkorte titel: Blood Knot, opgeneem in Fugard (1991)

wat Zach se bestaan draaglik gemaak het, vernietig: "Minnie used to come. He had a bottle, or I had a bottle, but we both had a good time, for a long time. And then you came... and then... and then..." (p.61). Die verskil in die realiteite van "wit" en "swart" is so groot dat Zach sy halfbroer amper nie meer herken nie: "He went on the road, Ma, but strange to say, he came back quite white. No tan at all. I don't recognize him no more" (p.108).

Soos by Sowden (vergelyk ou Joe in Kimberley train), besef Fugard se personasies dat "wit" meer as 'n kleur is: "*Morris*: There's more to wearing a white skin than just putting on a hat. ... this whiteness of theirs is not just in the skin, otherwise... well, I mean... I'd be one of them, wouldn't I?" (p.103). Morris glo in die waardes van die witman en hy wil dit oordra aan Zach: sy spaarplan vir 'n beter toekoms, die kontras tussen Zach se rou beskrywing van 'n seksuele ervaring en Morris se voorstel van 'n penmaat (p.64). Hy dwing Zach om homself te sien soos die witman hom sien, totdat Zach uitroep: "The whole, rotten, stinking lot is all because I'm black! Black days, black ways, black things. They're me. ... ..after a whole life I only seen myself properly tonight. You helped me." (p.94/95). Zach se "swartwees" word so ondergrawe dat hy begin twyfel oor sy eiewaarde: "Some things are only skin deep, because I got it, here in my hands, I got beauty... too... haven't I?" (p.109).

Fugard se uitbeelding van Zach is die tipies blanke, bevooroordeelde beskouing van die ongeletterde swartman: dom, stink, en gereduseer tot 'n werk-eenheid. In Toneel 7, waar Morris die "witman" teenoor Zach speel, neem dit al die land se gewelddadige dimensies aan. Morris gee die sleutelwoord: "I hate you, do you hear? Hate!... Hate!... Hate!..." (p.120) en net die gelui van die wekker verhoed broedermoord.<sup>14</sup> Die horlosie bring hulle telkens terug uit die droomwêreld na die harde realiteit.

Fugard wou hier duidelik nie net 'n drama oor apartheid en die gevolge daarvan skryf nie. Politiek is maar een lyn in die verwickelde tematiek en kragte wat die lewens van Morris en Zachariah verweef. Die verwysings na die uiterlike manifestasies van apartheid is volop: "They've left no room for a man to breathe in this world" (p.60); "They've got ways and means, Zach. Mean ways. Like confinement, in a cell, on bread and water, for days without end. ... All they need

---

14. Daar word in die Fugard-kritiek baie verwys na die Beckett-beïnvloeding, maar die ooreenkoms van hierdie toneel met Genet se Les Bonnes is te opmerklik om onvermeld te laat.

for evidence is a man's dreams. Not so much his hate." (p.92); maar die fokus is op die innerlike lewe en isolasie van die personasies. Hy stel die werklikheid van ras en kleur en die implikasies daarvan, maar sonder om dit 'n politieke brandpunt te maak. Hierdie interpretasie word ook weerspieël in die "liberale" kritiek op Blood Knot:

[Fugard] steadfastly resists any temptation to preach, to be precious, pious, or - being white - to patronize, in dealing with the subject ... He reduces it to terms of human beings. Plot and politics take second place in this finely woven dialogue. (Jack Tinker in : Gray, 1991:19)

Blood Knot openbaar die harde werklikhede waarmee die grootste deel van die Suid-Afrikaanse samelewing gekonfronteer word, en dit is waardevol. Dit wil nie propaganda wees nie, maar hierdie "harde werklikhede" omvat ook die politieke bestel wat dit veroorsaak het. Dit is die land se kleurwette wat vir Morris en Zach dwing tot hulle onderskeie rolle. Die staat het 'n mag oor die liggaam, en Orkin (1988:29) dui heeltemal tereg hierop:

But the state is unrelenting in its pressure to redefine with its own discourse, their bodies, to demarcate, in ways that both entrench its authority and legitimate the actual conditions of domination and subordination within the social order.

Hier is geen maklike oplossings vir die land se probleme of opruiende slagspreuke nie. Fugard verken sosiale situasies deur die lewens van gewone, onheroïese mense - mense sonder politieke mag of filosofiese insig in die gebeure en historiese bewegings wat hulle lot bepaal. Hulle ervaar en reageer in verhouding tot hulle persoonlike lyding (Jurgens, 1969:6), met 'n troostelose toekoms sonder enige verwagtings: "I'm not too worried. I mean, other men get by without a future. In fact, I think there's quite a lot of people getting by without futures these days" (p.122). Coplan (1987:114) beweer dat Blood Knot Fugard gevestig het "as that rare phenomenon, a political playwright whose plays transcend the politics that give them substance and dramatic life".

Die lokettreffer, Boesman and Lena (Fugard, 1981) is vir die eerste keer opgevoer in die Rhodes University Little Theatre, Julie 1969. Twee dolende oud-plakkerkampers is deur die Suid-Afrikaanse werklikheid ("Run you bastards! Whiteman's bulldozer is chasing you!", p.273)<sup>15</sup> en die witman verlaag tot

---

15. Fugard se uitbeelding dui op onwettige optrede deur die owerhede (vergelyk Boesman se beskrywing pp.273-275). Volgens die Wet op die Voorkoming van Onregmatige Plakkerij (1951) kon die hof plakkers opdrag gee om self hulle hutte af te breek en te verwyder. In

vuilgoed: "We're whiteman's rubbish. That's why he's so *beneukt* with us. He can't get rid of his rubbish. He throws it away, we pick it up. Wear it. Sleep in it. Eat it. We're made of it now. His rubbish is people." (p.277). Die kwaliteit van hulle bestaan word opgesom deur die klompie aardse besittings wat hulle moet saamdra, en die wese daarvan is hulle verhouding tot mekaar.

Die drama is skrynend in sy uitbeelding van hierdie "rubbishes", maar volgens Michael Billington is dit

not quite enough for the white liberal dramatist to offer his coloured contemporaries his pity, his compassion, and his despair. What surely is needed ... is an affirmation of the fact that that country's tragedy is man-made and therefore capable of change: in short, some political gesture. (in Gray, 1991:37)

Fugard (1981:xxv) het self getwyfel oor die "sosiale inhoud" van die drama, en oor sy bewussyn van die situasie - of hy genoeg gesê het. Die korrektief bring hy aan in die drie sogenaamde "Statement plays", wat baie spesifieker konsentreer op die aard van apartheidswetgewing en die effek daarvan op mense se lewens: die paswette en Ontugwet, en die Veiligheidsmaatreëls wat lei tot verbannings en inperking.

Die uitbreiding van die Ontug-wysigingswetsontwerp in 1957 (kyk Hoofstuk 2.3) het "buite-egtelike gemeenskap of pogings daartoe of aanverwante onsedelike dade" tussen gekleurdes en witmense verbied. Dit het die regering dus die regsgesag gegee om in te meng in die intiemste persoonlike vryheid van die individu. In Statements after an arrest under the Immorality Act<sup>16</sup> (Fugard, 1974) gee Fugard 'n pynigende flitsbeeld van wat Cosmo Pieterse noem "the immorality of an act which is called the act against immorality" (in Gray, 1991:44): Frieda Joubert, die wit bibliotekaresse van 'n Karoodorp, en Errol Philander, 'n Gekleurde (en ook getroude) onderwyser, kaal onder 'n kombers soos hulle betrap is in die kameraflits van 'n polisie-fotograaf (p.96).

In 'n belangrike verskuiwing beweeg Fugard dus weg van die "swart ervaring" en gebruik die tussenrassige problematiek as spil vir sy plot. In die teatrale visualisering skep hy 'n dubbelfokus waar die verhoogruimte beide

---

1976 is die grondeienaar die reg gegee om dit te doen, en eers in 1977 kon amptenare dit sonder vooraf waarskuwing doen (vergelyk Hoofstuk 2.3).

16. Volgens alle bronne was die eerste opvoering in Maart 1972 tydens die opening van The Space in Kaapstad. Die verwysing in Fugard (1974:80) na "first performance on 22 January 1974" in Londen dui waarskynlik op die eerste opvoering buite Suid-Afrika.

biblioteekvloer (die ontmoetingsplek) én polisiekantoor is (die ondervraging). "Frozen by the unremitting glare, the two blurt out their 'statements': panic-stricken, guilty excuses, which become confessions ..." (Walder, 1984:92). Sersant J. du Preez se onpersoonlike, amptelike verslag (p.104) staan in skrilte kontras met Frieda se eerlike, bykans patetiese ervaring van haar liefde. Amptelik gestel, word die verhouding tot oortreding gebanaliseer. In Frieda se beskrywing van haar liggaam (pp.101/102) bereik haar eie objektivering die punt waar die private en die openbare ineenvloei. In hierdie alleenspraak, meer as in enige ander toneel in die drama, demonstreer Fugard, sonder eksplisiete opstand, die *onmenslikheid* van die rasse-wette.

Die drama oortuig egter nie in alle opsigte nie. Die slottoneel raak gedwonge (selfs melodramaties) en wat 'n besluit moet word, raak 'n bekende en hol eggo. Heeltemal tereg dui Elsa Joubert in 'n resensie in *Rapport* (in Gray, 1982:86) op hierdie oppervlakkigheid:

... the question of the Immorality Act is handled one-dimensionally. The law is a man-made, unjust, basically indefensible thing. The knife that the playwright pushes into it, pushes through paper - there is nothing at the back of it. The drama has already been played out in the news bulletin. ... Must [the audience] remain unfulfilled because these statements about the Immorality Act cannot extend beyond mere statements?

In Sizwe Bansi<sup>17</sup> is dead en The Island (Fugard,1974) keer Fugard terug na die werkwyse van sy vroeë suksesse. Weer eens word 'n weergawe van die "swart ervaring" 'n aanklag teen die stelsel en weer eens laat hy die mense vir hulleself praat, deur die tekste in 'n werkwinkelsituasie saam met John Kani en Winston Ntshona te skep. Volgens Muronda (1983:p.90) is dit die enigste manier waarop 'n "witman" 'n legitieme mededeling oor "swartmense" kan maak: "... almost all of his work is a social commentary on the evils of the system. However, his works only prove that the victims of the system can best say it themselves".

Sizwe Bansi is dead het sy eerste opvoering in Oktober 1972 in The Space gehad. Die produksie wou aktueel wees, soos blyk uit Styles se openingsmonoloog waarin hy satiriese kommentaar op die nuus van die dag lewer. Die drama behandel die dilemma van Sizwe Bansi wat sonder "die regte seël" (en dus onwettig) op soek is na werk in Port Elizabeth. Hy kom te staan voor die keuse om die identiteit en

---

17. Die korrekte spelling behoort te wees: "Banzi". In die gepubliseerde teks het dit egter "Bansi" geword, volgens Astbury (Gray, 1982:60) weens 'n spelfout op die plakkaat wat na Londen gestuur is.

wettige pas van 'n dooie man (Robert Zwelinzima) oor te neem, self dus figuurlik te sterf, of om sy eie identiteit te behou en letterlik te sterf. Maar eintlik het hy geen keuse nie. Dit word dus 'n spel binne 'n spel waar Sizwe 'n foto vir sy vrou by Styles laat neem om haar te wys dat Robert Zwelinzima leef en dat dit goed gaan met hom, al is haar man, Sizwe Bansi, dood.

Sizwe se poging om geld te verdien vir sy vrou en kinders in Ciskei word deur die landswette gefnuik: "passbook says, 'No. Endorsed out.' ... They never told us it would be like that when they introduced it. They said: Book of Life! Your friend! You'll never get lost! They told us lies" (p.33). Die pasboek beheer alle fasette van sy lewe, sonder dat die "gewone" witmense dit besef: "That bloody book...! People do you know? No! Wherever you go... it's that bloody book" (p.35): die swartman moet dit by hom hê as hy skool toe gaan, by die werk, in die kerk, en selfs op sy sterfbed in die hospitaal.

Die Pasboek word dus meer as dokument - dit word identiteit én naam. Sizwe pleit by Buntu dat hy nie sy naam wil of mág verloor nie, maar Buntu antwoord: "You mean you don't want to lose your bloody passbook! You love it, hey?"- (p.36). Buntu se finale argument is 'n pragmatiese siening van die Suid-Afrikaanse werklikheid: "Shit on names, man! To hell with them if in exchange you can get a piece of bread for your stomach and a blanket in winter" (p.43). Hierdeur onderstreep hy 'n sentrale tema in Fugard se werk: die mens se vermoë en wil om te oorleef.<sup>18</sup>

Buntu help hom dus om Robert Zwelinzima se pasboek te vervals en verduidelik in besonderhede die gevolge vir iemand wie se pasboek nie in orde is nie. Die lang uiteensetting (pp.24-26) noem alles omtrent die praktiese implikasies van die paswette vir die swartman: die omvang van die mag van die staat oor sy lewe, die deeglikheid waarmee teen oortreders opgetree word, en die dolle geskarrel om by te hou by die rompslomp van die ingewikkelde stelsel. Die twee wette wat veral hier deurloop is die "Naturellewet" van 1952 wat almal bo sestien verplig om 'n "bewysboek" op die persoon te dra waardeur onwettige arbeiders vinnig opgespoor en verwyder kon word, en die Bantoe-Administrasiewet (1971) wat plaaslike

---

18. Vergelyk in hierdie verband ook Steve Biko se uitspraak: "One need not try to establish the truth of the claim that Black people in South Africa have to struggle for survival. It presents itself in ever so many facets of our lives. Township life alone makes it a miracle for anyone to live up to adulthood. There we see a situation of absolute want in which Black will kill Black to be able to survive" (in: Arnold, 1979:272).



beheer oor swart woonbuurtes vervang het met die instelling van Bantoe-Administrasierade (kyk Hoofstuk 2.3).

Sizwe se ellendes is nie net aan die paswette te wyte nie. Die Tuislandbeleid het van 'n groot deel van die bevolking nie-burgers gemaak, met die gevolglike stelsel van tydelike trek-arbeid. Die regering se planne vir die ontwikkeling van ekonomiese welvaart in die onafhanklike tuislande het misluk: "...put a man in a pondok and call that Independence? ... Ciskeian Independence is shit!" (p.31). Die gevolg was 'n toestroming na die welvarende stadsgebiede ("There are so many men, Nowetu, who have left their places because they are dry and have come here to find work", p.22). Die regering se reaksie hierop was toestromingsbeheer: "'You are required to report to the Bantu Affairs Commissioner, King William's Town, within three days of the above-mentioned date for the ... purpose of repatriation to home district.' Influx Control" (p.24).

Vanuit die swart bewussyn verskil Siphso Sepamla oor die korrektheid van Sizwe se besluit:

If *Sizwe* is to the black people a record of their misfortunes, then well and good, it succeeds in recording these. ... But if it was also an occasion to stimulate them to some positive thinking about their lot, I doubt if this was done. ... Sizwe can't be a man if he gives up his name to avoid starving in the Bantustans. That starvation he must face to become a man and retain his pride as a man! For me this is what is meant by sacrifice (in Gray, 1991:46).

Om te oorleef in die vernederende sisteem, beteken dus om prys te gee: jou trots, eer, manlikheid en selfs jou gesin. Die personasies word uitmekaargeskeur deur die botsende lojaliteite van die stedelike swartman. Sterk klem word geplaas op die vernederings wat hy in die proses moet ondergaan: Styles se beskrywing van die baas-slaaf werkverhouding in die Fordfabriek (pp.4-9); die haglike woonomstandighede in die hostels, wat later in die brandpunt van townshipgeweld sou staan: "You know what Single Men's Quarters is? Big bloody concentration camp with rows of things that look like train carriages. Six doors to each! Twelve people behind each door!" (p.34); asook die vloek van om swart te wees: "A black man stay out of trouble? Impossible, Buntu. Our skin is trouble" (p.43). Daarteenoor staan die liberale pleidooi vir geduldige volharding, gelê in die mond van Styles.

Seymour (1980:285) vind die aard van hierdie teenstrydigheid onvermydelik, "for they are embedded in the liberal position itself". Fugard gebruik self die kans om

met die "liberale" te spot ("If that man was white they'd call him a liberal", p.18), maar span dan Sizwe se eenvoudige en direkte pleidooi tot die gehoor in om juis op daardie liberalisme te teer: "What's happening in this world, good people? Who cares for who in this world? Who wants who? Who wants me, friend? What's wrong with me? I'm a man" (p.35). Die gehoor word gevra om betrokke te raak, om te "voel" vir Sizwe, om sy reg tot stedelike werk en 'n eie identiteit te erken, en om, soos Seymour dit stel, "[to] participate in an emotional and abstract ritual of idealised liberal brotherhood" (*Loc cit.*).

Dieselfde troostelose vooruitsig van Fugard se vorige dramas word hier herhaal. Styles beskryf die funksie van sy ateljee as "a strong-room for dreams. The dreamers? My people. The simple people... ... Put down, in my way, on paper the dreams and hopes of my people..." (p.13). Dit is die enigste vooruitsig, want "We own nothing except ourselves. This world and its laws, allows us nothing, except ourselves. There is nothing we can leave behind when we die, except the memory of ourselves" (p.16). In 'n gemeenskap waar oorlewing die belangrikste dagtaak is, bly die lewe onervuld: "The only time we'll find peace is when they dig a hole for us and press our face into the earth" (p.28).

In Sizwe Bansi is dead word die feite van apartheid gestel, met die sterk suggestie dat 'n menswaardige bestaan onder daardie stelsel onmoontlik is. Volgens John Kani het die drama spontaan gegroei uit die politieke werklikheid, en is die "politiese" nie agterna daarop afgedruk of van die begin af hoofdoelstelling in die skeppingsproses gemaak nie: "It is for the audience to call a play political, not for the artist to intend it so ... These plays are called political because they show our lives, not because we are politicians" (aangehaal in: Vandenbroucke, 1986:196). Die enkele opvoerings voor swart gehore in Suid-Afrika het die funksie en "legitimiteit" van hierdie teks duidelik gedemonstreer. Fugard beskryf die eerste opvoering voor 'n swart gehoor in New Brighton soos volg:

I was watching a very special example of one of theatre's major responsibilities in an oppressive society: to try to break the conspiracy of silence that always attends an unjust social system. ... that conspiracy was no longer being assaulted just by the actors. The action of our play was now being matched and equalled by the action of the audience. People were saying directly and forcefully, almost recklessly so, what they felt and thought. (in Gray, 1991:48)

The Island is ook 'n werkwinkelteks geskep in samewerking met Kani en Ntshona (eerste opvoering in The Space, Julie 1973). Die drama handel primêr oor

broederskap en die wil om te oorleef. John en Winston is nie net politieke broers nie, maar die tronk het hulle medewerkers aan mekaar se voortbestaan gemaak. Soos in die vorige twee dramas bly die ondersoek gerig op die verhouding tussen twee persone, maar hier word dit baie effektiewer gepolitiseer. Sizwe Bansi het probeer om die Paswette te omseil, Frieda en Errol was nog in verhoor - hier word die gevolge van opstand teen die apartheidswette getoon. Die gemiddelde blanke Suid-Afrikaner weet op 'n abstrakte manier van Robbeneiland, van hoe menslike waardigheid in aanhouding afgebreek word, maar hierdie drama, soos Vandenbroucke dit stel, "make[s] us experience these deeply. They authenticate experience outside our own" (in: Gray, 1982:197).

Heeltemal tereg beweer Julian Mitchell (1976:131) dat hierdie twee dramas nie die Suid-Afrikaanse situasie ondersoek in terme van wat Marx of Lenin gesê of nie gesê het nie, maar suiwer in hoeverre dit die lewens van mense beïnvloed. Hy gaan egter 'n stappie te ver wanneer hy verklaar dat "the truth being told is so saturated in politics that politics never have to be mentioned" (*Ibid.*:132) Dit is natuurlik nie heeltemal waar nie. Die anti-pas-veldtog van 1960 het Sharpeville en meer as 18,000 arrestasies tot gevolg gehad (Hoofstuk 2.4.2). Teen die middel van die sestigerjare was die versetbewegings egter alreeds geknak met die meeste lede in die tronk, ingeperk, verban of uitgeweek. Fugard rek die geskiedenis so 'n bietjie, want sy personasies kon eers ná 1965 gearresteer gewees het (die opvoeringsdatum van Antigone, en hulle is alreeds drie jaar in die tronk). Tog beskryf hulle die gebeure soos dit in die vroeë sestigerjare plaasgevind het: die baie arrestasies (pp.65-66); die veldtog waarin Winston saam gemarsjeer en sy pasboek voor die polisiekantoor verbrand het (p.63). Daarom is hulle op Robbeneiland, die hardepad vir politieke gevangenes.

In die openingstoneel word die aftakelingsproses van die gevangenes in 'n mimespel gewys. John en Winston is op die strand, elkeen met 'n graaf en kruit. Die hele dag lank word gate gegrawe en toegegooi. In die aand word die marteling voortgesit. Wanneer die bewaarder (Hodoshe) by die sel kom, moet hulle hulle broeke aftrek en met arms uitgestrek teen die selmuur gaan staan (p.62). Dit is 'n proses van ontmensliking, totdat hulle soos "ou Harry" is: "He's forgotten himself. He's forgotten everything... why he's here, where he comes from" (p.71).

Snags repeteer hulle aan 'n tweeman-opvoering gebaseer op Antigone (Sophokles) vir die jaarlikse tronkkonsert. Dit is 'n spel binne die spel, maar vanweë die outobiografiese onderbou daarvan word dit verpersoonlik tot 'n individuele aanklag.<sup>19</sup> John dink terug aan daardie aand: "June 1965 ... Antigone. In New Brighton. St. Stephen's Hall. The place was packed, man! All the big people" (p.53). Die hele Antigone-verhaal word geaktualiseer: die dubbelsinnige gebruik van "Hodoshe" (p.75), wat dui op die aasvlieë op Poluneikes se lyk én op die bewaarder, die verwysing na "Brothers and Sisters of the Land" (p.77) en Kreon se oordeel: "Take her from where she stands, straight to the Island" (p.77). Die slotmime suggereer dat die twee gevangenes vir hierdie uitbeelding gestraf word.

Die parallel en doel van die Antigone-spel word nog duideliker wanneer dit vergelyk word met die oorspronklike debat tussen Kreon en Antigone: wet en orde teenoor menslikheid en die selfopofferende opstand teen tirannie (Sophokles, 1961:25-30). Dit is 'n spel-binne-die-spel, maar omgekeer van die konvensionele funksie waar dit gewoonlik lei tot 'n diepere insig en begrip op die eerste realiteitsvlak. Hier is dit die gevolg van insig. Fugard plaas die politieke struktuur van Antigone binne die politieke struktuur van sy eie drama en bereik daardeur 'n Brechtiaanse Verfremdungseffek deur middel van historifisering: "This notion may allow that such a thing as history exists, but it is none the less unhistorical. A few circumstances vary, the environments are altered, but Man remains unchanged. History applies to the environment, not to Man" (Brecht in: Willett, 1965:97).

Word Antigone gered? Kom Kreon se mag tot 'n val? By Sophokles verander niks weselik nie, behalwe die ellendige gevolge vir almal. Maar tog kry die gehoor 'n groter insig in die aard van die menslike natuur, 'n bewussyn van die lot van mense, en ook 'n besef van die grootheid van die mens se gees in opstand teen ongeregtheid. In hierdie opstand loop die mens hom onvermydelik te pletter teen die muur van die noodlot, maar die verworwe insig en bewussyn is waardevol (vergelyk die Exodos van die Koor in Antigone, p.59). Ook by Fugard is daar nie materiële of politieke oorwinning nie, maar op 'n geestelike vlak is Winston se laaste woorde triomfantelik: "Gods of our Fathers! My Land! My Home! Time waits no longer. I go now to my living death, because I honoured those things to which honour belongs" (p.77). Soos Sophokles stel Fugard die menslike toestand,

---

19. Fugard het die regie van Antigone vir die Serpent Players in 1965 gedoen, maar kon nie 'n permit bekom om die opvoering by te woon nie (Hauptfleisch *et al*, 1982:15). Kort daarna is van sy spelers gearresteer.

en nie politieke slagspreuke nie, sentraal. 'n Belangrike verskil is egter dat by Sophokles die natuurlike katastrofes van die mens ondergeskik is aan die wil van wispelturige gode, waar dit by Fugard vervang word met die ongenaakbare toepassing van 'n mensgemaakte sosiale onreg.

Fugard se teater is 'n teater deurspek met humor. Die humor raak dikwels 'n manier om tot 'n vergelyk te kom met vernederende en onmenslike ervarings, dit wil sê, 'n metode van geestelike oorlewing. Dit gee terselfdertyd ook blyke van bewussyn by die personasies. In John se parodie op die nuus- en weerberig ("Black Domination was chased by White Domination. Black Domination lost its shoes and collected a few bruises. Black Domination will run barefoot to the quarry tomorrow", p.48) dui hy nie net op hulle werklike ervaring met Hodoshe nie, maar op die politieke magstryd wat basies 'n wit-swart polarisering is. Wanneer Winston in sy sel-gemaakte "Antigone-kostuum" verskyn, bars John (soos die gehoor) spontaan uit van die lag - wat heftige beswaar van Winston ontlok: "Shit, man, you want me to go out there tomorrow night and make a bloody fool of myself? ... You call laughing at me Theatre? Then go to hell with your Theatre!" (p.60). Vermaak is 'n basiese bestanddeel van Fugard se teater, maar nie die enigste nie, soos blyk uit John se antwoord: "Yes, they'll laugh. But who cares about that as long as they laugh in the beginning and listen at the end. That's all we want them to do... listen at the end!" (p.62). As die gehoor luister na die getuienis oor die onreg van 'n wet wat mense Robbeneiland toe stuur omdat hulle van 'n politieke ideologie verskil, word hulle ook getuies daarvan.

Die teenwoordigheid van die sosiale en politieke realiteit in Fugard se werk onderskei hom nie van die ander Suid-Afrikaanse dramaturge nie, of bewys nie sonder meer dat hy 'n "politieke" dramaturg is nie. Tog is daar in bostaande besprekings aangedui dat sy teater getuig van 'n eerlike politieke betrokkenheid en 'n volhardende protes teen onreg. Hy stel sy visier op die wette wat die hoekstene van apartheid vorm: Verbod op Gemengde Huwelike en Ontug, Groepsgebiede en Bevolkingsregistrasie. Al die ander wette wat in sy werk ter sprake kom (die Paswette, Onderdrukking van Kommunisme, Plakkery, Aparte Geriewe, ensomeer) is geskep om eersgenoemde drie in die praktyk te laat funksioneer. Net die feit van bevraagtekening van die diskriminerende wette kan in die Suid-Afrika van die sestigerjare as 'n politieke daad gesien word.

Sy werk is dus politieke protes in die sin dat dit die komplekse teenstrydighede in die Suid-Afrikaanse situasie gebruik om die menslike toestand hier (en orals) te illustreer. Op die een of ander manier is al sy dramas 'n protes teen die kwaliteit van lewe in Suid-Afrika. Hy skryf dikwels vanuit die "swart ervaring", wat dit moontlik maak om "wit skuld" te balanseer met "swart skuld", byvoorbeeld oor hulle traagheid om op te tree en hulle verlies van trots.

"Menslikheid" bly 'n sentrale tema in sy werk. Hilary de Vries stel dit dat sy "...works probe the political tragedy of his native country in searingly human terms..." (in Gray, 1991:21). In sy dramas word vreemdelinge tot interaksie gedwing, iets wat in die alledaagse Suid-Afrika nie maklik gebeur nie. Hierdeur raak ons bewus van die onmenslikheid van mens teenoor mens: "For all the 'external', even documentary detail of his work, it always demonstrates a deeply personal concern for the fate of the 'ordinary', anonymous, *little* people with whom he most closely identifies" (Walder, 1984:5). Hierdie "klein" mense is by Fugard in die meeste gevalle ook swart.

Fugard se dramas word 'n vorm van nie-gewelddadige verzet. Sy personasies propageer nie revolusie nie, maar verduur: téén en ten spyte van die diskriminerende wette. Vanuit 'n liberale posisie erken en bevestig hy die menswaardigheid van alle mense, maar hy beskik nie oor die oplossing wat dit sal verseker nie. Hy dui nie op die pad van opstand nie en hy toon ook nie die "nuwe" Suid-Afrika nie.

Vir hierdie gebrek aan politieke waagmoed word Fugard dikwels ten onregte veroordeel. Terwyl die groot "struggle" in die plakkerskampe aan die gang was, het hy byvoorbeeld verkies om die lewens van 'n Boesman en Lena aan te teken - nie om mense in soortgelyke omstandighede te leer hoe om die "regime" omver te gooi nie, nie om anargie te stig nie, nie om die werkersklas se uitbuiting deur die kapitaliste te stuit nie; maar om 'n beeld van 'n toestand, mensgemaak en onmenslik, daar te stel - 'n beeld wat vermaan, en sal bly vermaan lank nadat sy kritici wat in die enkele moment van die "struggle" vasgevang is, se ideologiese basis verslyt het.

## 5.6 "No one's died laughing"

Die ontwikkeling van "kleur" as tema in die Engelse drama kan nouliks duideliker gesien word as in 'n vergelyking van Black se eerste humoristiese en satiriese verwysings met Pieter-Dirk Uys se skrynende tekening van die gevolge van obsessiewe kleurbeheptheid by die (Afrikaner) blanke in 'n drama soos God's forgotten (in Gray, 1981a). Alhoewel hy uit 'n oorwegend Afrikaanse agtergrond kom, werk hy meestal in Engels, of dan (soos Black en in 'n mindere mate Fugard) in Engels én Afrikaans. Engels bied aan hom 'n breër publiek en ook 'n oorsese mark. Soos hy dit self stel, hou sy tweetaligheid verskeie voordele in:

One of the special gifts from the gods is our bilingualism. ... With these two languages I am able to delight in repeating myself less obviously than if I did it in English only. Using both languages Theatrically is actually like having a fifth limb on a four-limbed beast. Bilingualism makes it possible to draw on an extra source of humour which springs from the historical hang-ups associated with our *twee tale*. (1986:14)

God's forgotten se eerste opvoering was in Mei 1975 in die Outer Space Theatre in Kaapstad. In die week van die Soweto-opstande 1976 het dit in die Upstairs Market in Johannesburg geopen. Die tydsberekening was onbewustelik bykans profeties.

Die handeling word geplaas in die wit Suid-Afrika van die toekoms, waarin vier vroue in 'n staat van beleg vasgevang is in 'n staatshuis, Excelsior. Hulle isolasie is totaal: "Here we are, surrounded by walls to keep them out. We're safe and secure in our political prison" (p.179). Deur die vensters is net 'n hoë muur om die huis sigbaar (p.125) en daaragter die geluide van sirenes en gewerskote. Die "SECPOL Mafia" (p.131), oftewel die sekuriteitspolisie, beveilig hulle lewens - staan tussen hulle en die "swart gevaar" wat soos 'n versteende golf oor die huis hang (p.158). Hulle het geen privaatheid nie weens die deurlopende monitering deur die "GM2 Telecomputer" en die enigste kommunikasie na buite is deur die stem van die gesiglose Hastings. Die maan word "die blou ligte van die wagtoring" en "Die mure word elke jaar hoër" (p.132). Die skoonheid van die natuur word op film beleef: "It's safer" (p.152). Hulle is in Excelsior: "We're as safe as our democracy" (p.133). Maar, troos hulle hulleself, om so te leef is net 'n kwessie van gewoondraak, soos Ouma met die telefoon moes doen (p.134).

Die blanke het dus geen vryheid meer nie en baie wyk uit na lande in Suid-Amerika "in exchange for nuclear secrets" (p.144). 'n Droewige prentjie word

geteken van die uiteindelijke gevolge van apartheid vir die blanke. Die slotsom is: "We don't exist, Hastings. Did you know that? We're the sad figments of our own sick imaginations" (p.155).

Aliza het haar vryheid - selfopgelegde ballingskap ná 'n verhouding met 'n swartman, Joshua - prysgegee om saam met haar staatsmanvader na Suid-Afrika terug te keer. Joshua is intussen waarskynlik "op die Eiland dood" (p.136). Haar "naasteliefde" was verraad teenoor die volk: "Sy's 'n verraaier ... Kommunis! Haar Land en Volk vir 'n lekker veilige lewe verruil" (p.140). Hierdie harteloosheid teenoor die wittes word op verskeie maniere getoon: teenoor die bediendes wat hulle grootgemaak het; in eufemistiese verwysings na "hulle ou pasboekies" (p.127); in die skulderkenning van: "stealing their self-respect, of making them second-class citizens" (p.147). Daar is tot in die dood toe geen versoening met die swartman nie: "Rather destroy what we took from God, than share it with the woodhewers and watercarriers" (p.174).

Die sentrale konflik in die drama is die politieke wit - swart konfrontasie, en die handeling omvat 'n moontlike toekomstscenario. Daar is ongelukkig net wit personasies en gevolglik gee Uys hoofsaaklik 'n satiriese weergawe van die bittereinder Afrikanerretoriek: "*Tosca*: Ons het hierdie land met die geweer gewen; ons gaan hom met die geweer behou!", en "We have grown in spite of the pressures from outside - the horrors of communism, terrorism and the United Nations sanctions against our plural democracy" (p.145). Die enigste korrektief word broksgewys en inkonsekwent gegee deur Aliza en Sarah in sprake soos: "Dis mense waarmee jy God speel, *Tosca*" (p.128).

Waarom het alles so verkeerd geloop? Uys plaas die verantwoordelikheid op gebreke in die Afrikanergees: "I suppose we became fat and secure in our comfort. We became dulled through our belief in our survival, proud of our self-sufficiency, our arrogance, our power ... And after we deprived them [die swartmense] of everything that ultimately destroyed us, we bestowed on them the patience to wait for us to frighten ourselves to death" (p.150). Dit is nie die panga teen die kop wat die uiteindelijke nederlaag sal bring nie, maar die kanker wat van binne groei (p.174). Herhaaldelik bieg Sarah oor die skuld van die Afrikaner (p.135), maar, soos Orkin aandui: "It presents concerned subjects who express repeatedly their sense of guilt as well as culpability for what remains acknowledged only in



generalised terms, to be a racist and exploitative system" (1991:183). Hierdie beskouing word goed geïllustreer in die volgende passasie:

*Tosca:* Life goes on quite happily and no one is starving to death...  
*Aliza:* ...officially...  
*Sarah:* ...or shot on their doorsteps...  
*Aliza:* ...unless they're naughty and try to find some self-respect.  
*Tosca:* And so we talk about it constantly...  
*Aliza:* ...and so we don't feel too guilty when nothing gets done. (p.170)

In sy satire striem Uys ook die Afrikaner se godsdiensbeheptheid. Sarah verwys na die dood van haar vader as: "Called away to join the Great White God on his segregated Cloud to celebrate the triumph of the Great South African Dream!" (p.143). In 'n parodie op een van sy groot politieke toesprake, lê Sarah ook die vinger op die gebruik om godsdiens vir politieke gewin in te span:

We are white! We are right! We have always been right! Repeat after me, children: the decisions made by our fathers and inspired by God and passed down to us, are our true heritage ... We are God's children. We are the only light in a dark world!. (p.154)

In die slottoneel laai Uys hierdie tema met ironie. Tosca pleit by haar suster om in die huis te bly, maar Aliza antwoord: "It's all right. God is on our side."

'n Unieke bydrae wat Uys tot die apartheidsbedat lewer, is sy uitbeelding van die politici wat dit in stand gehou het:

If we'd had Hitlers and Goerings and Stalins amongst us, it would've been easier to hate. But they weren't the great monsters of history. They were warm loving generous Christians who believed implicitly in God as they did in their great mistake. I couldn't hate them and help to destroy them. I had to run away and try to forget them. They poisoned my conscience with their goodness. (p 161)

Hierdie laaste sin is myns insiens een van die raakste beskrywings in ons hele politieke protesteater van die "gewone" Afrikaner se skuldgevoel oor apartheid.

Uit die voorafgaande bespreking blyk daar, soos by die Afrikaner, ook 'n sterk verdeeldheid in die gees van die Engelse Suid-Afrikaanse dramaturg. Sy politieke posisionering in die land dwing hom om anti-Afrikaner-nasionalisties en anti-apartheid te wees, maar as ideologiese keuse word die liberalisme bo die Marxisme verkies. Die gevolg is dus 'n teater waarin die bestaande sosiale en politieke orde betwis en aangeval word sonder dat duidelike optrede aangemoedig of alternatiewe gebied word. Die kritiek kom oorwegend vanuit die "blanke" realiteitsbeskouing

(wat wesenlik kleurbehep is), met die uitsondering van Fugard se werkwinkelprojekte waarin die "swart ervaring" uitgebeeld word.

In die volgende Hoofstuk sal spesifiek op die "swart ervaring" van die Suid-Afrikaanse werklikheid toegespits word.

## HOOFSTUK 6: POLITIEKE PROTES IN DIE "SWART" TEATER VÓÓR 1976

*Where must the stage end ... and the political platform begin? (Silber, 1983:10)*

### 6.1 Inleiding

Die teater in Suid-Afrika het weens die politieke, sosiale en rasse-realiteite van die land verskillende vorme aangeneem. Die ontwikkeling het parallel, alhoewel grootliks afsonderlik plaasgevind. Voorts het dit teen verskillende tempo's en onder verskillende sosiale en politieke omstandighede ontwikkel. Die teatertradisie het ook duidelik verband gehou met die uiterlike manifestasies van die Suid-Afrikaanse bevolkingsdiversiteit, naamlik taal en pigmentasie. In hierdie tesis word daar dus onderskei tussen Afrikaanse, (wit) Engelse en "Swart" teater. Om hierdie strominge dogmaties te skei, sou egter die kruisbestuiwing wat vanaf die begin teenwoordig was, ontken.

Matsemela Manaka beweer dat kultuur een van die laaste wapens is wat vir die swartman oorgebly het om die Suid-Afrikaanse samelewing tot verandering aan te spoor (in: Radford, 1982:53). In hierdie sin word die teater politieke arena met die akteur as sy belangrikste wapen. Die dramaturg se taak is egter die moeilikste, want om dramas te skryf "is a conscious act of creation in response to reality - not just written for the financial whims of showbiz but for our library of evidence against racism" (Manaka, 1984:38).<sup>1</sup>

Die swart dramaturg was gevolglik, anders as sy wit eweknie, aan geweldige druk onderworpe om politieke protesteater te skryf, ten spyte van die feit dat die groei van teater in die townships primêr 'n kommersiële en populêre aktiwiteit was. Die gehore was ongekunsteld in hulle verwagtinge en lewendig in hulle deelname aan die gebeurtenis. Soos later aangedui sal word, was sang en dans byvoorbeeld 'n vereiste. Die klem het dus aanvanklik geval op ligte, sentimentele, melodramatiese en lewendige vermaak met baie musiek, want deur vermaak moes die lewe van die gemeenskap aan die gemeenskap oorgedra word.

---

1. Vergelyk ook Vusi Khumalo se eise aan die swart dramaturg, aangehaal in Kavanagh, 1985:171.

In hierdie Hoofstuk sal die ontwikkeling van die Swart teater aangedui word as 'n groei van "vermaak" tot "protes", met klem op die invloed wat hierdie vermaaklikheidsaspek op die vorm en aard van die politieke protesteater gehad het. Die rol van die gehoor se verwagtinge en smaak in die uiteindelijke vorming van Swart teater, sal ook nie buite rekening gelaat word nie.

'n Leemte in die Suid-Afrikaanse teatergeskiedskrywing is erkenning van die ooglopende ooreenkomste tussen die ontwikkeling van die Afrikaanse en Swart teater, veral in soverre dit grootliks geïnspireer is deur 'n vergelykbare Afrikaner-Nasionalisme en Swart Bewussyn. Hierdie twee ideologiese strominge het elk ook sy godsdienstige onderbou gehad wat getipeer kan word as 'n "Wit" en "Swart" teologie. In hierdie Hoofstuk sal daar dan ook behoorlik gekyk word na die Swart Bewussynsbeweging en die inhoud van Swart Teologie, veral in terme van hulle invloed op die kulturele ontwikkeling.

Die Swart politieke protesteater word in Engels geskryf en opgevoer. Daar is verskillende redes hiervoor, waarvan die belangrikste sekerlik is dat Engels die *lingua franca* van die townships is. Volgens Mosala (1973:64) word daar byvoorbeeld sewe Afrika-tale in Soweto gepraat, en om in een van hulle te skryf sou 'n groot deel van die potensiële gehoor uitkaker.<sup>2</sup> Verder maak Engels ook die deure oop na die liberale "wit" teaters, oorsese reise en bied dit 'n beter kans op publikasie.<sup>3</sup>

Ook Maishe Maponya beskou Engels as die taal wat die beste in die townships verstaan word, maar hy onderskei dit duidelik van "Queen's English". Die dramaturge gebruik die taal soos die mense dit daaglik praat: "It is creative in the African sense, and that is how I use it" (Luther & Maponya, 1984:31). Dit is 'n dialektiese Engels wat wit Suid-Afrikaners nie altyd kan verstaan nie. Soos Larlham (1985:63) tereg aandui: "In plays idiomatic expressions, jokes and references in Zulu, Sotho or Xhosa and occasionally Afrikaans, Tsotsitaal and Fanakalo are assimilated into predominantly English dialogue".

- 
2. H.I.E. Dhloomo (in: Visser, 1977:9) het die taalprobleem alreeds so vroeg as 1939 geïdentifiseer met sy pleidooi vir 'n "composite language made of different dialects", 'n "Bantu lingua franca".
  3. Vergelyk Gilbert Marcus in *Index on Censorship*, 6/84:16.

Dit is dus Afrika-skrywers wat Engels gebruik om hul "Afrikaheid" uit te druk. Dit het nie met Afrikaans gebeur nie, alhoewel daar aanvaar kan word dat Afrikaans aan die grootste meerderheid inwoners bekend sou wees (vergelyk die voordeel wat Afrikaans kon inhou vir werksoekers en by staatsinstellings).

## 6.2 Die term "Swart Teater"

Die term "Swart teater" word deurlopend en met uiteenlopende betekenis in die Suid-Afrikaanse teaterbeskrywing gebruik. Sam Mhangwane, populêre dramaturg en toneelbestuurder, dring daarop aan dat daar nie iets soos "Swart teater" is nie. Teater bly teater, of dit nou wit of swart is:

Because if it means the type of theatre that the blacks do the whites can't do, meanwhile I still think the type of theatre we do, even whites are doing it. It's just different here and there. (in: *S'ketsh' Magazine*, Somer 1973:8)

John Kani sluit hierby aan: "All these labels - indigenous theatre, township, protest, black, political... it's all nothing but South African theatre" (in: *Weekend Argus*, 26/04/86). Hy voeg egter 'n insiggewende nagedagte by: "A theatre which makes a contribution to the betterment of our country can be so-called black theatre no matter what colour the players". Larlham (1985:62), daarenteen, impliseer dat dit 'n suiwer swart aktiwiteit is, want volgens hom sluit die term die werk in van "all playwrights and theater practitioners who are discriminated against along purely racial lines". Dieselfde implikasie blyk uit Gray (1985:117) se omskrywing waar hy Swart teater uit die swartmens se oogpunt tipeer as "'people's theatre', expressive of community desires and hopes, instructive about rights and duties, celebratory of the capacity to survive".

In 'n onderhoud ná die DRAMSOC-opvoering van *Kanna hy kô hystoe* in 1972, verklaar Adam Small dat sy opvoering Swart Teater wil bevorder, asook Teater van Sosiale Protes is. Vir hom is Swart teater "truly indigenous theatre, theatre of Africa if you like, as South Africa is integrally part of Africa" (in: *S'ketsh' Magazine*, Somer 1972:33). Ook Maishe Maponya gebruik die term "Afrika-teater", maar hy is baie duidelik en militant ten opsigte van die aard daarvan:

Look, when I'm talking about African theatre, I'm talking about resistance. And resistance is something I've never seen in a production made by whites and blacks in collaboration, or in a production made by whites using black actors. When I talk of resistance, I talk of freedom, and then white people start shifting and looking around, because they fear. (in: Luther & Maponya, 1984:27)

Swart teater word dus gemaak deur swartmense en is 'n teater van verset teen die heersende sosiale en politieke bestel. Ketan Lekhana voer dit nog 'n stap verder: "Swart teater is teater wat deur swart mense geskep en opgevoer word, wat die probleme van swartmense vir swartmense vertolk en daarom in die eerste plaas vir Swart gehore bedoel is" (in: *Rapport*, 12/10/80:16). Maar: volgens Benjy Francis is nie alle teater wat deur swartmense gemaak word, Swart teater nie: "One can have black playwrights, black directors, black actors, black everything and still end up with the same decadent junk presented by commercial theatre" (in: Silber, 1983). Verdere kwalifikasies ten opsigte van inhoud en doelstellings word dus geïmpliseer. Mthoba<sup>4</sup> (in: Radford, 1982:54) brei hierop uit en koppel Swart teater aan 'n spesifieke waarde-sisteem:

Raising up a fist is not the only legitimate black theatre ... Rather, black theatre is that which is based on a respect for, and an understanding of black values. It is a means of finding a way.

Biko, ook omdat hy alle "nie-wittes" by Swart Bewussyn wou betrek, verklaar: "Being black is not a matter of pigmentation - being black is a reflection of a mental attitude" (in: Stubbs, 1979:48).

In aansluiting hierby omskryf Hauptfleisch & Steadman (1984:140) Swart teater vollediger as 'n gekombineerde kultureel-politiese beweging, wat trots in swartwees aanmoedig en die ingeboude opvattinge van 'n blank-georiënteerde kultuur teenstaan. Terselfdertyd probeer hulle hulleself vrywaar teen die sensitiwiteite rondom "kleur"-uitsprake in Suid-Afrika:

In this way, we are by no means merely linking a concept of theatre to a concept of pigmentation: rather, Black theatre can be seen to be theatre which identifies with a set of values. It is theatre which deals with the lives, the needs and the aspirations of the majority of South Africans, and which tries to instil a consciousness in its audience of what it means to be 'Black'.

Hierdeur word "Swart" teater as 'n opponerende krag daargestel: dit staan *teenoor* ('n ander stel waardes, "witwees"). Die probleem met so 'n omskrywing is dat dit nie op die onderskeidende elemente van Swart teater wys nie, maar bloot die algemene bevestig (vervang byvoorbeeld "black" met "white" en "majority" met "minority" en jy het 'n ewe geldige omskrywing wat net so min omtrent die wesenlike aard van "Wit teater" sê). Wanneer teaterontwikkelings gekoppel word aan "sets of values" word die deur geopen vir eindelose klassifikasies: "Gay" teater, "Calvinistiese" teater, "Groen Aarde" teater, ensomeer.

---

4. 'n Onderwyser by die Federated Union of Black Arts (FUBA).

Vanuit 'n Marxistiese perspektief verwerp Tomaselli (1981:17) die beperkende begrip, "Swart teater", ten gunste van die wyer konsep, betrokke ("committed") teater, "which functions to expose and reveal, in human terms, the consequences of ideology determined by a particular politico-economic and social conjuncture." Sy motivering is dat die term "Swart teater" ideologies gelade is en dus vervang moet word met een wat "a particular form of expression a specificity" kan gee "which sets it apart from the bland and agglomerative bourgeois definitions of 'drama' and 'theatre'" (1981:31). Hierdie omskrywing sluit dus alle teater in wat anti 'n bepaalde ideologie is, maar belas Swart (oftewel "committed") teater weer terselfdertyd met 'n nuwe ideologiese lading.

By ondersteuners van die Swart Bewussynsbeweging kan daar geen twyfel wees oor die aard en funksie van Swart teater nie:

...as Black Theatre it must extol the Black experience. ... Black Theatre expresses the struggle of a people. ...a movement away from subjugation and towards liberation. ... Blackness is a collective term for people that are fighting the shackles of oppression... Black Theatre being totally committed to Black Consciousness is a search for humanism ... (Benjy Francis in: *S'ketsh' Magazine*, Winter 1979:10)

Matstix<sup>5</sup> beperk dit tot teater wat geskep word deur swartmense vir en met swartmense, nie "ingevoerde" teater nie, maar teater wat ontstaan daar waar die swartmense leef: "The squatters, slums and ghettos should be its stage. ... Black theatre should create its mode of expression. Feed the hungry masses with the teachings of a revolution" (1981:34).

Dit is onmoontlik om uit hierdie vele omskrywings 'n enkele aanvaarbare definisie van Swart teater af te lei. Myns insiens is dit ook nie nodig nie, aangesien die term eerder op 'n politieke as genre-onderskeid dui. In hierdie Hoofstuk word "Swart teater" dan doodgewoon as gerieflike kategorie-term gebruik vir dramas wat deur swart dramaturge geskryf is, en niks meer nie. Alhoewel Athol Fugard dramas geskryf het wat die lewe van swartmense uitbeeld en deur swart akteurs voor swart gehore opgevoer is, beskou ek hom gevolglik as deel van die blanke, Engelssprekende teatertradisie, en nie as deel van die "Swart teater" nie. By "Swart teater" beperk ek my ook nie net tot teater deur swart dramaturge *vir swart gehore* nie. Die doel is ook nie om definisie te gee aan verskillende soorte teater gekoppel aan rasse-, kultuur-, politieke- of taalgroeperings nie, maar om ontwikkeling binne identifiseerbare parameters na te gaan.

---

5. Skuilnaam van Matsemela Manaka.

### 6.3 Die swart teatertradisie: van ritus tot township musical

Nadine Gordimer (1973:8-9) onderskei vyf stappe waarvolgens die hoofemas van swart Afrika-skrywers progressief ontwikkel het in samehang met die politieke ontwaking in die lande op die kontinent: die Plattelander-gaan-dorp-toe tema waarin die ontmoeting met die witman se lewenswyse en kultuur uitgebeeld word; die terugkeer van die Ek-was-daar (dikwels ná 'n Europese opleiding), en sy aanpassingsprobleme in die Afrika-kultuur en die landelike lewe; derdens is daar die Voorvaders-teenoor-die-Sendelinge tema, waarin die tradisionele stampatroon in botsing kom met die indringing van die Christendom; daarna volg die So-was-dit-by-die-Huis tema waarin die emosionele spanninge binne die tradisionele stamleefwyse uitgebeeld word; en laastens is daar, as deurlopende tema, die Laat-my-mense-gaan - die politieke stryd om onafhanklikheid van wit oorheersing.

In die pre-koloniale tydperk het daar egter reeds 'n ryk tradisie van teaterverwante aktiwiteite in Afrika bestaan, waarvan die kenmerke 'n invloed op die aard van die latere "formele" teater sou hê. Volgens H.I.E. Dhloho (in: Visser, 1977:3) het Afrika-drama ontstaan uit 'n kombinasie van godsdienstige of magiese ritusse, ritmiese danse en sang. Nabootsende seremoniële handeling, so is geglo, sou kos, voortplanting en oorlewing verseker. Hy beskryf dit as "magico-religious representations" en noem onder andere "dramatiese stamfeeste" soos *Ihlambo* (reiniging) en *Nomkhubulwana* (oes) (*Ibid.*:27). Hierdie rituele aktiwiteite het volgens hom ontwikkel tot volledige spele, wat byvoorbeeld belangrike gebeurtenisse uit die geskiedenis van 'n stam kon uitbeeld. 'n Verdere voorbeeld wat hy gebruik, is die indrukwekkende seremonie by die dood van 'n koning, wat struktureel vergelykbaar is met 'n drama in vyf bedrywe (*Ibid.*:30). Hy verwys ook na "Bantu dramatic 'Izibongo'", wat hy "tribal dramatic compositions" noem - gedigte wat hy suggereer deur verskillende rolspelers as dialoog hanteer is (*Ibid.*:23); en *Ingoma*, "rhythmic, choral-dramatic dances" (*Ibid.*:28), "a form of tribal art most akin to pure drama, for they combined poetry and action, song and make-up". Om alle vorme van "tribal dramatic art" in te sluit, gebruik hy die term *Izibongelo* (*Ibid.*:35).

Credo Mutwa propageer ook die bestaan van 'n Afrika teatertradisie lank voor die witman se aankoms (Larham, 1985:83). Dit was volgens hom in die vorm van storiespel, oftewel *tekantso* (Sotho) of *umlinganiso* (Zoeloe) (betekenis: "'n lewendige imitasie"), deur opgeleide spelers. Hy beskryf dit as 'n mengsel van



propaganda en moraliteitsdrama. Met sy drama, Nosilimela (1973), het hy probeer gestalte gee aan sy rekonstruksie van dié "vroeë Afrika-teater".

Zakes Mda verwys na die pre-koloniale tradisies van Sesotho *tsömo* en Xhosa *intsomi*,

narrative tales usually told by the fireside, with the storyteller creating mood and enhancing the dramatic effect by means of voice tones, gestures and song. The storyteller was in effect a single actor, playing the different roles in the story. (1983:13)

Ook Kavanagh (1981:ix-xii; 1985:44) dui op die goed ontwikkelde, para-teatrale handelinge van die Afrika-ritusse, en noem spesifiek vorme soos die Xhosa *intsomi* en Zoeloe *inganekwane* (volkvertellings), Sotho *diboko* (*liboko* volgens 1985:44), Nguni *izibongo* (lofgedigte) en *ingoma*, 'n dramatiese koordans met trombegeleiding. Hierdie vorme het volgens hom duidelike dramatiese elemente bevat.

Tydens die koloniale tydperk het die Europese godsdienstige, sosiale en kulturele waardes die swart gemeenskappe al hoe meer geïnfiltreer. Ook die Westerse teatertradisie het deur die invloed van skole, voorgeskrewe werke en opvoerings die vorm van die formele "Afrika-teater" bepaal. Sommige swart dramaturge wou hiervan wegbreek, ander "looked to them for techniques of play writing and staging that would aid in finding and shaping alternate means of expression" (Larham, 1985:77). Dhlomo (in: Visser, 1977:7) beklemtoon byvoorbeeld die swartman se verbale vermoëns, en suggereer dat Afrika-drama nie net uit eie oorsprong kan ontwikkel nie, maar op Europese tradisies moet steun (dit wil sê, die oue geklee in moderne kennis en vakmanskap). Volgens hom kan die Afrikaan 'n belangrike bydrae tot die moderne Westerse drama lewer, naamlik: "strong fast rhythm, expressive of vigorous gesture and action, and a channel of seeing things from a different angle" (*Loc cit.*).

'n Baken in die ontwikkeling van 'n georganiseerde "Swart" Suid-Afrikaanse teater was die stigting van die Bantu Dramatic Society in 1933 deur H.I.E. Dhlomo in die Bantu Men's Social Centre in Johannesburg (Vandenbroucke, 1977a:44-46). Hulle voer hoofsaaklik Europese dramas op. In 1947 begin die Johannesburgse stadsraad met hulle Annual Johannesburg Bantu Music Festival, maar vanweë die persepsie dat die fees wit-beheerd is en Europese estetiese standaarde gebruik, breek musikant Khabi Mngoma en dramaturg Ezekiel Mphahlele weg en stig die Syndicate of African Artists, "an African community-based performing arts group

dedicated to 'serious' cultural development in the townships" (Coplan, in: Bozzoli, 1979:203).

Die Syndicate of African Artists se doelstelling was om die kunste toeganklik te maak vir diegene wat nie na "blanke" teaters mag gaan nie. Die meeste opvoerings was nog in samewerking met blankes, maar hoofsaaklik vir swartmense. Veelrassige gehore was nog nie wetlik verbied nie, maar Mphahlele (in: Kavanagh, 1985:47) beweer dat blankes te bang was om veelrassige opvoerings by te woon, omdat dit die regering sou antagoniseer. Hy kon ook nie staatsgeld vir sy Sindikaat bekom tensy hy veelrassige opvoerings staak nie.

Mphahlele laat in 'n versoek tot swartmense geen twyfel oor sy verbintenis tot politieke verandering nie: "We are beginning to create a cultural front in our struggle towards self-determination and we rely on you to help" (in: Bozzoli, 1979:203). Hulle tydskrif, *Voice of Africa*, is na twee jaar in 1952 verban en die Sindikaatlede voor die hof gedaag. Maar, soos Coplan aandui: "... the organization was perhaps the first organized urban cultural movement to actively promote the cultural identity and sociopolitical aspirations of Johannesburg's Blacks" (*Loc cit.*).

Teen 1950 het verstedeliking alreeds veroorsaak dat swart gemeenskappe saamgetrek was rondom metropolitaanse sentra, veral rondom Johannesburg en langs die Witwatersrand. Uit die moderne gemeenskap wat hier besig was om te vorm, sou die teater nog verder ontwikkel en ook aan die blanke gehore bekend gestel word, deur byvoorbeeld Alf Herbert met sy African Jazz and Variety-musiekprogramme (1952) en veral ook later deur die Union of Southern African Artists (Union Artists) wat in 1959 die suksesvolle musiekspel, King Kong, opgevoer het.

Die Union of Southern African Artists het in 1952/53 ontstaan as 'n poging om die regte van swart kunstenaars en musici te beskerm. Aanvanklik het dit gekonsentreer op lede-aande, lesings en gratis regsadvies. Die groeiende belangstelling van blanke gehore in die swart verskeidenheidsprogramme, en die bewese sukses wat Alf Herbert daarmee behaal het, het egter veroorsaak dat Union Artists gou tot 'n belangrike konsertpromotor ontwikkel het. In 1954 reël die Union 'n afskeidskonsert vir eerwaarde Trevor Huddleston by die Bantu Men's Social Centre in Johannesburg en met die wins hieruit verkry hulle 'n eie ruimte in

Dorkay House. Onder die leiding van Ian Bernhardt inisier hulle 'n program om swart talent op te spoor, op te lei en aan te bied, veral voor wit gehore. Dit het begin met talentkompetisies en kleiner feeste, maar uiteindelik gegroei tot die beroemde Township Jazz- en Dorkay Jazz-konsertreeks in Selbourne Hall (1957 en 1958). Terselfdertyd het dit die moontlikheid van 'n King Kong laat realiseer. Soos Coplan (in: Bozzoli, 1979:204) tereg beweer:

The culmination of this first phase in the history of Dorkay House, home of A.M.D.A. (African Music and Drama Association), the first all-African performance school, as well as of Union Artists, was the birth of the musical play, King Kong.

Die plaaslike en oorsese sukses van King Kong het kritiek uit vele oorde ontlok. Siphos Sepamla (*Rand Daily Mail*, 02/04/81) beweer byvoorbeeld dat King Kong die natuurlike ontwikkeling van plaaslike swart talent omver gewerp het, dat swart akteurs begin glo het dat sukses beteken om oorsee te toer en dat dit gelei het tot die uittoeg van baie swart talent. Dit is inderdaad so dat baie swart kunstenaars in Engeland en Amerika agtergebly het: Todd Matshikiza (musiek van King Kong), Miriam Makeba (hoofspeelster), lede van die vernaamste musiekgroepe soos Manhattan Brothers, kunstenaars soos Hugh Masekela, Letta Mbulu, Alton Khumalo, en vele ander (Mzamane, in: Pityana *et al*, 1992:180). Tog mag die invloed en belang van hierdie vroeë suksesstuk nie onderskat word nie. Dit het die wêreld as't ware oopgemaak vir die swart dramaturg en akteur en sou vir baie jare dien as 'n voorbeeld, 'n suksesresep vir dramaturge.<sup>6</sup> Dit het op 'n belangrike stadium in die ontwikkeling van Swart teater gedien as 'n norm vir swart teaterkunstenaars, dramaturge aangemoedig, en hoop gebied aan plaaslike swart kunstenaars.

Hierdie opvoering kan beskou word as die kulminasie van die teateraktiwiteite in die vyftigerjare, wat nog sterk gestaan het in die teken van veelrassige werk (dit wil sê, swart akteurs saam met blanke besture of regisseurs, en met 'n sterk Eurosentriese benadering), gesentreerd rondom die stedelike gebiede.

Tot in 1966 sou Union Artists die belangrikste swart dramaturge, regisseurs en akteurs betrek: Ben Masinga, Gibson Kente, Bob Leshoai, Bloke Modisane, Zakes Mokae en vele ander. 'n Verdere belangrike bydrae van Union Artists was die

---

6. 'n Vergelyking met Sikhalo toon byvoorbeeld dat Kente baie verskuldig is aan King Kong, soos Kente se musieksele daarna weer baie ander navolgers gehad het.

stigting van die African Music and Drama Association (AMDA) in 1960, 'n opleidingskool onder die leiding van Norah Taylor (Kavanagh, 1985:49).

Volgens Larlham (1985:64) het Union Artists die geld wat hulle uit King Kong gemaak het, gebruik om AMDA te begin. In 1961 herdoop hulle die teater by Union Artists se Dorkay House tot die Rehearsal Room, en dit word geopen met Fugard se Blood knot (Vandenbroucke, 1977:44-46). Hierdie keuse is besonder betekenisvol. Beide Fugard se vorige drama (No-Good Friday, 1958) en King Kong (1959) was wit-geïnspireer alhoewel hulle die lewe van die stedelike swartman uitgebeeld het. Fugard se werk was egter gerig op 'n intellektuele gehoor en gebaseer op Westerse teaterkonvensies. King Kong, daarenteen, was gerig op die massas en gebaseer op die inheemse musikale tradisie. Hier is dus sprake van twee uiteenlopende rigtings wat uiteindelik sou kristaliseer in die populêre township-musicals van 'n Gibson Kente enersyds, en die aggressiewe politieke protesteater van byvoorbeeld Maponya. Gus Silber (1983:10) onderskei dit as "The Theatre of Celebration or the Theatre of Struggle. Ritual and rhythm or rage and revolution".

Die sestigerjare is ingelei met die Sharpeville-gebeure, en die gepaardgaande verskerpte veiligheidsoptrede werk stremmend in op die verdere ontwikkeling van die Swart teater. Die Wysigingswet op Bantoewette (1963) (kyk Hoofstuk 2.3) het byvoorbeeld samewerking tussen wit en swart bykans onmoontlik gemaak. Die gevolg was dat organisasies soos Union Artists geleidelik agteruit gegaan het, terwyl onafhanklike semi-professionele swart teatergroepe teen die einde van die sestigerjare begin ontstaan het. Gibson Kente was een van die voorlopers wat sy eie geselskap, onafhanklik van blanke bestuur, in Oktober 1967 geregistreer het (Kavanagh, 1981:xi). Sy Sikhalo (1964/65) het alreeds 'n keerpunt in townshipteater aangedui.

Die ironie is dat dit juis die apartheidswetgewing en die gepaardgaande skeiding tussen swart en blanke stedelike gebiede was, wat wit beheer oor die swart teater verminder het en swart teaterkunstenaars gedwing het om hulle visier op die swart gehore van die townships te stel. 'n Onafhanklike swart teater kon dus ontwikkel. Die groot aantal townships rondom Johannesburg kon 'n verdere bestaansmoontlikheid aan toergroepe bied. Terselfdertyd het die wetgewing egter ook 'n demper geplaas, deurdat groepe verhoed is om voor die ryker blanke gehore te speel.

In die sestigerjare het 'n onafhanklike, kommersiële en duidelik herkenbare townshipteater dus sy finale beslag gekry. Soos Mshengu (1979:33) aandui, was hierdie teater meestal apolities en nie-radikaal en het dit 'n weerspieëling gegee van die kwaliteit van townshiplewe. Dit sou eers later ontwikkel tot 'n politieke protesteater.

Die dramas het die alledaagse bestaanskrisisse in die townships uitgebeeld (geweld, paswette, familie-bande) met stereotipe, maklik herkenbare personasies (die predikant, tsotsi, "lekker" meisie), en met die handeling wat geplaas word in tipiese ruimtes: die sjebeen, kerk, by 'n troue of begrafnis, op straat, ensovoorts. Direkte politieke protes word vermy, maar indirek lê protes tog in die uitbeelding van lyding, die gebede om verlossing, "and prescriptions for a new urban African social and moral order to aid community survival" (Coplan, in: Bozzoli, 1979:211).

'n Deurslaggewende invloed op die groei van hierdie eiesoortige teatervorm was die musiektradisie van die townships. Coplan (*Ibid.*:193) beweer:

Before the massive removals to Soweto, concert-and-dance hall events were an important focal point for the conflict of the social forces of order and disintegration which was bound to occur in a communal situation of powerful aspirations powerfully denied.

In sy beskrywing van die ontwikkeling van townshipmusiek (*Ibid.*), plaas hy klem op die eksploitasie en verwestering daarvan deur blanke entrepreneurs, en die stryd deur swart musikante om die uniekheid daarvan te behou. Die musiekkonserte was 'n inheemse kultuuraktiwiteit, aangebied deur stedelike swartmense vir die genot van stedelike swartmense. Maar dit was ook meer as blote vermaak. Steve Biko (in: Stubbs, 1979:42) beklemtoon 'n belangrike funksie van die townshipmusiek: "Nothing dramatises the eagerness of the African to communicate with each other more than their love for song and rhythm. Music in the African culture features in all emotional states", en Coplan noem dit: "musical performance as a cultural means of African adaptation to the urban environment" (in: Bozzoli, 1979:188).

Gibson Kente verpersoonlik die populêre townshipdrama. Met sy koms na die Witwatersrand in 1955 het hy met sy Kente Choristers aangesluit by die heersende musiektradisie. Vanaf 1959-1966 werk hy saam met Union Artists en leer die kuns van die musiekspel. Onder invloed van die suksesvolle King Kong skryf hy Manana, The jazz prophet en Sikhalo. In Oktober 1967 breek hy weg van wit kapitaal en kundigheid en registreer sy eie maatskappy. Hy behaal uit die

staanspoor wye sukses met Sikhalo, Lifa en Zwi, wat genoeg inkomste genereer om hom en sy voltydse akteurs te onderhou (Mshengu, 1979:33). Hy word dus kunstenaar en sakeman. In die tydperk 1967-1973 konsolideer hy sy artistieke en ekonomiese onafhanklikheid met sy vroeë suksesstukke, maar vanaf 1973-1976 sluit hy aan by die groter militantheid wat in die swart teater ontwaak<sup>7</sup>.

Wakashe (1986:41) gee 'n aanduiding van die redes vir Kente se gewildheid:

Kente used the kinds of music and dance found in the townships - a popular theatre of melodrama and sentimental comedy, burlesque, and farce. At the same time Kente showed urbanized and dislocated individuals

en Bernadette Mosala (1973:65), wat Samuel Mhangwane (The unfaithful Woman, Blame yourself) saam met Kente noem, brei uit: "[they] make free use of township and gospel singing, which makes their plays very popular". Volgens haar was hulle teikengehoor die arbeiders en die laer middelklas.

Kente se dramas het die kwaliteit van townshiplewe uitgebeeld - as 't ware beelde uit hierdie lewe geneem en dit gegiet in 'n teatervorm gebaseer op township-musiek en -dans. Onderliggend aan sy komedies is 'n egte besorgdheid oor die toestande waaronder sy mense moet oorleef. Selfs vanuit Marxistiese geleedere is daar waardering vir hierdie aspek van Kente se werk:

One of the strengths of Kente's theatre is the accuracy and sympathy with which he portrays the positive aspects of majority urban culture, for example, the supportiveness of the family, which extends beyond blood relations into the community itself. (R.K.<sup>8</sup>, 1980:97)

Volgens Larlham (1985:65) het die administratiewe doolhowe en staatsensuur direkte protes vir die swart dramaturg baie moeilik gemaak, daarom het Kente eerder 'n populêre teater geskep wat 'n weerspieëling van die swartman se kulturele lewe is.

Die kritiek teen Kente se nie-radikale toneel was veral teen die gebrek aan politieke betrokkenheid. In 'n bespreking van Sikhalo, Lifa en Zwi (al drie stukke is tussen 1970 en 1972 geskryf) vra Mshengu in *S'ketsh' Magazine* (Somer 1972:6, 7) in hoeverre Kente se populêre teater die werklike sosiale toestande reflekteer en beïnvloed. Hy motiveer sy kritiek deur te sê dat 'n soortgelyke vraag miskien in die Weste as lagwekkend beskou kan word, maar in Suid-Afrika met sy honderde sterftes per week mag die dramaturg nie tot die slagting bydra nie (hy het dit veral

---

7. 'n Bespreking hiervan volg in paragraaf 6.6.1.

8. Waarskynlik Robert Kavanagh, alias Mshengu, alias Robert McClaren. Hierdie oordeel van 1980 verskil aansienlik van sy kritiek in 1972 wat in die volgende paragraaf gemeld word.

teen Kente se komiese uitbeelding van die tsotsis). Ironies genoeg is dit juis hierdie (blanke) kritici wat radikale politieke betrokkenheid in dramas bepleit, wat in groter mate aanleidend tot "die slagting" kon wees.

Kente en ander dramaturge soos Mhangwane is dikwels verwytd oor hulle kommersialiteit, die herhaling en vulgariteit in hulle werk, hulle politieke onbewustheid, die toepassing van selfsensuur en omdat hulle kwansuis sou toegee aan populêre smaak. Tog het hulle daardeur geslaag om die massas te bereik, iets wat die swart politieke protesteater nooit kon regkry nie. Coplan (in: Bozzoli, 1979:211) vat dit goed saam:

... it is not so much the themes and settings but rather the *mode* of performance that gives men like Kente such a hold over popular preference and imagination. It is the endless variety of presentation, the improvisational, physical, satirical, strongly visual and musical tradition of performance, indigenous to Africa, that marks Soweto's contribution to world theatre and to the struggle for political and cultural self-determination everywhere.

Dit is insiggewend dat hierdie kritiek teen die populêre dramaturge en toneelleiers nie uit gehoorgeledere gekom het nie, maar van die kant van Marxistiese blankes en die militante Swart Bewussynsbeweging. Hulle is gekritiseer omdat hulle verbintnisse met blanke toneel het, omdat hulle kommersieel ingestel was, omdat hulle nie hulle kuns in diens van die politieke stryd stel nie. Uiteindelik sou hulle geen keuse hê nie, veral met die opkoms van Swart Bewussynsgroepe soos Mihloti en Mdali in die teater. Dit sou 'n daad van verraad word om nie deel te wees van die strugle nie. In 'n verslag oor die Mdali Black Arts Festival by die D.O.C.C. in Soweto rapporteer *S'ketsh' Magazine* (Somer 1973:44) byvoorbeeld soos volg:

... it has become clear that the prevailing notion of art is not that of 'art for art's sake'. To the black artist of today, art is there to serve the Cause. ... It is a vehicle. ... Black Theatre is now going to be a conscious effort by the artist to relate his own work to the great ideal for freedom. It is the theatre of Liberation....

#### 6.4 Die ontwaking van Swart Bewussyn

Die Swart Bewussynsbeweging (SBB) was die enkele belangrikste politieke en kulturele faktor in die groei van swart verset in die aanloop tot Soweto 1976, asook die radikalisering van die Swart teater. Die International Defence and Aid Fund (IDAF) beskryf die SBB as "... a broad-based black political movement aiming to

re-affirm black identity and dignity in the face of the onslaught from apartheid legislation and all forms of political and economic discrimination and oppression" (IDAF, 1977:57)<sup>9</sup>. In die volgende paragrafe sal gepoog word om hierdie beweging in konteks te plaas, veral ook ten opsigte van die invloed daarvan op die kulturele denke van die sewentigerjare.

#### 6.4.1 Swart nasionalisme: verdeeldheid en solidariteit

Reeds in die vorige eeu het twee strategieë binne die Swart politiek begin kristaliseer. Enersyds was daar die tradisie van Swart politieke bewegings wat in samewerking met blankes 'n nuwe politieke bestel wou skep met gelyke regte vir almal, en andersyds was daar die opkoms van Pan-Afrikanisme met die slagkreet: "Afrika vir die Afrikane". Hierdie polarisasie blyk byvoorbeeld duidelik wanneer die gematigdheid van Imbumba Yama Afrika<sup>10</sup> (Unie van Afrikane), 'n swart politieke party wat in 1882 gestig is (Leatt *et al*, 1986:89), vergelyk word met die uitsprake van die onafhanklike "Ethiopiese" kerke van dieselfde tyd.<sup>11</sup> Soos reeds in Hoofstuk 2 aangedui, het die opeenvolgende swart politieke partye herhaaldelik misluk om grondwetlike deurbreke te maak. Een van die gevolge was die wegbreek van radikale Pan-Afrikaniste in politieke organisasies soos die PAC. Daar is dus, soos by Afrikaner-Nasionalisme, duidelike ideologiese skeidings ook binne Afrika-Nasionalisme.

Die openingswoorde van die Freedom Charter<sup>12</sup> (26 Junie 1955) bevat die essensie van hierdie ideologiese breuk: "We, the People of South Africa, declare for all our country and the world to know: that South Africa belongs to all who live in it, black and white ...". Dit was een van die belangrikste redes vir die wegbreek van die PAC in 1959, soos Leatt *et al* tereg aandui:

Fundamentally the difference between Africanists and the ANC can be seen in their conflicting answers to the question 'Who owns the land?' The ANC Charterists argued that it belongs to all, the Africanists that it belongs to the indigenous African people. (1986:98)

Die ANC het dan ook na die beleid van die PAC verwys as 'n "black version of Afrikaner ideology" (*Loc cit.*).

- 
9. Hierdie *Theatre Quarterly*-artikel is 'n verkorte weergawe van die International Defence and Aid Fund (IDAF) se verslag: "Black theatre in South Africa, Fact Paper on Southern Africa, 2" wat in Junie 1976 uitgebring is.
  10. Kyk ook Karis & Carter, 1972:5.
  11. Die invloed van die "Ethiopiese" kerke word vollediger beskou in paragraaf 6.4.5.
  12. Aanhalings uit die Freedom Charter word konsekwent geneem uit die afskrif daarvan in: Davies *et al*, 1984:314-317.



Die ANC het vir die eerste vyftig jaar van sy bestaan 'n beleid van nie-gewelddadige protes en veelrassige samewerking gevolg. Die staat het op die massa-aksies van die vyftigerjare gereageer met inperkings, verbannings, noodtoestande en militêre geweld. Die gevolg was dat die ANC in 1961 oorgegaan het tot die stigting van Umkhonto we Sizwe, en saam met die SAKP gewapende stryd as 'n strategie aanvaar het (Davies *et al*, 1984:288). Die PAC, daarenteen, is gestig met 'n Pan-Afrikanistiese ideologie : "government of the Africans, by the Africans for the Africans" (*Ibid.*:297). Hulle was van die begin af militant en het ná hulle verbanning in 1960 nog voortgegaan met die gewapende stryd deur die POQO-faksie. Die beweging is egter sedert sy ontstaan, soos ook die breër swart nasionalistiese strewes, gekenmerk deur tweespalt en interne stryd (*Loc cit.*).

Dit is dus duidelik dat, soos in die geval van die Afrikaner-Nasionalisme, daar sterk verdeeldheid in die swart "nasionale stryd" was. NEUM (die Non-European Unity Movement), ook bekend as die Unity Movement of South Africa (UMSA), die kleinste van die drie bevrydingsorganisasies, het wél probeer om eenheid te verkry, maar hulle ondersteuning was hoofsaaklik beperk tot faksies in die Wes-Kaap. UMSA is juis in 1943 gesamentlik gestig deur ontevrede lede uit die ander bewegings, in die geloof dat eenheid daardeur bevorder sou word (*Ibid.*:310-314).

Die SBB het dus 'n belangrike verenigende funksie gehad. Saam daarmee het dit ook 'n sentrale rol gespeel in die verbreking van die lang tydperk van politieke passiwiteit wat gevolg het na die vernietiging van die ondergrondse organisasie van die bevrydingsbewegings in 1964. Leatt *et al* beweer dat "the BCM filled the vacuum created by the banning in 1960 of the ANC and the PAC" (1986:105), en ook Pityana *et al* (1992:74) ondersteun hierdie siening: "Biko and his contemporaries broke the stunned silence of the mid-sixties". Die SBB was die enigste swart organisasie wat in die tydperk 1969 tot sy verbanning in Oktober 1977 die swart nasionalistiese strewes binne die grense van die land openlik kon verteenwoordig.

Swart Bewussyn was in 'n sekere sin 'n sintese van die fundamentele politieke beginsels van die drie prominentste swart bevrydingsorganisasies: die ANC, PAC en NEUM (Halisi in: Pityana *et al*, 1992:101). Steve Biko het 'n rekonstruksie van Swart Nasionalisme gemaak: hy het die PAC se beginsel van rasnasionalisme (die land behoort aan die Afrikane) behou, maar wegbeweeg van hulle

eksklusiwiteit deur Afrikane, Gekleurdes en Asiërs as "swart" te beskou; hy is in sy denke beïnvloed deur die Charteriste (dus: die ANC) se konsep van 'n veelrassige konfederasie van organisasies; en hy het swart nasionalisme bo etniese (Afrika, Indiër, Kleurling) nasionalisme gestel en daardeur NEUM se oproep tot nie-Europeër eenheid onderskryf (*Ibid.*:104). Biko het die begrip veelrassigheid egter ook beperk deur alle formele alliansies met blankes uit te sluit, op die grond daarvan dat blanke deelname swart eenheid sou ondermyn. Verder het hy die psigologiese as een van die brandpunte in die stryd teen apartheid geïdentifiseer.

Om die invloed van Swart Bewussyn op die teater in perspektief te kan sien, is dit belangrik om dit ook as 'n nasionalistiese en nie net 'n bloot etniese strewe nie te verstaan. Nolutshungu (1982:193) som dit kernagtig op: "Black consciousness was a movement, and it was nationalist, and its main concerns were political". Dit het ontstaan uit die swart ervaring van onderdrukkende apartheid en die besef dat die liberale, veelrassige opposisie-politiek min aan die lot van nie-wittes kan verander. Dit was dus 'n bevrydingsbeweging, en soos Leatt *et al* (1986:117) aandui:

a movement whose main concern was political. It saw itself as an heir to the heritage of black nationalism of the ANC and PAC. ... Black consciousness was nationalist in the sense that it sought restitution of land and franchise to 'the people' from white 'colonisers' and the 'agents of colonial dispossessions'.

In lyn met Genet se vraag oor die kleur van swart<sup>13</sup>, dui die woord "Swart" in Swart Bewussyn op "those people coming from the African, Coloured and Indian ethnies who adopted black consciousness" (Faton, 1984:214). Die uitgangspunt is dat Swartmense hulle psigologies moet bevry deur die slaaf-mentaliteit wat deur geïnstusionaliseerde rassisme en wit liberalisme veroorsaak is, af te werp (Davies *et al*, 1984:302). Siphò Sepàmla (*S'ketsh' Magazine*, Winter 1979:17) se tekening van die tipiese swartman onderskryf hierdie nood:

...we are talking largely of a person who bears a black mind that has almost been saturated with white values to the extent that it has become a white mind. ... We believe the black mind has gone to sleep and it is for this reason we are using the concept of black consciousness to re-awaken it.

By implikasie word alle "wit" (Eurosentriese) waardes dus verwerp en 'n positiewe "swart" wêreldbeskouing aangemoedig. In die bereiking van hierdie ideale is Swart eenheid essensieel, want "Only blacks could liberate blacks through the harnessing of the collective energies of all blacks in 'solidarity-in-action'" (Davies *et al*:302). Blankes word sodoende uitgeskakel uit die struggle, alhoewel die

---

13. 'n Voorwoord tot *Les Nègres (The Blacks)*, 1958.

essensie van swart solidariteit volgens Leatt *et al* nie etniese identiteit is nie, maar "common aspirations, embodying the values and demands of human dignity, political self-expression, an equitable distribution of wealth and the right to the ownership of property" (1986:47).

#### 6.4.2 Die ontstaan: SASO

Verdeeldheid was ook sigbaar op die swart kampusse. Regeringswetgewing het hulle van die ander kampusse geïsoleer en organisasies soos NUSAS (National Union of South African Students) en die latere UCM (University Christian Movement) is op nie-wit kampusse verban. Individue wat tog daarby aangesluit het, het dit ervaar as wit-gedomineerd en onsensitief teenoor probleme wat spesifiek die swart studente raak. In 1961 is die African Students' Association (ASA) en in 1962 die African Students' Union of South Africa (ASUSA) gestig. Ideologies was hulle uiteenlopend, met lojaliteit onderskeidelik by die ANC en PAC. Dan was daar nog die Durban Students' Union en die Cape Peninsular Students' Union, regionale verenigings wat net ooreengestem het in hulle fanatiese anti-NUSAS sentimente (Stubbs, 1979:3).

Alhoewel NUSAS 'n veelrassige, anti-apartheid studente-organisasie was, was sy magsbasis op die blanke kampusse. Die gevolg was dat swart studente weinig kans gehad het om in leiersposisies verkies te word. NUSAS kon dus nie werklik namens swart studente praat nie, alhoewel hy dit dikwels gedoen het, en is deur swart studente beskuldig van liberale paternalisme.

Volgens Biko (in: Stubbs, 1979:10) het geleenthede vir swart studente-leiers aansienlik verbeter met die stigting van die UCM in 1967. Tydens die UCM se konferensie by Stutterheim in Julie 1968 is wit-swart spanning egter op die spits gedryf met verblyfprobleme - die swart studente moes in 'n ander woongebied tuisgaan en kon tydens die konferensietyd self nie langer as 72 uur onafgebroke in die wit gebied bly nie. Uit protes het die swart verteenwoordigers begin om die beginsels van 'n nasionale swart studente-organisasie te formuleer (*Ibid.*:11). Organisasies soos NUSAS en UCM was nie die "authentic expression of Black thinking on political issues" nie (Arnold, 1979:11).

Tydens 'n byeenkoms by Mariannhill, Natal, in Desember 1968, is SASO gevorm en amptelik in Julie 1969 by Turfloop gestig met Steve Biko as eerste President.

Hierdie nuwe generasie swart studente was oortuig daarvan dat hulle trou by die swart gemeenskap lê met wie hulle die las en ongeregtigheid van apartheid dra. Hulle beklemtoon die behoefte dat swart studente moet saamstaan en herbevestig hulle trots en groepsidentiteit.

Hulle eerste taak was om die ondersteuning van swart studente te wen en hulle te mobiliseer deur 'n Swart Bewussynsfilosofie:

an irreversible process of self-understanding and self-assertiveness of black people in the face of an oppressive socio-political structure imposed by the white government; a philosophy that translates itself into active opposition to government policies intent on estranging black people from themselves and therefore an active resistance to every form of injustice meted out to blacks, a philosophy which expresses and ensures black solidarity. (Davies *et al*, 1984:304)

Vir SASO was Swart Bewussyn egter meer as net 'n filosofie. Dit was 'n manier van dink, 'n lewenswyse. Hiervolgens moes alle waarde-sisteme wat van die swartman 'n vreemdeling in sy eie land wou maak, verwerp word. Die swartman moes 'n eie waarde-sisteem bou volgens sy eie definisie van homself, en hierin speel groepskohesie en Swart solidariteit 'n belangrike rol. As deel van die beweging moes die verlede herontdek en die Swart geskiedenis herskryf word, want die koloniste het die onderdrukte se kultuur "barbarisme", sy godsdiens "bygeloof" en sy leiers "tiranne" genoem. Die Swart kind moes weer leer om trots op sy verlede en Afrika-kultuur te wees.

Hierdie filosofie sou lei tot aanklagte van rassisme teen die Swart Bewussynsbeweging (soos vroeër teen die Afrikanisme van die PAC), want, soos Motlhabi aandui: "The Black Consciousness Movement rejected integration, especially if this was understood to mean assimilation of Black people into an existing white society with pre-established values and norms" (1987:113). Biko gebruik in sy eerste toespraak as President van SASO byvoorbeeld nog die term "nie-wit" (in: Stubbs, 1979:4), maar besluit kort daarna dat dit beledigend is en gebruik eerder "swart".

SASO-doelstellings word in paragraaf 1 van Resolusie 42 van 1971 bondig saamgevat:

SASO is a Black Student Organization working for the liberation of the Black man, first from psychological oppression by themselves through inferiority complex and secondly from the physical one accruing out of living in a 'white racist society'. (Arnold, 1979:19; Fatton, 1984:217)

Volgens Biko (in Arnold, 1979:42) was hulle uitgangspunt eenvoudig: 'n oop gemeenskap, een mens een stem en geen verwysing na kleur nie. Dit is dus duidelik dat SASO ook 'n politieke organisasie sou wees, "to focus attention on real issues and to evolve a method of response from the people to political problems" (Arnold, 1979:78).

SASO het verskeie projekte geloods om Swart Bewussyn te bevorder. In Mei 1971 organiseer hulle byvoorbeeld 'n konferensie oor "The Black Consciousness Revival" by die Universiteit van die Noorde (Horrell, 1971:140) en Motlhabi (1987:111) verwys na 'n soortgelyke konferensie in 1974 by Hammanskraal, die "Black Renaissance Convention":

Black Consciousness was seen by its proponents as some form of reawakening - a renaissance. It was a reawakening of Black people in South Africa to their value as human beings and their dignity as God's children and creatures. ... Black Consciousness was aimed at making the Black man 'come to himself'. It was to 'pump back life into his empty shell ... infuse him with pride and dignity ... remind him of his complicity in the crime of allowing himself to be misused and therefore letting evil reign supreme in the country of his birth'".

SASO het as organisasie ontstaan uit 'n belangebotsing met blanke studente, en daarom sou blankes geen deel aan die stryd hê nie. Biko het 'n sterk negatiewe houding teenoor blanke liberaliste en "linkses" ingeneem, vir wie hy beskryf het as "the people who say that they have black souls wrapped up in white skins" (in: Stubbs, 1979:20), en "True to their image, the white liberals always knew what was good for the blacks and told them so" (*Loc cit.*). Wat die Afrikaner betref, en by name die Afrikaanse Studentebond (ASB), is dit "a painful waste of time to engage in any dialogue with racially-bigoted organisations like the 'ASB" (*Ibid.*:15). Terselfdertyd het hy namens SASO ook 'n sterk anti-klas standpunt gehad:

[some people] tell us that the situation is a class struggle rather than a race one. Let them go to Van Tonder in the Free State and tell him this. We believe we know what the problem is and will stick by our findings. (Davies *et al.*, 1984:304)

SASO sou hom deur geen blankes laat voorskryf nie: nie Afrikaners, liberale Engelse òf Marxiste nie.

### 6.4.3 Uitbreiding na nie-studente: 1972-1975

SASO is aanvanklik deur die regering erken en beperk tot "swart" universiteite. Sy militante houding en anti-regering uitsprake (veral deur Onkgopotse Tiro wat later in 'n pakketbomontploffing in Botswana sou sterf), lei egter gou tot groot studente-skorsings, veiligheidsoptrede en stakings op swart kampusse. Tydens die 1972-kongres word besluit dat die SBB uit sy eng studente-basis moes breek - daar het 'n kloof tussen die intellektuele elite en die gewone mense van die swart gemeenskap ontstaan (Davies *et al*, 1984:304). Deur die stigting van 'n groot aantal nuwe organisasies om nouer gemeenskapsbande te skep, ontwikkel die SBB dan ook in die periode 1972-1975 tot die invloedrykste politieke krag onder swartmense (*Ibid.*:306).

In 1971 begin SASO om alle swart organisasies byeen te bring vir 'n bespreking van swart eenheid en die uitbreiding van Swart Bewussyn onder volwassenes. Tydens 'n byeenkoms in Desember 1971 in Orlando-Wes, Soweto, word die Black Peoples' Convention (BPC) gestig. In Julie 1972 word dit in werking gestel en in Desember van dieselfde jaar vind die eerste jaarlikse kongres plaas met Drake Koka as president en onder andere Mthuli Shezi op die uitvoerende komitee (Pityana *et al*, 1992:125-126).

Aanvanklik was daar twyfel oor die BPC se spesifieke rol, naamlik of dit 'n oorkoepelende liggaam vir alle swart organisasies moes wees, of 'n direkte politieke beweging waardeur swartmense hulle verwagtinge kon verwesenlik (Pityana *et al*, 1992:52). Volgens Leatt *et al* (1986:107) het dit uiteindelik op 'n natuurlike manier altwee funksies vervul, en is dit ontwikkel tot die algemene politieke vleuel van die SBB. Hulle beleid was duidelik:

The BPC therefore resolves that: (1) It shall not encourage any organizations which are not representative of Blacks by BPC members. It shall in no way cooperate with Whites in mapping out a political direction. It totally rejects participation in or cooperation with System-created movements. (Arnold, 1979:82)

Die BPC het aanvanklik veral gekonsentreer op projekte gemik op gemeenskaps- (klinieke, kerke), ekonomiese en leierskapsontwikkeling (Arnold, 1979:93), aangesien dit 'n belangrike metode was om die massas te bereik en te beïnvloed. Om hierdie ontwikkelingsprogramme te koördineer, is daar met die Black Community Programmes (BCP) begin (Leatt *et al*, 1986:107).

Na die 1972-73 stakings in Durban is die Black Allied Workers' Union (BAWU) gestig om ondersteuning onder die arbeiders te kry. BAWU se doel was nie om stakings om politieke redes te organiseer nie, maar eerder die aanbieding van opleidingsprogramme. Dit het egter nooit 'n groot aanhang verkry nie, soos bewys word deur die feit dat die SBB nie daarin kon slaag om die trekarbeiders in die hostelle by Soweto 1976 te betrek nie.

Die militantste SBB aanhangers was nog steeds studente en leerlinge, nou georganiseer in die South African Students' Movement (SASM), in 1972 gestig deur Soweto-leerlinge. Bygestaan deur die plaaslike Students' Representative Councils het hulle 'n kritieke rol gespeel in die opstand teen Afrikaans as deel van Bantoe-onderwys. Nog groter betrokkenheid is verkry deur die vorming van die Black Parents' Association (BPA). Die sukses van SASM kan die beste gemeet word aan die omvang van die Soweto 1976 opstande, waarin hulle volgens Fatton (1984:257) 'n sentrale rol gespeel het. Johannesburg het die smeltpot van swart nasionale studente-politiek geword, die eerste stad buite Durban (die SASO-hoofkwartier) om 'n SASO tak en kantore in te rig, bekend as REESO (SASO Reef). Baie hoërskoolstudente-leiers was aktief betrokke by REESO en het 'n leidende rol gespeel in die aanloop tot 16 Junie (Pityana *et al*, 1992:115).

Davis (1987:27) verklein egter die rol van SASO in die opstande self, en beweer dat dit meestal spontaan voorgekom het:

...the Soweto Students Representative Council (SSRC), an offshoot of the South African Students Organization (SASO), was structurally unequipped to provide sustained, skilled direction to what evolved quickly into a national revolt.

Dit het volgens Davis dan ook die ANC in staat gestel om sy leiersposisie onder die vryheidsbewegings terug te wen.

#### 6.4.4 Bantu Stephen Biko

Biko word tereg as die "vader van Swart Bewussyn" in Suid-Afrika beskou. Lindy Wilson (in: Pityana *et al*, 1992:15-77) gee 'n deeglike, alhoewel subjektiewe oorsig van sy lewe en werk.<sup>14</sup> Biko se lewe gee 'n beeld van die politieke omstandighede en klimaat van die sestiger- en sewentigerjare, die tydperk wat

---

14. In hierdie kort bespreking word daar, tensy anders vermeld, op hierdie bron staatgemaak, aangedui as: Wilson.

gekulmineer het in Soweto 1976 en die wording van 'n militante swart protesteater bepaal het.

In 1965 begin Biko met mediese studies aan die Universiteit van Natal en raak dadelik aktief betrokke by studente-politiek. In 1968 breek hy weg van NUSAS met die stigting van SASO. Vanaf 1970 skryf hy artikels in die *SASO Nuusbrieff* onder die skuilnaam Frank Talk (Stubbs, 1979:19), waarin hy die essensie van Swart Bewussyn verwoord. In 1972 begin hy werk vir die Black Community Programmes (BCP) in Durban, dieselfde jaar waarin die staat in verskeie hofsake probeer om die SBB te koppel aan die ANC, PAC of SAKP (Davies *et al*, 1984:307).

In Maart 1973 word Biko vir die eerste keer ingeperk saam met sewe ander van die SBB leierskap (Arnold, 1979:4). Onder die ingeperktes was SASO-ampsdraers (Jerry Modisane, president, en Harry Nengwekhulu, vaste organiseerder), twee stigterslede van TECON (Strini Moodley, ook redakteur van die *SASO Nuusbrieff* en Saths Cooper, openbare skakelbeampte van die BPC) en Drake Koka, stigterslid van die BPC en algemene sekretaris van BAWU (Black Allied Workers' Union). Elkeen is ingeperk tot sy eie woonadres (Pityana tot Port Elizabeth, Biko tot King William's Town, ensovoorts) wat gesamentlike SBB-organisasie effektief verhoed het (Wilson:42). Die veiligheidspolisie het die druk op die SBB volgehou: die nuwe leierskap is in Augustus ingeperk, die daaropvolgende in Oktober, ensomeer (*Ibid.*:45). Biko stig 'n tak van die BCP in King William's Town totdat 'n nuwe inperkingsbevel in Desember 1975 hom verbied om vir die BCP te werk (*Ibid.*:54).

In September 1974 beplan die SBB landwye massa-aksie in solidariteit met die oorwinning van FRELIMO in Mosambiek en die instelling van 'n oorgangsregering in daardie land. Ten spyte van 'n verbod deur die Minister van Justisie gaan hulle daarmee voort en landwye arrestasies volg, veral van SASO- en BPC-lede. Die aanhoudings en aanklagte was ingevolge die Wet op Terrorisme, wet 83 van 1967 (Arnold, 1979:xxvi). Sewe maande later (in April 1975) word dertien aangehoudenes formeel aangekla en teen Mei 1976, toe Biko gedagvaar word om as getuie in die hofsak op te tree, was nog net nege in aanhouding (Pityana *et al*, 1992:53). Hulle word op 15 Desember 1976 skuldig bevind en gevonnissen tot 5-6 jaar tronkstraf op Robbeneiland. Die aansoek om appèl word in Maart 1977 van die hand gewys (SAIRR, 1977:24).



Biko se stem was vanaf 1973 ingevolge sy inperkingsbevel stil, maar op 2 Mei 1976 het dit internasionaal hoorbaar geword tydens die "Sathasivan Cooper and Eight Others Trial", oftewel die "Verhoor van Swart Bewussyn". In wese het SASO en BPC tereg gestaan, altwee organisasies wat ontspring het uit Biko se ideologiese konsep van Swart Bewussyn. As Biko een van die aangeklaagdes was, sou hy ook net 'n paar jaar tronkstraf gekry het. Dit was egter sy laaste openbare optrede (Arnold, 1979:xiii).

Ná die hofszaak word bykans al die BCP-medewerkers gearresteer. Biko word vanaf 27 Augustus 1976 vir 101 dae aangehou, meestal in afsondering (Wilson:61,62), en daarna ontslaan sonder dat hy ooit aangekla is. In Januarie 1977 word hy aangewys as ere-president van die BPC (*Ibid.*:63). Op 17 Augustus 1977 oortree hy sy inperkingsbevel deur na Kaapstad te reis. Met die terugreis op 18 Augustus word hy by 'n padblokkade in Grahamstad gearresteer en die volgende oggend oorgeplaas na Port Elizabeth. Hy word vir twintig dae naak en geboei in afsondering in Walmer se polisiestatie aangehou. Op 6 September word hy vir ondervraging na die Sanlamgebou (Hoofkwartier van die Veiligheidspolisie) geneem waar hy in die vroeë oggendure van 7 September 'n kopbesering opdoen. Op die aand van 11 September word Biko, reeds ernstig siek, naak en geboei agter in 'n Landrover na die Sentrale Gevangenis in Pretoria vervoer. Daar sterf hy die aand van 12 September in die Gevangenshospitaal (Wilson:79,80), die 41ste persoon wat in aanhouding deur die Veiligheidspolisie sterf (Arnold, 1979:xxvi).

Vyf weke na Biko se dood, op 19 Oktober 1977, word die Swart Bewussynsbeweging ernstig geknou toe agtien organisasies, waaronder SASO en die BPC, verban word (Pityana *et al.*, 1992:75). Baie lede verlaat die land en sluit aan by die ANC en PAC. 'n Interne reorganisasie lei tot die stigting van die Azanian Peoples' Organisation (AZAPO) in Mei 1978 (Davies *et al.*, 1984:308). In 1979 word die Black Consciousness Movement of South Africa in Londen gestig, waarvan die naam later verander word na die BCM of Azania (BCMA).

Biko het geglo dat, ten spyte van die oorweldigende fisieke onderdrukking, die skadelikste vorm van swart onderdrukking psigologies was (vergelyk sy verduideliking in Arnold, 1979:19-24). Daar was 'n onmiddellike behoefte aan bewusmaking, en daaruit ontspring die konsep van Swart Bewussyn:

In essence, Black Consciousness represented a liberation movement of the mind. A psychological revolution aimed at forging Black thought and feeling into an amalgam of Black pride and ultimately Black unity. (Arnold, 1979:xiv)

In hierdie opsig was Swart Bewussyn dus 'n geestestoestand wat swart hoop kon laat opvlam en die opkomende swart nasionalisme kon aanvuur. Biko se omskrywing van "swart" was dan ook polities geïnspireer:

Blacks are to be interpreted as those who are by law or tradition politically, economically and socially discriminated against as a group in the South African society, and identifying themselves as a unit in the struggle towards a realization of their aspirations. (Arnold, 1979:121)

In hierdie sin word die term "Nie-Blank" dus 'n ontkenning van die swartman se wese, want "a positive view to life, which is commensurate with the build-up of one's dignity and confidence, should be contained in a description which you accept" (Arnold, 1979:14). Volgens Biko het die term "Nie-blank" egter wel bestaan:

If one's aspiration is whiteness but his pigmentation makes attainment of this impossible, then that person is a non-white. Any man who calls a white man 'Baas', any man who serves in the police force or Security Branch is *ipso facto* a non-white. Black people - real black people - are those who can manage to hold their heads high in defiance rather than willingly surrender their souls to the white man. (in: Stubbs, 1979:48)

#### 6.4.5 Swart teologie

"Swart teologie" is 'n manifestasie van Swart Bewussyn, in soverre die stryd ook 'n geestelike dimensie gehad het. In Suid-Afrika is die begrip bekend gestel deur die Black Theology Project van die University Christian Movement, as een aspek van die "bevrydingsteologie". Tydens 'n konferensie van net-swartes in Maart 1971 is die volgende vraag byvoorbeeld bespreek: "In terms of our own experience as blacks in South Africa, to what extent is Jesus Christ identified with the plight of the black oppressed masses in South Africa to-day?" (Horrell, 1971:144). Swart teoloë moes 'n antwoord vind op die aanklag dat Christus net die Verlosser van die witmense in Suid-Afrika was. Biko se oplossing was Swart Teologie: "a situational interpretation of Christianity. It seeks to relate the present-day black man to God within the given context of the black man's suffering and his attempts to get out of it" (in: Stubbs, 1979:59).

Die invloed van die Christendom in Afrika was van die vroegste tye af kontroversieel. Sendelinge is gesien as agente van imperialisme, selfs rassisme, en

dikwels met goeie reg: "The colonial church was paternalistic, showed deference to civil authority, and used its influence to advance the cause of the colonial government" (Leatt *et al*, 1986:61). Swart kerkleiers het dus al sedert die laat 19de eeu weggebreek van die Europees-beheerde sendingkerke, en die sogenaamde onafhanklike "Ethiopese" kerke gestig.<sup>15</sup> Hierdie leiers het geïdentifiseer met Ethiopië, omdat die land in die Bybel vermeld word, die bakermat van die Christendom op die vasteland is en nooit gekoloniseer is nie en daarom ook selfregering en vryheid simboliseer (Edgar, 1988:10). Die belangrikste redes vir die afstigtings was die sendelinge se negatiewe beskouing van tradisionele godsdienstige gebruike, poligamie, en selfs kleredrag en lewensgewoontes. Die bekeerde Afrikane moes Christelik én Westers word. Vanuit swart perspektief, in die woorde van Aartsbiskop Tutu, het sendelinge probeer

to Europeanise us before they would Christianise us. They have consequently jeopardised the entire Christian enterprise since ... they have tended to make us feel somewhat uneasy and guilty about what we could not alter ... - *our Africanness*. (aangehaal in: Leatt *et al*, 1986:61)

Ook vir Biko was dit een van die sterkste aanklagte teen die "wit" kerk: "The people amongst whom Christianity was spread had to cast away their indigenous clothing, their customs, their beliefs which were all described as being pagan and barbaric" (in: Stubbs, 1979:56). Daar was ook nie in die "wit" beheerstrukture van die sendingkerk geleentheid vir swart leiers om hulle ambisies uit te leef nie. Die onafhanklike kerke was dus aanloklik, want hulle het probeer om die Afrika-kultuur te akkommodeer. Hulle het probeer om die Christelike boodskap te skei van die Europese rassisme en kultuur (Edgar, 1988:10).

Volgens Hopkins (in: Pityana *et al*, 1992:199) het Steve Biko Swart Bewussyn in die sfeer van die Christendom toegepas en daardeur 'n Swart Teologie vir die vryheidsbeweging in Suid-Afrika geskep. Hy het die Bybelse boodskap herinterpreteer sodat dit relevant vir die swartman kon wees: "The bible must not be seen to preach that all authority is divinely instituted. It must rather preach that it is a sin to allow oneself to be oppressed" (in: Stubbs, 1979:31). Deur die herinterpretasie het swart Christene 'n morele basis gehad vir hulle opstand teen onderdrukking, of, soos Fatton dit stel: "Expressing the religious sensibility of the new ideological radicalism, black theology became the indispensable moral ingredient of black consciousness" (1984:279).

---

15. Kyk ook Karis & Carter, 1973:7-8.

Basil Moore (aangehaal in: Fatton, 1984:262) beskou Swart Teologie dus as 'n opstand teen die geestelike verslawing van die swartman wat hulle van hulle trots en waardigheid beroof het: "It is a theology of the oppressed, by the oppressed for the liberation of the oppressed". Die vraag kan tereg gestel word of Swart Teologie dan in sigself die morele regverdiging vir geweld teen onderdrukking bevat? Volgens Fatton (1984:277) was dit beslis die geval, want: "there was a qualitative distinction between the violence of the oppressor and the violence of the oppressed". Hy dui nie presies aan hoe hierdie onderskeid gemotiveer kan word nie.

Dit is geen toeval dat Biko Swart Bewussynsdenke gebruik het in sy analise van die verband tussen Christelikheid en apartheid nie. Die voorbeeld is immers gestel deur die NGK wat selfs voor die bewindsoorname van die N.P. in 1948 op rasse-skeiding in die kerk as beleid besluit het. Daar het dus, soos in Hoofstuk 4.3 aangedui is, 'n "wit" teologie bestaan nog voor die amptelike inwerkingstelling van apartheid. Die Bybel is so geïnterpreteer dat dit apartheid teoreties en teologies kon regverdig.

Daar kan beweer word dat die Swart Bewussynsbeweging as 'n regstreekse reaksie op apartheid ontstaan het. Die ANC en PAC het 'n strategie van konfrontasie gehad: eers deur morele oorreding, opgevolg met nie-gewelddadige buite-parlementêre optrede, onder andere boikot-aksies en stakings, en uiteindelik deur gewapende ondermyning. Die SBB het hierdie strategie betwyfel en eerder die bevrydingstryd aangepak met 'n beleid van swart solidariteit en die konsep van groepmag. Vanuit so 'n basis kon die blanke se verdeel-en-heers strategie teengewerk word.

Bevryding moes op alle vlakke van die swartman se bestaan verkry word, ook wat kulturele aktiwiteite betref: musiek, drama, letterkunde, die herinterpretasie van swart geskiedenis en die herontdekking van die swartman se kulturele wortels in die algemeen. Dit het die godsdienstige kwaliteit van die tradisionele en moderne Afrika-kultuur erken en het dit probeer uitdruk in 'n filosofie van Swart Teologie (Leatt *et al*, 1986:108). Alhoewel hulle aanvanklik toegespits was op die eerste fase van die stryd, naamlik die psigologiese bevryding deur bewusmaking, was daar wel sprake van 'n tweede fase: die inskakeling by die gewapende stryd wat alreeds deur die ANC en PAC begin is.

## 6.5 Die invloed van Swart Bewussyn op die teater

Waar politieke weë nie bestaan nie, word kultuur dikwels ingespan om uitdrukking te gee aan die mens se politieke begeertes of opstand teen onderdrukking. Volgens Mbulelo Vizikhungo Mzamane (in: Pityana *et al*, 1992:185) het Swart Bewussyn meer as enige ander groepering hierdie politieke funksie van kultuur besef:

It was active in all the arts, but in none more effectively than theatre, which included poetry performances. Black Consciousness emphasised the educational function of cultural and artistic activity and exploited the political resources of art, theatre, music, dance and culture in general.

Hauptfleisch en Steadman beweer dan ook: "Black theatre came to mean theatre which espoused the principles of Black Consciousness" (1984:144). Ook Kavanagh (1981:*General Introduction*), alhoewel hy vanuit sy Marxistiese politieke gesigpunt<sup>16</sup> die oorkoepelende term, meerderheidsteater ("majority theatre"), gebruik, onderskei elders (1981:xiv) 'n ontwikkeling wat hy 'n "Swart Bewussynsteater" noem. Swart Bewussyn vorm dus 'n direkte skakel tussen kultuur en politieke bevryding. Die implikasie hiervan is dat daar in die sewentigerjare 'n punt bereik is waar sosio-politiese en kulturele nasionalisme verenig het - wat 'n sterk ooreenkoms toon met die vroeë ontwikkeling van die Afrikaanse teater.

Soos die Afrikanerkultuur homself 'n halfeeu vroeër teen Engelse verdringing verset het, was die Swart kultuur in opstand teen blanke (Europese) oorheersing, want soos Biko aangedui het:

one cannot escape the fact that the culture shared by the majority group in any given society must ultimately determine the broad direction taken by the joint culture of that society. ... a country in Africa, in which the majority of the people are African must inevitably exhibit African values and be truly African in style. (in: Stubbs, 1979:24)

In sy belangrikste ooreenkoms met die opkoms van Afrikaner-Nasionalisme het die Swart Bewussynsbeweging daarin geslaag om swart politieke en kulturele aspirasies te koppel, en daardeur 'n nuwe dryfkrag aan kulturele aktiwiteite te gee.

Swart Bewussyn wou die swartmense politieke bewus maak en verenig, en kulturele middele, onder andere teater, is in diens van Swart vryheid gestel. Soos Steadman (1988:32) tereg aantoon, het die beweging teater as 'n belangrike bewusmakingsmeganisme beskou, met die gevolg dat 'n "radical often didactic, political theatre" daaruit ontwikkel het. Steve Biko, alhoewel hy die teater as 'n

---

16. Vergelyk ook Kavanagh, 1985:xiii-xv.

resente ontwikkeling in die swart kultuur beskou het (in: Arnold, 1979:180), beskryf die funksie en trefkrag van die teater op die swart gemeenskap soos volg:

"it is directed at development of the humanity ... within Blacks. It gives some kind of sedating effect, especially after any experiences at the receiving end. It is nice to see it being parodied on the stage. ... It is nice to get some people in a very dramatic way posing this question to you: Do you castigate yourself for being Black, and going on to point out to you just how human you are - blood runs in your veins like it runs in the veins of the White man - making you think positively about yourself for a long time. This as far as I have experienced is the way in which theater has been used in confronting the black man with himself, to remove the element of alienation in the Black man". (*Ibid.*:181)

Dit is presies die funksie van Swart Bewussyn, en soos Mzamane aandui: "Theatre, like graffiti, was the one medium left to the people to use to conscientise, educate, unify and mobilise..." (in: Pityana *et al*, 1992:186).

Dit is belangrik om die literatuur van Swart Bewussyn te onderskei van die tradisie van protes wat hulle geërf het. Mzamane (*Ibid.*:183) onderskei tussen Protesliteratuur (geskryf deur die onderdrukte om die simpatie en ondersteuning van die maghebbers te verkry) en Liberale literatuur (geskryf deur witmense om 'n pleidooi vir Christelik liberale, humanistiese waardes in rasse-verhoudinge te lewer). Beide hierdie groepe het essensieel vir 'n wit leserspubliek geskryf. Daarteenoor het die literatuur van Swart Bewussyn ontwikkel wat direk op die swart leser gemik was: "Their aim was to liberate their people as much from white oppression as from their own selves: from the self-inflicted pain and suffering, and the senseless and devastating violence of the townships".

Ná 21 Maart 1960 (Sharpeville) het verskerpte Veiligheidsoptrede die meeste lede van versetbewegings ingeperk, gearresteer of landuit laat vlug<sup>17</sup>. As gevolg van die verbanning van boeke, inperkingsbevele wat skrywers die swye opgelê het, die gemeenskapsverskuiwings uit swart kulturele sentra soos Sophiatown en Distrik Ses, die uittoeg van leidende swart kunstenaars ná produksies soos King Kong en Sponono, het hierdie politieke onderdrukking ook gelei tot 'n kulturele stagnasie. Die skrywers van Swart Bewussyn het dus begin skryf in wat Mzamane noem "a near vacuum, with few works in circulation by older writers on which they could model their own writings" (*Ibid.*:179).

---

17. Kyk Hoofstuk 2, paragraaf 2.4.2.

Die invloed van Swart Bewussyn in die herontwaking van die swart literatuur was veral sigbaar in die rol van poësie as bewusmakingstrategie:<sup>18</sup>

At every conceivable occasion organised by advocates of Black Consciousness, poetry was performed in the manner of the *izibongo*: at funerals and memorial services, at public performances and private houses, and at labour-union meetings. (Mzamane, in: Pityana *et al*, 1992:184)

Soos Mzamane (*Ibid.*:189) aandui, was poësie 'n bekende taal vir die swartman en ook die verfyndste vorm van die suidelike *abantu* se gesproke woordkuns. Swart Bewussyn het hierdie tradisie gebruik en ook in die stedelike gebiede laat herleef.

Richard Rive en James Matthews was van die min aktiewe swart skrywers en digters wat in Suid-Afrika aangebly het. Alhoewel baie van hulle werk verban is, was hulle tog bekend onder hulle mense en veral die jeug. Matthews, wat in Alexandra en Distrik Ses gebly het, het 'n belangrike rol in die vorming van jong skrywers gespeel. In 1972 word sy bundel Cry Rage gepubliseer, en in 1974 stig hy die Black Publishing House in Athlone, wat onder andere 'n bloemlesing Swart Bewussynspoësie onder die titel Black Voices Shout! gepubliseer het (Mzamane, in: Pityana *et al*, 1992:181-182).

Die volgende twee gedigte gee 'n illustrasie van die algemene swart problematiek wat tematies ook neerslag gevind het in die politieke protesteater. In *Ofay-Watcher, Throbs-Phase (Phase xiii)* van Mongane Wally Serote (1982:41) word wit en swart van mekaar geskei, maar ook teenoor mekaar gestel:

White people are white people  
They are burning the world.  
Black people are black people  
They are the fuel.

White people are white people  
They must learn to listen.  
Black people are black people  
They must learn to talk.

In sy inleiding tot hierdie bundel skryf Mzamane (1982:10): "Serote's poems have been concerned with the Black people's cultural and political reawakening ... They were addressed to the White community in the protest tradition, to appeal to them for a change in heart in their attitude to Blacks." Sy gedigte beskryf vanuit 'n Swart Bewussynsperspektief die swartmens en sy moeilike lewensomstandighede.

---

18. Vergelyk Afrikaans met sy strydverse en voordragte by volksfeeste en huldigingsgeleenthede tydens die opkoms en groei van Afrikaner-Nasionalisme.

James Matthews (1972:9) sluit hierby aan, maar bevraagteken die blanke (liberale) se vermoë om die saak van die swartman vir die swartman te hanteer nog sterker:

Can the white man speak for me?  
 can he feel my pain when his laws  
 tear wife and child from my side  
 and I am forced to work a thousand miles away?  
 does he know my anguish  
 as I walk his streets at night  
 my hand fearfully clasping my pass?  
 is he with me in the loneliness  
 of my bed in the bachelor barracks  
 with my longing driving me to mount my brother?  
 will he soothe my despair  
 as I am driven insane  
 by scraps of paper permitting me to live?  
 Can the white man speak for me?

Die swart Suid-Afrikaanse poësie was dus op 'n vroeër stadium militant as die ander literêre genres, deels omdat dit 'n minder kwesbare vorm is (dit is moontlik om binne 'n gedig te versteek én uit te basuin), maar ook omdat die orale en politieke tradisie in Suid-Afrika so sterk geïntegreer is (vergelyk die poëtiese en idiomatiese slagspreuke by die "rallies"). Soos duidelik uit die hieropvolgende drama-besprekings sal blyk, was die poësie ook dikwels binne dramatiese produksies geïntegreer. Die rol van poësie in die swart teater is baie groter as wat in die "wit" teater aangetref word.

Die literêre herlewing ná 1967 is aangehelp deur die bestaan van 'n aantal literêre tydskrifte, sommige onder swart beheer: *Classic* (Nat Nakasa, 1963), *SASO Newsletter* (1970), *New Classic* (1975), *Donga* (1976, en vervang deur *Inspan* na sy verbanning in 1978) en *Staffrider*, Maart 1978, wat 'n hoogtepunt in die Swart Bewussynsliteratuur aandui (Pityana *et al*, 1992:182).

'n Mondstuk vir die SBB op teatergebied, was *S'ketsh' Magazine*, wat deur Robert Amato (stigter onder andere ook van Imita en Sechaba Players) gefinansier is. Die redakteurskap is tot in 1975 gedeel deur Robert Kavanagh en Mango Tshabangu en daarna deur die digter-dramaturg Siphon Sepamla. Vanuit 'n Swart Bewussynstrewing het die tydskrif blanke kulturele oorheersing van die swart teater aangeval en, soos later aangedui sal word, selfs die opvoering van swart teater voor blanke gehore



teengestaan. Dit het ook Swart Bewussynsteaterorganisasies soos MDALI en Mihloti ondersteun. Mihloti het veral programme van versetpoësie en musiek in en om Johannesburg aangebied, totdat hulle leier en voorsitter van MDALI, Molefi Pheto, in 1975 gearresteer is.

Steadman (1987:18) argumenteer dat Swart Bewussyn die aanleidende oorsaak tot die ontwikkeling van 'n nuwe "swart" teater was. Deur "wit" kulturele uitdrukkingsvorme te verwerp, het swart kunstenaars innoverende maniere gevind waardeur die swart ervaring uitgebeeld kon word: "Audiences at this theatre, despite differences in language, class and status, shared a commonality - a mythology of blackness, as it were ... the source and the focus of a revolutionary collective consciousness". Die resultaat was 'n opbloeï in uitsette, veral wat die teater betref, met dramaturge soos Mthuli Shezi, Matsemela Manaka, Maishe Maponya, Gcina Mhlope, John Ledwaba, Mbongeni Ngema en Percy Mtwa.

Daar was verskeie aktiewe teatergroepe wat sterk onder die invloed van Swart Bewussyn was. Hiervan was die People's Experimental Theatre (PET), die Theatre Council of Natal (TECON) en die Music, Drama, Arts and Literature Institute (MDALI) die belangrikste (Larham, 1985:76). Beide PET en TECON het noue bande met SASO en die BPC gehad en IDAF (1977:58) beskryf hulle dan ook as die mees polities betrokke swart teatergroepe. Swart Bewussyn was ook verantwoordelik vir die stigting van die South African Black Theatre Union (SABTU), wat nie lank bestaan het nie.

TECON is in 1969 deur 'n Indiër studentegroep in Durban gestig onder die leiding van Saths Cooper, (mev) Sam Moodley en Strini Moodley, almal aktief verbonde aan Swart Bewussyn (IDAF, 1977:58-59). Dit het begin as 'n sambreelorganisasie vir bestaande swart groepe, maar het spoedig tot 'n toneelgeselskap in eie reg ontwikkel. Hulle volskaalse produksies was nog stewig geanker in die Europese tradisie, soos blyk uit die opvoering van Antigone in 1971 (Anouilh se drama aangepas by die Suid-Afrikaanse situasie). In 1973 word hulle 'n net-Swart groep en verklaar: "We now recognize that TECON's role is only within the black community and continued inclusion of whites will only serve to frustrate its endeavours" (IDAF, 1977:58). In 1973 word Cooper en die Moodleys gearresteer (Orkin, 1991:151), en TECON reageer met die opvoering van Black images, 'n collage van musiek, poësie en dramatiese monoloë. Hierin word swart eenheid

bepleit saam met 'n oproep tot aksie, en swart leiers, van Sjaka tot die pas gearresterde SASO-leiers, word verheerlik.

MDALI, "die skepper", was 'n swart organisasie wat in 1972 in Soweto gestig is met as oogmerk die onafhanklikheid van swart kuns en teater (Vandenbroucke, 1977:45). Dit het ontstaan uit 'n ander Soweto teatergroep, Mihloti, en het in 1973 en 1974 twee Black Arts Festivals in Soweto georganiseer (Mshengu, 1979:36). Hulle het ook 'n MDALI-fee vir 1975 beplan, maar die arrestasie van Mihloti-leier Molefi Phineas Pheto het dit gefnuik. 'n Algemene persepsie het ontstaan dat die veiligheidspolisie alle vorme van Swart kreatiwiteit en inisiatief wou uitwis. Pheto is langer as agt maande aangehou voordat hy op nietige nie-teaterklagtes aangekla en vrygelaat is. MDALI het intussen tot niet gegaan (IDAF, 1977:62,63).

PET is in 1973 in Lenasia gestig onder die leierskap van S. Variava en Numsisi Kraai (later Khuzwayo). Hulle programme neem die vorm aan van poësie-voorlesings, toneelopvoerings, en kombinasies van poësie, musiek en uittreksels uit revolusionêre swart skryfkuns (Larham, 1985:76). Hulle smelt saam met Shiqomo, 'n swart groep van Soweto en die eerste gesamentlike opvoering is Shanti, geskryf deur die BPC onder-voorsitter, Mthuli Shezi (IDAF, 1977:61).

PET se doelstellings (in: Hauptfleisch & Steadman, 1984:145) vat die strewe van die hele beweging saam:

- ... whereas we, the Black People of South Africa, recognising
1. The lack of Black Theatre Groups in South Africa;
  2. That White-dominated theatrical groups are irrelevant to the Black experience;
  3. That the existing potential in Black Theatre, Art, Music and Literature must be fully developed;
- And further realising  
That Black Theatre is a means of assisting Blacks to re-assert their pride,  
Human dignity, Group identity and solidarity,  
Therefore resolve to found a Black Theatre Group...

Die Regering het PET se teateraktiwiteite as anti-Wit, subversief en gevaarlik beskou. In September 1974 word omtrent die hele Swart Bewussyn-leierskap gearrester onder die Wet op Terrorisme, onder andere TECON-lede Saths, Vino en Revabalan Cooper en Strini Moodley. Dit word vroeg in 1975 opgevolg met die arrestasie van Sadeque Variava, Numsisi Khuzwayo en Solly Ismail van PET. Net dertien van al die gearresterdes word in Maart 1975 voor die hof gedaag.

Onder die lys "subversiewe" organisasies op die klagstaat word genoem: SASO, BPC, TECON en PET. Vyf van die aangeklaagdes was betrokke by teater. Maande later word die klagstaat verander en Solly Ismail en Lingam Moodley vrygelaat. Dit blyk dat die opvoering van dramas, hoe revolusionêr ook al, nie dieselfde is as om die staat omver te gooi nie (IDAF, 1977:61). Sadecque Variava en Numsisi Khuzwayo verskyn op 31 Januarie 1977 in die Pretoriase Hooggeregshof waar klagtes ook teen hulle teruggetrek word. Hulle is aanvanklik aangekla ingevolge die Wet op Terrorisme na aanleiding van 2 gedigte en 'n redaksionele artikel in PET se nuusbrief van 1973, en die opvoerings van Shanti in 1973 en 1974. Variava is in Junie 1975 in hegtenis geneem, wat beteken het dat die klagtes teen hom teruggetrek is nadat hy 227 dae in aanhouding was en 16 maande op borgtog. Sy borgvoorwaardes het hom beperk tot Pretoria, alhoewel sy huis in Johannesburg was (SAIRR, 1977:16).<sup>19</sup>

Swart Bewussyn het dus 'n deurslaggewende rol gespeel in die herontwaking en herbevestiging van die swart kulturele lewe. Dit was egter nie sonder sy gevare nie, soos Nolutshungu (1982:155) aandui:

Where the task of cultural creation is seen as being to uplift and educate and to restore the black man's sense of his worth and dignity, these functions are still conceived in immediate antagonistic opposition to the condition of Blacks in a world that the white man not only made but dominates still. Artistic creation is not so much an effort of retrieval of values and sensibilities once possessed and lost; it is, first and last, an insurrectionary endeavour that will unmake the world before it recovers and reorders what is of permanent value beyond domination and its overthrow. Little wonder, then, that the art often comes off worse than its aim.

In die volgende paragrafe sal krities na hierdie aspek gekyk moet word.

## 6.6 Politieke protesteater

*This is the Theatre of the Dispossessed, and the Oppressor is fair game. Is it naked racism? No, it is merely revenge, and revenge is dressed to kill (Silber, 1983:11).*

Daar is verskeie moontlike redes vir die radikalisering van die townshipteater tussen 1972 en 1975. Die opvoerings van groepe soos die Serpent Players en Workshop '71 het bewys dat politieke betrokkenheid populêr kan wees, en as 'n

---

19. Security and related trials in South Africa July 1976-May 1977, in 1977 saamgestel deur die S.A. Instituut vir Rasse-verhoudinge (SAIRR).

alternatief vir die township musical kan dien - Sizwe Bansi is dead is byvoorbeeld in 1972/3 in Kaapstad en Soweto opgevoer, opgevolg met twee toere in die townships rondom Johannesburg. Soos reeds aangedui, het die aanhang van die Swart Bewussynsbeweging vinnig toegeneem en invloed op alle terreine van die "swart bestaan" begin uitoefen. Landwyd was 'n klimaat van stakings en ander vorme van politieke protes. Die tydperk is ook gekenmerk deur groeiende inflasie en werkloosheid, wat tradisioneel 'n teelaarde vir ontevredenheid is. Voorts het die geleidelike erosie van solidariteit in die blanke politiek en die ineenstorting van die koloniale minderheidsregerings in ander dele van die subkontinent ongetwyfeld ook gehelp om 'n klimaat vir protesteater te skep. Die tydsgewrig was dus reg om die teater sterker in diens van die stryd te stel: dit was 'n relatief goedkoop medium, mobiel, eenvoudig om aan te bied en moeilik om te beheer, te sensuur of te verban.

Volgens Hauptfleisch & Steadman (1984:144) het die swart dramaturge sedert die sewentigs tot 'n gemeenskaplike doel gewerk: die skep van doelbewuste teenkulturele alternatiewe, met 'n gemeenskaplike tema van protes en 'n gemeenskaplike tegniek van didaktisme. Hierdie stelling verteenwoordig egter nie die volle spektrum van teateraktiwiteite onder swartmense nie. Volgens Kavanagh (1981:xiv) het die populêre teatertradisie tussen 1970 en 1976 uitdrukking gevind in drie duidelike soorte teater: dorpsteater ("town theatre"), Swart Bewussynsteater en townshipteater. Ten spyte van die gevaar van soorte-kategorisering op grond van politieke inhoud en betrokkenheid, eerder as op inherent dramatiese en teatrale eienskappe, is dit tog 'n nuttige indeling wat kan meehelp om drie herkenbare teaterrigtings in historiese perspektief te plaas.

Onder "Dorpsteater" verstaan Kavanagh die ernstige, nie-kommersiële, eksperimentele teater wat buite die townships plaasgevind en ook blankes betrek het. Dit was in die tradisie van die samewerking tussen blanke en swart kunstenaars, wat ondanks die apartheidswetgewing nie uitgewis kon word nie.

Die townshipteater was 'n kommersiële teater wat binne die townships opgetree en met musiek en dans die lewe in die stedelike townships gereflekteer het. In die townships is die tradisionele "landelike" kultuur vervang met 'n stedelike kultuur. In hierdie teater het Kente Productions die monopolie gehad. Die meeste van hierdie werk was nie polities omstrede nie.

Lynreg hierteenoor was die Swart Bewussynsteater, met die oogmerk om die politieke belang van die kulturele stryd in die kunste te aktiveer en die beleid om net vir swart gehore in die swart woongebiede op te voer. 1974 was 'n jaar van verhoogde militantheid en politieke bewussyn, veral onder die jeug van Soweto. Die ideologie van Swart Bewussyn het begin inslaan en die jeug het nou ook 'n belangrike bykomende deel van die gehoor vir Swart Bewussynsteater geword.

In die volgende paragrawe sal daar dan aan die hand van geselekteerde tekste noukeuriger gekyk word na aspekte in die ontwikkeling van die swart politieke protesteater voor 1976.

### 6.6.1 Gibson Kente: die kommersiële en onafhanklike teater

In 'n onderhoud met Silber (1983) het Kente sy beskouing omtrent die teater en die rol van politieke protes daarin duidelik gestel:

It [theatre] can never be used as a vehicle for political opinions. If you can't rise above it, then your contribution to the culture of your people is void ... I mean, it is your ideology that you want to foster, you know? For me, you are not for the people. For me, you are an exploiter. Of the people and the stage.

Soos in paragraaf 6.2 hierbo aangedui, was dit egter juis hy wat verwyt is van eksploitasie en kommersialiteit in 'n tyd waarin politieke optrede vereis is.

Kente het aanvanklik nie revolusionêre dramas geskryf nie, eerder verhale oor die alledaagse toestande in die townships, dit wil sê, die dinge waaroor die gewone mense besorgd was. Vanaf 1973 is vanuit verskeie oorde druk op hom uitgeoefen om meer "betrokke" te wees in sy teater. Hy moes ook politieke standpunt inneem ten opsigte van die lewensrealiteit van sy mense. Dit het hy gedoen in sy "politieke trilogie": How long, I believe en Too late. Een van die belangrikste redes vir sy aanpassing was die aanhang wat Swart Bewussynsdenke onder die jeug gekry het. Soos Wakashe (1986:41) dit stel: "Kente's musicals were inadequate for a younger generation looking for more radical connections between cultural expression and political aspirations". In sy reaksie op hierdie nuwe vlak van politieke bewussyn by 'n deel van sy gehoor het Kente al die belangrikste elemente van sy suksesresep behou. Musiek en dans het byvoorbeeld sentraal gebly, en dit was, volgens Mshengu (1979:37), 'n kragtige emosionele wapen in Kente se hande. Kente kon dus daarin slaag om 'n fyn balans tussen "vermaak" en "boodskap" te skep, soos hy veral in Too late geïllustreer het.

Die eerste van sy drie politieke dramas, How long (1974) is opgevoer tot en met die uitbreek van die 1976 opstande, toe die township-superintendente hom verplig het om dit te staak (Larham, 1985:65). Hierin lewer hy kritiek op die vernietigende effek van die paswette op die familie en individuele vryheid, en die onregverdigde regstelsel. Die witman is verantwoordelik vir die frustrasie en ellende van die swartman, nie die township-omstandighede nie. Die hoop lê in onderwys. Alhoewel dit dus kritiek op sosiale onreg is, is dit nie baie sterk kommentaar nie en nog steeds populêre terapie. In I believe (ook 1974) doen hy 'n sterk oproep om Swart eenheid.

Die eerste opvoering van Too late<sup>20</sup> was in Februarie 1975, in die Mofolosaal in Soweto (Kavanagh, 1981:89). Die drama gee die indruk van geweldige spoed - asof die besige lewe van die township gereflekteer word in frenetiese aktiwiteit op die verhoog. Tipiese townshipruimtes word vir voorstelling geselekteer: 'n bushalte, 'n eenvoudige woning wat ook shebeen is, 'n kerk, straat, polisiepost, en dit word bevolk met 'n wye verskeidenheid townshiptipes: die shebeenqueen, skoliere, tsotsis, die dronkaard, predikant, swart polisieman, ensovoorts. Die saambindende faktor tussen hierdie uiteenlopende dog maklik herkenbare en identifiseerbare tipes, is die ellende van hulle lewe. Almal kry swaar. Daar is werkloosheid, vervolging en geweld - en dit word veroorsaak deur 'n gemeenskaplike vyand: die gesiglose staat.

Ongelyke lone vir swart en wit maak van die swartman 'n tweedeklas mens. Die Dokter neem aanstoot as daar na hom verwys word as 'n tweederangse dokter, maar Matric antwoord tereg dat hy een sal bly "As long as you are still getting a black wage at hospitals. So it is with lawyers who can never rise to the status of being judges" (p.92). Vir die jongmense is daar ook geen hoop in universiteitsopleiding nie, want soos die dokter aandui: "No opportunities for your qualifications" (p.92).

Dit is 'n uitsiglose lewe met verskuiwings uit woonbuurte, werkloosheid as gevolg van werkreservering (Totozi, p.94) en die praktiese toepassing van die Tuislandbeleid wat 'n ewige bedreiging vir die swart stedelinge inhou. Die passtelsel (identiteitsboekies) maak van die swartman 'n voortdurende prooi vir

---

20. Die teks is gepubliseer in Kavanagh, 1981:89-123. Alle bladsyverwysings by aanhalings verwys hierna.

ongenaakbare jagters: die polisie. Wanneer hulle in die tronk beland is die omstandighede so haglik dat die predikant, Mfundisi, net kan uitroep: "My God, what hell is this?" (p.119).

Alle aspekte van die lewe word deur regulasies en burokrate beheer. Dit word goed geïllustreer waar die onnosel en brutale swart polisieman, Pelepele, toeslaan op die onwettige shebeen: "Office give you paper for permission to hold party and keep plenty hot drink?" (p.102). Wie is verantwoordelik vir hierdie toestand? Die staat is Gesigloos: dit is Hulle, Daarbo. Selfs die wit beampte by die paskantoor is gesigloos. Al wat sigbaar is, is sy arms en 'n paar pienk handskoene (om 'n witman voor te stel), en ook hy aanvaar nie die verantwoordelikheid nie: "God almighty! Did I make the damn laws?" (p.111).

Ten spyte van al die ellende oorleef die mense. "Courage" word deurgaans as groetwoord gebruik en selfs in die ernstigste tonele word die komiese as terapeutiese tegniek ingespan. Kente se populêre teatervorm blyk duidelik in die kerktoneel waar die dronk dokter opstaan om te bieg, winde opbreek en die jong meisies teen hulle borste slaan soos hy armswaaiend en wiegend deklameer (p.107). Wanneer Offside gearresteer word, ontsnap hy deur uit sy baadjie te glip, wat hy dan natuurlik kwyt is. Direk daarna word die ewewig herstel in sy lamentasie: "If they miss me, why arrest my jacket?" (p.114). Die politieke en sosiale kwessies word ineengestremel met die populêre resep van komiese tussenspele, musiek en melodramatiese momente.

'n Tipiese voorbeeld van hoe Kente die komiese gebruik om die angel uit apartheidslewe te haal, is waar die dokter sonder wettige pas betrap word. Vir die gehoor is dit 'n bekende, selfs alledaagse situasie met verreikende gevolge, want, soos die dokter, beteken dit vir hulle dat hulle teruggestuur kan word na 'n tuisland toe. Hulle kan egter nie in die gewone lewe daarop reageer soos die dokter nie:

Thank you, that's a very kind and generous offer. But please understand my problem. I don't know what I would do with a whole land. I was born in Sophiatown. There we only had a small home yard. Then off we were taken to Soweto where we were given a home garden, now you are offering me Homelands, when I can hardly look after my home garden. Why don't you try those who are interested in farming? (p.110)

Godsdiens speel 'n belangrike rol in die lewens van die mense. Madinto hou byvoorbeeld gereeld aandgodsdiens en gewyde liederes word 'n herhalende musikale tema. Godsdiens bring egter nie vertroosting nie, eerder vertwyfeling.

Hulle soek na die Verlosser, en dit raak al hoe moeiliker om te bly glo wanneer God nie ingryp nie. Die staat en sy wette staan bo die wette van God:

*Matric:* What's the difference between a Christian without a pass and a thief?  
*Sguqa:* No difference. They're both sinners in the eyes of the law. (p.103)

Kente probeer op 'n eenvoudige manier aan sy ongekunstelde gehoor tuisbring waarin die krag van godsdiens lê. Dit help nie om passief te wag totdat God die orde herstel nie:

*Matric:* ...how do you think God can help the Black man from his present plight. I mean things like passes, job reservation and home-landing?  
*Saduva:* God will never come amongst us to fight for us. Fighting all evils around us, we need God on our side. (p.103)

Dit is dan ook te verstane dat baie van die politieke temas in die kerkdienste (toneel 4) saamgevat word. Mfundisi, die prediker, verwys ook na die rol wat (vermoedelik) die Afrikaanse kerke met hulle apartheidsteologie speel in die verwording van die kerk:

The church is corrupt. The church is now a tabernacle of evil. ... Man has reduced it to a platform for his own evil ideas and ideologies. People hate in the name of the church. ... Suppressive laws are made and these are backed by some churches. Some races are undertrodden and this is welcomed by some churches. (p.106)

Die swartmense is dus in geestelike en fisieke nood weens apartheid. Kan daar nog iets gedoen word om 'n dreigende ramp te stuit? Kente bied geen antwoord nie:

*Doctor:* Leaving the law, for now I am afraid unless something is done about this pettiness, the law is going to end up with a hot potato in its hands. Can't something be done to curb the bitterness in both young and old before it's TOO LATE?

...  
*Mfundisi:* Can any force stop the prevalent bitterness in youth like Saduva? ... Can't the powers that be do something?

*Doctor:* Before it's too late. (p.122,123)

Kente daag sy gehoor dus nie uit tot openlike en militante verset nie. Hy soek die oplossing by die bestaande strukture. Hierdie week slot kan beskou word as 'n poging tot selfbeveiliging. Kente is bewus van die militante jeug op soek na teater met politieke kommentaar, maar hy besef ook dat opstande en konfrontasies met die staat sleg sal wees vir sy besigheid. Hierdie ambivalensie lei grootliks tot 'n middeweg waar die politieke boodskap ondergeskik bly aan die beproefde townshipresept. Die konteks waarbinne die resept geplaas word, is egter apartheid Suid-Afrika. Coplan (in: Bozzoli, 1979:210) wys op die sukses en invloed van hierdie drama: "How long has become community property, symbolic



dramatizations of the urban African's keen sense of political, social and economic oppression, touring the townships again and again".

Kente kon egter nie ontsnap aan die gevolge van sy politieke betrokkenheid nie. In 1976 word hy gearresteer tydens die verfilming van How long en in 1977 word hy vir 77 dae aangehou (Kavanagh, 1981:xxiii). Na sy ontslag keer hy terug na die veilige musiekspele - deur die verbannings en kansellaries het hy te veel geld verloor. Soos Mzamane (in: Pityana *et al*, 1992:188) suggereer, was Kente se betrokkenheid by politieke protesteaters waarskynlik nie uit oortuiging nie: "For Kente the radicalisation of township theatre by proponents of Black Consciousness did not derive from any deep political convictions and was little more than a formula for producing box office hits."

Ongeag sy motiewe, het Kente se teater meer as enige swart dramaturg of toneelgroep tot die gewone townshipmens gespreek. Dit was melodramaties, sonder literêre pretensie en het aan die swart arbeiders gebied wat hulle wou hê. Sels Mzamane (*Loc cit.*) moet erken:

In its ambiguous and radical phases, nonetheless, Gibson Kente's theatre forms a valid basis for popular theatre such as Black Consciousness cultural activists themselves used to conscientise their communities. Its accessibility makes it a potent weapon in mass education.

### 6.6.2 Swart Bewussyn en die herwinning van 'n kulturele erfenis

Sels voor die definiëring van Swart Bewussyn was daar al pogings om die tradisionele Swart kultuur te evalueer in die lig van die moderne stadskultuur. In 'n belangrike opsig loop hierdie dramas die kerndoelstellings van Swart Bewussyn vooruit, en het dit 'n patroon vir latere SBB-teater geskep.

In The girl who killed to save<sup>21</sup> (1935) wil H.I.E. Dhlomo die bekende geskiedenis van Nongquase herinterpreteer. Die toordokter Mhlakaza en sy dogter Nongquase oorreed die opperhoof van die Amaxosa, Kreli, om te glo in 'n visioen wat voorspel dat die witmense die see ingedryf sal word. Gestorwe helde sal op 'n bepaalde dag opstaan uit die dood om hulle te help, maar die voorwaarde is dat alle graan weggegooi en vee doodgemaak moes word. Hierdie profesie lei in 1857 tot die dood van 'n beraamde 20,000 Xhosas en die slagting van 150,000 stuks vee

---

21. Alle bladsyverwysings by aanhalings verwys na Dhlomo, 1935.

(Dhlomo, 1935:*Historical note*). Dit is duidelik nie politieke protesteater nie, alhoewel dit verband hou met die stryd tussen wit en swart.

Reg deur die drama word rekonstruksies gebied van tradisionele elemente van die stamlewe. In die openingstoneel word graan gemaal, mielies gestamp en hare gevleg; daar word telkens seremonieel gedans en gesing; die tradisionele prosesse van probleemoplossing word getoon (vergelyk die *Ou Man en Selanto*, pp.3-5); die houding van respek teenoor die koning en sy lofsanger; die herhaalde rituele gebruik van "music, poetical praises and medicinal treatment" (p.18).

Nie almal glo aan die profesie nie, onder andere Nongquase se beminde, Mazwi, en verskeie hoofmanne. Nongquase is self ook in vertwyfeling: "Death is better than the pangs of uncertainty, than the misery of indecision. ... If only I knew the truth" (p.11). Soos Kreli aandui, sal die profesie egter onervuld bly as almal nie gehoorsaam is nie: "Our race cannot suffer because of individuals. Individuals must lose themselves in the race" (p.17) - woorde wat net so in die SBB teruggevind kan word.

Die Gaika Kommissaris en ander blankes word voorgestel as die verstandiges, wat met sorg waak oor die swartmense. Die dromer en idealis, Hugh, vra: "It is true, is it not, that both the missionary and the Administrator have long been trying to civilise the Black man, turn him into a regular efficient worker, and into a peaceful citizen?" waarop die Kommissaris en later ook die sendeling antwoord: "Quite true. But with little success, I'm afraid" (p.21). Die Xhosas wat nie aan die profesie glo nie kom soek werk by die blankes, waar hulle soos volg aangespreek word: "You are brave and wise. The White man is just. But remember you must be honest, obedient, loyal servants" (p.22). Dhlomo bied hierdie paternalisme en swart minderwaardigheid sonder innuendo, skynbaar as voldonge feit.

Hugh word spreekbuis vir die dramaturg se interpretasie van die gebeure. Hy beskou die volkslagting as 'n oorgangstadium in die ontwikkeling van die Xhosa-volk: die oue moet vernietig word sodat die nuwe kan groei. Die ramp "will prepare the Xhosa national soil - soul - for the early propagation of the message of the missionary, the blessings of medical science, the law and order of the administrator, and the light of education" (p.23). Hy glo dat die prys wat Nongquase haar mense laat betaal nie te duur is nie, want diegene wat geweier het om te glo is die sterkstes wat sal oorleef: "This reveals strong characters and keen

minds not totally trammelled by tradition, or enslaved by superstition" (p.24). Ook die sendeling herken die moontlikhede vir geestelike bearbeiding in die katastrofe: "...they will soon be in trouble, will ask this great question, and God will answer them. Out of the bitter shall come forth the sweet. Out of decay will spring forth the new shoot" (p.25). In die melodramatiese toneel IV word hierdie interpretasie bevestig. Duisende honger en sterwende mense stroom na die blankes se noodhulppunte waar hulle gevoed en bekeer word.

Die dramaturg probeer sy interpretasie regverdig deur sy spreekbuis te laat sê: "I believe that in the distant future someone will catch the proper spirit and get the real meaning of this incident and write about it" (p.26). Dan gebruik hy die res van die drama om te bewys dat hy reg is. Teen die einde van die drama lê Daba op sy sterfbed en in 'n visioen sien hy hoe 'n skare van die dooies vir Nongqause vertel dat "hunger and destitution drove them into the paths of life, led them to the missionary and his divine message; put them into the hands of God" (p.41). Nongqause word die Bevryder (dit is ook die subtitel van die drama) wat hulle na die Meester lei.

In die meeste opsigte is dit 'n onoortuigende drama sonder enige politieke bewussyn. Dit is wel waardevol en relevant in die opsig dat dit 'n poging is om 'n belangrike deel uit die swart geskiedenis in moderne terme te herinterpreteer, en in die proses elemente van die tradisionele stamgebruike en kultuur te dramatiseer.

Fatima Dike gebruik in The sacrifice of Kreli<sup>22</sup> (1976) verskeie van die karakters wat in Dhlomo se teks voorkom. Die handeling word egter geplaas in 1885 in die huidige Transkei. Koning Kreli en sy krygsmannetjies is deur die Engelse uitgedryf uit hulle land en skuil in die berge. Die paralelle tussen daardie oorlog en apartheid is duidelik: die mans kan nie meer by hulle families bly nie en die gesinstrukture verbreek; die kinders verloor respek vir hulle ouers (p.47) en die jong seuns wat agtergebly het, wil stad toe gaan om vir die witman te werk. Kreli, die trotse en tradisievaste leier, vermaan hulle: "...no son of Kreli will make an orphan of himself; they must not go to the city and make beggars of themselves" (p.48).

---

22. Die teks is gepubliseer in Gray, 1978:33-79. Alle bladsyverwysings by aanhalings verwys hierna. Die eerste opvoering was in 1976 in Die Ruimte, Kaapstad, deur Sechaba onder die regie van Makwedini Mtsaka (*Ibid.*:34).

In sy gesprek met die joernalis, Southey, trek Kreli se vrae die historiese kontinuïteitslyn deur tot in die hede: waar is my land, my kinders, my vroue, my vee, my stamme? (p.56). Kreli het werklike insig in wat besig is om met sy mense te gebeur. In die toneel waar die sendeling, Soga, die krygers se tande wil ondersoek, weier Bangqo. Hy kan nie verstaan waarom hy die witman se medisyne moet gebruik nie. Kreli se verduideliking is vol profetiese insig: "What you see is the beginning of it; you may not see the end of it. Your children may see the whole of it. If not, their grandchildren will see the end of it" (p.62).

Kreli bepaal dat 'n offerseremonie gehou moet word om die voorvadergeeste terug na hulle te bring. Die offer faal en die toordokter, Mlanjeni, wanhoop: "... what hope is there for the nation now?" (p.64). Ook die krygers begin twyfel in hulle geloof en die sin van hulle bestaan. Ndzondo wil dros om vir die Engelse te gaan werk, want al wat hy doen is wag op "ancestors whom I do not know to be true or false" (p.66). Kreli weet dat sy volk veral gebind word deur hulle tradisies en geloof. Hy gee dus opdrag dat Mlanjeni in 'n nat beesvel toegewerk word - as hy nie 'n vals profeet is nie, sal hy dit oorleef. Na drie dae in die warm son word die vel oopgesny. Op die oog af is Mlanjeni dood, maar uiteindelik sê hy 'n paar woorde wat deur Kreli herhaal word: "His message is for you my children. They are alive where he has been. They say there is a way". Dan sterf Mlanjeni.

Kreli het sy beste vriend, sy "broer", geoffer om 'n lewende na die doderyk te stuur, om as 't ware 'n poort na die voorvaders te skep om hulle boodskap te kry. Die voorvaders het gespreek en nou kan Kreli se mense weer begin ploeg en bou: "...go and tell our people we will defend the honour of what we are" (p.79).

Dike neem groot sorg in die beskrywing van die kulturele tradisies: die ingewikkeldheid en presisie van die voorbereidings vir die offerseremonie, die invloed van die toordokter as tussenganger tot die geeste, die tradisionele ritus van hoflikheid, voorvaderaanbidding - al die elemente van die swartman se kultuur wat deur die witman as heidens en barbaars beskou word, word hier met trots as kulturbesit toegeëien.

Hier dan weer eens 'n terugryp na die geskiedenis, maar die historiese kontinuïteitslyn is baie duideliker as by Dhlomo. 'n Waarskuwing word gerig dat die swartman nie die slawe van die blankes moet word nie. Dit word 'n vermaning

om getrou te bly aan die eie kultuur, tradisies en geloof, saam met 'n oproep tot stryd.

Credo Mutwa se uNosilimela<sup>23</sup> is in verskeie opsigte 'n merkwaardige drama. Die eerste opvoering daarvan was in Oktober 1973 by die Instituut vir Rasseverhoudings, Johannesburg, in samewerking met Workshop '71. Daarna is dit op verskeie plekke opgevoer (ook in Soweto) tot in 1975 (Kavanagh, 1981:2). Tematies is dit nie bedoel as deel van die Swart Bewussynstrewes nie, maar dit is tog so erg, veral ten opsigte van die bewusmaking van die swartman van sy kulturele erfenis en identiteit.

In sy bespreking van die opvoering begin Vincent Kunene<sup>24</sup> met die vraag "Who and what are we [Blacks]?", en vervolg: "Through the king ... we are led, like ignorant children, checked and guided back to our Blackness, our originality and our indigenous capabilities as a nation." In dieselfde uitgawe (*Ibid.*:40) voer Mango Tshabangu dit 'n stap verder. Hy pleit dat die Swart teater die imitasie van (veral) Westerse kulturele waardes en modelle moet afskud en moet konsentreer op die ryk skat van die Swart beskawing. Maar, vervolg hy dan: "The theatre of pride in one's heritage, pride that brings about self-assertion and consciousness. *It is in fact ... the Theatre of Black Consciousness*" (my kursivering). Die drama slaag dus daarin om op die tradisionele te steun, die mites en legendes te gebruik, maar ook om dit relevant te maak vir die moderne situasie deur op die verwikkeldheid van die tydgenootlike lewe te wys. Dit gryp allegories terug na die verlede, maar wys profeties op die toekoms. Dit sluit dus aan by Mutwa se visie van die funksie van teater: "The greatness that is the African should be revealed to the world through theatre and that should embrace the present, past and the future" (in: *Post*, 28/01/1980:9).

Die drama word voorgestel in die styl van die swartman se verteltradisie. Die Verteller maan in die begin: "This is a story of self-understanding, self-discovery, love of your neighbour and love and respect for the laws and religion of your civilized forefathers" (p.8). Telkens onderbreek hy die verhaalgang om soortgelyke seditieuse te gee. By die uitbeelding van die gierige inyanga tree hy byvoorbeeld in met: "Do not judge all inyangas by Ngxowebhokwe. He is a

---

23. Die teks is gepubliseer in Kavanagh, 1981:5-61. Alle bladsyverwysings by aanhalings verwys hierna.

24. *S'ketsh' Magazine*, Somer 1974/75:41.

fraud. There are hundreds of genuine inyangas who are doing a great service to our people without the recognition they deserve, as black doctors and psychologists" (p.42).

Die verhaal begin in die legendes (wat hier wetenskapfiksie word), speel af in die hede en eindig in die toekoms. uNosilimela word gebore as die dogter van die koning van die amaQhashi, Magadlemzini, en koningin Kimamereva uit die buitenste ruimte. Haar geboorte is in 'n profesie bepaal:

It was the will of the great spirit that Magadlemzini should make love to that woman - so that she may give birth to a child who will one day save the amaQhashi from destruction, a child whose greatness will be the talk of the future ages. (pp.17,18)

uNosilimela oortree die reëls van haar goddelike roeping deur seks met Jabulani te hê. Jabulani sterf 'n grusame dood (sy geslagsdele word onder andere afgesny en geëet as seremoniële reinigingshandeling) en in wanhoop klap uNosilimela die koning se hoofvrou. 'n Dilozi (voorvadergees) verskyn en eis vergelding. Die Aardmoeder self spreek die oordeel uit: "Expel that child from your household. She must wander and suffer, never settle, be driven like a leaf before the wind" (p.25).

Op haar swerftog maak uNosilimela kennis met alle aspekte van die lewe. In 'n klooster kom sy in aanraking met die Christendom, wat sy nie kan verstaan nie: "Do you mean that all my ancestors, all the great chiefs of the past who died before the coming of Christianity, died and went to hell?" (p.32) en "If the first people on earth were white, where did we the black people originate?" (p.33). Die duiwel is vir haar bekender, want hy word in swart voorgestel op die prentjies: "he's so handsome I can fall in love with him" (p.33). Sy word gedoop omdat sy wil leer lees en skryf, maar voel telkens die verraad teenoor haar voorvaders wanneer sy tydens nagmaal simbolies die vleis en bloed van die witmense se god moet gebruik. Die Ou Vrou (Namkhumbulwana - die Aardmoeder), wat haar op die swerftog volg en telkens intree om haar te help, wys haar hoe om die tradisionele met die nuwe godsdiens van die witman te versoen (p.34): tydens nagmaal moet sy op die ou Afrika-gebruik konsentreer waar die lyk van 'n hoë persoon geëet word om sy kragte oor te neem.

uNosilimela beland uiteindelik in Johannesburg waar sy 'n prostituut word. Mutwa teken 'n sterk negatiewe beeld van 'n sedelose stad vol bendes, tsotsis en shebeens.

Die stadslewe korrupteer die swartman. Namkhumbulwana gee aan uNosilimela dieselfde opdrag as wat Mutwa aan die swartmense wil gee: "Leave Johannesburg at once. Go out to the pure open spaces where the truth about you and your people will be revealed to you" (p.48).

Op haar vlugtog terug huis toe beland uNosilimela weer in 'n geloofskrisis: "But which god is it that protects me? Why does he not answer my prayers? Is it the god of the Arabs, the god of the Whiteman or the Great Spirit of my forebears" (p.50). 'n Voorvadergees verskyn en lê die geloof in 'n universele God uit. Die godsdienste en die godheid het in Afrika ontstaan en is later oorgeneem deur die Egiptenare en uiteindelik die hele wêreld. uNosilimela vra dan ook tereg: "...why did our people discard their religion in favour of something similar to it and which really originated from it?", waarop uMvelinqangi antwoord:

Because ... your people always held the belief that a race is only as great as the gods it believes in and when they saw the guns of the whiteman, they wrongly assumed therefore that his religion was different and superior to theirs... (p.53)

uNosilimela word met blindheid geslaan omdat sy die Groot Gees gesien het.

Die verhaal eindig met die vernietiging van die aarde tydens 'n atoomoorlog. Die profesie word vervul wanneer die blinde uNosilimela haar mense uitlei na 'n gat in die berg waar hulle kan oorleef. In die slottoneel word die spel 500 jaar in die toekoms geprojekteer, waar hierdie verhaal rities herdenk word. Die nuwe wêreld is een van vrede, liefde en begrip.

In hierdie wydse drama is daar 'n deureenhaspeling van invloede wat herinner aan die Middel-Nederlandse Mariken van Nijmegen, mitologiese figure uit die Griekse wêreld, Bybelse analogieë soos van die verlore seun, inheemse tradisionele seremonies en gelowe, moderne populêre wetenskapfiksie en populêre townshipteater.

Dit is duidelik dat Mutwa in sy strewe na die tradisionele en suiwer Afrika-verlede aansluit by die waardes van Swart Bewussyn, maar hy gaan ook verder deur die moderne, geïndustrialiseerde samelewing aan die einde van die drama te laat opgaan in vlamme. Miskien is dit hierdie afkeer van die stedelike samelewing en die verworping wat dit vir sy mense en kultuur inhou wat Mutwa in 1976 in 'n brief aan die toenmalige Minister van Wet en Orde, mnr. Jimmy Kruger, die Swart Bewussyn aan Nazisme gelyk laat stel het, en die regering aangemoedig het om die

1976-opstande met die hulp van die Weermag te onderdruk (Kavanagh, 1981:xviii). Die gevolg was dat hy as verraaiër beskou en sy huis afgebrand is.

Dit is miskien wenslik om uit te brei op die werklike prestasie wat Mutwa hier bereik het, want duidelik wou hy nie politieke protesteater skep nie, alhoewel dit aan die Swart Bewussynsteater gekoppel is. In twee uitgawes van *S'ketsh' Magazine*<sup>25</sup> skryf Mutwa oor die tradisie van Afrika-teater. Hy beweer dat die kunste onlosmaaklik deel van die Afrika-godsdiens was, en dat met die opkoms van die Christelike godsdiens, baie van die kunsvorme saam met die tradisionele godsdienstige gebruike verlore gegaan het. In hierdie godsdiensbeoefening was sang, dans en dramatiese spelaktiwiteite 'n belangrike onderdeel. Ter staving verwys hy na die vorm van storievertelling wat die Sotho's *tekantso* en die Zoeloes *umlinganiso* noem, wat beide beteken: 'n lewende imitasie. Hierdie vorms van "Afrika-teater" was in heiligheid geklee, in so 'n mate dat 'n deelnemer wat 'n god uitbeeld, werklik as die inkarnasie van so 'n god beskou is. Mutwa gee verder ook 'n uiteensetting van die tradisionele speelruimtes (met sketse) en lewer dan 'n pleidooi dat teruggekeer moet word na die oorspronklike opvoeringstyl. Volgens hom maak die Europese verhoog die Afrika-teater dood. Die akteurs moet, soos hulle voorvaders, optree soos mense met 'n missie en nie soos gewone akteurs en aktrises nie. Hulle is heilige mense, en moet ook so teenoor mekaar optree.<sup>26</sup> "So, modern Black players, you are brought together to create beauty in the name of the Gods and of the Black race, hold your mission sacred" (*S'ketsh' Magazine*, Somer 1974/75:32). In *uNosilimela* probeer hy op 'n teatrale manier hierdie tradisionele Afrika-teater kombineer met die kontemporêre produksie-style.

Mthuli Shezi se *Shanti*<sup>27</sup> is nie geanker in die wêreld van die swartman se kulturele erfenis nie, maar is 'n goeie voorbeeld van Swart Bewussynsteater. Die dramaturg was byvoorbeeld die eerste Vise-President van die Black People's Convention. Voorts is dit duidelik dat *Shanti* geskryf is om voor swart gehore opgevoer te word, soos Kavanagh (1981:66) ook aandui:

---

25. Somer 1974/75:30-32 & Somer 1973:38-39.

26. Dit is ironies dat Mutwa in hierdie visie juis aansluit by 'n sterk tradisie in die Westerse teater. Vergelyk byvoorbeeld die teorieë van Antonin Artaud en die invloed wat dit uitgeoefen het op teaterlui soos Peter Brook.

27. Die teks waarna verwys word, is gepubliseer in Kavanagh, 1981:67-84. Die eerste opvoering het plaasgevind in Soweto in November 1973 deur PET, onder regie van uJebe Masokoane (Kavanagh, 1981:67).



Shanti makes no effort to persuade. It assumes that its audience will be black and will agree with what it is saying. It is the kind of play that whips up defiance and strengthens solidarity.

Die drama beweeg dus enigsins op 'n eenvoudige verhaalvlak, sonder in-diepte karakterisering of komplekse struurelemente.

'n Indiërmeisie (Shanti) en 'n swartman (Thabo) raak verlief op mekaar. Die struikelblokke wat hulle moet oorkom is die weerstand van hulle ouers (dit wil sê rasse-vooroordeel tussen "swart" groepe), godsdiensverskille en 'n hele reeks apartheidswette wat saamleef bykans onmoontlik maak. Wat maklik 'n eenvoudige liefdesverhaaltjie kon word, kry hiermee die verdere dimensie van politieke onderdrukking en verset.

Die derde hooffiguur in die drama is Koos, 'n "ander Gekleurde", wat herklassifiseer wil word. Hy bly egter onsuksesvol weens die groot getal dokumente wat hy moet voorlê en wat hy nie het nie weens die omstandighede van sy geboorte (sy ma is Sotho en sy pa 'n blanke boer). Koos kom in opstand teen die sisteem: "...I hate classification as a whole. It is so artificial and immoral. Why can't I just be a South African?" (p.70), en wys ook op die dilemma van swart solidariteit: "I do not regret being a Coloured. But am I Coloured before I am Black?" (p.72).

Shanti, Thabo en Koos verteenwoordig die drie "swart" groepe: Indiër, Swart en Gekleurd. Koos verbaliseer hulle (en Shezi) se Swart Bewussynsdenke en trots in swartwees:

Are we three not the components of Blacks? / Are we not Blacks, suffering what we do in degrees? / Are we not all Black, who shouldn't only be proud / but who should also guard against contamination by induced inferiority complex? / Yes, I am Black and inferior to no man. / ... / I am Black. / Black like my mother. / Black like the sufferers. / Black like the continent. (p.72)

Die swartmense moet saamstaan om die juk van wit onderdrukking af te skud, maar soos Shanti aandui: "... all these black groups are refusing to define the problem and tackle it together" (p.69). Daar is nog geen swart solidariteit nie.

Hoe kan die opstand teen onderdrukking voltrek word? Thabo doen dit aanvanklik op die vreedsame manier deur protesvergaderings by te woon, maar dan begin die Veiligheidspolisie hom op die onmoontlikste tye ondervra. Hy raak bang en wil uit die party bedank. Shanti keer hom egter: "Resign! / Did you say 'resign'? / Resign from demanding / YOUR RIGHTS IN A LEGAL OR RECOGNIZED

METHOD?" (p.73). As hy sou ophou met die protes is hy 'n lafaard en durf hy homself nie meer Swart noem nie. Hy word sonder sy pas by haar huis in die Indiërgroepsgebied betrap en gearresteer. Sonder enige feitelike bewyse of getuienis word hy aangekla van inbraak, diefstal en moontlik ook moord. Hy word skuldig bevind, veral omdat hy nie in staat is om regshulp te bekostig nie. Die hele regstelsel word sodoende onder verdenking geplaas.

In die tronk begin Thabo geleidelik verander. Hy hoor hoe die ander gevangenes sing ("What have we done to be made to suffer so? Our sin is our blackness", p.76) en besef: "Black man, your heart is so big that you are beyond torture. / You sing even in suffering" (p.76). Sy trots in swartwees word bevestig. Nou weet hy wat om te doen:

The whites are not our friends ... I have come to believe that all the jails are full of political prisoners. The pass and the permit offenders suffer because of the laws that they have never made! The thief is encouraged by the shortage of work, because of job reservation and the abominable influx control! If whites are not our enemies, out to oppress our Blacks, why is it that a white man can live anywhere he pleases and work anywhere he pleases? ... Why this garment of Christianity? Why this fraud of separate but equal development? ... WHY THIS FALSEHOOD? Why this distortion of truth? ... You faceless millions! Speak up, you images of God! Ask your white brothers for the truth. Nothing must remain unsaid. O, Blackman, Blackman, take your stand. (pp.76-77)

Hierdie sterk oproep tot verzet word deur al die gevangenes herhaal, en eindig met die kernreëls: "Stand united, fight united, bring sense to the oppressors!" (p.78).

Thabo en Themba ontsnap uit die tronk en vlug tot in Mosambiek waar hulle by 'n guerilla-groep (Frelimo?) aansluit. In 'n brief aan Shanti motiveer hy die gewapende stryd: woorde en onderhandeling het misluk. Die vryheidsvegters verdink hom egter van spioenasie en hy sterf in 'n "ongeluk". By sy lyk word 'n nota aan Shanti gevind: "If I should fail to meet you on the day of liberation, in a country purged of racism, please know that the battle is not lost but the victory is only postponed!" (p.84). Al die temas in die drama loop saam in die besef dat onderhandeling as 'n manier van protes teen onderdrukking gefaal het. Wanneer alle vreedsame metodes misluk het, is gewapende protes onvermydelik en essensieel.

In hierdie drama is daar dus 'n kragtige oproep tot Swart eenheid, trots en handeling - al moet dit ook 'n gewapende stryd wees. Shanti het die weg gebaan vir 'n militante protesteater, met 'n vooruitskouing dat die stryd nie vreedsaam

gaan wees nie. Dit is ook interessant om daarop te let dat die drama handel oor studente met 'n wye literêre verwysingsveld - dit is nie die tipiese township- of plattelandse figure wat hier aan die woord is nie.

Die drama het heelwat gebreke as toneeltekste en die politieke strekking kom naïef voor (verwyder rassediskriminasie en alles sal reg wees). Volgens Kavanagh (1981:65) hoef hierdie gebreke egter nie die politieke doelstelling te skaad nie:

*Shanti* is political theatre and one of the definite characteristics of political theatre is that in it art is a means to a political end. In other words aesthetic criteria are superseded by those of political effectiveness.

Daar sal in 'n latere hoofstuk na hierdie soort standpunt teruggekeer word.

### 6.6.3 Die gevolge van apartheid

In 1966 voer Durban se Avon Teatergroep 'n satiriese revue, Black on White, op - volgens Vandenbroucke (1977:44-46) moontlik die eerste stuk wat die groeiende Swart Bewussyn en trots reflekteer. 'n Paar jaar later, teen 1974, het die meeste teatergroepe (ook die townshipteater) reeds begin om 'n politieke militantheid te ontwikkel. Volgens Hauptfleisch & Steadman (1984:144) het die hooftema "weerstand" geword. Die radikalisme wat in 1976 by Soweto se jeug op die voorgrond sou tree, is dus alreeds voorspel in die teater, en die teater het sekerlik ook 'n invloed gehad op die voorbereiding van die grond vir hierdie massa-protes. Die jonger geslag was op soek na 'n radikaler verband tussen kulturele ekspressie en politieke aspirasie. Die gevolg was 'n nuwe soort teater wat weggebreek het uit die Europese tradisie (*Loc cit.*).

Volgens Gordimer (1973:13) was die Afrika-literatuur nog altyd op 'n fundamentele manier "betrokke". Sy wys daarop dat

...politics does not occur as a vulgar interruption of the more exalted pursuits of life, but as fate. Novels of political action - the struggle for liberation from white domination, the struggle for internal power that follows independence - this theme lies right at the centre of this motivation, comes right from the heart of this fate. (1973:33)

Alhoewel Gordimer spesifiek na die roman verwys, is haar waarneming net so geldig vir die drama.

Eerwaarde Mzwandile Maqina van Port Elizabeth se drama, Give us this day, word beskou as die oorgang tussen die bestaande populêre vorme en die nuwe bewussyn van politieke stryd. Dit handel oor die pakketbom-moord op die uitgeweke

studente-leier, Onkgopotse Abraham Tiro. In die proses word direkte politieke stellings gemaak. Mda (1983:13) wys byvoorbeeld daarop dat Maqina die gewone temas van "adultery, promiscuity, passion, crime, violence, religion, drink and corruption" vervang met moord op 'n studente-leier, en dat hy in die drama ook 'n huldeblyk lewer aan gevange leiers soos Sobukwe, Mandela en Sisulu - iets wat ongehoord was op die Suid-Afrikaanse verhoog.

Volgens die resensent van *S'ketsh' Magazine* (Somer 1975:26,27) was dit 'n swak opvoering, maar een wat sterk aanspraak op die emosies gemaak het. Die populariteit van die drama kan dus veral toegeskryf word aan Maqina se direkte aanvalle op die onderdrukkende sisteem. In Mei 1976 word die opvoering verban saam met 'n nuwe drama, The trial, wat gebaseer is op 'n jong meisie se stryd teen diskriminerende wetgewing (Coplan, in: Bozzoli, 1979:212). Maqina word vir vyf jaar in huisarres geplaas. Volgens Steadman (1985:27) is Maqina ingeperk "for his political plays Give us this day en The trial - plays which were seen to be politically explosive in the months preceding June 1976".

Alhoewel Dead end<sup>28</sup> van Zakes Mda eers in 1979 opgevoer is deur Benjy Francis se F.U.B.A. (Mda, 1990:viii), is dit volgens Horn (*Ibid.*:ix) reeds in die sestigerjare geskryf. Dit is 'n kort drama, nie veel meer as 'n eenakter nie, waarin Mda die eenvoudige verhaal van Charley vertel.

Charley is 'n koppelaar wat met swart meisies vir die blanke mans smous. Sy meisie, Tseli, raak swanger en hy neem haar na 'n kruiedokter vir 'n abortsie. Sy word siek en op pad terug na die kruiedokter loop hy hom vas teen 'n kliënt, die blanke Frikkie, wat Tseli as prostituut aansien. In die daaropvolgende geveg slaan Frikkie vir Tseli raak - so erg dat sy gehospitaliseer moet word. Frikkie plaas die blaam op Charley en die swartman word gearresteer. Charley ken hierdie soort geregtigheid: "You see, he was in the right. ... He is white" (p.20).

Die spel wissel met kruisflitse tussen die tronksel waarin Charley is (die hede) en die townshipwoonvertrek waarin die aanleidende gebeure afgespeel het (die verlede). In die sel praat hy met 'n ander teenwoordigheid, 'n Stem, moontlik die stem van ('n) God, maar ook 'n stem wat optree as sy gewete. Charley besef dat

---

28. In: Mda, 1990:5-21.

sy velkleur verantwoordelik is vir sy ellende en vra daarom ook vir (die) God wat sy velkleur is:

*Voice:* I have no colour.

*Charley:* How come you have no colour? Everybody seems to have colour these days.

*Voice:* Perhaps I am old-fashioned. (p.20)

In die slot word die gehoor teatraal betrek. Hulle word deel van Charley se lewe en die vieslikheid daarvan: "Look, God, they have already passed their verdict" (p.21). Die gehoor word regter - sal hulle anders oordeel as die blanke geregsdiensmaats? Dalk nie, want kan wat met Charley gebeur het net toegeskryf word aan die gevolge van apartheid? Daar word dikwels verwys na ongelyke werkgeleenthede, swak sosiale toestande, uitbuiting deur die witman, 'n bevooroordeelde regstelsel - maar: myns insiens lê die primêre fout in die karakter van Charley: hy is onbetroubaar, vals en sonder enige eergevoel. Dinge sou heel waarskynlik in enige gemeenskap só met hom verloop het.

We shall sing for the fatherland<sup>29</sup> (Zakes Mda) is in 1973 geskryf, maar eers in 1979 saam met Dead end opgevoer. Dit speel af in 'n naamlose onafhanklike swart staat. Volgens Mda het hy nie Suid-Afrika in gedagte gehad toe hy die drama geskryf het nie (1990:xiii), maar die baie Suid-Afrikaanse verwysings wat in die teks voorkom, wil dit weerspreek.

Twee veterane van die Vryheidsoorlog, Sergeant en Janabari, sit nou as boemelaars op 'n bankie in die park. Hulle moet selfs omkoopgeld aan die swart polisieman, Ofisiri, betaal om daar te kan bly, want "You are not anybody's idea of a tourist attraction" (p.30). Die regering "is interested in you insofar as it wants your type cleared off the streets" (p.37). Eers het hulle geveg vir vryheid, nou veg hulle vir oorlewing (p.31). Hulle het 'n eed geneem om te veg en te sterf vir die vaderland, maar soos Janabari dit stel, die probleem is dat hulle níé gesterf het nie (p.32). Sergeant se antwoord daarop is: "Enjoy your freedom - for haven't we achieved what we were fighting for?" (p.32). Hulle enigste beloning is die voorreg om te kan kyk na die vryheid waarvoor hulle geveg het:

*Sergeant:* We can sit back and gaze endlessly at all the beauty we have created.

*Janabari:* And we have earned the pleasure. (p.41)

---

29. In: Mda, 1990:25-47.

Sergeant klou vas aan sy trots. Dit is 'n koue nag en hulle mag nie vuurmaak in die park nie, maar hy weier om te trek: "it's high time we asserted ourselves, and fought for what is by right ours. We have been pushed around and shitted upon too much" (p.43). Janabari spel hulle dilemma uit:

...we are not getting our share of whatever there is to be shared. This is what the learned ones call capitalism, Serge. It has no place for us... ... our wars were not merely to replace a white face with a black one, but to change a system which exploits us, to replace it with one which will give us a share in the wealth of this country. What we need is another war of freedom, Serge - a war which will put this land back into the hands of the people. (p.44)

Die mag is in die hande van kapitaliste soos die Bankier. Die vryheidstryd het niks wesenlik verander nie, want die land word nog steeds beheer deur blanke (of buitelandse) geld met enkele swart strooipoppe soos mnr. Mafutha vir die skyn.

In hulle nuwe stryd van opstand en selfbevestiging bly hulle die nag in die park en sterf aan blootstelling. Hulle probeer om soos gewoonlik voor hulle gaan slaap vir die vaderland te sing, maar kry dit nie reg nie - hulle is ontgogel.

Die uiteindelijke ironie lê in die begrafnistoneel, wat hulle as twee geeste waarneem. Hulle word begrawe, toegewerk in sakke, "no church, no priest, no procession, no speeches about our heroic days, nothing" (p.46), terwyl die kapitalistiese meeloper, mnr. Mafutha, begrawe word met "music and all the trimmings", want "the priests have already decided that he was wealthy enough to go to heaven" en "he goes to heaven in style" (p.47). Selfs in die dood is daar nie vir hulle uitkoms nie, want klaarblyklik is die godheid net so onregverdig en bevooroordeeld as die aardse regering.

In hierdie drama rig Mda dus 'n sterk waarskuwing aan sy swart landgenote. Wanneer nasionalisme nie reg gefokus word nie kan dit maklik verander in 'n nuwe ideologie van onderdrukking. Hy kyk dus verby die gewapende stryd en bevryding, en sy toekomsprojeksie is pessimisties.

Not his pride<sup>30</sup> van Makwedini Julius Mtsaka is in 1973 vir die eerste keer opgevoer in 'n lokaal van die Universiteit van die Witwatersrand (Mtsaka, 1978:1). In 'n regisseursnota gee hy 'n leidraad tot die ontsluiting van die teks:

---

30. Mtsaka, 1978.

the anecdotal and digressive element in the play maintains within it the true experience, the rhythm and style of a black existence. In the midst of our troubles we can still afford to indulge our story-telling habit. (*Ibid.*:3)

Die drama werk op verskillende vlakke. Nogqwashu en Meko word realisties uitgebeeld, maar wanneer hulle Man en Vrou word, verteenwoordig hulle verskeie kragte in die samelewing. Enersyds is daar dus die plot van 'n swartman wat sy regmatige erforsie by sy moeder eis, en andersyds is daar 'n debat tussen 'n (swart) Man en (blanke) Vrou oor apartheid. Die temas vloei ineen, sodat die simboliek op albei vlakke van die verhaal funksioneer. Die plot van die erforsie word byvoorbeeld ook toegepas op die apartheidsdebat:

*Woman:* Your heritage is my hatred.  
*Man:* That's not enough. I'm prepared to inherit more than the blows you inflict on me while I continue to fight for my rights. (p.13)

Die openingstoneel (die debat tussen die Man en Vrou) word oorlaai met alle moontlike politieke stellings. Die witman het die land deur slenterslae afgeneem en die swartmense uitgedruk uit hulle regmatige land. Mtsaka gebruik die absurde en sprekende metafoor van 'n kameel wat 'n jagter uit sy tent manevreer. As die jagter eers uit is, word hy onderwerp:

*Woman:* From now on what is your place?  
*Man:* Cold and wilderness, and under your feet.  
*Woman:* Your future as inherited from me?  
*Man:* Misery, frustration, hunger and nowhere.  
*Woman:* What is my heritage?  
*Man:* Comfort, happiness, shelter, warmth and bright future. (pp.15-16)

Die Vrou word die staat, wat die swartman se familie wegstuur platteland (tuisland) toe. Sy het mense nodig wat vir haar kan werk: sterk manne sonder vrouens en kinders, sodat hulle nie soggens moeg is nie. Sy skep selfs doelmatige verblyf vir die mans in die stede (p.9). Wat die Man, verteenwoordigend van die swartman, soek, is: "*I want to live*" (p.10). Die staat kan dit nie begryp nie, want sy ken die swartman en sy behoeftes:

I have studied your life, I know your needs and I've given you the best at the most suitable time. Believe me, we spend sleepless nights debating and planning your present life and future, advised only by your past. (p.10)

Die openingstoneel tussen die Man en Vrou gee dus die drama se politieke inhoud. Daarna volg 'n dun storielyn wat op realistiese vlak ontwikkel word, totdat die temas in die slot weer begin vermeng.

Palamente, Meko se oorlede vader se broer en ook die oudste familielid, moet die erfgeskil as derde party oplos. Meko, in 'n direkte spraak tot die gehoor, verklaar die simboliek:

This is a device that has been specially made to solve the difficulties in our drama of fighting for rights here. But unfortunately not a clever solution. What does it remind you of? ... Of these Bantustan leaders? (p.23)

Palamente onthou vaagweg iets wat die vader oor die erfposisie gesê het: "...without a son, My Pride, my idea of a family will not be fulfilled" (p.24). Meko beskou homself as die vervulling van hierdie trots, maar die moeder, Nogqwashu, ontken dat Meko haar kind is.

Meko probeer om Palamente (wat ook 'n leke-prediker is) om te koop om hom te help, wat lei tot 'n komiese gesprek met Vader Abraham en 'n engel. Palamente verdedig die omkoopgeld deur te sê hy was van plan om dit aan die minderbevoorregtes te gee:

*Abraham:* Who are those?  
*Palamente:* There are people called Blacks, sir.  
*Abraham:* Features and particulars.  
*Palamente:* (Pause) They are hungry, sir. (p.37)

Hulle teenpool is die Wittes, hoor Abraham, wat nie eintlik wit is nie, maar pienk. Die engel moet afvlieg en kom doen verslag:

"... there is war on earth. There are mass killings. There are prosecutions for breaking the laws which have been laid down by man upon man. There is a fierce struggle to survive by the people of Palamente's nation. There is a grave concern among whites to solve the riddle of untill when will they survive". (p.38)

Uiteindelik word 'n papiertjie uitgehaal waarop staan dat Nogqwashu die huis erf. Meko neem 'n halssnoer wat sy vader tydens seremoniële pligte gedra het, want: "That's your culture my boy. It's your dignity" (p.49). Al verdere kompensasie wat hy kry, is 'n blik vol spuugsels. Meko word (as verteenwoordiger van die swartman) uitgedryf uit sy land na 'n tuisland, en hy besef: "I hereby sign away my claim and birthright to a land of promise ... giving up my birthright to the land of my origin" (p.51).

Hierdie drama staan stilisties alleen binne die oeuvre van swart politieke protesteater. Aggrey Klaarte (sic!) beskryf die drama byvoorbeeld as 'n vorm van die teater van die Absurde: "The South African race relations situation lends itself readily to being seen in distortion perhaps filtering the truth through such a



medium" (*S'ketsh' Magazine*, Somer 1975:4). As politieke protesteater val dit alle aspekte van die verontregting aan: trekarbeid, permitstelsels, hostels, die Swart-Witverhouding, ensomeer. Die dramaturg wys op die verbrokkeling van die gesin deur die sisteem van trekarbeid, wat lei tot die degenerasie van die jeug: "Children still swearing, dropping out of school. Their morals getting worse" (p.8). Veral ook sy interpretasie van die Groepsgebiedewet is interessant:

*Woman:* I'm applying something which you might call the Group Areas Act, which is a mini step towards driving him away from what he thinks he has a right to. (p.12)

Voorts is dit ook 'n baie sterk protes teen die Tuislandbeleid, want dit beteken inderdaad dat die swartmense hulle geboortereg verkwansel.

Net soos by Mda (Dead end) het Mtsaka ook 'n vreemde persepsie van die witman. Volgens hom kry blankes wat net st.3 geslaag het byvoorbeeld goeie betrekkings. Die blanke vrou word grotesk uitgebeeld: haar grootste kwellings is of haar kind eers Europa toe moet gaan of eers studeer, en hoe sy in 'n beskeie sesvertrekhuus gaan regkom met 'n gesin van vier. Die blanke is vasgevang in sy vrees vir die "swartgevaar": "The fear you give us serves us as a guiding light, that is your representative" (p.11) en "I'd rather make love to my fears than feel dehumanized by your reasoning" (p.11). Die witman kan nie vlug nie, want hy het nêrens om heen te gaan nie:

Where else in the world would I fit? Who is going to accept me out there - what do I have in common with the outside world? ... ..who is prepared to take a stinking animal? (p.13)

#### 6.6.4 Teatergroepe en politieke protes

In die vroeë 1970's is baie swart teatergroepe gestig in samewerking met blankes. Hierdie toetrede van blanke projekteiers het veroorsaak dat 'n sterk Europese invloed in die swart teater kom. Daar hoef net verwys te word na die opvoerings van Oedipus Rex (AMDA - African Music and Drama Association); Oedipus Rex (Imitha Players, Oos-Londen); Crossroads, gebaseer op Elkeman (Workshop '71); Don Juan in hell, die sentrale deel uit Shaw se Man and Superman (The Masks, Johannesburg); Phiri, 'n aanpassing van Ben Jonson se Volpone (Phoenix Players); The cure, gebaseer op Machiavelli se Mandragola (The Serpent Players); ensomeer. Met die opkoms van individuele swart dramaturge het hierdie invloed egter begin taan.

In die sewentigerjare is die groot stryd ook gevoer rondom die vraagstuk of swart stukke voor blanke gehore moet speel. Moes swart spelers hoegenaamd saam met blankes en onder blanke besture ("commercial adventurers") werk? Die aggressiewe reaksie wat die suksesstuk Ipi Tombi uit Swart Bewussynsgeledere ontlok het en deur blanke liberaliste/Marxiste verder gevoer is, getuig van hierdie polemieke. Mshengu se siniese en opruiende bespreking oor die onderwerp in *S'ketsh' Magazine* (Somer 1974/75:9-11) openbaar 'n onverdraagsaamheid wat haas onbegryplik is. Ironies genoeg skryf hy: "If only whites would give up their arrogant habit of talking for Blacks!". Ook Tomaselli (1980:55) beweer dat die ware beeld van die swartman

has little relation to the stereotype held by the hegemonic class whose perception is nourished and sustained by white-financed musicals ... involving coopted black players acting out a false tribal consciousness in the service of capital.

Hierdie kritici negeer die waarde van hierdie projekte ten opsigte van werkverskaffing, opleiding en die bekendstelling van swart kunstenaars aan 'n wyer publiek.

Ten spyte van hierdie teenkating uit sommige geledere het swart dramagroepes (met en sonder blanke hulp) orals opgeskiet. Muronda (1983:83) noem net enkele: MADI, Katlehong; BAYAJULA; Creative Youth Association, Diepkloof; ZAMANI Art Association, Dobsonville; SOWETO Art Association; KWANZA Creative Society, Mabopane; MALOPOETS, Marianridge; MAROPA Art Association; Phanda-Ma-Afrika Arts, Chiawelo; Malimo, Bloemfontein en Kroonstad; Allahpoets, Soweto, ens. Die sterkste groepe wat ook die beste werk gelewer het, was egter die wat in 'n hegte vennootskap met blankes gewerk het.

Athol Fugard het na sy suksesvolle samewerkingsprojek, No-good Friday, verskuif na New Brighton in Port Elizabeth, waar hy met 'n groep swart amateurs die Serpent Players gestig het. Die impak van opvoerings soos Sizwe Bansi is dead (1972), geskep deur Fugard, Kani en Ntshona, kan nie onderskat word nie.

In Johannesburg omvorm Ian Bernhardt en Barney Simon die Phoenix Players tot 'n nuwe swart teatergroep. Hulle opvoering van Phiri is ook gebaseer op die Europese model, in dié geval Volpone (Ben Jonson), maar dit speel af teen 'n Soweto-agtergrond. Hulle gee genoeg suiker saam met die pil om dit sonder preke, vooroordeel of patronisering by beide swart en wit gehore aanvaarbaar te maak.

'n Ander soortgelyke groep was die Experimental Theatre Workshop '71, wat nie-rassige werk buite die SBB gedoen het. Mshengu (1977:66) beskryf hulle werk soos volg:

Workshop '71 attempts to create South African theatre out of a composite culture of all South Africans at a time when there is not a meeting of cultures but a confrontation of cultures ... Its plays deal with the differences of its members and are performed before audiences whose responses are often conditioned by those differences.

Larlham (1985:77) verwys ook na 'n produksie-geselskap, iziGqi, wat in 1974 binne Workshop '71 gestig is en wat met gestroopte opvoerings hospitale en ander instansies besoek het. Workshop '71 het veral op opleiding gekonsentreer.

Verdere groepe wat belangrike werk gedoen het, was die Imita Players van Oos-Londen (Skhala Xinwa en Rob Amato), die Ikhwezi Players (Don MacLennan) van Grahamstad, MAD's Experimental Laboratory Theatre en die Sechaba Players van Kaapstad (een van hulle kragtige opvoerings was The sacrifice of Krel) (Larlham, 1985:77).

Dit is insiggewend dat die meeste beskrywings van hierdie groepsteater in Marxistiese jargon geklee is<sup>31</sup> met geen verwysing na kleur nie. Dit dui op 'n denkrigting wat fundamenteel teenoor Swart Bewussyn standpunt inneem: die ongelikheid in die land is die gevolg van die indeling van die samelewing in ekonomiese klasse. Die werkersklas is hoofsaaklik swart en hulle word onderdruk omdat hulle werkers is, nie omdat hulle swart is nie. Hierdie interpreteerders se "... reading of human society suggests that racial, ethnic, linguistic, religious, and even national distinctions are ideological outgrowths of this formative set of productive relations" (Horn, 1986:221). Horn dring selfs daarop aan dat die politieke affiliasie van die skrywer ten opsigte van hierdie problematiek in gedagte gehou moet word by die kategorisering van dramas (*Ibid.*:222).

Een van die suksesvolste groepprojekte was Workshop '71 Theatre Company se opvoering van Survival<sup>32</sup> in Mei 1976 in Die Ruimte, Kaapstad. Die drama is geskep in 'n werkwinkelsituasie onder die leiding van Mshengu. Teen die tyd dat die produksie Soweto bereik het, was die opstande alreeds onderweg met die

---

31. Kyk byvoorbeeld Kavanagh, 1981:xxx; Mshengu, 1977:64; Nolutshungu, 1982:125,126; Tomaselli, 1981:14; Tomaselli, 1980:51,55.

32. Opgeneem in: Kavanagh:1981.

gevolg dat die opvoering in 'n sekere sin anachronisties was. In die Kaap was die trefkrag egter baie sterk: "It was thus seen by thousands of school students and adults at a very sensitive time. It is possible to argue that at that stage the play performed an effective political function" (Kavanagh, 1981:126).

Die struktuur van die drama word bepaal deur 'n vierdelige verkenning van die tronk-situasie in Suid-Afrika. Vier tronkvoëls, die Four Behind Bars Quartet, gee elkeen 'n verslag van hulle ervarings. Fana se verslag konsentreer op die behandeling van gevangenes in 'n tronk, gekleur met rasse-vooroordeel.

In Dan se rapport is dit die ontmoeting van die vrygelate tronkvoël, Slaksa, met die vir hom onbekende Johannesburg waarin klein apartheid afgeskaf is: hy mag in die park sit, veelrassige sport is toelaatbaar, ensovoorts. Hy kom egter gou agter dat daar 'n verskil is tussen veelrassigheid en "multinationalism". Swart Malawiërs mag in die restaurant sit, maar nie hy nie. Hy besef: "Things are changing - at their own pace!" (p.148) en konstabel Visagie bevestig dit later: "Just because he [die Minister] says there's no petty apartheid in this country, you can't just go and ignore it" (p.156).

Slaksa probeer werk en verblyf kry, maar hy het nie een van die vereiste permitte nie. 'n Waansinnige uitbeelding van polisie-optrede volg - hulle is sonder enige rede of oordeel. In 'n droomsekwens ontmoet Slaksa selfs die Minister van Bantoesake en die Eerste Minister, maar ook hulle kan hom nie help nie. Hulle kan hom nie eens laat begrawe as hy selfmoord sou pleeg nie, want dit is 'n wit begraafplaas: "You must be buried with all the other black people in Soweto. How do you think you'll feel all alone here?" (p.154). Uiteindelik pleit hy om weer gearresteer te word en tronk toe te gaan: "Five years in jail... that was bad. Two days in the outside world... that was a nightmare" (p.155). Hy word dan ook weer tronk toe gestuur op die aanklag dat hy niks gedoen het nie.

In hierdie verslag dus die ontbloting van die opheffing van klein apartheid as 'n leuen, die openbaring van ongeregtheid en polisie-brutaliteit, en die versugting: "Survive survive until the freedom day" (p.155). Suid-Afrika onder apartheid is ook 'n tronk.

In Themba se rapport word noukeuriger ingegaan op die diskriminerende praktyke van apartheid. Dit is 'n land van volksverskuiwings, die afbreek van

woongebiede, ongelyke werksgeleenthede en korrupsie onder die amptenare. Kortom: apartheid het 'n vernietigende effek op die lewe van die swartman. Die vier som op:

*All:* Criminals.

*Leroi:* Against a system not of our making.

*Vusi:* Under laws not of our framing.

*All:* We refuse to accept responsibility for our crimes. We refuse to go on living their lie.

*Leroi:* We have decided to...

*All:* ...RESIST! (p.167)

Seth se verslag is baie kort. Die gevangenes besluit op 'n hongerstaking en verduur die hongerpyne en lyfstraf daarvoor. Die toneel eindig waar al vier uit magteloosheid huil: "A hunger-strike - yes, only a small battle" (p.169).

In 'n naspel bemoedig die vier mekaar met visioene van 'n vry land waarin die rolle omgeruil sal wees:

Kriek ['n wit boer] might not have a place for us in his heaven but maybe one day he'll beg us for a place with us here on earth. I wonder how many of those who hate us now, won't one day wish that they too could be black. (p.169)

Daar is egter nie veel wat hulle kan doen om die situasie te verander nie, behalwe om te oorleef: "The strength lies with the people, who carry with them in their lives the justification for the struggle - the victory that is... SURVIVAL!" (p.170).

In die tradisie van politieke protesteater staan hierdie teks nie uit ten opsigte van nuwe insigte of militantheid nie. Oorlewing word die oorwinning, nie oorwinning self nie. In hierdie opsig is dit maklik om met Maponya saam te stem:

When I'm talking about African theatre I'm talking about resistance. And resistance is something I've never seen in a production made by whites and blacks in collaboration. When I talk of resistance, I talk of freedom, and then white people start shifting and looking around because they fear. It's OK if it's coming from Barney Simon, but from me it's too real, they feel more threatened. ... from me it sends chills down their collective spine. (aangehaal in: *Weekend Argus*, 26/04/86)

## 6.7 Die teateromstandighede

Volgens Kavanagh (1981:xvii) kon daar in en rondom Soweto tot vyftien verskillende stukke per week speel, met meer as 'n honderd speelruimtes landwyd:

"My present incomplete count of plays performed between 1953 and 1977 in black areas comes to over 150 - most of which were original pieces". Wanneer die omstandighede waaronder hierdie groepe moes optree in aanmerking geneem word, dan is dit 'n merkwaardige prestasie. Net gemeenskapsale en filmteaters met beperkte fasiliteite was beskikbaar vir toneelopvoerings. Alle uitgawes moes deur die geselskap gedek word, met die gevolg dat 'n spesifieke ontwerp- en aanbiddingstyl ontwikkel het met sterk klem op die akteur se vermoëns.

Uit die agenda wat die People's Theatre Association (PTA) opgestel het vir bespreking met die Kulturele Afdeling van die Wes-Randse Administrasieraad op 30 Junie 1975, kan die kernprobleme ten opsigte van opvoerings in die townships afgelei word (*S'ketsh' Magazine*, Somer 1975:15). Voordat 'n opvoering aan die Wes-Rand opgevoer kon word, moes die teks voorgelê word en kon die groep verplig word om die stuk op eie koste voor twee of drie amptenare op te voer vir goedkeuring. Hierdie amptenare was meestal wit, wat die norme waarvolgens hulle hierdie Swart teater vir swart gehore geëvalueer het, onder verdenking plaas. Voorts spruit heelwat verwarring uit die geldigheid van hierdie sensuur: wie spreek die laaste woord, die amptelike Regeringsensuurliggaam of die plaaslike Administrasieraad se sensors?

Aangesien daar geen teaters in Soweto was nie, moes die groepe gemeenskapsale vir die doel gebruik. Hierdie sale was egter net op spesiale dae vir toneel beskikbaar. Dit was ook onveilig vir teatergangers, weens 'n gebrek aan sekuriteit en meestal ook ligte rondom die sale. Diefstal van motors en mesaanvalle was aan die orde van die dag. Daarteenoor was daar 'n sterk polisie-teenwoordigheid wanneer wit groepe in die townships kom speel. Die huurprys van sale het sterk gewissel, asook die ure waartydens sale beskikbaar was. Advertensie-materiaal kon nie op pale en heinings aangebring word nie, maar daar was ook geen ander doelgemaakte plekke daarvoor nie.

Saalbesprekings kon nie sentraal gemaak word nie, maar het verskillende ritte ingesluit: van die Munisipale kantore na die spesifieke saal en weer terug na die kantore. Wanneer opvoerings op die laaste nippertjie gesensuur word, ontvang die groepe geen kompensasie vir uitgawes wat reeds aangegaan is nie. Die sale was in 'n verskriklike toestand, met gebreekte stoele, stukkende voorgordyne, geen lugreëling, smerige toilette, ensovoorts. Sale kon nie ook vir werkwinkels of

repetisies gebruik word nie. Alhoewel daar meestal van eie musiek gebruik gemaak is, moes musiekregte in elke geval betaal word.

Die PTA versoek dan dat sensuur net aan die sentrale owerheid oorgelaat word, dat die PTA geraadpleeg word wanneer besluite en regulasies rakende die Swart teater geneem word, dat 'n sentrale verhuringskantoor met eenvormige pryse daargestel word, en dat die Wes-Randse Administrasieraad sy tyd gebruik om die teaterfasiliteite en -omstandighede in die townships te ontwikkel.

Die IDAF gee 'n soortgelyke beskrywing van die teateromstandighede (1977:57,58): gebrek aan sale en toerusting; verhuring net vir kort en ongereeelde tydperke (dit wil sê nie vir repetisies nie); die probleem van amateurspelers wat ook 'n ander inkomste moet hê; township-geweld en diefstal; en apartheidswetgewing wat vryheid van beweging en spraak beperk. Die groepe wat blankes in die een of ander hoedanigheid betrek, vind dit effens makliker.

Om teater in die townships te maak, was, dus buitengewoon moeilik. Volgens Kavanagh (1981:86) was daar in 1978 net vyf munisipale en drie semi-private sale in Soweto. Dit moes gebruik word vir teater, musiekkonserte, filmvertonings, openbare byeenkomste, troues, ensovoorts. Aangesien die populêrste tyd oor naweke was, het die aanvraag die aanbod ver oorskry. Daar kon nie privaatsale in die werklike sin van die woord opgerig word nie, aangesien grondbesit deur swartmense teen die landswette was.

Wanneer 'n tema polities is, was die situasie nog moeiliker. Opvoerings is nie toegelaat nie of selfs verban. Tekste was onderhewig aan sensuur en aansoeke om fasiliteite is dikwels afgekeur. Kavanagh (*Loc cit.*) gee 'n goeie beskrywing van die probleme wat Kente byvoorbeeld ondervind het. Drie maande na die première van How long verbied die township-superintendente van die Oos-Rand en Vaaldriehoek opvoerings daarvan in sale binne hulle jurisdiksie. Too late is aanvanklik 'n maand nadat dit geopen het, verban deur die Raad van Beheer oor Publikasies, maar dit kon weer voortgaan na 'n paar snitte. Alhoewel Kente dus die Publikasieraad kon oortuig dat sy stukke nie polities-radikaal was nie, het die superintendente van die townships dit in produksie, eerder as in teksvorm, steeds as opruiend ervaar en dus voortgegaan om dit te verban - ten spyte daarvan dat dit "hoër op" skoon verklaar is.

## 6.8 Slot

Die Swart teater (in sy herkenbare, Westerse vorm) het 'n laat ontwikkeling gehad. Die weg is aanvanklik aangedui deur wit dramaturge en regisseurs soos Fugard en Kavanagh in samewerking met swart akteurs. In die townships het die teater eers in die laat sestigerjare werklik vorm en statuur gekry met die werk van entrepreneurs soos Kente (Kente Productions) en Sam Mhangwani (People's Theatre Association). Daarna, sedert die middel van die sewentigerjare, het die individuele stemme soos Mda, Maponya en andere hoorbaar begin raak. Hierdie teater het meer as een funksie, soos Radford (1982:55) tereg aandui: "Indigenous South African theatre operates on many levels ... [:] as entertainment, as an uncompromising political weapon, and as a means of documenting contemporary history, facilitating understanding, and trying out solutions".

Die vorm van die Swart teater sluit nou aan by die tradisionele gebruike van vertelling, sang, dans, multi-rolspel en seremoniële handeling. Die inhoud word egter bepaal deur die stedelike, geïndustrialiseerde ervaring en net by uitsondering word in die Afrika-verlede gedelf. Die spel- en produksiestyl is innoverend en teer op beide Afrika- en Europese tradisies.

Tematies word hierdie teater oorheers deur die ellendes wat die swartman moet verduur as gevolg van apartheid. Kavanagh (1981:xxx) beskryf dit as 'n

theatre of exploited workers. In its non-radical phase it showed the results of the exploitation - adultery, promiscuity, rape, crime, drink, corruption, etc. Only later did it begin to express the worker's rejection of these things and the system that caused them.

Hierdie opsomming ontken egter die sterk algemeen-menslike temas wat ook in die dramas voorkom: die bekommernis oor die jeug en die effek wat die sosiale struktuur op hulle het; die verbrokkeling van die gesonde gesinslewe; die godsdienstige vertwyfeling en die uitmekaarskeur tussen Christelike en tradisionele waardes - wie se god is die ware God, en wat doen hy aan hulle posisie; die haglikheid van hulle daaglikse bestaan; die stryd tussen oud en jonk; Swart Bewussyn teenoor internasionalisme (PAC teenoor ANC); ensomeer.

Die meeste dramas gee 'n uitbeelding van die lewe in die townships, wat onvermydelik ook die gevolge van apartheidswetgewing insluit. Volgens Larlham (1985:90) behandel die dramas die



everyday life in the townships or the plight of men fighting for survival, for dignity, for individuality and for freedom of expression and action within a context of racial discrimination and oppression. In many instances the playwright's aim is to expose the consequences of racist legislation practically applied - job reservation, the migrant labor system, the application of the pass laws, and discrimination in all areas of the social, economic and political life of the individual, based entirely on racial or color differences.

Opvallend is ook die besonder negatiewe uitbeelding van die witman: 'n baasspelerige, ongevoelige en tog ook vreesbevange skepsel. Apartheid het veroorsaak dat die bevolkingsgroepe in Suid-Afrika mekaar meestal as groteske karikature sien en beleef. Biko (in: Millard, 1979:274) stel dit pertinent: "At best therefore Blacks see whiteness as a concept that warrants being despised, hated, destroyed and replaced by an aspiration with more human content in it".

Gordimer (1973:44-45) dui daarop dat geen (swart) Afrika- skrywer 'n duidelike beeld gee van die politieke ideologie van die nuwe Afrika waarna hulle streef nie. Alhoewel wanpraktyke in die bestaande politieke strukture oopgevlek word, word geen politieke alternatiewe gepropageer of ondersoek nie. Met verwysing na die ideologie van Afrika-sosialisme wys sy daarop dat waar Afrika-gemeenskappe faal, die blaam geplaas word op die individu, terwyl die politieke ideologie nouliks bevraagteken word. Sy besluit dan dat die Afrika-skrywer nog personasies moet skep wat te staan kom teen die noodsaaklikheid van 'n historiese keuse omtrent die politieke weg waardeur hulle aspirasies vervul kan word. Zakes Mda se We shall sing for the fatherland kom die naaste aan hierdie ideaal. Alhoewel hy nie die oplossing gee nie, wys hy ten minste op die gevare van 'n nuutverworwe "vryheid".

Dit is moeilik om te bepaal wat die bydrae van hierdie dramas tot die "struggle" was. Volgens Mshengu (1979:37) het Shanti byvoorbeeld net vir 'n klein deel van die gemeenskap gespeel. Die speelvak was baie kort en daarom sou die invloed ook beperk wees. How long daarenteen, is aand na aand in al die townships, van Soweto tot in die Kaap, deur derduisende werkers en leerlinge gesien. Omdat Kente se werk so populêr was, was dit ook invloedryk. In sy protesstukke het hy al die elemente behou wat hom gewild gemaak het - 'n verdere dimensie is net bygevoeg. Sommige kritici soos Kavanagh en Tomaselli is geneig om die invloed van die teater as politieke wapen te oordryf. Selfs Maponya (in: Luther & Maponya, 1984:24) beweer dat hy eerder in die Laager as in die townships speel. Dit is goedkoper en veiliger, en meer mense kom kyk (hy beweer dat hy gelukkig is as 60 mense oor twee aande in die township sy opvoerings bywoon).

Teen 1976 het die Swart drama in Suid-Afrika maar nog min hoogtepunte bereik - volgens enige norme. Die gehore bly geïnteresseerd in die tradisie van Kente: musikale ritmes, bekende gegewens en situasies, spontane deelname. Kavanagh (1985), Orkin (1991), Vandenbroucke (1977a/b), Larlham (1985) en andere beklemtoon in mindere of meerdere mate almal die rol van teater in die politieke bewusmakingsproses. Dit raak bykans 'n spel van mooi klinkende titels, ideologiese jargon, breedspakerige verdoemenis van die regime en ongebreidelde aanprysing van die Swart teater. In ongebalanseerde beskrywings word byvoorbeeld nie eens kennis geneem van die sterk tradisie van politieke protes deur "wit" groeperings nie. Alles wat wit (en veral Afrikaner) is, is sleg, en alles wat swart is, is goed (natuurlik met die uitsondering van diegene wat nie in die ideologiese koor sing nie). In hulle "demistifisering" is hierdie kritici juis besig om swart teater te mistifiseer. Hierdie skrywers het die teater in Soweto gepromoveer tot die teater van Suid-Afrika, en 'n nuwe mite is gebore.

In die na-apartheid era sal die geskiedenis van die Swart teater en sy rol in die politieke stryd onbevooroordeeld en objektief herskryf moet word.

In die voorafgaande Hoofstukke is die ontwikkeling van 'n politieke protesteater in Suid-Afrika tot in 1976 nagevors, en om praktiese redes as drie afsonderlike strome bespreek. Vanaf 1976 het die strome egter begin saamloop, asof die bewussyn van dramaturge uit die verskillende rasse verenig het tot 'n gemeenskaplike stem van protes. Alhoewel hierdie studie (veral vanweë die omvang van die terrein) beperk word tot die ontwikkeling van die politieke protesteater tot in 1976 (die waterskeiding van Soweto), is dit myns insiens noodsaaklik om die ontwikkelingslyne ook effens verder te trek. In die volgende Hoofstuk sal daar dan by wyse van 'n steekproef kortliks gekyk word na hierdie verdere ontwikkeling, insoverre dit 'n bevestiging, uitbreiding en ook voltooiing is van die tendense wat in die protesdrama voor 1976 sigbaar was.

## HOOFSTUK 7: VERDERE ONTWIKKELING: POLITIEKE PROTESTEATER Ná 1976 ('N STEEKPROEF)

### 7.1 Inleiding

In die voorafgaande Hoofstukke is die geleidelike ontwikkeling van 'n politieke protesteater in Suid-Afrika tot in 1976 in drie onderskeie strome nagespoor. Mshengu (1979:31) beweer tereg dat

... Soweto represented a watershed not only in the development of concerted opposition to minority rule in South Africa, but also for theatre people, in assessing the ways in which their work could respond to and voice black aspirations.

Soweto 1976 het 'n invloed gehad op die sosiale en politieke bewussyn van die teater, en ná 1976 is daar sprake van 'n "volwasse" en "verenigde" protesteater. In hierdie Hoofstuk sal daar deur middel van 'n steekproef kortliks gekyk word na die omvang, vernaamste temas en vorm(e) wat dit aangeneem het.

In die steekproef word die politieke protesteater wat in die dekade na Soweto 1976 in die belangrikste Suid-Afrikaanse koerante en tydskrifte gerapporteer is<sup>1</sup>, in berekening gebring. Koerantverslae, -resensies en -onderhoude word dus as primêre bron gebruik. Hierdie opname maak nie aanspraak op volledigheid nie, aangesien daar ongetwyfeld ook opvoerings was wat nie in die pers gerapporteer is nie, of gerapporteer is in koerante wat nie tot my beskikking was nie. Ek is egter wel daarvan oortuig dat hierdie steekproef die oorgrote meerderheid en al die belangrikste werk van die tydperk insluit.

Die onbesikbaarheid van gepubliseerde toneeltekste maak 'n werkwyse waar op verslaggewing (dit is, resensies en besprekings) gesteun word, amper verpligtend. Tekste is dikwels onpubliseerbaar vanweë hulle aard. Soos Tomaselli (1981:19) aandui:

... the text is rarely recorded, but is nurtured in the mind of its creator and constantly updated and modified in terms of the lived relationship between people and their physical and social environments. This theatre is not

- 
1. In die navorsing is gebruik gemaak van die argiefmateriaal by die eertydse Sentrum vir Teaternavorsing van die RGN, SESAT. Alhoewel die tydperk 1979-1987 gedek word, is veral op 1986 en 1987 gekonsentreer (dit wil sê tien jaar ná die Soweto-onluste). Waar daar byvoorbeeld in hierdie steekproef na ongeveer 130 opvoerings van nuwe protesteaterdramas verwys word, is nie minder nie as 59 net in 1987 nagespoor (dit wil sê, die opvoering van bykans vyf nuwe dramas per maand!).

wedded to the restricting conventions of dramatic heritage or the linear demands of alphabetic logic resulting from 500 years of print literacy.

In die steekproef word daar dus staatgemaak op die ooggetuie-verslae van kundige "verteenwoordigers van die gehoor", eerder as op die tekstuele analise van beskikbare tekste.

Die gevaar van hierdie werkswyse is dat die meeste van die resensente uit 'n goeie, opgevoede, blanke milieu kom, wat 'n noodsaaklik Eurosentriese benadering in hulle evaluering tot gevolg het. Green (1984:42) wys daarop dat

... all criticism is ideologically based and ... ideology and its socio-historic determinants cannot be simply transcended. Ideological allegiances within different forms of criticism define their evaluative criteria and, by implication, the object of their study as well.

Verder is dit ook onmoontlik om al die uiteenlopende gehoorreaksies tydens 'n bepaalde opvoering te dokumenteer, veral in 'n kultureel komplekse land soos Suid-Afrika. McGrath (1981:1) wys duidelik op die problematiek:

It is next to impossible to take the existence of various different audiences into account, to codify their possible reactions to a piece of theatre, to evaluate a piece of theatre from within several frameworks. So what do we do? ... we take the point of view of a normal person - usually that of a well-fed, white, middle class, sensitive but sophisticated literary critic: and we universalize it as the response.

Die gevolg hiervan is dat sekere waardes bo ander in 'n produksie beklemtoon word.

In 'n poging om 'n gebalanseerde beeld van die opvoerings te kry, is daar in hierdie steekproef van verslaggewing in alle Suid-Afrikaanse koerante en uit alle dele van die gemeenskap gebruik gemaak. Voorts sal daar gepoog word om in die interpretasie van die resensies te onderskei tussen feitlikhede en die bevooroordeelde estetiese of ander insigte en kommentaar van die resensente, sodat die omvang van die protesteater aangedui en ooglopende tendense geïdentifiseer kan word.

Resensies en ander besprekings in die dag- en weekblaaie het beslis 'n waardevolle bydrae tot die openbare debat oor apartheid gelewer. As bewusmakingstrategie was dit waarskynlik belangriker as die opvoerings self, omdat dit ook 'n leserspubliek bereik het wat nie ook teaterpubliek is nie. Resensies was inderdaad die belangrikste manier waarop die gewone blanke van die stroom politieke protesteater bewus geraak het - dit is onwaarskynlik dat die konserwatiewe blanke

Suid-Afrikaner uit eie keuse 'n opvoering sou bywoon waar hy deur swart akteurs beledig en aangeval word.

In die volgende afdelings sal daar dan verslag gelewer word van hierdie belangrike deelnemers aan die teaterproses, die resensente, se ervaring van die politieke protesteater ná 1976.

## 7.2 **Funksionaliteit en enkele terugkerende temas**

Die swart politieke protesteater het 'n langsame en laat ontwikkeling gehad met min hoogtepunte. Ná 1976 het daar egter 'n verstommende hoeveelheid nuwe werke verskyn. Bloot in volume gemeet, het die werk van swart dramaturge in hierdie tydperk die blanke Engelse en veral die blanke Afrikaanse protesdrama totaal oorskadu. Die uitbeelding het nog steeds gefokus op die ellende van die townshiplewe onder apartheid en die invloed van al die wette op die daaglikse lewens van die mense, maar daar het ook 'n radikaler noot van omverwerping en vergelding begin deurslaan.

By die nuwe geslag Afrikaanssprekende dramaturge was die protes veral gemik teen die een gevolg van apartheid wat hulle direk geraak het, naamlik die grensoorlog ('n tema wat nie in hierdie studie behandel word nie). 'n Ander gevolg vir die witman was die toenemende bedreiging van geweld in die land, wat dramaturge genoop het om die verwerking van vrees en die gevoel van onveiligheid van die wit Suid-Afrikaner uit te beeld.

Die stigting van onafhanklike teaters soos die Markteater en Volksruimte het 'n duidelike alternatief vir die bestaande staatsondersteunde Streekraade gebied, waar dramaturge vry van ingeboude sensuurmaatreëls kon werk. Die Markteater het 'n groot invloed op die bekendstelling van veral die swart politieke protesteater gehad. Dit het aan swart dramaturge en regisseurs soos Manaka, Maponya, Mda, Francis en Sepuma 'n speelruimte gebied waar hulle veral aan blanke gehore die ander gesig van die Suid-Afrikaanse teater kon wys. En, soos Steadman (1987:15) aandui, het dit ook die weg oopgemaak vir die oorsese bemerking van hierdie dramas.

Die toevloei van hierdie groot hoeveelheid swart protesdrama tot die kommersiële mark het uiteraard heelwat knelpunte veroorsaak. In *The Natal Witness* (26/11/79:12) beweer Khaba dat "Black art is being crippled for sheer commercialisation". Hy dui dan op verdere probleme wat die ontwikkeling van swart teater strem: wit resensente fnuik swart opvoerings in kommersiële teaters; die onbeskikbaarheid van borgskappe; blankes wil nie "emotional protest work" bywoon nie, maar net "bare-breasted musicals"; die verskil in tydbewussyn by wit- en swartmense maak dit baie moeilik om dieselfde opvoering vir beide groepe aan te bied: swartmense dring byvoorbeeld aan op minstens drie ure teatervermaak; en die gebrek aan opleidingsfasiliteite vir swart teaterkunstenaars.

Die doelstellings van die verskillende swart teatergroepe en dramaturge is uiteenlopend maar almal gemik op dieselfde hoofdoelwit: die swartman se politieke bevryding. Sommige groepe, soos die Dhlomo-teaterbestuur, beklemtoon die swart kulturele erfenis: hulle wil swart gehore van 'n alternatiewe visie van die wêreld voorsien teenoor die "koloniale manifeste vermoë as universaliteit en ander kuns om kuns teorieë" (*Beeld*, 14/5/83:2). Die Nyanga Toneelgeselskap, daarenteen, se credo lui: "Ons wil vermaak en opvoed. Ons praat van eenheid en die stryd. Ons wil ons mense laat dink" (*Die Burger*, 23/5/87:7).

Bykans alle protesteater deur swart dramaturge bevat 'n dubbele funksie, telkens net in 'n ander omskrywing: enersyds 'n bewusmakingsfunksie deur die uitbeelding van "the truth"<sup>2</sup> en 'n verheerliking van die swartman se vermoë om te oorleef (asof die swartman alleenreg op "suffering" het), en andersyds 'n wekroep tot swart eenheid en die stryd wat sal lei tot die uiteindelijke bevryding. Akteur Boitu Melo Dijoe verklaar byvoorbeeld in *The New Nation* (12/8/87:12): "We must stand firm and fight. Without any bloodshed. That is where a play like *Asinamali* comes in. It tries to *conscientise and mobilise* people" [my kursivering]. Manaka (*Daily Dispatch*, 24/4/81:16) stel dit weer soos volg: "We will emerge with better ideas to further our aims and objectives of theatre for a purpose, communal theatre of truth, and theatre of *survival and liberation*" [my kursivering].

In 'n belangrike ontwikkeling ná 1976 het protesteater dus ook verset- en bevrydingsteater geword. In *City Lights with Siphso Jacobs* (*City Press*, 20/10/85:6) word dit duidelik gestel: "... today theatre can no longer be just a

---

2. Steadman (1988:31) dui hierdie funksie aan as: "... theater has emerged as a conscious signifier of South Africa's complex and contradictory society".

mirror to reflect our society. It has to play a role in actively changing that reality. We have to move from protest theatre to resistance theatre". Maponya beskryf sy drama, The Hungry Earth, byvoorbeeld as "a theatre of purpose that keeps on reminding the blacks of the status quo" (*Post*, 21/3/80), en beklemtoon terselfdertyd dat sy eie betrokkenheid by teater niks anders as 'n vorm van verset is nie (*The Star*, 12/7/84:6).

Die funksie van die teater in die onstuimige jare na 1976 was dus baie duidelik: "... what we needed was a theatre which was supported by the people, and in turn supported the people in their struggle" (Maponya, in: *Pretoria News*, 26/6/81:10). Die implikasie was dat dramaturge wat nie by die struggle ingeskakel was nie, outomaties daartéén was. 'n Sterk waarskuwing en bedekte dreigement word in *The New Nation* (4-10/6/87:13) aan sodanige (blanke) dramaturge gerig in 'n bespreking van Pieter-Dirk Uys se Rearranging the deckchairs on the SA Bothatonic:

Uys is making an urgent plea - the country is burning; do something. But what, he doesn't say. And Uys cannot argue that it is not for the artist to prescribe or provide guidance. [The play] clearly shows he is aware that the country is heading for a major tragedy. The artist will not remain unscathed.

'n Kenmerk van die teater was dat groepe akteurs al hoe meer improvisatories begin saamwerk het om tekste te skep, eerder as om reeds geskrewe tekste te gebruik. In sy bespreking van die teater sedert 1976 beweer Ian Steadman (1987:15) byvoorbeeld dat

... the traditional guise of the establishment theatre in South Africa has been one rooted in individualism, whereas the new theatre reflects concerns of community and collectivity ... South African theatre is most successful when it is created as an analogue of group experience: the experience of the oppressed.

Die internasionale skrywersboikot het hierdie ontwikkeling aangemoedig, deurdat groepe verplig is om òf self nuwe stukke te skep, òf in noue samewerking met dramaturge te werk. Europese en Amerikaanse modelle word nie meer nagevolg nie, maar nuwe vorme en tegnieke word geskep. Die teater raak "Eksperimenteel" en "Arm".

Die protesteater het egter ook "Kommersieel" geraak as 'n hoogs bemerkbare produk vir oorsese en liberale blanke Suid-Afrikaanse gehore. Uiteraard sou dit 'n effek hê op die "boodskap". Thabiso Leshoai (*Sowetan*, 12/5/86:11) maak beswaar omdat "the street theatre revolution ... was already showing a tendency to

entertain more than to mobilise". Volgens hom het hierdie teater 'n tuiste in die kommersiële wêreld gevind: "Gimickry, crass commercialism and ideological inconclusiveness began to stand out". Protesteater en kommersialiteit rym nie, want:

... in its proper and ideal environment, in the street or in a 'community' environment, such inconclusions are not paramount. Action is paramount. It is a theatre of the immediate rather than the universal and so quite rightly incites rather than prescribes".

Soos reeds aangedui, het die uitbeelding van die swartman se lewensomstandighede 'n belangrike funksie van die politieke protesteater gebly. Molefe, 'n akteur in Bopha!, stel dit soos volg: "We put our own life and problems on the stage, incorporating movement, singing, mime, stylisation" (*The Citizen*, 3/5/86:17), en Vusi Khumalo skryf in die *Sowetan* (20/8/87:15) oor Asinamali:

The over-worked central theme ... is the hardships faced by black [sic] in troubled South Africa. The same theme was used in Woza Albert, Sarafina, Percy Mtwa's Bopha, and many others: jail conditions, the dompas, the police, bullets.

Alhoewel hierdie tema eindeloos herhaal word, aanvaar die meeste resensente dit as 'n onvermydelike "waarheid" wat vertel móét word. Robert Greig (*The Cape Times*, 5/7/84:9) skryf byvoorbeeld soos volg oor Black dog - Inj'emnyama! (Barney Simon en geselskap): "This is what one seeks of South African theatre at it's best. Black dog tells our truths...".

Die verdeeldheid in swart geledere word beklemtoon deur die herhaalde oproepe tot swart eenheid in die dramas. Hierdie tema van versoening en eenheid het, ironies genoeg, ook weerstand uit swart militante geledere ontlok. In *The New Nation* (16-22/787:12) word daar byvoorbeeld soos volg oor Kwanele verslag gedoen: "The plea for tolerance and understanding is a valid one. But that doesn't mean betrayals can be shrugged off with a few glib lines about divisions being counterproductive". Hierdie uitspraak verskil skerp van die gebalanseerde, versoenende trant van die drama self wat in beslissing 53/87 van die Appèlraad oor Publikasies aangeprys word (kyk Hoofstuk 3.5.5).

Ander temas wat baie aandag kry, is die gebreke van Bantoe-onderwys, die verlies van die tradisionele swart kultuur en die beskrywing van 'n alternatiewe Suid-Afrikaanse geskiedenis. In hierdie alternatiewe geskiedenis figureer die martelaar baie sterk (vergeelyk Steve Biko, Abraham Tiro, die digter in Gansters, ensomeer), wat 'n tipiese patroon in 'n groot aantal dramas stel:



The characteristic structure of a biographical play is that of a martyr play, from whose specifically Christian models it adopts the pattern of a dialectical relationship between an exemplary individual and a persecuting external world. (Lindenberger, 1975:121)

In hierdie geval is die uitnemende individu 'n "onderdrukte" swarte en die omringende bedreiging die apartheidsstelsel van die witman. Vanselfsprekend is die een n et goed en die ander n et boos.

Aansluitend hierby is 'n deurlopende tema in en kenmerk van die politieke protesteater die algemene wanvoorstelling van die witman deur swart dramaturge. Die voorstellings is meestal karikatuuragtig en grotesk en besit die inherente gevaar van omgekeerde rassisme. Garalt MacLiam (*The Star*, 15/2/85:7) rapporteer byvoorbeeld oor Maponya se Dirty Work en Gangsters:

Both the works smack of racism and this evil is no more palatable in blacks than it is in whites. The problem in this instance is that the white man portrayed in both plays is a caricature of all that is wicked, callous, racist and prejudiced.

Die *Sowetan Sunday Mirror* reageer heftig hierop en Thabiso Leshoai probeer met werklik belaglike argumentasie 'n saak uitmaak dat die werke nie rassisties is nie, en inderdaad nie eens protesteater is nie! Aart de Villiers (*Die Transvaler*, 8/1/83:6) ervaar Maponya se Umongikazi (The Nurse) eweneens negatief: "Presies dieselfde weersin en wrewel waarmee ek vervul word ten aanskoue van wit ekstremistiese rassisme, ervaar ek by di e soort ongegronde swart tirade", en Gordon Engelbrecht (*The Citizen*, 7/1/83:15) sluit daarby aan.

Die aanklagte van rassisme kom ook voor in besprekings van Benjy Francis se Burning Embers. Rina Minervini (*The Sunday Star*, 31/5/87:16) merk op: "were the blacks in a 'white' play shown as the hideous grotesques that here represent whites, the cry of 'racism!' would shatter the rafters"; Garalt MacLiam (*The Star*, 29/5/87:15) noem dit "... AWB style racism reversed"; *The New Nation* (2/22, 4-10/6/87:12) waarsku: "The black=good/white=bad dichotomy is outdated and far too simplistic"; terwyl Victor Metsoamere in die *Sowetan* (2/6/87:10) dit kondonerend beskryf as "thought-provoking rhetoric and metaphor". Myns insiens werk hierdie karikatuuragtige voorstellings kontra-produktief. Dit vervreem die blanke, of maak die onderwerp nie-geloofwaardig, terwyl ronde karakterisering identifikasie veel sterker sou aanmoedig.

Wat wel duidelik is, is dat die "haat die Boere"-tema dikwels voorkom. In 'n bespreking van Barney Simon se werkstyl (wat hy "communal creativity" noem) en

met spesifieke verwysing na Born in the RSA, maak selfs Thabiso Leshoai (*Sowetan*, 30/9/85:12) hiervan melding:

Each [the actors] has a personal stake in their role because it was largely self-created. This style of creation assumes that there already exists a sense of community, a common cause, of shared ideals between the seven black and white actors, whereas in reality they are only bonded by the commercial stage and nothing else. As a result the only bond they can think of in the play is their common hate for "them", the boere. If the boere were to disappear, what would remain to hold them together?

Die "boere" is egter nie die enigste wittes wat deurloop nie, want "Ever since the early days of Black Consciousness in South Africa white liberals have been the object of resentful rejection or the butt of political jokes" (Mike van Niekerk, *The Star*, 26/1/84:18). Die felheid van hierdie aanslag op die liberale blanke is merkbaar waar Thabiso Leshoai (*Sowetan*, 9/1/87:12 & 26/1/87:8) die opvoering van Night of the long wake (KaMacu) gebruik om die "Wits University's Performing Arts Administration" by te kom. In 'n striemende aanval word verwys na Wits se sigbare invloed op die teatrale vorm en aanbieding van die stuk ("a sort of sophisticated and stylised propaganda"), die gehore wat "misguidedly" "intellectuals" genoem word, en "for too long liberal institutions like Wits have exercised an unchallenged dictatorship in manners of taste and opinion".

'n Wesenlike gevaar van die politieke protesteater is natuurlik dat dit tematies eenselwig en struktureel patroonmatig kan raak. *The New Nation* (23-29/7/87:6) beskryf dit as: "... running around in political circles. It [the theatre] is trapped in imagery made up almost entirely of clenched fists and pseudo-militant rhetoric". Die eindelose herhaling van temas raak 'n tweesnydende swaard: "While it may reveal injustice, it could also desensitise" (Carl Coleman, *The Daily News*, 15/10/80:3). Volgens Sechaba Mokwena (*Post*, 26/9/78:5) vind hierdie duplisering selfs op die elementêre vlak van storielyn plaas: "If you compare some of these plays you are struck by the story-lines - many are direct or indirect duplicates of past productions", en Michael McCabe kla in *The Argus* (28/11/83:24): "Most of our black South African theatre is agitprop. Its like one tune constantly played on many instruments but all sounding the same".

Die politieke protesteater bied ook geen oplossings, alternatiewe of hoop nie. Peter Se-Puma sê byvoorbeeld oor Hamba Dompas: "No protest play has offered hope! Hamba Dompas cannot offer answers or hope. We are merely exposing a ridiculous situation in a funny way" (*The Cape Times*, 8/2/86:6). Percy Baneshik

(*The Sunday Star*, 13/4/86:27) kom tot dieselfde gevolgtrekking in sy resensie van Kirby se The Bijers Sunbird: "...which of the many playwrights and 'workshoppers' at the Market has essayed to furnish anything like answers to the burning issues they raise? ... Has anything more been done than state the case over and over again?"<sup>3</sup>

'n Verdere probleem is dat "betrokke" en aktuele teater tydgebonde is. Die enkele suksesstukke soos Woza Albert wat meer as een speelvak beleef, kan selfs in 'n paar jaar hulle trefkrag en relevansie verloor, soos Garalt MacLiam (*The Star*, 23/6/86:5) aandui: "...to consider attitudes having changed so drastically in the four years since the revue was first produced that what might have had shock impact in '82 is relatively mild in '86".

In 'n artikel in *Die Burger* (11/7/84:14) gee J.J. Degenaar 'n uitstekende bespreking van die waarde van Black dog - Inj'emnyama! deur Barney Simon en geselskap:

Dié toneelstuk verdien ons almal se aandag om verskillende redes.

- Dit is boeiende, veelrassige toneel wat deernis by ons wek vir mense uit elke bevolkingsgroep;
- Dit roep die tragiese gebeurtenisse rondom 16 Junie 1976 in herinnering en illustreer hoe dit die persepsie van die swartman beslissend beïnvloed het;
- Dit is 'n goeie voorbeeld van wat werkwinkelteater behels en hoe elke akteur deur fyn waarneming 'n karakter skep waardeur die toeskouer kan besef dat 'elke skaduwee wat in Suid-Afrika rondloop, 'n biografie het'<sup>4</sup>; en
- Dit is 'n illustrasie van die vermoë van kuns om 'n tweede wêreld te skep wat sin kan gee aan die eerste wêreld van daaglikse ervaring.

Hierdie opsomming kan beskou word as die kernfunksie van die politieke protesteater in die algemeen. 'n Vraag wat egter onmiddellik na vore kom, is of die politieke protesteater wél getrou kan bly aan die "tweede wêreld" van kuns - of is veral die swart politieke protesteater net besig om dele uit die "eerste wêreld van daaglikse ervaring" uit te speel?

---

3. Kyk ook Peter Wilhelm in *Financial Mail*, 18/4/86:125.

4. Kyk ook onderhoud met Barney Simon in *The Daily News*, 19/6/84:9.

### 7.3 Die vorm en inhoud van die protesdramas

In sy beskrywing van die townshipteater (voor 1976) gee Kavanagh (1981:xxx) volgens eerstehandse ervaring 'n opsomming van die verwagtinge van die swart stedelike teatergehoore: die opvoering moet 'n duidelike boodskap hê en sosiale of politieke kwessies aanspreek; musiek en dans moet as kommunikasie-kanaal sentraal staan en ook die bindende faktor wees; en hulle verkies groot rolbesettings met 'n wye verskeidenheid karakters en insidente wat hulle leen tot vertelling. Die gehore verwag ook dat die toneelspel hartstogtelik, betrokke en energiek sal wees. Komedie en tragedie word gemeng - die komiese maak staat op beweging, gebaar en gesigsuitdrukking, eerder as dialoog. Trane word opgewek deur gebed en sang, woede uitgedruk deur kragwoorde, meestal in Engels, vreugde vind gestalte in dans.

Hierdie omskrywing word deur die meeste kritici bevestig. David Williams (*Financial Mail*, 18/10/85:145) herken byvoorbeeld 'n patroon in Swart teater:

A number of black actors, all male, instantly energise the playing area. Props are few but starkly effective. ... Things get going with a rich and vigorous song-and-dance routine, characterised by precise rhythms and thrilling harmony. English, Afrikaans and township slang mingle with natural fluidity... The creators of these plays prefer to work in sketches. Observations are mostly accurate, often hilarious; this is achieved by a technique of exaggerated irony and outrageously expressive dialogue.

Rina Minervini van *The Sunday Star* (16/8/87:10) noem dit 'n "... non-stop barrage of song, dance, narrative and dialogue all delivered at the very edge of the casts' physical limits". Barrie Hough (*Beeld*, 7/1/86:2) identifiseer die volgende kenmerke: dit is nòg toneelstuk nòg suiwer revue. Daar is sprake van intrige wat as verhaal herkenbaar is, maar dit word dikwels ontwikkel deur tradisionele elemente soos liedjies en danse. Heelwat Engels en sporadies Afrikaans word gebruik, met tussenwerpsels in een van die swart tale. Mimiek is belangrik om karakterwisseling moontlik en herkenbaar te maak. 'n Geanimeerde speelstyl wat direk tot die gehoor gerig is, word gebruik en kan ook direkte gesprek met die gehoor insluit.

Bykomend hiertoe bevat die swart politieke protesteater ook 'n baie sterk element van storievertelling. In 'n bespreking van Asinamali noem Hough (*Beeld*, 31/5/85:2) dit "... gemeenskapsteater wat terugreik na die eeue-oue tydverdryf van verhale vertel" wat verskil van Westerse teater soos ons dit ken:

Eerder as 'n regstreekse dramatiese uitbeelding van 'n situasie deur twee of meer karakters in dialoog te betrek, het jy hier 'n groep karakters wat 'n storie vertel deur dit te herroep. Dit word uitgebeeld met mimiek en beweging en dikwels in 'n groteske komiese styl. Die stories word afgewissel met sang en 'n gedans - tradisionele elemente van Afrika-teater.

Rosa Keet (*Rapport*, 14/12/86:12) sluit in 'n groot mate by hierdie beskrywing aan, maar brei ook uit:

Die beeldstruktuur wat hulle slaafs navolg, is Athol Fugard, John Kani en Winston Ntshona se twee werkswinkelstukke *The Island* en *Sizwe Bansi is dead*. Die speelstyl en die bepaalde bestanddele en kenmerke van hierdie stukke is:

1. 'n Episodiese struktuur wat van vertellings uit die speler/karakter se eie omgewing gebruik maak.
2. Die stukke is idee- eerder as karaktergebonde.
3. Gestileerde mimiek en byklanke deur die spelers.
4. Die stukke is didakties van aard en die spelers praat dikwels regstreeks met die gehoor.
5. Dans en sang word ingevoeg.
6. Dekor en rekwisiete is minimaal.

Dit is opvallend hoe dikwels daar verwys word na die eenvoud van aanbiedinge. Oor Asinamali skryf John Perlman byvoorbeeld in die *Weekly Mail* (21-27/8/87:22): "The play is best when it is leanest. ... with a bare minimum of props and a wonderfully simple use of light. With a single spot, a policeman's cap, four chairs and a pair of glasses ...", en David Williams (*Financial Mail*, 18/10/85:145) sluit daarby aan: "Props are few but starkly effective".

Wat duidelik uit hierdie verskillende gesigspunte blyk, is dat die resensent sy kriteria ten opsigte van vorm en inhoud in herooring moet neem wanneer hy die swart teater bespreek. In die volgende afdelings sal daar dan verslag gedoen word van enkele breë tendense, veral wat vorm en inhoud betref, wat sigbaar is in die toneelresensente se ervaring van die politieke protesteater tussen 1980 en 1987.

### 7.3.1 Die lewe onder apartheid

Alle politieke protesdramas in Suid-Afrika is onvermydelik ook anti-apartheidsdrama. Verder word daar in die oorgrote meerderheid van hierdie

dramas ook aspekte van die ellendige lewe van die onderdrukte en uitgebuite swartman uitgebeeld.

Who's right, deur Witness Bedesho en Botha Sozwe, is 'n aantal sketse uit die alledaagse bestaan van 'n swartman wat lewenslank tronk toe gestuur word omdat hy 'n politieke droom het. "The audience is expected to answer for itself the play's question, Who's Right?" (Jean Fairbairn, *The Argus*, 27/12/85:13). In Search probeer Julius Tsoho en Kabelo Ramailane 'n ewewigtige boodskap van vrede en swart eenheid uitdra (*The Natal Witness*, 21/10/87:8), terwyl al die realiteite van die swart bestaan beskryf word: onderwys, trekarbeid, klipgooiers, kitskonstabels, ensomeer (*The Natal Witness*, 26/10/87:4). NARUK probeer met Izigi ziyasondela (The stamping is getting closer) van Madoda Ncayiyana "to bridge the gap between the white city-dwellers' limited understanding of life in the townships and the black man's actual experiences" (*The Natal Mercury*, 11/7/87:9). Die verhaal is dus oorbekend vir die swartmense, maar belangrik vir witmense om van kennis te neem (Fred Khumalo, *The Daily News*, 21/7/87:1). Die trefkrag van die produksie het in 'n groot mate verlore gegaan, aangesien dit in Zoeloe aangebied is.

Enkele stukke soos Our love in Flames (Alf Sibana) speel hoofsaaklik in die townships af en sit die tradisie van die populêre township musical voort: "this type of theatre finds its strongest support among the less affluent, in the halls of Kagiso, Orlando and Mamelodi" (Hazel Friedman, *Weekly Mail*, 13/2/86:22). Die verhaal word geplaas "against the backdrop of school boycotts, pass raids, Group Areas Act arrests and detention without trial".

Die deurslaggewende gebeure van Junie 1976 en die onderwys as polemiese aspek van die daaglikse bestaan word herhaaldelik ondersoek. Die titel van The Eve (Jerry Raletsebele) verwys byvoorbeeld na 15 Junie 1976. In 'n huislike drama word daar die aand voor die Soweto-opstande besin oor 'n seun se skoolwerk en toekoms (*The Citizen*, 25/9/84:18). Funda: Schooling for a Spannerboy (Ntshavheni Wa Luruli) behandel weer die swak gehalte van Bantoe-onderwys en dui aan dat dít die belangrikste bydrae tot die onrus in die land is (*The Star*, 11/6/86:7). Die skoliere se betrokkenheid by die vryheidstryd en hulle opstand teen minderwaardige Bantoe-onderwys word ook in Children of Bantu (Boy Bangala) verheerlik (*The New Nation*, 22/4/87). Die algemene trant van die drama kan afgelei word uit 'n stelling van die dramaturg:

We blacks have survived many things. By introducing policies such as Bantu education, the government still wanted to see us living in what they called the Dark Continent. We made use of their corrupt education system and we still managed to produce lawyers, teachers and doctors.

Sekerlik die belangrikste drama oor hierdie onderwerp is Sarafina van Mbongeni Ngema. Soos John Campbell (*Weekly Mail*, 19-25/6/87:22) aandui:

Omnipresence of the army, a school-yard massacre and that fence spell out the realities of school life in Soweto ... All the way through the atmosphere created is an impressive optimism, happiness and a belief that, as one of the songs goes, 'freedom is coming tomorrow'. ... Everything lies ahead and the power of Sarafina rests in its vision of the future.

Die daaglikse probleme wat die arbeider as gevolg van apartheidswetgewing ondervind, is 'n verdere onderwerp vir die drama. Dry those tears van Mzwandile Maqina is gebaseer op 'n koerantberig oor die selfmoord van 'n jongman wat gesukkel het om werk te kry in 'n burokratiese sisteem wat hom verwerp op grond van sy kleur (Steadman, 1988:28). Die sentrale lied en tema is: "We have the right to sell our labour". In Umongikazi (The nurse) beskryf Maponya die "realiteite" van die mediese diens in Soweto se Baragwanath hospitaal. 'n Jong verpleegster besluit om 'n swart vakunie te stig en kom in botsing met die wit establishment en Veiligheidspolisie (*Rand Daily Mail*, 12/1/83:7).

Encore Bra Joe (Philip Mokone) gaan oor die frustrasies van hostellewe en die swartman se ontberinge in 'n tyd van ekonomiese stryd. Die townshipkinders se enigste erfenis is misdaad. Raeford Daniel (*Rand Daily Mail*, 29/07/82:11) ervaar veral die dramaturg se woede jeens en verdoeming van die wit middelklas. In een van die heel bekendste protesdramas, Woza Albert!<sup>5</sup> (Mtwa, Ngema, Simon), word hierdie verdoemenis ook 'n godspraak: "The play satirises apartheid through imagining Jesus making the second coming by arriving in South Africa by airliner from Jerusalem" (*Daily Dispatch*, 17/3/84:3). Jesus word gearresteer en na Robbeneiland gestuur, hy ontsnap deur op die water na Kaapstad te loop en word uit vliegtuie met bomme bestook. Uiteindelik wek hy al die groot leiers van die stryd op.

Die Groepsgebiede- en Bevolkingsregistrasie-wet bly nog steeds belangrike temas. In Min Genade beeld Peter Snyders 'n gesin uit wat van plek tot plek moet trek

---

5. Adam Small se Hey Smile wit' me het in Julie 1979 geopen, dieselfde tyd dus dat Mtwa en Ngema die idee vir Woza Albert! gekry het (Ndlovu, 1986:1). Die ooreenkomste tussen hierdie twee dramas is ooglopend.

weens gedwonge verskuiwings (*The Argus*, 2/3/87:6) en Fatima Dike skryf self oor haar drama, The first South African, soos volg: "Here was a man who looked like a white man, who had the heart of a black man, and was a 'coloured'. Now my question was: what is that man?" (Dike, 1979).

'n Verdere alledaagse bestaansprobleem in die townships is die swart op swart geweld. Ngamasa (At dawn) van Themba Ka-Nyathi is 'n satire wat nie net gerig is op regeringsbeleid en die veiligheidsmagte nie, maar ook op swart magsfigure - van die "comrades" tot Buthelezi (*Beeld*, 4/6/87:2). Ka-Nyathi volg amper 'n joernalistieke benadering. "It is the news we cannot listen to on the radio, and an appeal for understanding, for humanity and dignity", beweer Heather Parker (*Pretoria News*, 11/6/87), en Brenda Wilmot (*Pretoria News*, 31/3/87:5) vind dat die drama uiteindelik pleit vir "communication between all black people and an end to 'black-on-black' violence". John Moalus Ledwaba laat Township boy eindig met 'n "powerful call for unity in song" (*Eastern Province Herald*, 9/7/87:9).

'n Interessante afwisseling is Kente se Bad Times, geklee in sy populêre townshipmusical-formule. Volgens Adrian Croft (*Pretoria News*, 23/2/87:10) spreek dit kritiek uit op internasionale sanksies, radikale "comrades", die sinnelose geweld en halssnoermoorde, en speel nogtans in townships voor vol sale. Kente bied egter nie 'n alternatief waarvolgens apartheid beëindig kan word nie. In Kwanele (Genoeg), deur die Nyanga Toneelgeselskap onder leiding van Warren Nebe, word ook nie antwoorde gegee nie, alhoewel agitprop (die soort teater wat dit self voorgee om te wees) as metode van protes bespreek word. In die drama self word realisties gekyk na 'n Nyanga-familie wat saamgestel is uit alle elemente in die township: militante vryheidsvegters, kitskonstabels, informante, ensomeer. Aspekte soos bosverhore, "necklacing", geweld en verbannings kom ter sprake as alledaagse gebeurtenisse (*The Argus*, 25/5/87:10).

In Sekunjalo handhaaf Gibson Kente sy gewone styl, maar loods 'n sterk aanval op ekstremistiese standpunte soos "Freedom first, Education later". In 'n welkome verandering laat hy die handeling afspeel op 'n stadium nadat bevryding reeds bereik is, en kan hy dus wys op die probleme van die nuwe land: 'n eenpartystelsel, perssensuur, swak ekonomie, stamgeskille, ensovoorts (*Beeld*, 9/7/87:3).<sup>6</sup> Ook hierdie opvoering moes populêr en daarom invloedryk gewees het, want *The New Nation* (9-15/4/87 en 9-15/7/87) neem baie sterk standpunt in

---

6. Vergelyk onder andere ook Mda se We shall sing for the fatherland.



oor Kente se "totale wanbegrip" van die werking van die sosialisme en kommunisme en noem dit "over-simplistic propaganda".

Die swart op swart geweld word dikwels gekoppel aan die moeilike posisie van swart polisiemannne in die townships. In Dying for freedom (Seduma Mija) bedank 'n swart polisieman om by 'n "people's organisation" aan te sluit en word dan uiteindelik deur sy voormalige kollegas doodgeskiet. Volgens die *Sunday Tribune* (24/8/86:19) sal die produksie veral onthou word weens die realistiese en skokkende uitbeelding van 'n "necklace" tot net voor dit aangesteek word.

Alhoewel Bopha! (Percy Mtwa) baie temas aansny, kan dit volgens David Williams (*Financial Mail*, 16/10/87:124) ook in hierdie kategorie genoem word: "It addresses ... the awful predicament of black policemen in the townships" en dit bied geen maklike antwoorde nie: "... it sees people as individuals, not fodder for ideologues". John Mitchell (*Business Day*, 13/10/87:20) stel die botsende elemente wyer:

It displays more breadth than others in its examination of conservative and middle-of-the-road blacks, not just the militant kids. ... It embodies anger and frustration and at the same time illustrates the conflict between blacks of differing ideology. It is universal in its portrayal of animosity between generations ... The anger is focused on the police force as a symbol for detentions, evictions and humiliation.

Frans le Roux (*De Kat*, 31/05/86) beskou Bopha! as die kruispunt tussen die tradisie van Kente se townshipmusiekspeler en Fugard se tradisie van politieke teater. "'n Mens het hier te make met 'n nuwe en energieke vorm, wat die resultaat is van sowel teater-tradisie as politieke omstandigheid." Volgens Barrie Hough (*Beeld*, 18/3/86:2) is Bopha! egter ook politieke barometer, in die sin dat dit 'n aanduiding gee van swart houdings teenoor witmense en "hoe die swart stereotipe van 'n witman lyk".

Die wit-swart verhouding domineer 'n groot deel van die swartman se alledaagse bestaan. Hierdie verhouding word meestal direk en kras voorgestel, maar soms ook in metafore. In Dhi Kitsheneng en Security gebruik The Junction Avenue Theatre Company byvoorbeeld die hond as kragtige simbool van uitbuiting en onderdrukking. Die swart veiligheidswag word 'n hond, geketting aan sy hok en afhanklik van sy wit baas (Radford, 1982:55). In A new song (Zakes Mofokeng) neem 'n loseerder (die blanke kolonialis) 'n huis oor en dwing die wettige inwoners (die inheemse volke) deur geweld en intimidasie om sy bediendes te word. Hy raak dronk, laat val sy rewolwer, en word uitgesmyt. Die duidelike

boodskap van hierdie Swart Bewussynsteater is dat alle blankes uit die land gedryf moet word (Horn, 1986:225). Ook Hosea Ramokoka (Last Cry) doen 'n sterk oproep tot fundamentele verandering in die land: "[The people's] cries will not stop until their demands have been met" (*The New Nation*, 12-18/3/87:12). 'n Briefskrywer in *The New Nation* (15-22/4/87:11) reageer dan ook: "The play is a must for every comrade".

Zakes Mda laat die konfrontasie in The road op 'n verlate pad tussen 'n Afrikanerboer en trekarbeider plaasvind. Die boer is op pad na 'n geheime ontmoeting met 'n swart vrou in Lesotho. Die arbeider is deur geldnood gedwing om sy vrou in die tuisland agter te laat en in Suid-Afrika werk te gaan soek. Hulle argumenteer oor die reg om in die skadu van 'n boom te sit, wat dan ook 'n metafoor vir Suid-Afrika word. Die stuk eindig in moord wanneer dit geopenbaar word dat die boer se minnares inderdaad die vrou van die arbeider is.

Twee dramas van Muthal Naidoo verdien ook hier vermelding. Die tema van Of no account is "die ontmensliking van die anderskleurige medemens by gebrek aan begrip en kommunikasie" (*Beeld*, 7/1/82:15), en in Ikhaya lethu word 'n hele reeks politieke vrae gestel sonder dat alternatiewe gegee word (*The New Nation*, 3-9/9/87:13). Een van die weinige dramas met 'n flonkering hoop is John Olive se Above the wind: "Die stuk laat 'n mens besef dat ondanks faktore soos teenkanting van die kerk en die gereg daar in die lewe steeds plek is vir 'n opregte vriendskap tussen die blanke en die swartman" (Anlie Weideman, *Oosterlig*, 10/7/87:8).

Verskeie dramas, veral deur blanke dramaturge, beeld natuurlik ook die effek van apartheid op die blanke uit. Dit is 'n voortsetting van die geïmpliseerde protes wat by die vroeëre Afrikaanse dramas aangetref is. Aljander Aljander (Frans Kalp) gee 'n uitbeelding van 'n boere-familie met 'n "desperate, claustrophobic future" (*The Star*, 12/6/87:9), en "mirroring the South African psyche - the maintenance of apartheid by some, the hope of others that the National Party will reform, the universal condemnation of those who escape (the 'chicken run')"; Mr. Steve, Garden Boy (Myrna Greenberg) gaan oor die "heart of darkness, of fear and insecurity, within the white, urban South African psyche" (Garth Verdal, *The Argus*, 6/11/87:5); Funeral March of a Marionette (Deon Opperman) is 'n allegorie oor "authoritarianism and thought control" waarin Suid-Afrika, die Veiligheidspolisie, die kunstenaar en die "magte agter die skerms" funksioneer (*The Argus*, 18/9/87:8); Dis al van Wayne Robins trek 'n verband tussen die

behandeling van die kinders en vroue in die konsentrasiekampe en die hedendaagse township-situasie (André le Roux, *Die Burger*, 15/4/87:15); en in Tienuur maak die deure oop het Pieter Fourie dit oor die Afrikaner se misbruik van godsdiens in die politiek, die "skuld" wat by alle partye lê, en gee hy 'n vooruitskouing van 'n post-apartheid era (*The Cape Times*, 2/5/86:9). Barrie Hough (*Beeld*, 25/5/87:2) verwys na Fourie as "een van die skerpste en mees sensitiewe tolke van die tyd".

### 7.3.2 Die tronk

'n Opvallende kenmerk van die politieke protesteater is die hoeveelheid dramas wat in die tronk afspeel. Fugard het alreeds in 1973 die voorbeeld gestel met The Island.<sup>7</sup> Die tronk raak die metafoor vir Suid-Afrika. Dit is die raakpunt tussen die militante opstandiges en die "onskuldige slagoffers".

Seker die treffendste "tronkdrama" is Maishe Maponya se Gangsters (opgevoer saam met Dirty Work): "With melodramatic rhetoric, he expresses the long-harboured hatreds and burning resentments of the urban black through the device of two playlets caricaturing the cops and apotheosising the blacks" (Percy Baneshik, *The Sunday Star*, 17/2/85:15). In die slottoneel word die digter simbolies op 'n groot houtkruis gebreek. Die drama is opgevoer in die Markteater se eksperimentele ruimte (Die Laager) en volgens Steadman (1985:26) is toestemming vir opvoerings in Soweto geweier: "Clearly the present volatile atmosphere in the townships, which signifies a low-level revolution, is considered to be an 'unsafe' venue for a play which shows, in dynamic theatrical action, a black poet being tortured to death by security policemen" (Steadman, 1985:26).

In Asinamali (Ons het nie geld nie) van Mbongeni Ngema is vyf mans om verskillende redes in die tronk, dus nie almal om politieke misdrywe nie (Clive Lawrance, *The Natal Witness*, 14/10/87:8). Volgens Lakela Kaunda (*The Natal Witness*, 7/10/87:10) handel die drama oor "the disturbances, evictions and general hardship suffered by the people of Lamontville in Durban in 1983. A leader, Msizi Dube emerged and demonstrated against the rent increases. His cry was 'Asinamali'". Die blanke gehoorlede word klaarblyklik op 'n aggressiewe wyse by die spel betrek. Ook in Hamba Dompas van Peter Se-Puma word die blankes betrek, maar oorspronklik en minder aanstootlik.

---

7. Barrie Hough (*Beeld*, 24/6/86:2) beskou The Island en Sizwe Bansi as "die fondament van swart teater soos dit vandag daar uitsien".

Hamba Dompas is in meer as een opsig belangrik. Die ou tema, die haatlike paswette, word weer behandel, maar op 'n heeltemal nuwe manier: dit begin lewe in die vorm van 'n demoniese kreatuur, Dompas. Die blanke gehoorlede word om hulle passe gevra en dan in die tronk (op die verhoog) gesmyt as hulle dit nie het nie (*Beeld*, 10/1/86:2). Se-Puma se doel met die drama was:

We have many white middle-class people in the audience every night who have never experienced - many who have never even thought about - arrest and harassment like we blacks suffer daily. It was written to have that impact ... on white people. (in: *Weekend Argus*, 1/3/86:2)

In Nobody's hero beeld Muthal Naidoo 'n politieke gevangene uit wat sy greep op die werklikheid begin kwytraak. Volgens Kathy Berman (*Weekly Mail*, 11-17/9/87:23) bevat hierdie drama "...the predictable theatrical icons of the new South African protest statement: fascist policemen, chanting comrades, violent impimpis, 'necklace' killings and the inevitable naked torture scene".

Enkele dramas ondersoek ook die lot van gevangenes wat as bandiete op plase moet werk. In Imbumba (Matsemela Manaka) werk drie bandiete onder toesig van 'n swartman met 'n sweep. In hulle ellende ontdek hulle die waarde van eenheid (imbumba) en ontsnap (*Rand Daily Mail*, 1/10/80:10). Zakes Mda vra in Dark voices ring kritiese vrae oor die "baasboy"-verskynsel, veral soos dit in die gebruik van bandiete as arbeiders op plase toegepas word.

Blanke dramaturge gebruik die tronk veral as afgeslote ruimte waarbinne persone op mekaar aangewese is of teenoor mekaar gestel kan word. In The Bijers Sunbird gebruik Kirby dit om die politieke verskille tussen twee gevangenes uit te beeld (Jean Fairbairn, *The Argus*, 20/8/86:2), en The cell (Harold Kimmel) gaan oor die konfrontasie tussen twee wit aangehoudenes in 'n Kaapse tronk vir blankes: 'n Joodse intellektueel wat om politieke redes gearresteer is en 'n apartheidsondersteuner (*The Natal Mercury*, 30/5/85:1). In Waters of Salt van Paul Gueli word 'n geestelike wat in die tronk beland weens 'n oortreding van die Ontugwet met homself gekonfronteer.

Alhoewel Panorama van Pieter-Dirk Uys nie 'n "tronkdrama" in die eng sin van die woord is nie, speel dit wel af op Robbeneiland waar twee blanke vroue met uiteenlopende politieke oortuigings om verskillende redes as besoekers beland. Die paranoïese angsk van die blanke Suid-Afrikaner (en veral die blanke rassie) maak van sy/haar lewe 'n tronk: "Panorama eindig met twee blanke karakters wat staar

na 'n nagtelike uitsig. Hulle is dus uitsigloos in die donker" (*Die Burger*, 9/7/87:7).

### 7.3.3 Die myn

Waar die myn vir die blanke simbool is van rykdom en ontwikkeling, is dit in die swart protesteater simbool van bykans alle slegte gevolge van apartheid: trekarbeid, hostelle en kampongs, sedeloosheid, die verlies van kulturele waardes, ensomeer. In *E'Goli: city of gold* maak Matsemela Manaka 'n studie van trekarbeid en die lewe in 'n mynkampong. *Post* (24/1/80:14) beskryf dit soos volg:

Egoli is a painful, evocative and often humorous examination of the plight of the migrant workers in the mines of Johannesburg. It is about the way these men survive, about their womanising, drinking and philosophising, about their mine policies, their music and the ways in which they transcend living in a single men's compound.

Die uitbeelding word 'n sterk aanklag teen apartheid, en soos Tomaselli (1980:57) aandui: "whites can no longer avoid the realities of impoverished black lives caused by apartheid. ... They can see it at the Market Theatre or The People's Space in all its rawness". Dit is ook verstaanbaar dat die drama in 1981 verbied is (Steadman, 1988:26).

In *The hungry earth* fokus Maishe Maonya sterk op die hele sisteem van trekarbeid: "The play is about the evils of migratory labour; the miasma at single men's compounds, the pass laws and humiliation a black man experiences daily" (*Post*, 21/3/80). *The Hill* (Zakes Mda) kyk nog sterker na die individu wat onder hierdie stelsel ly. Dit gee 'n beeld van die Suid-Afrikaanse myne soos gesien vanuit die bron van arbeid (Lesotho) en behandel die verhoudinge tussen mense "who are trapped by circumstances into leading totally dehumanised lives, and who must be grateful for the deprivation and loss of dignity they suffer as fodder for the gold machine" (*The Argus*, 18/2/80:5). Soos Kaizer Ngwenya (*Post*, 25/4/80) dit stel: "It is a portrayal of migrant labour system that causes frustration, corruption, sodomy and broken families".

### 7.3.4 Dokumente van die tyd

Verskeie protesdramas kan beskou word as dokumente van die tyd, wat gebeurtenisse, persone of selfs die "alternatiewe geskiedenis" van die apartheidsera

aanteken. Hierdie "dokumentêre dramas" konsentreer dan ook op die resente geskiedenis, en soos Lindenberger (1975:21) aandui, is die "contemporary reality which the play attempts to express ... less properly a historical than an ideological reality". Die waarheid van dié dokumente is dus verdag.

In You can't stop the revolution bewys Saira Essa juis hierdie punt. Nushin Elahi (*Beeld*, 9/11/87:2) beskryf dit as "'n collage van sang, dans, film en vertelling ... wat slegs as 'n teater-dokumentêr beskryf kan word. Stadig en stelselmatig fokus Essa op elke deel van die 'menseslagting wat hier aan die gebeur is'". In *Die Burger* (24/10/87:7) is André le Roux veel strenger. Hy beskryf dit as "protesteater wat maan tot liefde en vriendskap, maar haat en vergelding eis". Die voorstelling is eensydig en gelaai met twyfelagtige "feite" (Essa maak byvoorbeeld die stelling dat 2,000 mense doelbewus vermink is in 'n eksperiment waar hulle by Mseleni in Noord-Natal met kunsmis ingespuut is). Die reaksie van die teaterbestuur van die Upstairs Theatre (Durban) op klagtes oor onwaarhede in die teks is insiggewend:

It is a one-sided play. Why should we spend thousands of rands making it a balanced play when people can read about the other side in the newspapers? And it is not meant to be entertaining either. (in: *Business Day*, 3/11/87:22)

Teoreties behoort die dokumentêre drama meer as enige ander dramavorm historiese waarheidsgetrouheid na te streef. Tog kan dit nie veel meer as bloot 'n geselekteerde beeld van die verlede bied nie.

Dieselfde probleem ontstaan ook met Question Mark (Joyful Tsele & Tiny Skefile). Dit is blykbaar "an alternative history of South Africa, seen through the eyes of the people who have not had the opportunity to write books for schools" (*The Cape Times*, 23/10/87:7), maar: "The problem is this 'alternative history' put forward ... as the *real* history of the country - is ... simplistic as well as sometimes inaccurate" (*The Cape Times*, 28/10/87:9).

Volgens Brenda Wilmot (*Pretoria News*, 18/7/86:2) is The Junction Avenue Theatre Company gestig "to provide an alternative historical and social perspective through theatre". Die werkwinkelproduksie, Sophiatown, word dan voorgehou as die alternatiewe geskiedenis van Johannesburg. David Williams (*Financial Mail*, 7/3/86:131) omskryf die doelstelling van die produksie soos volg:

As the programme points out, 'this was a very important phase in the history of Johannesburg and another chapter in the systematic destruction of anything that threatened the state's view of a purified and divided society'. So there is

a dual perspective and intention: to evoke the sense of time and place, but also to make broader comment, to illuminate the present society.

In The fantastic history of a useless man probeer die Junction Avenue-geselskap 'n alternatiewe wit geskiedenis satiries uitbeeld (met die ingeboude gevaar dat satire dikwels geloofwaardigheid ondermyn). Die Useless Man probeer vir hom 'n plekkie vind "in the turmoil that South Africa has become" (Clive Lawrance, *The Natal Witness*, 13/3/87:9). Dit is, volgens *Beeld* (30/7/87:2), "People's Theatre" wat die geskiedenis opteken waar dit nog nie gedoen is nie. Hope inligting word verskaf omtrent "bomontploffings, genadelose wette en voorvalle van gewettigde moord".

Volgens Steadman (1986:15) het Matsemela Manaka ook dieselfde doelstelling met Pula gehad: "Pula was created out of a conviction that theatrical performance could teach - however simplistically - an alternative view of history to that disseminated by the agents of State education". 'n Groot deel van hierdie geskiedenis behels die kultuur en tradisies van die swartman: "The four actors, using their bodies and minimal properties, recreate images of birth, war, and death as they talk about the spiritual poverty of the black man in Africa" (Steadman, 1988:26). Terselfdertyd toon die drama ook aan hoe swart politieke aspirasies gefnuik word deur interne struweling. Dit is duidelik waarom Wakashe (1986:40) omtrent Manaka beweer dat: "Black Consciousness shaped his critical eye".

Die Oral History Theatre Group het Uzinzile/Are you settled geskep as "a combination of slides, narration, drama and song". Hulle populariseer aspekte van die geskiedenis vanuit die swart perspektief, wat dit onvermydelik bevooroordeel maak (Monica Greef, *The Cape Times*, 26/11/87:18). Volgens Garth Verdal (*The Argus*, 26/11/87:8) handel dit oor die neëntiende eeuse oorsprong van die verskuiwings van Xhosas uit die Wes-Kaap, asook die verskuiwing van die kleurlinge uit Distrik Ses - "Both are portrayed through dramatised accounts, based on historical research, oral history and transcripts, of events".

In Dit sal die blêrrie dag wies gebruik Melvin Whitebooi ook die sloping van Distrik Ses as sentrale tema. Een familie weier om te trek en word wêreldnuus as gevolg van 'n ywerige joernalis (*Beeld*, 20/6/84:2).

The Eye (Michaels, Khoaele, Dijoe) dek 'n wyer deel van die geskiedenis: "It's basically a reconstruction of events during the period 1652 to 1982 in the life of a

black man in South Africa" [!] (Elliot Makhaya, *The Sowetan*, 26/11/82:22). Tog is dit 'n kontemporêre verhaal wat die daaglikse ellendes van die swartman uitbeeld - en alles word gesien deur "Die Oog". Die drama is oral in die land in "swart" sale opgevoer en het nie die kommersiële blanke teaters bereik nie.

Night of the long wake (Dukuza Ka Macu) ondersoek die gebeure van 16 Junie 1976 en die impak wat dit gehad het op verhoudings binne tipiese Soweto-gesinne. Die ouers wat deelgeneem het aan Sharpeville 1960 kom in konflik met die kinders van Soweto 1976. Die seun van een familie, leier van die skoolkinders, sterf, terwyl 'n dogter uit die ander familie die toneel betree met 'n pasgebore baba in die arms teen die agtergrond van masjiengewere en 'n crescendo van swart sangstemme (*Die Vaderland*, 9/1/87:15; *Rand Daily Mail*, 14/5/83:6). Don Mattera raak effens meegevoer deur die sentimentele gegewe: "The sound of gunfire in the ghetto, the screams, the blood and the death. Will the children never stop singing from the graves? Will 'The night of the long wake' never pass?" (*The Star*, 31/3/83:4).

Verskeie dramas vertel die verhaal van 'n individu wat in opstand gekom het teen die apartheidswette. The last man (Julius Mtsaka) vertel die verhaal van Theophilus Tshangela wat in die vroeë sestigerjare gedurende die Pondoland-opstande verban en na Mafeking gestuur is. Toe hy in die 1970's na Bizana kon terugkeer, het hy geweier. Die regering was nie bereid om sy vee wat hy oor die jare versamel het per spoor na sy geboorteland te stuur nie. Eensaam en sonder sy gesin het hy sy dae in Mafeking geslyt - die besondere verhaal dus van 'n moedige individu wat 'n hele regering teengestaan het (Barrie Hough, *Beeld*, 10/12/79:7). The native who caused all the trouble (Cooke, Keogh, Haysom) is weer gebaseer op die verhaal van Tselilo Moseme wat in 1937 van sy grond onteien is, maar die dramaturge trek ook 'n duidelike parallel met die huidige situasie (*Weekly Mail*, 13-19/3/87:20). In die hoftoneel is dit dan eintlik Suid-Afrika se rasse-beleid (wat uit die koloniale dae dateer) wat verhoor word: "In his mitigation speech Tsililo [sic] documents how military might and then discriminatory legislation stripped the natives of their land, their freedom of movement, their political and social rights" (Alice Coetzee, *Pretoria News*, 2/3/87:3).

Die verhoor is ook 'n vorm van dokumentêre drama - òf 'n werklike verhoor, òf 'n simboliese verhoor waarin die gehoor as regter opgestel word. Lindenberger (1975:21) vat die essensie van die verhoordrama saam:



A trial is, for one thing, an abstraction of reality in which issues become sharply dichotomized and reduced to essentials. Details which are not relevant to the central issues are ruthlessly expunged so that opposing forces may confront one another with an absoluteness that allows for no consideration of other viewpoints.

Die bekendste hofdrama wat in die protesteater ontstaan het, is Steve Biko: The Inquest (Saira Essa & Charles Pillay), gebaseer op die hofverrigtinge waar Biko as getuie vir die verdediging opgetree het<sup>8</sup> (*The Citizen*, 5/4/86:17; *Financial Mail*, 11/4/86:108; *Beeld*, 7/4/86:2). Anders as by baie ander swart leiers wat in aanhouding was of in aanhouding gesterf het, kon daar wel ingevolge Seksie 13 van die Algemene Regswysigingswet No. 57 van 1975 'n drama oor Biko gemaak word: "The Black Consciousness leader Mr Stephen Biko died in detention in 1978 before his banning order had expired. It could, thus, not be renewed, and Mr Biko's name had never been 'listed'. After the expiry of the order served on him it consequently became lawful to quote his sayings or writings in S.A." (Horrell, 1982:255).

Daar is ook protesdramas wat probeer om die "waarheid" te boekstaaf, wat dus ook "dokumente van die tyd" genoem kan word. In Born in the RSA wys Barney Simon en geselskap hoe die onrussituasie gewone mense in Suid-Afrika aangetas het (*Die Burger*, 21/3/86:11). Volgens Jean Fairbairn (*The Argus*, 21/3/86:8) bevat die drama "the stamp of truth, and it is a clearer truth than the one we experience or acknowledge outside the theatre". Ook Garalt MacLiam (*The Star*, 27/9/85:9) beskou dit as betekenisvol: "The play is a strong political statement which moves it into the social arena and it demands recognition as such. ... it would be facile to observe it merely as a play in the theatre".

Kalmer se Bloed in die strate gee dalk ook 'n "waarheid", maar van die wit perspektief: "Paranoia, betrayal, apathy, blinkered ideologies and other symptoms of our social malady are investigated. [It] reflects the distorted South African dream. Amplifies a communal South African scream" (Adrienne Sichel, *The Star*, 28/9/84:9).

Die kontemporêre geskiedskrywing sluit met die tradisionele swart gebruike in Vuka van Manaka. Die dramaturg self beskryf dit as "a lobola conflict which develops into a faction fight". Nkululco sterf in die faksiegeveg, maar keer terug as 'n gees en vertel die gebeure aan die gees van sy vader.

---

8. Die lewe van Steve Biko is in Hoofstuk 6.4.4 behandel.

The spirit of the dead Nkululdco talks about how the faction fight started, how bitter and sour life is in hostels, how decultured the people of Soweto have become, how difficult it was for the students to communicate with the inmates of the hostels and how the Mrimhlope massacre came into being. (*The Graphic*, 31/7/81:5)

### 7.3.5 Die vrou in die struggle

In enige oorlogs- of revolusionêre situasie is die vrou 'n natuurlike slagoffer. Opvallend in die politieke protesteater ná 1976 is die uitbeelding van die rol van die vrou in die struggle. In die drama word die lewe van 'n besondere of 'n groep vroue uitgebeeld, die kontak tussen wit en swart vroue, die dilemma van die blanke vrou, die opstand van die swart vrou en die lyding van die vrou in die algemeen onder hierdie omstandighede.

Die trefferdrama van die tagtigerjare in Afrikaans was gebaseer op 'n roman, Die swerfjare van Poppie Nongena, deur Elsa Joubert. Alhoewel dit basies die alledaagse vertelling van die lewe van 'n swartvrou is en nie as opruiende politieke protesdrama beskou kan word nie, het dit vanweë sy populariteit 'n geweldige invloed as bewusmakingsdrama op blanke Suid-Afrikaners gehad. Volgens Gray (1985:115) is dit eers deur SUKOV'S as 'n Afrikaanse biblioteekprogram met 'n wit rolverdeling gedoen; het daarna verskuif na die Kleintheater, Kaapstad; is verwerk as 'n Afrikaanse verhoogstuk vir die Markteater met hoofsaaklik swart spelers; en het uiteindelik 'n tweeledige ontwikkeling gehad: die Markweergawe is in Engels en met musieknommers oorsee opgevoer, en TRUK het die minder musikale Afrikaanse weergawe plaaslik met 'n gemengde rolverdeling gedoen. Die drama beeld, volgens die regeringskritiese term wat Degenaar by die verskyning van die boek geskep het, "strukturele geweld" uit.

Soos in Poppie Nongena bring Have you seen Zandile, geskryf deur Gcina Mhlope in samewerking met Thembi Mtshali en Maralin Vanrenen, die toeskouer onder die indruk van die innerlike krag en lydsaamheid van die vroue wat onder apartheid moet leef. Dit is 'n eenvoudige verhaal gebaseer op Gcina se lewe. Zandile leef saam met haar ouma, Gogo, in die stad, maar word deur haar moeder, Lubuma, teruggeneem na die Transkei. Daar moet sy inskakel by die tradisionele leefwyse waar sy 'n arbeider op die lande en in die huis is. Sy beland dus in die konflik tussen die tradisionele en Westerse siening en rol van die vrou. Volgens Mhlope is die politieke stelling geleë in die lot van haar moeder: "my mother was a migrant worker and she was victimised for that" (Brenda van Rooyen, *Pretoria News*,

15/7/87:3). Barrie Hough (*Beeld*, 10/2/86:2) vergelyk die drama met The Island, Bopha!, Asinamali en Woza Albert waarin die lewe van mans in kampongs en gevangenis uitbeeld word. Zandile, daarenteen, bring jou in aanraking "met die elemente van tradisionele lewe en die kontinuïteit van kultuur. Hier sien jy hoe 'n belangrike rol die swart vrou eintlik speel". Alice Coetzee (*Pretoria News*, 12/2/86:3) dui op die veranderende houding van swart vroue wat daarin sigbaar is, maar die belangrikste kommentaar kom myns insiens van John Campbell (*Weekly Mail*, 14-20/2/86:23): "Here the black experience in South Africa is not all martyrdom, heroics and genocide. Blacks are whole people, completely ordinary in their life and laughter. A lot like us, in fact".

Ulovane Jive beklemtoon 'n verdere tema, naamlik die onkunde wat wedersyds heers tussen wit en swart vroue weens jare se skeiding. Dit is deur TRUK opgevoer met drie wit en twee swart vroue in die rolverdeling en staan volgens Barrie Hough (*Beeld*, 17/4/86:2) in die tradisie van stukke wat uitsluitlik vanuit 'n vroue-perspektief geskryf is. A walk in the night (Bhekizizwe) sluit hierby aan in die uitbeelding van die verhouding tussen 'n blanke vrou en haar swart bediende. Die swart bediende word uiteindelik gesien as

the true symbol of liberation - doubly oppressed as a black and as a woman. She oppresses no one herself, she is the only true revolutionary force. Her release from oppression should stand as a release for all humanity. (in: *Rand Daily Mail*, 2/2/84:2)

In 'n effense variasie laat Fatima Dike in Glasshouse 'n swart en wit meisie saam die huis erf van 'n witman wat in die onrus met klippe doodgegooi is: sy dogter en sy bediende se kind. Hulle word dus tot 'n verhouding en kennis gedwing.

'n Positiewe noot oor die wit-swartverhouding slaan deur in Isegazini (It's in the blood) (koördineerders: Searll & Nivison). Dit is die ware verhaal van Myrtle Cupido en die wit meisie, Yda Walt, wat sy vir vyftien jaar opgepas het. Na 'n onderbreking van baie jare het hulle die verhouding weer hervat (*Pretoria news*, 10/7/87:2). Wanneer hulle aan die einde van die opvoering (hulle speel hulle eie rolle) soos moeder en kind hande vat vir die groet, is dit "for real. A naked inescapable truth. The-way-it-is theatre" (*The Star*, 8/7/87:15). Volgens Yda Walt wou hulle wys dat gedwonge apartheid heeltemal onnatuurlik is: "... we're trying to show that there's still hope. It's a metaphor for what the country needs. That togetherness can work..." (*The New Nation*, 2/30, 10/7-5/8/87:12).

Die wit vrou word gewoonlik in 'n situasie geplaas waar sy politieke keuses moet uitoefen. In Mitzi Booyen se The time of the hyena (klaarblyklik gebaseer op Winnie Mandela se inperking op Brandfort) word drie jong egpare uit die professionele middelklas gekonfronteer met "a predicament which tests not only their personal loyalties but their basic assumptions about our society's problems and its future" (Michael Venables, *The Citizen*, 23/5/86:15). Alta, wat simpatiek staan teenoor die swart vrou, word op alle vlakke van die sosiale lewe uitgeskakel (*Weekly Mail*, 5/6/86:22). Bo Petersen situeer Going Dark in 'n teater waar 'n aktrise in haar kleedkamer aangehou word deur die vrou van 'n politieke gevangene wat in aanhouding gesterf het. Sy is lid van die People's Liberation Army en wil die aktrise dwing om op die verhoog 'n reeks eise oor die vrylating van politieke gevangenes voor te lees. "Die politieke protes, soos dit deur die vroue se menslikheid skemer, is baie meer treffend as die politieke protes per se", is Barrie Hough (*Beeld*, 8/10/83:2) se kommentaar.

Dit is ook nie net die swart vrou wat ly omdat die mans deel van die strugle is nie. Klaaglied vir Koos (Simon & Leach), gebaseer op 'n novelle van Lettie Viljoen, "concerns the agony - and subsequent growth - of a hitherto protected Afrikaner woman whose husband has gone off to join a liberation group" (Raeford Daniel, *The Star*, 11/8/86:3) - "Her confusion embodies the state of her nation" (Joe Podbrey, *Business Day*, 13/8/86:6). In Four paces by two (Vanessa Cooke & Lisa Dysenhaus) is die vrou self in eensame aanhouding en word die totale effek daarvan op haar ondersoek (*The Star*, 24/3/82:3; *Rand Daily Mail*, 23/3/82:7).

Volgens resensente was Mario Schiess se The revenge nie baie geslaag nie. Die tema is wel interessant: 'n Duitser raak verlief op 'n Indiërmeisie en pleeg selfmoord nadat hy aangekla word ingevolge die Ontugwet. Sy neem wraak deur 'n polisieman te verlei en die polisie dan te bel (*Financial Mail*, 4/6/80:105). Absolute Aqua ('n werkwinkelproduksie onder leiding van Shireen Hollier) gee weer 'n oorsig oor die vrou en vrouwees in Suid-Afrika. Dit is basies 'n samestelling van monoloë, gedigte, liedjies en algemene waarhede wat tydens die Pot-pourri-fees '87 aangebied is.

Die vrou in opstand word sterk uitgebeeld in Wathint Abafasi, Wathint Imbokotho (You strike the women, you strike the rock) deur die Vusi Sizwe Players onder leiding van Phyllis Klotz. Die titel is die slagspreuk wat 20,000 vroue aan Eerste Minister Strijdom geskree het tydens paswetbetogings in die vyftigerjare (*Weekly*

*Mail*, 9-15/1/87). Volgens Marianne Thamm (*The Cape Times*, 1/5/87:10) bestaan die drama uit

short sketches of song, dance and drama, each examining a particular situation ... The history of resistance is traced and other aspects of women's lives such as working conditions, relationships with gambling and drinking husbands and unruly children are highlighted.

As gemeenskapsteater wat deur die werkwinkelmetode geskep is, word dit vir Glenn Shelton (*Weekly Mail*, 25-31/7/86:18) "the voice of black women". In *The Argus* (1/5/87:2) word egter beswaar ingebring teen die episodiese struktuur en Robert Greig (*Business Day*, 9/12/86:4) het geldige kritiek: "It's naive storytelling, all action and little process. ... surely, [it] could be helping people understand experiences as well - and not just experiencing them? Feeling is not enough". Tog, die drama is geskep as 'n huldiging aan daardie vroue wat in opstand gekom het, en deur die opvoering daarvan deur die Federasie van Transvaalse Vroue (Fedtraw) tydens die viering van Internasionale Vrouedag op 8 Maart 1987, is dit weer gebruik as politieke wekroep (*The Star*, 16/3/87:8).

### 7.3.6 Die kabaret, revue en satire

'n Groot hoeveelheid van die opvoerings wat as politieke protesteater beskou kan word, is deur resensente as "revue", "kabaret" of "satire gekategoriseer. Die meeste van die swart dramaturge se werke wat sang en dans bevat, is inderdaad so genoem. Om die mynveld van verwarrende terminologie te vermy, groepeer ek in hierdie afdeling dus net opvoerings wat deur die groepe sêlf as sodanig aangebied is.

Met sy politieke satires het Pieter-Dirk Uys vir hom 'n unieke plek in die Suid-Afrikaanse protesdrama geskep. As Afrikaanssprekende wat in Afrikaans én Engels werk, het hy hom veral toegespits op die swak- en onnoselhede van sy blanke landgenote. In Adapt or dye spot hy met die politieke partye kort voor 'n verkiesing, die stelsel en die veral die politici. Sy Farce about Uys laat Johan van Wyk (*Die Volksblad*, 11/3/83) besluit Uys is 'n hulp in die proses van die "Groot Gelykmaking". In Total Onslaught trek hy veral skerp te velde teen die Afrikanerpolitiek en -vooroordele en in Rearranging the deckchairs on the SA Bothatonic vergelyk hy die huidige politieke bestel met die verdoemde Titanic.

Uys beskryf sy Beyond the Rubicon as "a recital of the rioting on the walls of white South Africa" (*Pretoria News*, 16/7/86:3), terwyl Paul Boekkooi (*Beeld*,

16/7/86:2) daarna verwys as "iets van 'n gewetensdrama". Dit is "a chilling, prophetic vision of the future" (Garth Verdal, *The Argus*, 21/8/86:2) en 'n "safety valve" (Fiona Chisholm, *The Cape Times*, 21/8/86:5). Van konserwatiewer kant het die kritiek nie uitgebly nie. Grietjie Odendaal (*Die Burger*, 21/8/86:9) verwyf hom van "blatante vingerwysings" en beweer: "Uys [het] in sy nuwe rol te veel Uys geword..." Uys het met hierdie stuk inderdaad kragtige kommentaar gelewer, en soos hy self sê: "In this show, for the first time, I feel that I'm not withdrawing every now and again for people to lick their wounds" (*Weekly Mail*, 30/1/86:18).

Gelykstaande aan Uys, wat uitsette (maar nie *decorum* nie) betref, is Robert Kirby. In Seperate Development gebruik hy 'n veelrassige geselskap om die belaglikhede van apartheid voor te stel; in The dot dash dot show handel dit oor die Info-skandaal, ministers, die SAUK, ensomeer; in It's a boy vertel hy 'n verhaal oor die laagste klas blankes (wat hy "the twilight people of Afrikanerdom" noem) wanneer die dogter met 'n swart kêrel by die huis aankom; en in Brave new Pretoria plaas hy die spel in 1994 om te kyk hoe dinge verander het en waarom. Volgens Barrie Hough (*Beeld*, 17/10/84:2) is "die teikens waarop Kirby die meeste en sterkste vuur, ... rassisme en instromingsbeheer".

In The Bijers Sunbird is daar "... a head-on indictment of the system - a sharply drawn, unflinching analysis of the psychological torture imposed on 'detainees' in the hands of the Security Police" (Percy Baneshik, *The Sunday Star*, 13/4/86:27). Volgens Kirby is die verhaal gebaseer op feite, spesifiek die geval Neil Aggett (in: *Weekend Argus*, 16/8/86:8) en die verdeeldheid in wit verset, maar Joe Podbrey (*Business Day*, 21/4/86:12) en Digby Ricci (*Weekly Mail*, 17/4/86:21) ervaar dit ook as 'n persoonlike vendetta teen die "chic white liberals" en "vaseline queers".

Indringende kommentaar op die landspolitiek en die Afrikaner se posisie daarbinne word deur Hennie Aucamp gelewer in Met permissie gesê en Slegs vir Almal. Anders as Kirby, ontbloot hy die ingeboude kontradiksies van die apartheidsbeleid, maar beeld terselfdertyd ook die mens en al sy foute met groot deernis uit.

Dit is heeltemal verstaanbaar dat dit veral die Afrikaner is wat gesatiriseer word. Guy Willoughby sluit met Quo Vadis Schisstirrer hierby aan met 'n baie skerp satire op die Afrikaner binne sy politieke opset (*Die Burger*, 14/11/85:20) en sy uitbeelding van "The white South African way of life and the delusions of those with a little power" (Dianne Cassere, *The Cape Times*, 13/11/85:6). Ook Krouse

en Colman probeer in Active Pleasure (skynbaar 'n hoogs onverstaanbare kabaret) kommentaar lewer op die geskiedenis van die wit gemeenskap in Suid-Afrika (*Weekly Mail*, 3/21, 29/5-4/6/87:26; *Beeld*, 21/5/87).

Niel McCarthy se Forked Tongue is in die toegankliker styl van 'n patetiese "soap opera" waar die lewens van twee verliefdes afspeel teen die agtergrond van regeringskorrupsie, polisie-spioenasie en burgeroorlog. Die groot vraag is: "Can their love survive the South African experience?" (Jeff Zerbst, *Weekly Mail*, 3/46, 20-26/11/87:20). Casper de Vries se Hallo SA/Hello SA spot op 'n ander vlak met dieselfde basiese dinge: staatsinstansies, openbare persone, blankes se klasse- en rasse-bewustheid, partypolitiek en propaganda. In Au satiriseer en parodieer hy die politieke strooipoppe (veral Botha) baie doelgerigter (*Weekly Mail*, 9/23, 6-12/3/87).

Kragtige kommentaar op apartheidspolitiek word in Everything but the shower scene (onder leiding van Gina Benjamin) deur middel van seks- en geweldmetafore gelewer (Barrie Hough, *Beeld*, 21/1/87:2). David Williams (*Financial Mail*, 30/1/87:105) beskryf dit as: "... political and South African: it deals with apartheid, detention, fear, sexuality and bureaucracy".

Themba Ka-Nyathi en Robert-John Sampson se uurlange revue van sang, dans, mime en vertelling, The wall, loods 'n aanslag op die mure wat wit en swart skei. Ook Peter Braaf en die Cape Flats Players teken met Aluta Continua sketse uit die alledaagse lewe, maar hulle beeld ook "die byna onuitspreeklike smart van en sinnelose diskriminasie teen mense van 'n 'off-white' velkleur" uit (*Rapport*, 15/3/87:4).

Wat die politieke strukture betref, satiriseer Ledwaba se Hot Talk '87 die presidente van die drie "tuislande" (*City Press*, 22/9/87:6) en Inside II (Ronnie Govender) konsentreer op die verraad van die driekamer parlement (*The New Nation*, 15-21/10/87:10; *The Leader*, 31, 7/8/87:18). 'n Welkome afwisseling is Thandi se Alternatives Anonymous, waarin sy 'n aanval loods op die agitprop teater en sy gehore (*The Star*, 19/6/87:7; *The Citizen*, 23/6/87:21).

### 7.3.7 Gemeenskapsprojekte

Net enkele gemeenskapsprojekte word as afgeronde produk buite die gemeenskappe opgevoer en min is dus deur die resesente gesien of bespreek. Die inisiatief vir die projekte kom gewoonlik ook van buite die gemeenskap, van sogenaamde "cultural agents", wat dan hulle eie ideologiese perspektief saambring. Steadman (1987:16) verklaar byvoorbeeld: "In South Africa, effective community theatre is that which demonstrates the structural and ideological relations of oppression and exploitation and which posits strategies of resistance to that oppression and exploitation".

Die meeste van hierdie opvoerings word nooit op skrif gestel nie. Tomaselli (1981:21) wys daarop dat individuele skrywers dikwels glad nie in Derde Wêreld Teater voorkom nie. Daar is wel sprake van "a collective authorship [which] draws from common social experiences..." Die opvoerings self is vir buitestaanders dikwels onverstaanbaar, aangesien dit in die taal van die deelnemers is en, soos Lindenberger (1975:20-21) aandui:

A writer who can depend on an audience's knowledge of what are virtually current events does not need to expend much effort on "exposition" or most of the traditional devices necessary to coax an audience into the world of the play. ... The audience can be expected to think itself present at the reenactment of events whose proximity to reality it is willing to accept from the start.

Die effek van die opvoering hang dus in 'n groot mate af van die gevoel van samehörigheid wat met die toeskouers heers: "The communal experience that emerges from performance has become the central goal of such drama... Indeed, performances need not even be professional in any traditional sense..." (*Loc cit.*).

Imfuduso (Exodus) is geskep deur die vroue van die plakkerskamp, Crossroads, en handel oor hulle ellende en armoede. Dit is opgevoer in Crossroads, vir die BBC2 en in die Markteater. Vivienne Walt (*The Argus*, 28/11/78:2) beskryf dit as "...almost in the style of loose ad-libbing guerilla theatre". Die vroue word gearresteer in Crossroads en teruggestuur na die Transkei. Daar word hulle weer gearresteer en gestuur na 'n ander dorpie vanwaar hulle terugvlug na Crossroads. Daar is die kamp egter platgestoot. "Defiantly, Nobanzi says: 'I've come to stay', and the whole cast dances off, singing: 'The blood of the lamb is power in the body'" (*Loc cit.*). Volgens *The Cape Times* (21/11/78:14) is die opvoering nie plekgebonde nie: "As the 'policeman' vroom-vrooms into the squatter camp - it is not Crossroads; it could be Modderdam, Werkgenot, Unibell, where ever large



numbers of people once gathered and have since been dispersed - the women collect in fear".

Muriel Mbobosi, 'n lid van die geselskap, sê in 'n onderhoud dat die vroue aan die mense hulle lewensomstandighede wou wys: "We thought a play would tell of our frustration best ... We are calling for help from the stage" (*Rand Daily Mail*, 2/4/79:7) en nog 'n aktrise brei uit: "We wanted to show the world the type of life we are forced to lead because of the laws of this country" (*Post*, 4/4/79:10).<sup>9</sup>

In 1983 is 'n verdere drama, Kode Kobenini ma Crossroads? (How long, Crossroads?), deur The Squatter Players geskep waarin aspekte van die plakkerslewe gedramatiseer is. Die klem het veral geval op die redes vir hulle omstandighede. Die stuk is wyd opgevoer, veral ook tydens politieke byeenkomste, en was volgens Steadman (1987::16) dus 'n strategie vir sosiale aksie. Die inisiatief het nie uit die gemeenskap self gekom nie, maar van "kultuurwerkers", "educated social workers and theatre practitioners who entered the communities as outsiders and attempted to use the experiences of community members in order to educate them" (*Loc cit.*).

Wathint Abafasi, Wathint Imbokotho (You strike the women, you strike the rock) wat in paragraaf 7.3.5 genoem is, is 'n soortgelyke voorbeeld.

Aanvullend tot hierdie gemeenskapsprojekte het daar ook verskeie "arbeidersdramas" ontstaan, dit wil sê dramas wat deur 'n groep arbeiders, eerder as 'n gemeenskap, geskep is. Steadman (1988:29) omskryf dit as: "such plays present a view from within the workplace". The Long March beeld die stryd van so 'n groep arbeiders uit. Toe 'n duisend arbeiders van die BTR-Sarmcol fabriek by Howick staak, is die dorpie Mpophomeni met armoede geslaan. Die inwoners stig 'n kulturele groep wat met konserte, poësie-voorlesings, koorsang en danse probeer om fondse in te samel, en hieruit groei The long march, 'n lewende dokumentasie van die gebeure. Nuwe tonele is bygevoeg soos die staking ontvou het: "It has become an ongoing chronicle of the day-to-day struggle of the Sarmcol workers. Using mime, dance and song, the players' blend of humour and political oratory has become a statement on their fight to determine their lives" (Moira Levy, *Weekly Mail*, 21-27/11/86:14).<sup>10</sup>

---

9. Kyk ook: *S'ketsch*, 1979:25.

10. Kyk ook Tomaselli, 1981:14-33.

Ilanga Le So Phonela (The sun shall rise for the workers) het ontstaan uit die samewerking tussen die Junction Avenue Theatre Company en stakende vakbondlede. Dit is gebaseer op die staking van 50 swart werkers in 'n dispuut tussen die Metal and Allied Workers Union en 'n maatskappy. Die werkers is gearrester tydens 'n onwettige staking en as deel van die voorbereiding vir hulle verdediging is ontmoetings en omstandighede gerekonstrueer deur dit uit te speel. Hieruit het die drama gegroei. Daar was geen vaste teks nie en die dialoog het gewissel van opvoering tot opvoering. Tomaselli (1981:30) beweer dat:

Plays like *Ilanga*, *Egoli* and *Imbumba* arise and die in relation to the ebb and flow of worker experience in their need to expose new areas of social injustice, sensitise workers to alternative means of emancipation, and to maintain a level of consciousness which may otherwise be suppressed under state legislation and repression.

Die ironie is dat dit gewoonlik nie die spontane uiting van arbeiders is nie, maar die inisiatief van wit "agente" of "koördineerders". Dit is dus onder wit beheer wat dui op kulturele ingryping en beïnvloeding. Volgens Steadman (1987:17) kan dit egter geregverdig word: "*Ilanga* became a forum for educating workers about trade unionism and for demystifying the exploitative relations of employment".

Interessantheidshalwe kan daar ook verwys word na Factory Vrouens van Elsabé Brink, wat handel oor die verarmde Afrikaanse vroue wat in die Depressiejare stede toe moes trek en kleremaaksters geword het. Hulle was onderbetaal, uitgebuit, geïntimideer en verneder. Dit het gelei tot twee groot stakings in 1931 en 1932. Dit is 'n goeie voorbeeld van dokumentêre cum arbeidersteater (*Beeld*, 12/2/87:2,9; *The Star*, 12/2/87:17).

### 7.3.8 Die vertelling en die poësie: hibridisme

'n Belangrike bydrae tot die politieke protesteater was die ontwikkeling van 'n teatervorm wat skaars "drama" genoem kan word. Dit is eerder 'n hibriediese vorm wat nou skakel met die tradisionele Afrika-kultuur van storie-vertelling en poësie voorlesings. Saam hiermee word dans en sang geïnkorporeer om dit af te rond tot 'n volwaardige teaterprogram.

Return of the drum/Busang Meropa van Maishe Maponya bestaan uit twintig verse, waarvan sommige voorgedra en ander gesing word, teen 'n agtergrond van tradisionele Afrika-musiek. Roger Dean (*The Star*, 2/7/86:7) noem dit "direct, uncompromising confrontation, without any of the easy salves to the conscience we

have come to expect on the stage. There is precious little that is conciliatory about it". Ook Beverly Brookes (*E.P.Herald*, 30/6/86:9) vind die produksie 'n giftige en benouende ervaring en gaan voort: "Although it is dramatic in concept it is not so much a play as a hybrid genre somewhere between a musical review and a recital. There is no plot and the eight performers do not appear as fictitious personae". Volgens Maishe Maponya lewer hy 'n pleidooi dat swart Suid-Afrikaners nie hul kultuur moet versak nie: "Wanneer mense gekolonialiseer word, word hul kultuur en tradisies onderdruk. As jy die trom wegneem van die mense, neem jy hul ritme weg en laat hulle met niks nie" (in: *Oosterlig*, 20/5/86:6).

Benjy Francis se Burning Embers is ook 'n gemengde program, maar dit breek weg van die konvensionele manier van storie-vertelling: "It extensively uses masks, mime and music to tell a story in an innovative new way" (*The New Nation*, 2/22, 4-10/6/87:12). Die beeld van die Amasi-voël uit die antieke Afrika-legende word vermeng met die eietydse metaforiek waarin die Veiligheidspolisie gestalte kry as honde. 'n Land van aanhouding sonder verhoor, marteling, tuislandleiers wat marionette van 'n wit regering is, ensovoorts, word gekontrasteer met die vrye verlede voor kolonialisasie. Die swartman het sy eiendom en kultuur verloor. "Die revolusionêre stem van die kleurryke Amasi-voël dui 'n alternatiewe, minder onderdrukte toekoms aan" (Barrie Hough, *Beeld*, 29/5/87:2). Francis verklaar die produksie soos volg: "... throughout the years there has always been a persecutor, a collaborator, a captive and a worker. And that is all the play is about" (in: *Weekly Mail*, 3/23, 12-18/6/87:27).

Uph'u Van der Merwe (Rishile Poets & Lucille Gillwald). is 'n program van poësie en musiek waarin die verhale van verskeie swartmense in 'n aaneenlopende vorm vertel word (*Beeld*, 19/3/87:8). Adrienne Sichel (*The Sunday Star*, 29/3/87:13) noem dit: "cross-over theatre. Oral history fused with a wider cultural African nationalism and elements of contemporary South African life". In hierdie geval word dit wel struktureel gebind deur 'n fees waartydens die geboorte van 'n eerstelingseun gevier word. 'n Grasmat waarop die mans sit, word simbool van die moontlike eenheid onder Suid-Afrikaanse volke. 'n Oop plek op die mat dui aan dat Van der Merwe, die verlore stam, nie opgedaag het nie (Barrie Hough, *Beeld*, 19/3/87:2). Rosa Keet (*Rapport*, 29/3/87:26) wys daarop dat "M.i. sou Van der Merwe baie onwelkom gevoel het in hierdie geselskap en dit is miskien juis die boodskap wat oorgedra word". Haar ervaring van die aanbieding is verstaanbaar in die lig van Victor Metsoamere van die *Sowetan* (20/3/87:15) se

reaksie: "... and their descriptions of police brutality make you shed tears of despair, disgust and resentment - and hate".

Hey smile wit' me (Lucille Gillwald, gebaseer op 'n teks van Adam Small) handel oor die koms van Christus in ons tyd. In 'n aantal los episodes met sang gee dit 'n uitbeelding van die bruinman se lewe en probleme in Suid-Afrika (*Sunday Express*, 17/4/83:19). Volgens K.B. (*Die Burger*, 21/7/79) is die vermenging van musiek en poësie een van die sterkste elemente van die opvoering. Uit 'n onderhoud in *Sunday Tribune* (15/7/79:22) blyk dit egter dat die resensente 'n baie belangrike tema in die aanbieding misgekyk het: Small se opstand teen apartheidsteologie.

Senzenina? (What have we done?) (Cape Flats Players & Chris Weare) is gebaseer op toesprake en preke van dr. Allan Boesak, geles van 'n preekstoel, met sang en sketse tussenin. Jean Fairbairn (*The Argus*, 18/4/86:2) noem dit: "Unabashed protest theatre ... vibrant, living, people's theatre, consisting of songs and sketches from South African life". Volgens Adrienne Sichel (*The Star*, 7/7/86:4) word dit 'n politieke platvorm, "a trilingual revue of satirical songs, sketches and poems ... anchoed [sic] by the speeches and sermons of dr. Allan Boesak".

Een van die suksesvolste produksies in hierdie kategorie, waarna ook alreeds vroeër verwys is, was Black dog - Inj'emnyama! (Barney Simon en geselskap). Die tema is rondom die studente-onluste van 1976 en 'n leier, Black dog (*Die Burger*, 5/7/84:13). Die spelers het blykbaar intensiewe navorsing oor die onderwerp en uiteenlopende karakters gedoen. Robert Greig (*The Cape Times*, 5/7/84:9) som dit op: "Using all the resources of theatre - song, words, mime, dance - the cast tells stories of young lives unfolding precariously".

Mountain of Volcano, gebaseer op poësie van Essop Patel en onder die regie van Benjy Francis, is aangebied met 'n sterk Afrika-atmosfeer. Martin Mahlaba (*Weekly Mail*, 3-9/7/87:31) vermeld: "Drums add credence to the African setting" en Z.B. Molefe (*City Press*, 21/6/87) beskryf dit as "a pulsating poetic journey which makes powerful use of music, song and dance. Particularly the freedom songs which have become the battle hymns in the townships". Die poësie van Patel is "Poetry about the subjugation and liberation of Africa" (*The Sunday Star*, 21/6/87:15).

The Sun will rise deur The Allahpoets is 'n aggressiewe poësievoorlesing oor bevryding deur die digters, aangevul met musiek. Indaba/In gesprek/In conversation (Daniels & Van Ryswyk) was soortgelyk, alhoewel dit 'n keuse uit die poësie van alle Suid-Afrikaanse digters behels het. Bepaalde datums in die stryd word as bakens tussen die tekste gebruik (*Die Burger*, 20/6/87:9). "The works speak of the same world seen through different eyes - apartheid from both sides of the fence" (*The Cape Times*, 20/6/87:22).

#### 7.4 Norme en standaarde

Die grootste polemieks oor die politieke protesteater in die openbare pers het die toepassing van norme en standaarde in die evaluering van opvoerings behels. Die probleem van die evaluering van Swart Teater is reeds in die redakteursnota van *S'ketsh' Magazine* (Somer 1973) genoem:

S'ketsh' is part of the press establishment and uses the same methods as any other magazine. The difference is that S'ketsh' uses Black standards of judgement. It would be foolish for a black magazine to use foreign standards in the judgment of works by Black artists. Our hope is that in the near future Black standards of criticism will be well entrenched.

Wat hierdie Swart standaard van kritiek is waarna verwys word, is onduidelik. 'n Aanduiding kan egter gekry word wanneer Kavanagh (mede-redakteur en een van die groot dryfkragte agter *S'ketsh'*) later sou verklaar:

I consider the primary consideration in revolutionary cultural analysis to be function. Form, content, intention and aesthetic criteria ultimately give way to the fundamental consideration of function. If our aim is to bring about revolutionary transformation through our work in theatre ... the theatre we create and perform must be revolutionary in function. (1985:xv)

Volgens hierdie (Marxistiese) beskouing raak dit dus van deurslaggewende belang vir die evalueerder om te bepaal of 'n teatergebeurtenis *vir* of *teen* die revolusie funksioneer.

Uit die voorafgaande afdeling blyk dit dat die protesteater die teater in 'n groot mate oorheers het. Die meeste opvoerings/projekte is deur (volgens heersende konsepte) onopgeleide en onbekende nuwelinge tot die Suid-Afrikaanse teaterwêreld geskep en aangebied. Hulle werkwyse was, veral waar daar nie blanke medewerkers betrokke was nie, vreemd aan die Westerse toneelkonvensies - dus innoverend op 'n spontane manier. Akademici soos Steadman (1981:1) het vroeg al gemaak dat

The cultural expressions of under-privileged groups in southern Africa satisfy few prescriptions in the vague terminology of elitist notions of 'art', and artistic conventions evolved by such groups cannot adequately be described or evaluated within the critical terminology evolved by, and applicable to, Eurocentric notions of art.

Swart skrywers soos Manaka (*Beeld*, 14/3/86:2) het daarop aangedring dat hulle dramas nie volgens Westerse standaarde beoordeel mag word nie, en ook die kritici het spoedig besef dat dit in elk geval nie toepasbaar is nie. Terselfdertyd kon hulle nie daarin slaag om nuwe norme daar te stel nie. David Williams (*Financial Mail*, 22/2/85:79), in sy resensie van *Dirty Work* en *Gangsters* (Maponya), kom tot die gevolgtrekking dat wanneer Westerse standaarde toegepas word, die opvoering kru en sonder diepte is. Hy mag dit egter nie sê nie, want baie liberale en radikale neem dan aanstoot: "They argue that critical standards should be modified to accommodate the oppressed perceptions of a society in conflict, and that we should accept a flawed presentation if it has something to say".

Die plaaslike drama-resensente was, soos Silber (1983:12) aandui,

stuck in a no-win situation when it comes to Black Theatre. ... If you enthuse too highly about a black production, it's so very patronising, Uncle Tom, and we don't want it. If you are over-critical, it's because you're not looking at the situation from the right viewpoint, you understand? This is *Black Theatre*, so forget your Western standards, okay Bra?

Daar is dus wyd aanvaar dat ander norme vir die (swart) protesteater geld, want "Black theatre carries its own distinct vitality in its freedom from formal restraint" (Lynne Kelly, *The Natal Mercury*, 12/8/81:9). Kelly se voorbehoud is: "But when it escapes these boundaries to the extent that its meaning is largely incomprehensible, it must be concluded that it has defeated its own ends" (*Loc cit.*). Michael Venables (*The Citizen*, 13/7/84:17) vermaan weer heeltemal tereg dat die groeiende verskil tussen die konvensies en tegnieke van "wit" en "swart" teater daartoe kan lei dat die swart dramaturg nie meer blanke gehore sal kan bereik nie. Percy Mtwla (*The Cape Times*, 18/4/86:9) maak die stelling dat wit gehore die Swart teater in elk geval nie kan waardeer nie:

This is a theatre of self-realization, in which black audiences see their experiences brought to the stage in a victory of human spirit. White theatre-goers are just unfamiliar with it. ... What we are dealing with here are experimental shows that are a celebration of the spirit of survival. White people take it very seriously because they are sitting there grappling with the concept.

Die groot onsekerheid rondom kriteria word goed saamgevat deur David Williams (*Financial Mail*, 18/10/85:145):

... the same critical phrases tend to be churned out in response to this sort of play: stunning, explosive, earthy, and (that great favourite) vibrant. But these words contain no analysis; they express only an emotional response. ... Is this not perhaps ... the equivalent of praising Western-style performers for knowing the words?

'n Gevolg van die verskil tussen wit (Eurosentriese) en swart (Afrosentriese) teaterkonvensies was dat kritiek al hoe meer uitgespreek is teen swart teatergroepe wat van blanke medewerkers gebruik maak, of "wit" groepe wat "swart" protesteater maak. Mutwa (*Post*, 28/1/80:9) kla byvoorbeeld dat wit regisseurs aanmekeer vir swart akteurs sê hulle oorspeel: "Black theatre is exuberant and unrestrained - full of colour, movement and spectacle ... Over-acting is a typical African way of theatre". Thabiso Leshoi (*Sowetan*, 28/4/86:11) gebruik Ulovane Jive, 'n werkwinkelproduksie van TRUK vir die inwyding van die Windybrow, om die blankes goed by te kom:

This experimental thing a la Bopha, Asinamali and others is best done only by energetically fit men or supple, free schoolgirls and not tradition-encrusted madams still hopelessly struggling with old notions of propriety. The antics of the Ulovane crew are shocking [sic] mediocre. A [sic] ululating scene somewhere was enough to make any African cringe.

Die aktrises was onder andere Aletta Bezuidenhout, Clare Stopford en Jacqui Singer. Thabiso se ervaring van die opvoering verskil radikaal van 'n blanke resensent, Barrie Hough (*Beeld*, 17/4/86:2): "Wat die meeste tref ... is die regstreekse innigheid en eerlikheid waarmee die vyf vroue na verdeeldheid, spanning en rassevooroordeel kyk". Hieruit ontstaan die vraag of die swart resensent bereid is om enige norme behalwe sy eie toe te pas, en of net die blanke resensent akkommoderend moet wees.

Baie kritiek is uitgespreek teen aspekte van die "swart" drama, saamgevat in die volgende kommentaar: "Dis dieselfde ou kwale wat die ondergang is van hierdie stuk ... ongebalanseerdheid, onsubtiliteit, eensydigheid, prekerigheid en breedsprakerigheid. Dis vol oortollige grappe en dramatiese truuks net vir effek. Dit is oorskryf, oorspeel en oordoen" (Andrea Vinassa, *Beeld*, 27/1/84:2). 'n Veel belangriker kritiek word deur Robert Greig ingebring teen die *styl* van hierdie soort teater:

The style assumes that what you see is the same as what is meant or the same as what is evoked. It equates theme and image, play and performances. The equation downgrades script and direction and seeks to make actor both writer and director. (*Business Day*, 23/6/86:16)

In *Business Day* (9/12/86:4) brei hy daarop uit:

[it] is structured by story-telling, the desire to show and tell, rather than to understand. ... The impact comes from accumulation, not development. ... The human life is presented to the audience and they witness: and that encounter is the drama.

Fanie Olivier (*Rapport*, 3/11/85:15) het basies dieselfde beswaar teen wat hy die "direkte, brutale aanslag van akteur op die toneelganger" noem en wat dikwels doel op sigself word: "Aanslag, ja: Maar prikkel tot nadenke? Sekerlik nie. 'n Geestelike verruiming en verryking? Nie juis nie. Deurdagte dialoog, karakterisering, ironiese ruimte, tydloosheid - daarvan is daar min sprake". Die gevaar van hierdie soort teater is dat dit "therapy for the performers rather than theatre for the audience" word, "a kind of confessional for the whites, a symbolic release of aggression for the blacks" (Ivor Powell, *Weekly Mail*, 25/4-1/5/86:19).

Karaktertekening is 'n ander aspek van die swart protesteater wat dikwels kritiek ontlok. Bridget Monk (*Pretoria News*, 6/12/85:3) noem dit: "...they're so easy to classify, like puppets in a puppet show, characters behind masks, or two dimensional paper-doll theatre". In sy bespreking van Hamba Dompas gee Ivor Powell (*Weekly Mail*, 23/1/86:19) egter goeie motivering vir die funksionaliteit van hierdie soort "comic book" karakterisering, onder andere: "The more easily recognisable the types, the more immediate the cross-referencing to the life-experience that the play is talking about".

Die werkwinkelmetode om dramas te skep het negatiewe én positiewe kommentaar ontlok. In 1978 vind Zakes Mofokeng dit nodig om die proses te verdedig: "We are still in the process of establishing a black theatre. I do not see it happening without an experimental basis" (*Post*, 26/9/78:5). Tydens die 1986 Grahamstadfees skryf Thabiso Leshoai egter neerbuigend van "the workshop syndrome": "These plays hinder the progress of the people" (*Sowetan*, 2/7/86:19). 'n Paar maande later het sy oortuiging verander:

It [an 'authored' play] is therefore more clearly one man's views than a workshoped play with its sense of community and 'struggle'. It may well be an indicator of the differences between the individual 'artist' and the 'communal artistic spirit' if any does exist. (*Sowetan*, 26/1/87:8)

Kerneels Breytenbach (*Die Burger*, 24/11/87:17) deel beslis nie hierdie sentimente nie:

Laat ek dit pront stel: wraakteater jaag eers die dramaturge weg, daarna die publiek, sodat net die juigkommando oorbly. Wraakteater, of protesteater soos dit ook bekendstaan, is 'n positiewe verskynsel. ... Teater leef binne 'n tradisie, punt. Maar wanneer die kuns van die dramaturg negeer word, wanneer dramas deur komitees - eufimisties werkgroepe genoem -



saamgeflans word om die een of ander kollektiewe insig oor te dra, word niks minder nie as politieke onanisme gepleeg.

Een van die sterkste punte van kritiek teen die swart politieke protesteater was dat dit artistieke standaarde ondergeskik stel aan ideologie (vergelyk byvoorbeeld Kaizer Ngwenya, *Post*, 14/1/80:9: "playwrights lean too heavily on ideology and too lightly on the art"). Volgens Manaka (1984:33) is die politieke kleur egter toe te skryf aan gebreke by die akteurs: "Black actors may be physically on stage but vocally, emotionally and intellectually, they are off stage. And this is what makes a lot of black productions sound like mere political statements". Sommige kritici het egter juis die ideologie as norm gebruik. Oor Night of the long wake verskyn die volgende in *The New Nation* (15-21/1/87:13):

Lisbeth turns on Majola: "My son is out there... go and get him!" This is where the play fails as a lesson on unity. The point is not that MY son is out there, but that there are CHILDREN out there, and that parents are shivering shamelessly in the safety of their homes.

En Gordon Engelbrecht (*The Citizen*, 4/6/87:26) verwyt Themba Ka-Nyathi dat hy polities te sag omgaan in Ngamasa (At dawn):

... he panders to middle-of-the-road White feelings in a manner that is at times almost offensively soft-centered. ... it is couched in such accommodating terms that it could perhaps be misinterpreted as Fourth Chamber parliamentary piffle.

'n Kernvraag wat dus ontstaan, word gestel deur Joe Podbrey (*Business Day*, 29/4/87:5): "...can we really expect to separate the demand for 'real' theatre from the reality of township life - and township death?", met ander woorde, mag die teater as vorm van vermaak en teater as forum vir opruiende protes in ons omstandighede werklik geskei word? "The black South African theatre scene is keeping pace with the events of the day and how can we - how dare we - expect it to be otherwise ... it remains the medium of the moment" (*Loc cit.*). Daarenteen het Dhlomo (in: Visser, 1977:7) alreeds in 1936 die volgende doelwitte vir die Swart teater gestel:

We want dramatic representations of African Oppression, Emancipation and Evolution. To do this the African dramatist must be an artist before being a propagandist; a philosopher before a reformist; a psychologist before a patriot ...

Deon Opperman (in: *Rapport*, 11/5/86:11) maak sterk beswaar teen die toegeeflikheid in norme wanneer dit by swart teater kom. Hierdie patroniserende houding van wit resensente word duidelik gedemonstreer deur die volgende verslag

van Garralt MacLiam (*The Star*, 7/11/84:12) oor Umongikazi (The nurse) (Maponya):

The work has the ring of truth to it which excites thought and at the same time provides stimulating theatre. ... Although the work has many rough edges in the writing, the direction and the acting, it is a play which, while it obviously comes from the heart, has been honed by a keen intellect.

Ian Gray se verslag oor Dit sal die blêrrie dag wies (Melvin Whitebooi) voer dit selfs verder:

But in this instant, the play's the thing and the playing is of only secondary importance. ... Fugard this might not be, but [it] deserves its own little niche on the shelves of pertinent, indigenous theatre. (*The Star*, 19/6/84:7)

Politieke protesteater word veral gekritiseer as sou dit die algemeen-aanvaarde (Westerse) norme van wat drama en teater is, ondergeskik stel aan politieke doelstelling, dit wil sê, die boodskap. Daar kan egter ook geargumenteer word dat hierdie dramas in die eerste plek protes wil wees. Dit is dus nie primêr teater wat vir politieke protes misbruik word nie, maar politieke protes, wat uiting vind in so 'n vorm.

## 7.5 Protesteater en die teikengehoor

Die meeste van die politieke protesdramas wat deur blankes geskryf is, was ingestel op 'n ontbloting van korrupsie en rasse-onreg, en dus die *hervorming* van die politieke sisteem in die land. Die swart dramaturge was enersyds ook ingestel op openbaarmaking (van die gevolge van apartheid op hulle lewens), maar hulle het verder onder die invloed van Swart Bewussyn die totale *omverwerping* van die blanke bewind bepleit (vergelyk byvoorbeeld die werk van Mda en Maponya met Uys en Kirby). 'n Denkfout wat baie Marxistiese interpreteerders van die swart politieke protesteater maak, is om Suid-Afrika se probleme terug te voer na 'n klasse- en nie 'n rasse-stryd nie (kyk byvoorbeeld Horn, 1986:227). Hulle interpreteer dus die werk van swart dramaturge om in te pas by hulle "dominante ideologie", en wit dramaturge word om dieselfde rede afgeskiet<sup>11</sup>. Aangesien wit dramaturge dit ervaar as 'n ras-gebonde stryd, maak hulle die blanke publiek bewus van rasse-onreg. Hulle werk word ook deur meer blankes gesien as byvoorbeeld die werk van Maponya, en is in hierdie opsig dus ook meer effektief.

---

11. Kyk Michael Green (1984:41) se beswaar in hierdie verband oor die interpretasie van Fugard: "His humanism is associated by these critics with that most unpopular of categories, liberalism ..."

Pieter-Dirk Uys was een van die min satirici wat die gehore getrek het vir wie daar gepredik moes word: konserwatiewe middelklas wit Suid-Afrikaners (John Campbell, *Weekly Mail*, 30/1/86:18). Sy sukses kan deels toegeskryf word aan die geleentheid wat hy tot 'n katarsis van skuld bied (net soos Maponya 'n geleentheid tot katarsis van opstand aan swart gehore bied). Dit is myns insiens 'n belangrike funksie van politieke protesteater. Uys het egter volgens Campbell (*Loc cit.*) 'n prys betaal vir sy populariteit: "the necessity for strong shots of anaesthetic to go with every pin-prick against apartheid". Daarenteen het Born in the RSA "In die Baxter ... voor die reeds bekeerdes [gespeel], wat uiteraard die goeie bedoelings van die opvoeders ongedaan maak". Deur nie die konserwatiewe gehore te bereik nie bewerkstellig dit dus nie 'n "waaragtige konfrontasie" wat dit volkome politiek relevant sal maak nie (K.B., *Die Burger*, 21/3/86:11). Oor Steve Biko: The Inquest rapporteer Andrea Vinassa (*Beeld*, 7/4/86:2) dieselfde: "die propaganda-waarde van die stuk [is] plaaslik minimaal. Dit sou idealisties wees om te verwag dat teenstanders van verandering in Suid-Afrika die opvoering moet bywoon en dat hulle skielik 'die lig sou sien'".

'n Uitnemende voorbeeld van suksesvolle bewusmakingsteater as 'n vorm van protes is sekerlik Poppie Nongena. Dit het waarskynlik die sterkste impak van alle dramas op Afrikaanse gehore gehad: "The fact that it played in venues from Cape Town's Little Theatre to the 3,000-seater Mmabatho Civic, to black and white audiences responding with equal depth of feeling, marks it as an indigenous theatrical milestone" (Evelyn Levison, *Sunday Express*, 19/8/84:2). Poppie Nongena is 'n uitsondering op die reël, aangesien daar 'n sterk verskil in die ervaring van politieke protesteater tussen wit en swart gehore is. Oor Asinamali (Ngema) skryf Clive Lawrance (*The Natal Witness*, 14/10/87:8) byvoorbeeld oor die (swart) akteursaanslag op blanke gehoorlede: "Now the players began to sacrifice their craft in pandering to radicalism. They began to harangue. ... And so, for me, a wonderfully warm and poignant platform was smashed by footstomping". Vusi Khumalo van die *Sowetan* (20/8/87:15) se ervaring van dieselfde opvoering was radikaal anders: "Asinamali provides a soothing balm for the haunted consciences of white audiences, especially the non-conforming liberals. But for the blacks in the audience the experience ... has become monotonous".

Ledwaba ('n akteur in Egoli) wys op die probleem wat teatergroepe met die voorkeure van townshipgehere het: "Most places, like in the Vaal complex, do not understand what theatre is all about. ... This attitude kills the very objective of

theatre. We should, in theatre, reflect the times we live in" (*Post*, 21/5/80:15). Die gehore wil "showing thighs" sien en daar is dus 'n behoefte aan teateropvoeding. Daar het gevolglik 'n tendens ontstaan om stukke eerder in teaters soos die Markteater op te voer, waar veral blanke gehore bereik word.

Protesteater het sy hand begin oorspeel. Die herhaling van temas het nie net laat insink nie (die didaktiese funksie) maar ook afgestomp. Al hoe meer kritici het dus soos Garalt MacLiam (*The Star*, 25/4/87:8) begin protesteer: "'I'm fed up with plays and satiric revues which spend their time knocking white South Africans' is a growing plaint from some theatregoers who have had a bellyfull of both black and white versions of protest theatre". Die resensente het egter myns insiens 'n aandeel hieraan gehad, want hulle eie ideologiese voorkeure en patroniserende houding het die swart politieke protesteater waarskynlik in sy ontwikkeling gestrem. Daar is, volgens Raeford Daniel (*Rand Daily Mail*, 10/8/84:2) inderdaad iets radikaal verkeerd met "a system that gives a public platform to such patently sub-standard work simply on the grounds that it is perpetrated by blacks. I can think of nothing so offensively patronising".

Die politieke protesteater wat in hierdie steekproef ondersoek is, het beslis baie gebreke gehad - maar terselfdertyd mag die invloed daarvan ook nie onderskat word nie. In die eerste plek het dit 'n openbare debat aan die gang gesit en die nie-politieke blanke direk en dikwels oordrewe gekonfronteer met swart persepsies van die Suid-Afrikaanse werklikheid. Verder was dit ook 'n belangrike stap in die ontwikkeling van 'n vitale en geïntegreerde Suid-Afrikaanse teater. Aubrey Moalosi Molefe, een van die akteurs in Bopha! het 'n gesonde visie hiervan: "I believe that theatre will change things in South Africa. And after it has changed things, we will have a different kind of theatre to the kind we have now. Less political, more focused on entertainment" (*The Citizen*, 3/5/86:17).

## 8. Slot

### 8.1 Politieke protesteater en 'n inheemse teatervorm

Die oorgrote meerderheid dramas wat in die tydperk 1970-1986 geskep is, kan volgens die omskrywing in hierdie proefskrif beskou word as politieke protesteater, en is tematies dus gevorm deur die politieke en sosiale omstandighede in die land. Die felheid en blote volume van protesteater het sedert 1991 met die koersverandering in Suid-Afrika se politieke geskiedenis begin afneem en kan vandag nie meer as die hoofstroom teateraktiwiteit beskou word nie. Dit wil nie impliseer dat politieke protesteater sedert 1991 uitgedien is en sigself uitgewoed het nie, want solank as wat daar verskillende politieke groeperinge in 'n land is, sal daar vorme van politieke protes op die teaterverhoog wees. Dit is bykans vanselfsprekend dat politieke protesteater, soos deur die hele teatergeskiedenis en veral in 'n multikulturele land soos Suid-Afrika, nog steeds sal bly voortbestaan. Protes teen apartheid kan oorgaan tot protes teen geweld en wetteloosheid, protes teen diskriminasie teen minderhede, protes teen sosialisme, ensomeer. Die rolle op die Suid-Afrikaanse toneel is herskryf en drastiese omkerings het in die magsposisies van die onderskeie groeperinge plaasgevind. Die teater van die "nuwe" Suid-Afrika sal hiervan rekenskap gee.

In die voorafgaande Hoofstukke is 'n ontwikkelingspatroon beskryf wat vanweë die unieke historiese situasie in Suid-Afrika volgens afsonderlike strominge plaasgevind het. Daar is gedui op verskille, maar ook op ooreenkomste binne hierdie aparte strome. Vanuit die Engelssprekende blanke gemeenskap is aanvanklik die indruk gewek van die liberale buitestaander wat humanitêr-besorg die onreg van rasse-diskriminasie aandui, maar terselfdertyd ook 'n medeaandadigheid aan die situasie en 'n geworteldheid in die land ervaar. Hierdie aandadigheid het ontwikkel tot 'n volle aanspreeklikheid in die samewerking met swart teatergroepe, die oprig en bestuur van nie-rassige teaters en geselskappe, optrede as leiers van werkwinkels en gemeenskapsprojekte, die skep en skryf van dramas, ensomeer. Ideologies was daar 'n opvallende skeiding tussen liberale en Marxistiese ideologieë.

Die Afrikaanssprekende blanke dramaturge het aanvanklik vanuit die totale Afrikanerstryd tot selfvestiging en -bevestiging geskryf, waarin taal, godsdiens en

nasionalisme sentraal gestaan het. Met die verwesenliking van die Afrikaner-Nasionalistiese ideale kon die Afrikaner vanuit 'n politieke magsbasis optree en is die "veilige" moontlikheid daargestel vir die Afrikaanse skrywer om geleidelik van mitefiseerder tot ikonoklast te ontwikkel. Die Afrikaanse politieke protesdrama was dus teen die mede-Afrikaner gemik, en daarom het dit meestal gewetensdrama geword wat die Afrikanerpsige krities ondersoek. Dit het nooit die omverwerping van die bestel bepleit nie, eerder die mensliker-maak daarvan - wat ook as 'n vorm van selfbeveiliging beskou kan word. Die Suid-Afrikaanse werklikheid is vanuit die "wit" vel beskryf, wat nie die swart ervaring aan eie lyf ken nie. Daar was ook geen sprake van 'n "regse" protesteater wat uitdrukking kon gee aan die konserwatiewe verset teen politieke hervorming nie.

Die Swart politieke protesteater het sigself toegespits op die openbaring van die ellende van die alledaagse bestaan van die swartman onder apartheid. Dit het meestal gehandel oor oorlewing op die grondvlak, maar het ook net so dikwels die gewelddadige omverwerping van die "regime" as enigste blywende oplossing bepleit. Die beweging het skade gelei weens verskillende gebreke (gemeet aan Westerse standaarde): struktuurloosheid, ongedissiplineerde spel en aanbidding, herhalende temas, clichés, oorvereenvoudiging van die problematiek, gemeenskaps- en owerheidsensuur. Alhoewel daar meer raakpunte tussen die ontwikkeling van die Afrikaanse en Swart politieke protesteater is (vergelyk die ooreenstemmende Afrikaner-Nasionalisme en Apartheidsteologie met Swart Bewussyn en Swart Teologie, asook die gemeenskaplike metaforiek van gebondenheid aan die land as land van die vadere en voorvaders) is dit ironies dat samewerking veral tussen Swart en Engels plaasgevind het, en nie tussen Afrikaans en Swart nie.

Die "ontploffing" van Swart teater sou nie moontlik gewees het sonder die dringendheid wat die politieke situasie in die land daaraan verleen het nie. Deur die tematiese stukrag van apartheid en die feit dat normatiewe evaluering in die meeste gevalle paternalisties was, óf gekoppel aan ideologiese uitgangspunte en nie die tradisionele Westerse kriteria nie, het baie swartmense hulle vry gevoel om hulle in die teatermedium uit te druk. Dit het beteken dat 'n stewige basis vir 'n Swart teater deur die smeltkroes van die struggle gelê is, waarop 'n eg Suid-Afrikaanse teater moontlik kan ontwikkel. Die beste dramas uit hierdie era verdien alreeds 'n blywende plek in die Suid-Afrikaanse drama-literatuur (Zakes Mda het inderdaad al die Amstelprys gewen).

Die finale ontwikkelingsfase tot 'n inheemse teatervorm wat eg Suid-Afrikaans is en die beste elemente van die politieke protesteater met die tradisionele (Westerse) hoofstroomteater kombineer, het nog nie ten volle verwesenlik nie. Spore daarvan kan alreeds gesien word in (musiek)dramas soos Cincinatti, Sophiatown, Sarafina en District Six. Volgens Hauptfleisch en Steadman is daar egter alreeds op hierdie stadium sprake van 'n Suid-Afrikaanse teater wat nie volgens taal- of rasseklassifikasie beskryf kan word nie. Hulle gebruik die term "alternatiewe" teater hiervoor, en baseer die argument op die dualisme wat daar deur die hele teatergeskiedenis bestaan het tussen bestaande vorms en die opkomende alternatiewe teenoor daardie bestaande vorms (1984:166). Sodanige alternatiewe, mits dit kragtig genoeg is, verander dan die rigting van bestaande benaderings.

'n Verdere ontwikkeling is waarneembaar in die karaktertekening van die onderskeie bevolkingsgroepe. Waar daar in die vroegste Afrikaanse dramas meestal komiese karikature van bruin- en swartmense geskep is, en dit ook voortgesit is in byvoorbeeld die werk van 'n Engelse dramaturg soos Stephen Black, het dit ontwikkel tot 'n belangrike omkering waar die blanke as groteske karikatuur voorgestel is in die Swart teater. In 'n genormaliseerde sosiale en politieke klimaat, moet die ontwikkeling dan gaan tot 'n teater van gebalanseerde en "normale" swart-wit interaksie. Hierdie teater het reeds in die onsekere, onrustige en dikwels bloedige tydperk van ná politieke protesteater begin. Selfs in die tydperk vóór 1986 het verskeie tekste al in hierdie rigting beweeg (vergelyk byvoorbeeld die bespreking van die dramas van Athol Fugard en Pieter Fourie).

Die ontwikkeling tot 'n egte, inheemse Suid-Afrikaanse teatervorm duur dus voort. Die vraag kan tereg gestel word of so 'n vorm tot voltooiing kan kom alvorens die "nuwe" Suid-Afrikaanse nasie gestabiliseer het binne 'n algemeen-aanvaarde demokratiese staat.

Dit is moeilik om te bepaal wat bereik is met politieke protesteater in Suid-Afrika. Dit het beslis nie gelei tot die omverwerping van die "regime" of 'n grootskaalse opstand teen die staatsgesag nie. Die geskiedenis bewys immers dat die teater nie daartoe in staat is nie. Wat wel bereik is, is dat daar deur die "swart" teater by 'n groep blanke toeskouers, uit die hoër klasse van die samelewing, 'n bewussyn gekweek is van die daaglikse lewensomstandighede van die anderskleurige Suid-Afrikaner; deur die "wit" teater 'n bevraagtekening van die moraliteit van die sosiale, godsdienstige en politieke orde; en by die swart gehore 'n verhoogde

bewussyn van die eie identiteit en waarde binne die saambindende uitlaatklep van openbare protes. Terselfdertyd het die dagblaaie deur hulle omvangryke verslaggewing hierdie vorm van teater in die openbare debat geplaas en daardeur die trefkrag en invloed verhoog.

## 8.2 Afrika en Europa: 'n kruispunt

*It seems to me that to an extent which we are not aware English people are being Afrikanerised, Afrikaners are being anglicised, Africans are being "europeanised" and Europeans are being "africanised". We are all cross-influencing each other in quite an incredible way. (Guy Butler, in: Welz, 1989:66)*

In die sewentiger- en vroeë tagtigerjare het daar onafhanklik van mekaar en uit radikaal verskillende ervaringsposisies van die Suid-Afrikaanse werklikheid, twee lewenskragtige alternatiewe teatervorme op die Suid-Afrikaanse teaterverhoog beslag gekry. Die een het gegroei uit 'n bestaansnood en wou protesstem wees vir 'n polities-, sosiaal- en ekonomies-ontroofde bevolking. Dit het teruggegryp na oeroue vorme van Afrika-teater en -tradisies en dit gekombineer met die moderne klanke van Suid-Afrikaanse township-jazz. Die ander teatervorm het gegroei uit 'n gewetensnood en wou ook protesstem wees: "Want de cabaretartiest heeft ons altijd iets te zeggen; wat hij ook doet en hoe hij dat ook doet, hij protesteerd" (Ibo, 1974:10). Dit sou die "gesproke, gesonge en gespeelde tydkritiek" (Budzinski, 1985:7) word van 'n bevooroordeelde minderheid. Dit het teruggereik na 'n eg- en eksklusief-Europese tradisie wat sy ontstaan in die vorige eeu in Frankryk gehad en daarna 'n bloeitydperk in Weimar-Duitsland beleef het.

Eensyds was daar dus 'n militante "swart" politieke protesteater, geanker in Afrika, en andersyds 'n literêre kabaret in Afrikaans, geafrikaniseer, maar onmiskienbaar Europees. Die ironie in 'n Suid-Afrika van anti-Eurosentriese kunssentimente is egter dat hierdie twee vorme so na aan mekaar lê, soveel gemene delers het, dat dit die moontlikheid daarstel van 'n werklik insluitende, inheemse Suid-Afrikaanse teatervorm. In hierdie opsig is dit veral Hennie Aucamp, met die bekendstelling van sy spesifieke vorm van kabaret<sup>1</sup>, wat die "Afrika-konneksie" gemaak het.

---

1. Met permissie gesê, 1980; Slegs vir almal, 1986.



### 8.2.1 Die Aucampkabaret in politieke konteks

Aucamp sou moeilik beskryf kon word as 'n militante politieke protesstryker. In die politieke bewussynsteater sluit hy eerder aan by die liberale tradisie van 'n Guy Butler en W.A. de Klerk. Alhoewel sy kabarette geplaas is in die raamwerk van die Suid-Afrikaanse politieke realiteit, trek hy nooit die anderskleurige vel aan nie; interpreteer hy nooit sy tyd vanuit die "swart" perspektief, vanuit die "swart" belewing van apartheid, soos wat Athol Fugard byvoorbeeld doen nie. Hy bly geanker in "wit", die ervaring wat hy ken; hy vermaan; hy kritiseer; hy ontbloot die wit vrese en doodsondes soos dit in apartheidsverband manifesteer. Hy veg nie vir die omverwerping van 'n politieke bestel nie, hy bepleit nie 'n alternatiewe politieke stelsel nie.

Aucamp skryf dus sy kabaret vanuit die wit (spesifiek: Afrikaner) perspektief, op 'n manier wat verwykend Eurosentries genoem kan word. Hy verkies om die eietydse problematiek te openbaar in terme van algemeen-menslike sondes. Die ontroofde en onderdrukte is nie net swart nie, maar is ook paddaprins, afgeleefde dog beluste ou vroujie, vroetelpappie, asook al die Miss Baxels en Miss Oeste van die lewe<sup>2</sup>. Wanneer die swartman wel betrek word, soos in Slegs vir Alma!, word hy nie 'n *persoon* met 'n eie geskiedenis en identiteit nie - hy word 'n verteenwoordiger wat funksioneel in diens van die kabaret gestel word. Dit is in lyn met die besondere aard van die kabaret, wat nie ruimte laat vir karakterisering nie, maar die tipe, karikatuur of groteske drogbeeld gebruik vir skok, satire, travestie en ontbloting (Pretorius, in: Aucamp, 1986:11-14). (Vergelyk die swartman wat *O, boerenooientjie fyn* sing in Slegs vir Alma!.) Hy maak hom min skuldig aan die sonde van neerbuigende paternalisme teenoor die anderskleurige. Waar hy dit wel gebruik in die voortreflike volksgeskiedenis van *Die groot wedstryd* (Aucamp, 1986:70), doen hy dit doelbewus met die oog op die verrassende en skrynende ommekeer in die slottoneel: Petrus Bantjes, die bruin seun, wat slap lê op die skoot van die Volksmoeder in 'n nabootsing van die volksheilige Van Wouw-beeld.

Aucamp se kabarette is deurspek met sy "beskaafde" politieke protes (*Foto- en TV-Rapport*, 21/08/77:18), maar op 'n baie individualistiese manier wat die kol sekuur tref. Die uitbeelding van kru rassevooroordel en die vele ironieë van die Suid-Afrikaanse rasse-situasie in sketse en monoloë soos *Die Stank* en *Die nagwag*

---

2. Kyk Aucamp, 1980:24,35-52; 1986:79.

(Aucamp, 1986:86,91) word gestel teenoor tonele soos *Groen* (Aucamp, 1980:12), waarin kleur kleurloos word en die méns deursigtig staan in sy eensaamheid. In *Guns are free in Angola* (Aucamp, 1980:28) verenig hy die onversoenbare in die refrein:

Nkosi, sikhelel' iAfrika  
in die lanfer van ons trou  
Bulalani abatagati  
om te handhaaf en te rou.

Hy val die wit gewete aan op die terrein van die groot Gelykmaking: ons menslikheid. Dit is mens wat staan teenoor mens, wat die medemens pyn aandoen en onreg: ongeag ras, kleur, geslag of voorkeur. In *Vrou en Moeder* (Aucamp, 1986:76) sing die Kabarettiste:

... sy is meer as net die hede.  
Wit of bruin: sy is 'n moeder.  
Swart of geel: sy is 'n hoeder.

En in sy slotkoraal, *In hierdie wye, droewe land* (*Ibid.*:101), stel hy dit pertinent:

Tog het ons bontheid suiwer binding  
wat uitstyg bo partybevinding:  
in ons - nie "hierdie" - droewe land  
is vaalpens, rooinek, houtkop, Boer,  
is mansmens, vroumens, moffie, hoer  
aaneengestrem: dieselfde moer: ...

Hierdie "wye, droewe suiderland", Suid-Afrika, deel van Afrika, bind ons almal saam.

Met die verskyning van Met Permissie Gesê het Hannes van Zyl in *Rapport* (14/09/80) dan ook heeltemal tereg geskryf:

Aucamp sien uiteindelik méér as net sosiale onreg en maklike sondebokke. Hy kyk na die weerloosheid van mense. Sy teks sal ter sake bly, selfs al verander die sosiale omstandighede van die spesifieke weerloses na wie verwys word.

### 8.2.2 "Swart" teater en die Afrikaanse kabaret

In Hoofstuk 6 is aangedui hoe daar volgens H.I.E. Dhlomo, Credo Mutwa en Zakes Mda in die pre-koloniale tydperk reeds 'n ryk tradisie van teaterverwante aktiwiteite in Afrika bestaan het, waarvan die kenmerke 'n invloed op die aard van die latere "formele" Swart teater sou hê<sup>3</sup>. Dit het ontstaan uit 'n kombinasie van

---

3. Hauptfleisch (1989:185) bevestig hierdie invloed:  
"Whatever the actual component parts, the dynamic fusion of content (an amusing, yet trenchant, commentary on the politics of South Africa today) and form (a blending of

godsdienstige of magiese ritusse, ritmiese danse en sang, poësie, storiespel en vertelling. Kavanagh (1981:ix-xii; 1985:44) noem dit goed ontwikkelde para-teatrale handeling wat duidelike dramatiese elemente bevat.

In die ontwikkeling van die populêre townshipteater is baie van hierdie elemente oorgeneem<sup>4</sup>: energieke sang en dansroetines met 'n sterk ritmiese inslag, mimiek, rituele handeling en 'n sentrale element van storievertelling. Die Swart politieke protesteater het uit hierdie tradisie ontwikkel en stem dus in belangrike opsigte ooreen met beide die tradisionele én townshipteater:

Plays are frequently devised through improvisation, and drawing upon the oral traditions of story-telling and recitations, characters often relate and animate events, both past and fantasized, in long narrative monologues, thus placing a great emphasis upon the actor and his ability to capture the audience's attention and imagination without assistance from many of the theatrical devices employed on the commercial stage. (Horn, 1986:222)

Uit die beskrywings in Hoofstukke 6 en 7 behoort die tipiese elemente van hierdie vorm van "swart" teater duidelik te wees, veral ook wat die verband met tradisionele Afrika kulturele aktiwiteite betref. 'n Belangrike verdere verskynsel in die Swart politieke protesteater was egter ook die ontwikkeling van 'n teatervorm wat skaars "drama" genoem kan word. Dit is eerder 'n hibriediese vorm wat nog nouer skakel met die tradisionele Afrika-kultuur van storie-vertelling en poësie voorlesings. Saam hiermee word dans en sang geïnkorporeer om dit af te rond tot 'n volwaardige teaterprogram. In Hoofstuk 7 (paragraaf 7.3.8) is spesifiek verwys na Return of the drum (Maishe Maponya), Benjy Francis se Burning Embers, Uph'u Van der Merwe (Rishile Poets & Lucille Gillwald), Hey smile wit' me (Lucille Gillwald, gebaseer op 'n teks van Adam Small), Senzenina (what have we done) (Cape Flat Players & Chris Weare), Black dog - Inj'emnyama! (Barney Simon en geselskap), en Mountain of Volcano, gebaseer op poësie van Essop Patel en onder die regie van Benjy Francis.

Die satiriese "swart" teater besit dus heelwat elemente wat gewoonlik in Westerse verband aan kabaret toegeskryf word: karikaturisering, sang, musiek, dans, objektivering. Bopha! (1985, Percy Mtwla) is byvoorbeeld amper meer kabarettisties as suiwer toneel. En dit is juis hierdie elemente wat die blanke

---

narrative, mime and song) has produced a uniquely South African work, which has produced a specific style rooted in a particular attitude towards performance and performing".

4. Kyk byvoorbeeld Kavanagh, 1981:xxx; David Williams (*Financial Mail*, 18/10/85:145); Rina Minervini (*The Sunday Star*, 16/08/87:10); Barrie Hough (*Beeld*, 31/05/85:2 & 07/01/86:2); en Rosa Keet (*Rapport*, 14/12/86:12).

Eurosentriese teaterganger verplig het tot 'n radikale verandering in denke oor die aard van drama, en uiteindelik daartoe gelei het dat die definisie van wat Suid-Afrikaanse teater behels, herskryf word. Dit het ook die klem baie sterk gefokus op die inheemse drama, teenoor die tradisioneel Eurosentriese benadering. Veral die gebruik van sang- en danselemente in hierdie teater het blywende effek. Verder: die spontane, improvisatoriese speelstyl; die funksie van die verteller wat die storie vertellenderwys dramatiseer; die rituele elemente met 'n sterk Afrika-inslag; inkantasië en inheemse dans; verwerping van die tradisionele Westerse drama- en teatervorm; informele speelruimtes en "found space"; gebrek aan teatrale hulpmiddels; musiek en die speel van musiekinstrumente; rolwisseling - dit wil sê, een akteur wat verskillende rolle vertolk; ensomeer.

Die parallelle ontwikkeling van 'n sterk kabaretttradisie in Afrikaans kon egter 'n groot groep jong teaterlui, en deur hulle ook 'n teatergehoor, voorberei op hierdie "nuwe" Suid-Afrikaanse teater - want die elemente waaruit hierdie polities-literêre Afrikaanse kabaret struktureel bestaan, stem verrassend ooreen met die strukturele elemente van die Swart politieke protesteater.

Die geskiedenis van die ontwikkeling van die kabaret as artistieke vorm is al meermale en uitstekend beskryf.<sup>5</sup> In hierdie argument word daar dus net na enkele basiese kenmerke verwys. Net soos by die begrip "varieté" sluit die begrip "kabaret" as 'n vermaaklikheidskuns verskeie ander kunsvorme soos die drama, digkuns, dans, letterkunde en beeldende kuns in (Budzinski, 1985:119). Van die varieté, met sy klem op die dans en die artistieke, het die kabaret die vorm van 'n bonte mengelmoes geërf, maar dit toe lyf gegee met 'n "mededeling" wat deels deur medium van die literêre, deels dramatiese, deels poëtiese en deels deur dans uitgedruk word, sodat die gebeure van die dag en hulle invloed op die openbare lewe krities uitmekaar gehaal kan word.

Appignanesi (1975:13) se bondige omskrywing vat die essensie van kabaret vas: "...a form of performance which can span the intellectual, the artistic and the popular, while providing a vehicle for living satire." Wim Ibo beweer dat, indien jy persoonlike voorkeure buite rekening laat, jy op historiese gronde tot die volgende definisie moet kom:

Cabaret (-artistique) is oorspronklik een Franse aanduiding voor (kunst-)kroeg, later de algemene omskrywing voor professionele, literair-muzikale

---

5. Vergelyk Appignanesi, 1975; Budzinski, 1985; Henningsen, 1967; Houchin, 1984; Ibo, 1981 & 1982.

theateramusementskunst, waarvan de realistische en/of romantiese inhoud het best tot zijn recht kom in een intieme omgewing voor een intelligent publiek. (1981:13)

'n Omskrywing nader aan die eie haard kom uit die WAT:

... tans, restaurant, saal met toneelverhoog en dansvloer waarop varieté-voorstellings gegee word onderwyl die gaste met drank en verversings bedien word en ook geleentheid kry om te dans; ... 2. Verskeidenheidsprogram in so 'n vermaaklikheidsplek, bestaande uit afsonderlike nommers aangebied deur sangers, musikante, dansers en ander soorte kunstenaars, soms ingelei deur 'n aankondiger wat die gaste amuseer met allerlei spitsvondighede waarmee hy die verskillende nommers tot een geheel aaneenskakel; ...

Struktureel gooi die kabaret dus vorme wat hy van die teater geleen het (die toneel, die eenakter, die dialoog en die monoloog) saam met dié vorme wat hy van die literatuur oorgeneem het, soos die liriek, die prosa en die essay - en dit meng hy dan kwistig met kategorieë uit die musiek, soos die lied, die song, die chanson. Appignanesi (1975:12) beskryf die kabaret as 'n soepel medium, maar juis as gevolg van hierdie soepelheid en die aandrang op aktualiteit, is dit moeilik om te veralgemeen oor die inhoud van 'n tipiese kabaretprogram. Sou daar gesê word dat dit hoofsaaklik bestaan uit ongeveer vyftien nie-verbandhoudende sketse of items - wat sang, monoloog, sketse, poësie en dans insluit - kan hierdie formaat onmiddellik verkeerd bewys word deur tientalle ander kabarette wat die een vorm bo die ander beklemtoon.

Die Aucampkabaret voldoen egter grootliks aan bostaande omskrywings. Wat hy bygevoeg het, was 'n tematiese deurlyn wat die argument bekendstel, deur 'n aantal tonele (of sekwense) van verskillende kante ondersoek, en dan struktureel tot 'n klimaks voer.

Budzinski (1985:119-121) gee 'n uitstekende oorsig van die ontwikkeling van die artistieke kabaret tot literêre kabaret, en dan weer na polities-literêre en uiteindelik polities-satiriese kabaret. Hierdie ontwikkeling is bepaal deur die wisselende politieke en sosiale toestande.

- Artistieke kabaret: normaalweg die soort kleinkuns sonder satiriese of literêre ambisies, gewoonlik in 'n nagklub met die moontlikheid dat die publiek ook kan dans, en daar tussendeur gevleg kunstige en sentimentele (of ligsinnige) sangaanbiedinge (soos byvoorbeeld die chanson).

- Literêre kabaret: bied meestal 'n losse mengelmoes aan uit bänkel- en kunsliedere, chansons, danse, musiekstukke, eenakters, parodieë op literêre en dramatiese werke, soms ook poppespele, dikwels sonder die medewerking van die

skrywer(s), en waar die verskillende nommers deur die geestige praatjies van 'n confrencier (seremoniemeester) verbind word. Aan die einde van die Eerste Wêreldoorlog was hierdie kabaretvorm reeds verby sy hoogtepunt.

- Polities-literêre kabaret: ontnugter deur die oorlog het kabarettiste begin om terug te beweeg na die tydkritiese oorsprong van die kabaret, sonder om die literêre kwaliteite daarvan te ontken. Die literêre kabaret word die politieke platvorm vir 'n digtergenerasie wat uit die oorlog terugkeer het.

- Polities-satiriese kabaret: die tydkritiese element van die kabaret het ná die Tweede Wêreldoorlog, met die afrekening van die Nasionaal-sosialisme en - deels - met die hoop op 'n sosialistiese toekoms, 'n nuwe uitdrukkingsvorm gevind in 'n aanslag wat onmiskenbaar satiries was. In die laaste paar dekades het daar ook 'n ontwikkeling geskied vanaf "simptoomkritiek" tot "sisteenkritiek".

Die Suid-Afrikaanse kabaret, en spesifiek ook die werk van Hennie Aucamp, sou myns insiens beslis in die laaste ontwikkeling val, naamlik die polities-satiriese kabaret, maar terselfdertyd bevat dit spore van die literêre en polities-literêre kabaret.

Wanneer dan gekyk word na die pad vorentoe, sal dit redelik wees om te verwag dat die Suid-Afrikaanse teater in sy volgende ontwikkeling tot sintese die gewraakte struktuurloosheid van die spontane protesdrama sal verruil vir hegte, alhoewel onkonvensionele konstruksie; dans en sang - vir vermaak, maar ook vir treffende kommentaar - sal ingesluit word; en tradisioneel Westerse teaterkonvensies sal gewysig, aangepas of vervang word deur meer relevante en toeganklike Afrika-beelde en tradisies.

Myns insiens, en as gevolg van die rigting waarin die Suid-Afrikaanse teater in resente tye ontwikkel het, lê 'n moontlike teatervorm wat relevant en populêr vir alle lede van die bevolking is, in die rigting van formele struktuur op die beproefde Westerse ervaring, maar ingeklee met die belangrikste bostaande elemente: vertelling, sang, dans, dramatisering, die improvisatoriese aanslag, geklee in gestroopte teatraliteit wat meer op die verbeelding en akteursvaardigheid staatmaak as op finansies.

Hierdie struktuur bestaan tot 'n groot mate alreeds in die werk van Hennie Aucamp en het dus sy treffendste gestalte gevind in 'n vorm wat spontaan uit die

tradisionele Europese kabaret ontwikkel het: nog steeds die artistiek-literêre kabaretstruktuur wat die beste uit die letterkunde, musiek, ensovoorts gebruik, maar nou tematies gekoppel, die struktuur afhanklik van die argument wat op spontane manier oplei na 'n konvensionele klimaks en besluit. Die elemente wat in die politieke protesteater en die tradisionele kabaret teenwoordig is, gemeng met die gemeenskapsbewussyn van die rituele, het myns insiens die potensiaal om te ontwikkel tot 'n eiesoortige kabaret- of teatervorm wat die moontlikheid bied van 'n inheemse teatersoort wat Afrika en Europa verbind.<sup>6</sup> In wese is die term "kabaret" alreeds nie hiervoor toepaslik nie.

---

6. "Hennie Aucamp het deur sy verkenning van 'n blatant Eurosentriese kunsvorm intuïtief 'n raakpunt gevind tussen Europa en Afrika. Die 'swart' Suid-Afrikaanse teater met sy episodiese struktuur waarin sang, dans, mime, vertelling en uitbeelding mekaar afwissel in 'n energieke speelstyl wat direkte kontak met die gehoor afdwing, kan struktureel inderdaad direk vergelyk word met die cabaret-artistique (ten spyte van die ooglopende verskille in sofistikasie en verwysingsveld). In die Aucampkabaret lê die kiem van 'n werklik eie, insluitende (slegs vir almal!) Suid-Afrikaanse teatervorm". (*Programnota* deur Herman Pretorius by die opvoering van Wie gryp kry 'n handvol, 'n geleentheidskabaret saamgestel uit die werk van Hennie Aucamp, opgevoer deur die Departement Drama van die Universiteit van Stellenbosch, 22-26 Februarie 1994.)

## BIBLIOGRAFIE

### Primêre bronne

- Aucamp, Hennie. 1977. Die lewe is 'n grenshotel. Kaapstad: Tafelberg.
- Aucamp, Hennie & Pretorius, Herman. 1986. Slegs vir almal. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Aucamp, Hennie. 1980. Met permissie gesê. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, André P. 1970a. Die rebelle. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1970b. Die verhoor. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1973. Afrikaners is plesierig. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Butler, Guy. 1953. The dam. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Butler, Guy. 1968. Cape Charade or Kaatjie Kekkelbek. Kaapstad: A.A. Balkema.
- De Klerk, W.A. 1952. Die jaar van die vuur-os. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- De Klerk, W.A. 1963. Wanneer see en branders dreun. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
- Dhlomo, H.I.E. 1935. The girl who killed to save. Lovedale Press.
- Dike, Fatima. 1979. The first South African. Johannesburg: Ravan Press.
- Essa, Saira & Pillai, Charles. (Datum nie aangegee. Opgevoer 1985). Steve Biko: the inquest. Durban: Art Printers.
- Fourie, Pieter. 1976. Die joiner. Kaapstad: Tafelberg.
- Fugard, Athol. 1974. Statements: Three plays. London: Oxford University Press.
- Fugard, Athol. 1977. Dimetos and two early plays. Oxford: Oxford University Press.
- Fugard, Athol. 1981. Boesman and Lena and other plays. Kaapstad: Oxford University Press.
- Fugard, Athol. 1991. Selected plays (with a new introduction by Dennis Walder). Oxford: Oxford University Press.
- Gray, Stephen (ed.). 1978. Theatre One. Johannesburg: AD.DONKER.
- Gray, Stephen (ed.). 1981a. Theatre Two. Johannesburg: AD.DONKER.
- Gray, Stephen (ed.). 1984. Stephen Black. Three Plays. Johannesburg: AD.DONKER.
- Gray, Stephen. 1986. Market plays. Johannesburg: AD.DONKER.



- Hauptfleisch, Temple & Steadman, Ian (eds.). 1984. South African Theatre: four plays and an introduction. Pretoria: HAUM Educational Publishers.
- Joubert, Elsa & Kotzé, Sandra. 1984. Poppie - die drama. Kaapstad: Tafelberg.
- Junction Avenue Theatre Company (created by). 1988. Sophiatown. Cape Town: David Philip.
- Kavanagh, Robert Mshengu (ed.). 1981. South African People's Plays. London: Heinemann.
- Langenhoven, C.J. 1947. Die pad van Suid-Afrika. Kaapstad: Nat. Pers.
- Louw, N.P. van Wyk. 1969. Germanicus. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Louw, N.P. van Wyk. 1972. Die Pluimsaad waai ver. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Maponya, Maishe. 1981. The hungry earth. London: Polyptoton.
- Maponya, Maishe. 1985. Gangsters and Dirty work. London: Polyptoton.
- Matthews, James & Thomas, Gladys. 1972. Cry rage! Johannesburg: Spro-cas Publications.
- Mda, Zakes. 1987. We shall sing for the fatherland and other plays. Johannesburg: Ravan Press.
- Mda, Zakes. 1990. The plays of Zakes Mda. Johannesburg: Ravan Press.
- Mhlophe, G., Vanrenen, M. & Mtshali, T. 1988. Have you seen Zandile. Braamfontein: Skotaville.
- Mtsaka, Makwedini Julius. 1978. Not his pride. Johannesburg: Ravan Press.
- Ndlovu, Duma. 1986. Woza Afrika! New York: George Braziller.
- Opperman, D.J. 1956. Vergelegen. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Opperman, D.J. 1968. Voëlvry. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Paton, Alan & Shah, Krishna. 1983. Sponono. Cape Town: David Philip.
- Perold, Jan M. 1966. Winde van verandering. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Serote, Mongane Wally (Edited and introduced by Mbulelo Vizikhungo Mzamane). 1982. Selected poems. Johannesburg: A.D. Donker.
- Small, Adam. 1975. Kanna hy kô hystoe. Kaapstad: Tafelberg.
- Small, Adam. 1978. Joanie Galant-hulle. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Small, Adam. 1983. Krismis van Map Jacobs. Kaapstad: Tafelberg.
- Smit, Bartho. 1960. Die verminktes. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Smit, Bartho. 1962. Putsonderwater. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

- Smit, Bartho. 1974. Bacchus in die Boland. Johannesburg: Perskor-uitgewery.
- Smit, Bartho. 1976. Die verminktes (tweede herskrewe uitgawe). Johannesburg: Perskor-uitgewery.
- Sophokles. 1961. Antigone (vertaal deur J.P.J. van Rensburg). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Sowden, Lewis. 1976. The Kimberley train. Kaapstad: Howard Timmens.
- Stockenström, Wilma. 1978. Laaste middagmaal. Johannesburg: TAURUS.
- Uys, Pieter-Dirk. 1983. Selle ou storie. Johannesburg: AD.DONKER.
- Uys, Pieter-Dirk. 1986. No one's died laughing. Harmondsworth: Penguin Books.
- Van Niekerk, J.C.B. 1928. Slagoffers. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Niekerk, J.C.B. 1930. Van Riet, van Rietfontein. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Warner, Basil. 1959. Try for white. Ongepubliseerde teks in besit van die Departement Drama, Universiteit van Stellenbosch.

### Sekondêre bronne

- Adonis, J.C. 1982. Die afgebreekte skeidsmuur weer opgebou. Amsterdam: Rodopi.
- Appignanesi, Lisa. 1975. The cabaret. London: Studio Vista.
- Arnold, Millard (ed.). 1979. The testimony of Steve Biko. London: Maurice Temple Smith.
- Aucamp, H. *et al.* 1971. Gesprekke met skrywers 1. Kaapstad: Tafelberg.
- Ballinger, Margaret. 1969. From Union to Apartheid. A trek to isolation. Cape Town: Juta.
- Barnard, Chris (samesteller). 1984. Bartho. By geleentheid van sy sestigste verjaardag. Johannesburg: Perskor.
- Bekker, Simon & Humphries, Richard. 1985. From control to confusion. The changing role of Administration Boards in South Africa, 1971-1983. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter.
- Bell, Dewar & Hall (fifth edition by). 1990. Kelsey Stuart's Newspaperman's Guide to the Law. Durban: Butterworths.
- Benson, Mary. 1969. South Africa. The struggle for a birthright. Minerva Press.
- Benson, Mary. 1977. "Keeping an appointment with the future: the Theatre of Athol Fugard". In: *Theatre Quarterly*, no.28 (vol.vii) 1977.
- Binge, L.W.B. 1969. Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel 1832-1950. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Bosman, F.C.L. 1928. Drama en toneel in Suid-Afrika. Deel I. 1652-1855. Pretoria: J.H. de Bussy Beperk.
- Bosman, F.C.L. 1980. Drama en toneel in Suid-Afrika. Deel II. 1856-1912. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Botha, Elize & Snyman, Henning (reds.). 1986. Program en Problematiek. Durban: Butterworth.
- Bozzoli, B. (comp.). 1979. Labour, Townships and Protest. Johannesburg: Ravan.
- Bradby, David, James, Louis & Sharratt, Bernard (eds.). 1981. Performance and politics in popular drama. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brink, André & Coetzee, J.M. (eds.). 1986. A land apart. A South African Reader. London: Faber and Faber.
- Brink, André P. 1976. Voorlopige Rapport. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1980. Tweede Voorlopige Rapport. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1986. Aspekte van die nuwe drama. Pretoria: Academica.

- Brockett, Oscar G. 1987. History of the theatre. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- Brookes, Edgar H. 1968. Apartheid. A documentary study of Modern South Africa. London: Routledge & Kegan Paul.
- Budzinski, Klaus. 1985. Das Kabarett. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag.
- Burns, Elizabeth. 1973. Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life. New York: Harper Torchbooks.
- Burns, Yvonne. 1990. Media Law. Durban: Butterworths.
- Cameron, Trewhella (red.). 1986. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika in woord en beeld. Kaapstad: Human & Rossouw.
- Cartwright, M.F. 1981. "Stephen Black 1880-1931: a chronology". In: *English in Africa*, 8, no.2 (September 1981).
- Cloete, Mike (red.). 1974. KRUIK. Die eerste tien jaar. Kaapstad: The Standard Press Ltd.
- Coetzee, Ampie & Polley, James. 1990. Crossing borders. Writers meet the ANC. Johannesburg: Taurus.
- Coggin, Theo (ed.). 1983. Censorship. Johannesburg: S.A. Institute of Race Relations.
- Cope, Jack. 1982. The adversary within: dissident writers in Afrikaans. Cape Town: David Philip.
- Coplan, David. 1987. "Retying the Bloodknot - Fugard on Broadway". In: *South African Theatre Journal*, vol.1, no.1, May 1987.
- Cronjé, G (red.). 1968. Die verband tussen die kunste. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Cronjé, G. 1947. Regverdige rasse-apartheid. Stellenbosch: Die Christen-Studenteverenigingmaatskappy van Suid-Afrika.
- Daniel, A.J.C. 1975. Radical Resistance to minority rule in South Africa: 1906-1965. Ann Arbor: University Microfilms International (microfilm xerography).
- Davies, R., O'Meara, D. & Dlamini, S. 1984. The struggle for South Africa, Volume Two. London: Zed Books Ltd.
- Davis, Stephen M. 1987. Apartheid's Rebels. Inside South Africa's Hidden War. New Haven and London: Yale University Press
- Daymond, M.J., Jacobs, J.U. & Lenta, Margaret (eds.). 1984. MOMENTUM. On recent South African writing. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- De Gruchy, J.W., Villa-Vicencio, C. (eds.). 1983. Apartheid is a heresy. Kaapstad: David Philip.
- De Jong, Marianne. 1989. 'n Ander Afrikaanse letterkunde. Pretoria: RGN.
- De Klerk, W.A. 1975. The puritans in Africa. London: Rex Collings.

- De Klerk, Willem. 1980. Politieke gesprek. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Dekker, G. 1963. Afrikaanse Literatuurgeskiedenis (sewende, om- en bygewerkte druk). Kaapstad: Nasou Beperk.
- Demetz, Peter (ed). 1962. Brecht. A collection of critical essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Du Plessis, J. 1910. "Het Naturellen Vraagstuk. II. De Inboorling in zijn Maatschappijlijken Toestand". In: *De Kerkbode*, 1 September 1910, Deel I, no.9.
- Du Toit, J.D. 1944. "Die godsdienstige grondslag van ons rassebeleid". In: *Inspan*, Desember 1944, Jaargang 4: no.3.
- Edgar, Robert. 1988. Because they chose the plan of God. Johannesburg: Ravan Press.
- Elsom, John. 1979. Post-war British theatre. London: Routledge & Kegan Paul.
- Esslin, Martin *et al.* 1977. Illustrated Encyclopaedia of World Theatre. London: Thames and Hudson.
- Fatton, Robert, Jr. 1984. Class and Nationalism in South Africa: a study in the radicalization of Black politics (1952-1976). Ann Arbor: University Microfilms International.
- Foulkes, A.P. 1983. Literature and Propaganda. London: Methuen.
- Fugard, Athol. 1983. Notebooks 1960-1977. Johannesburg: AD. Donker.
- Gordimer, Nadine. 1973. The Black Interpreters. Notes on African writing. Johannesburg: Spro-cas/Ravan.
- Graver, David & Kruger, Loren. 198?. "South Africa's National Theatre: the Market or the Street". In: *New Theatre Quarterly*, vol.5, no.19, August 1989.
- Gray, Stephen (compiled by). 1991. File on Fugard. London: Methuen Drama.
- Gray, Stephen (ed.). 1982. Athol Fugard. Johannesburg: McGraw-Hill Book Company.
- Gray, Stephen. 1981b. "Stephen Black: some introductory notes". In: *English in Africa*, 8, no.2 (September 1981).
- Gray, Stephen. 1985. "Playing for change". In: *Leadership S.A.*, 31/01/85.
- Green, Michael. 1984. "'The politics of loving': Fugard and the metropolis". In: *English Academy Review*, vol.2, 1984.
- Green, R.J. 1968. "Athol Fugard. Dramatist of Loneliness and Isolation". In: *Teater SA*, vol.1, no.2, Desember 1968.
- Grütter, W. 1989. The changing language of Man's heart. CAPAB 1963-1988. Ongepubliseerde manuskrip in besit van KRUIK.
- Hartnoll, Phyllis (ed.). 1986. The concise Oxford companion to the theatre. Oxford: Oxford University Press.

- Hauptfleisch, Temple, Viljoen, Wilma & Van Greunen, Céleste (compiled by). 1982. Athol Fugard: a source guide. Johannesburg: A.D. Donker.
- Hauptfleisch, Temple. 1983. Language loyalty in South Africa. Volume 4. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- Hauptfleisch, Temple (ed.). 1985. Die Breytie-boek. Randburg: The Limelight Press.
- Helberg, J.L. 1984. Afrikanerskap in Bybelse lig. Pretoria: NG Kerkboekhandel Transvaal.
- Henningsen, Jürgen. 1967. Theorie des Kabarets. Ratingen: A. Henn Verlag.
- Hermassi, Karen. Polity and theatre in historical perspective. Berkeley: University of California Press.
- Hewitt, Barnard. 1970. History of the theatre from 1800 to the present. New York: Random House.
- Horn, Andrew. 1986. "South African theater: ideology and rebellion". In: *Research in African Literatures*, 17:2, Summer 1986.
- Horrell, Muriel. 1966. Legislation and Race Relations. Johannesburg: South African Institute of Race Relations.
- Horrell, Muriel. 1971. Action, Reaction and Counter-action. Johannesburg: South African Institute of Race Relations.
- Horrell, Muriel. 1982. Race Relations as Regulated by Law in South Africa 1948-1979. Johannesburg: South African Institute of Race Relations.
- Houchin, John. 1984. "The origins of the Cabaret Artistique". In: *The Drama Review*, vol.28, no.1, Spring 1984.
- Ibo, Wim. 1974. Cabaret... wat is dat eigenlijk? Amsterdam: Meulenhoff Educatief.
- Ibo, Wim. 1981. En nu de moraal... Geschiedenis van het Nederlands cabaret. Deel I: 1895-1936. Alphen aan de Rijn: Sijthoff.
- Ibo, Wim. 1982. En nu de moraal... Geschiedenis van het Nederlands cabaret. Deel II: 1936-1981. Alphen aan de Rijn: Sijthoff.
- IDAF. 1977. "A new wave of cultural energy: Black theatre in South Africa". In: *Theatre Quarterly*, no.28 (vol.vii), 1977.
- Innes, C.D. Erwin Piscator's political theatre. 1972. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, R.E. 1973. Indians and apartheid in South Africa: the failure of resistance. Ann Arbor: University Microfilms International (microfilm xerography).
- Jurgens, Heather L. 1969. "Playwriting in South Africa". In: *Teater SA*, 1(4), 1969.
- Kannemeyer, J.C. 1977. Konfrontasies. Letterkundige opstelle en kritiek 1961-1975. Pretoria: Academica.

- Kannemeyer, J.C. 1978. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. I. Pretoria: H & R-Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1983. Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. II. Pretoria: H & R-Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1988. Die Afrikaanse Literatuur 1652-1987. Pretoria: Academica.
- Karis, Thomas & Carter, Gwendolen M. 1972. From Protest to Challenge. A documentary history of African politics in South Africa, 1882-1964. Vol.1. Protest and Hope, 1882-1934. Stanford: Hoover Institution Press.
- Karis, Thomas & Carter, Gwendolen M. 1973. From Protest to Challenge. A documentary history of African politics in South Africa, 1882-1964. Vol.2. Hope and Challenge, 1935-1952. Stanford: Hoover Institution Press.
- Karis, Thomas & Carter, Gwendolen M. 1977a. From Protest to Challenge. A documentary history of African politics in South Africa, 1882-1964. Vol.3. Challenge and Violence, 1953-1964. Stanford: Hoover Institution Press.
- Karis, Thomas & Carter, Gwendolen M. 1977b. From Protest to Challenge. A documentary history of African politics in South Africa, 1882-1964. Vol.4. Political Profiles, 1882-1964. Stanford: Hoover Institution Press.
- Kavanagh, Robert. 1985. Theatre and cultural struggle in South Africa. London: Zed Books Ltd.
- Kinghorn, J.(red.). 1986. Die NG Kerk en Apartheid. Johannesburg: Macmillan Suid-Afrika (Uitgewers).
- Klopper, H.B. (vierde uitgawe deur). 1987. Strauss, Strydom & Van der Walt. Mediareg. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Kriel, C.J. 1963. Die geskiedenis van die Nederduitse Gereformeerde Sendingkerk in Suid-Afrika 1881-1956. Paarl: Paarlse Drukkers Mspy. Bpk.
- Krüger, D.W. 1960. South African Parties and Policies, 1910-1960. Cape Town: Human & Rousseau.
- Krüger, D.W. 1975. The making of a nation. Johannesburg: Macmillan.
- Laing, Dave. 1978. The Marxist theory of art. Sussex: The Harvester Press.
- Lapping, Brian. 1986. Apartheid. A history. London: Grafton Books.
- Larham, Peter. 1985. Black Theater, Dance, and Ritual in South Africa. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Leatt, J., Kneifel, T. & Nürnburger, K. (eds.). 1986. Contending ideologies in South Africa. Cape Town & Johannesburg: David Philip.
- Lennox-Short, Alan (ed.). 1973. English and South Africa. Cape Town: Nasou Limited.
- Lesnick, Henry (ed.). 1973. Guerilla Street Theater. New York: Bard Books/Avon.

- Ley-Piscator, Maria. 1967. The Piscator experiment. The political theatre. New York: James H. Heineman, Inc.
- Lidington, Tony. 1987. "New terms for old turns: the rise of alternative cabaret". In: *New Theatre Quarterly*, vol.3, no.10, May 1987.
- Lindenberg, E. (red.). 1980. Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde. Pretoria: H & R-Academica.
- Lindenberger, Herbert. 1975. Historical drama. The relation of literature and reality. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lintvelt, H.G.J. *et al.* 1991. Tydkringe 10. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Loubser, J.A. 1987. The Apartheid Bible. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Louw, N.P. van Wyk. 1958. Liberale Nasionalisme. Johannesburg: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Louw, N.P. van Wyk. 1964. "By ons jongste prosa". In: Windroos. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.
- Louw, N.P. van Wyk. 1975 (5de druk). Lojale verset. Kaapstad: Tafelberg.
- Luther, Carola & Maponya, Maishe. 1984. "Problems and possibilities: a discussion on the making of alternative theatre in South Africa". In: *The English Academy Review*, vol.2, 1984.
- Malan, Charles & Smit, Bartho. 1985. Skrywer en Gemeenskap. Tien jaar Afrikaanse Skrywersgilde. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Manaka, Matsemela. 1984. "Some thoughts on Black Theatre". In: *The English Academy Review*, vol.2, 1984.
- Marshall, H. 1977. The pictorial history of the Russian theatre. New York: Crown publishers, Inc.
- Matsix. 1981. "The Babalaz People". In: *Staffrider*, vol.4, no.3, November 1981.
- McAllister, Margaret. 1987. "Cabaret". In: *Highveld Style*, June 1987.
- Mda, Zakes. 1983. "Commitment and writing in the theatre - the South African experience". In: *The Classic*, vol.2, no.1, 1983.
- Meredith, Martin. 1988. In the name of Apartheid. London: Hamish Hamilton.
- Minnaar-Vos, Anna. 1969. Die spel gaan voort. Die verhaal van Hendrik en Mathilde Hanekom. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Mitchell, Julian. 1976. "Athol Fugard in London". In: *African Literature Today*, no.8: Drama in Africa, 1976.
- Mosala, Bernadette. 1973. "Theatre in Soweto". In: *The Journal of Commonwealth Literature*, 8, 1973.



- Motlhabi, Mokgethi. 1987. The theory and practice of Black Resistance to Apartheid. A social-ethical analysis. Johannesburg: Skotaville Publishers.
- Mshengu. 1979. "After Soweto: People's Theatre and the political struggle in South Africa". In: *Theatre Quarterly*, vol.ix, no.33, Spring 1979.
- Mshengu. 1982. "Political theatre in South Africa and the work of Athol Fugard". In: *Theatre Research International*, vii:3 (1982).
- Munro, Margaret. 1982. "Some aspects of visual codes in Fugard". In: *English in Africa*, vol.9, no.2, October 1982.
- Muronda, Elfigio Freeborn. 1983. "Drama in the political struggle in South Africa". Publikasie van onbekende oorsprong. In besit van die afdeling Teaternavorsing, Departement Drama, Universiteit van Stellenbosch.
- Naudé, S.M. (Akademiesvoorsitter). 1969. Die Kuns en die Gemeenskap. Referate gelewer by die Jaarvergadering van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns in Junie 1967 in Bloemfontein. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Nel, F.J. 1972. Die Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging (1934-1962). Ongepubliseerde Magister-skripsie, Universiteit van Stellenbosch.
- Ngugi Wa Thiong'o. 1981. Writers in Politics. London: Heinemann.
- Nienaber, P.J. 1965. Die Hertzogprys vyftig jaar. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Nienaber, P.J. (samesteller). 1982. Perspektief en Profiel. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Nolutshungu, Sam C. 1982. Changing South Africa: political considerations. Manchester: Manchester University Press.
- Opperman, D.J. (samesteller). 1983. Groot Verseboek. Kaapstad: Tafelberg.
- Orkin, Martin. 1988. "Body and State in Blood Knot/The Blood Knot". In: *South African Theatre Journal*, vol.2, no.1, May 1988.
- Orkin, Martin. 1991. Drama and the South African state. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Orwell, George. 1968. Collected essays. London: Secker & Warburg.
- Pityana, N.B., Ramphela, M., Mpumlwana, M. & Wilson, L. (eds.). 1992. Bounds of possibility. The legacy of Steve Biko & Black Consciousness. London & New York: Zed Books.
- Polley, J. (red.). 1973. Die Sestigers. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Price, Robert M. 1991. The Apartheid state in crisis: political transformation in South Africa, 1975-1990. New York: Oxford University Press.
- Pronko, Leonard Cabell. 1967. Theater East and West. Berkeley: University of California Press.
- R.K. 1980. "The theatre of Gibson Kente". In: *African Communist*, no.95, 1980.

- Radford, Floss M. 1982. "Plays from the proletariat". In: *South*, March 1982.
- Read, John (compiled by). 1991. Athol Fugard. A bibliography (introduced by Stephen Gray). Grahamstown: National English Literary Museum.
- Robins, Eric. 1953. This man Malan. Cape Town: S.A. Scientific Publishing Co.
- Roose-Evans, James. 1970. Experimental Theatre. London: Studio Vista.
- SAIRR (S.A. Institute of Race Relations). 1977. Security and related trials in South Africa, July 1976 - May 1977. Johannesburg: S.A. Institute of Race Relations (Inc).
- Samuel, R., MacColl, E. & Cosgrove, S. 1985. Theatres of the left 1880-1935. London: Routledge & Kegan Paul.
- Schlesinger, Arthur M. 1957. The crisis of the old order, 1919-1933. Cambridge: The Riverside Press.
- Schlesinger, Arthur M. 1958. The coming of the New Deal. Cambridge: The Riverside Press.
- Senekal, J.H. (samesteller). 1978. Beeld en bedryf. Inleidende opstelle oor fasette van die Afrikaanse drama. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Senekal, Jan & Van Aswegen, Karien. 1980. Bronne by die studie van Afrikaanse dramas 1900-1978. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Seymour, Hilary. 1980. "'Sizwe Bansi is dead': a study of artistic ambivalence". In: *Race and class*, vol.xxi, no.3, Winter 1980.
- Silber, Gus. 1983. "Theatre of the fist". In: *Frontline*, 4:4, December 1983.
- Silver, Louise (compiler). 1990. South Africa. Publications Appeal Board. Digest of decisions. Volumes I-IV. Johannesburg: Centre for Applied Legal Studies, University of the Witwatersrand.
- Smit, Bartho & Malan, Charles. 1984. Sestigers in woord en beeld: Bartho Smit. Johannesburg: Perskor-uitgewery.
- Smith, N.J., Geldenhuys, F.E.O'Brien & Meiring, P. (reds.). 1981. Storm-kompas. Kaapstad: Tafelberg.
- Solomon, Maynard (ed.). 1979. Marxism and art. Sussex: Harvester Press Ltd.
- Steadman, Ian. 1981. "Culture and context: Notes on Performance in South Africa". In: *Critical Arts*, vol.2 no.1, July 1981.
- Steadman, Ian. 1985. "The other face". In: *Index on Censorship*, vol.14, no.1, February 1985.
- Steadman, Ian. 1986. Popular Culture and Performance in South Africa. Durban: Contemporary Cultural Studies Unit University of Natal.

- Steadman, Ian. 1987. "Theatre and Society in South Africa". In: Breitenbach, Rosalie (ed.). *The Arts in Society: A M Lecture Series. National Arts Festival Winter School*. Grahamstown: 1820 Foundation.
- Steadman, Ian. 1988. "Stages in the revolution: Black South African Theatre since 1976". In: *Research in African Literatures*, 19:1, 1988.
- Stoker, H.G. & Vorster, J.D. (reds.). 1941. Koers in die Krisis, Deel III. Stellenbosch: Pro Ecclesia-Drukkery.
- Strydom, Lauritz. 1964. Rivonia masker af! Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Stubbs, Aelred C.R. (ed.). 1979. Steve Biko: I write what I like. London: Heinemann
- Styan, J.L. 1983. Modern Drama in theory and practice, Volume 3: Expressionism and epic theatre. Cambridge: Cambridge University Press.
- Theiner, George (ed.). 1984. They shoot writers, don't they? London: Faber and Faber.
- Thompson, Leonard. 1985. The political mythology of Apartheid. London: Yale University Press.
- Tomaselli, Keyan G. 1980. "Black South African Theatre: Text and Context". In: *English in Africa*, vol.8, no.1, March 1980.
- Tomaselli, Keyan G. 1981. "The semiotics of Alternative Theatre in South Africa". In: *Critical Arts*, vol.2, no.1, July 1981.
- UN (United Nations Unit on Apartheid: Department of Political and Security Council Affairs). 1969. Repressive Legislation of the Republic of South Africa. New York: United Nations.
- Unie-Wette, 1910-1947. Volumes 2, 5, 9 & 10. 1952. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Van den Berghe, Pierre L. (ed.). 1979. The liberal dilemma in South Africa. Londen: Croom Helm.
- Van Rooyen, J.C.W. 1978. Publikasiebeheer in Suid-Afrika. Kaapstad: Juta en Kie, Beperk.
- Vandenbroucke, Russell. 1977a. "A brief chronology of the theatre in South Africa". In: *Theatre Quarterly*, no.28 (vol.vii) 1977.
- Vandenbroucke, Russell. 1977b. "Chiaroscuro: a portrait of the South African Theatre". In: *Theatre Quarterly*, no.28 (vol.vii) 1977.
- Vandenbroucke, Russell. 1986. Truths the hand can touch. The theatre of Athol Fugard. Johannesburg: AD. Donker.
- Verslag van die Kommissie van Onderzoek insake Ongewenste Publikasies. 1957. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Verslag van die Kommissie van Onderzoek na die Uitvoerende Kunste. Augustus 1977. 1977. Pretoria: Staatsdrukker.

- Vickery, John B. (ed.). 1973. Myth and literature. Contemporary theory and practice. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Visser, N.W. (ed.). 1977. "Literary Theory and Criticism of H.I.E. Dhlomo". In: *English in Africa*, vol.4, no.2, September 1977.
- Wakashe, T. Philemon. 1986. "Pula. An example of Black Protest Theatre in South Africa". In: *TDR*, 30:4, Winter 1986.
- Walder, Dennis. 1984. Athol Fugard. London: Macmillan.
- Welz, Dieter. 1989. NELM Interviews 2: Writing against Apartheid. Grahamstown: National English Literary Museum.
- Wette van die Republiek van Suid-Afrika. 1962 (Deel II), 1963 (Deel I), 1963 (Deel II), 1964 (Deel I), 1964 (Deel II), 1966, 1967 (Deel I), 1967 (Deel II), 1968, 1969, 1971, 1974, 1976, 1977, 1978, 1979, 1982, 1986, 1991. Pretoria: Staatsdrukker.
- Wette van die Republiek van Suid-Afrika. Bewoording van Artikels, Subartikels, ens. van onherroepe wette voor hulle gewysig is. 1985-uitgawe. 1985. Durban: Butterworths.
- Wette van die Republiek van Suid-Afrika. Beheerstuk vir titel Sensuur. Diensuitgawe no. 25. 1991. Pretoria: Staatsdrukker.
- Wette van die Unie van Suid-Afrika. 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955 (Deel I), 1955 (Deel II), 1956 (Deel I), 1956 (Deel II), 1957 (Deel I & II), 1959 (Deel I). Pretoria: Staatsdrukker.
- Willett, John. 1965. Brecht on Theatre. London: Methuen & Co Ltd.
- Woodrow, Mervyn. 1970. "South African Drama in English". In: *English Studies in Africa*, 13.2.1970.

## Tydskrifte

- African Communist*, no.95, 1980.
- African Literature Today*, no.8: Drama in Africa, 1976.
- Critical Arts*, vol.2, no.1, July 1981.
- De Kat*, 31/05/86.
- De Kerkbode*, 1 September 1910, Deel I, no.9.
- English in Africa*, vol.4, no.2, September 1977.
- English in Africa*, vol.8, no.1, March 1980.
- English in Africa*, vol.8, no.2, September 1981.
- English in Africa*, vol.9, no.2, October 1982.
- English Studies in Africa*, 13.2.1970.
- Frontline*: December 1983; March 1980; February 1983.
- Highveld Style*, June 1987.
- Index on Censorship*, vol.14, no.1, February 1985.
- Inspan*, Desember 1944, Jaargang 4: no.3.
- Leadership S.A.*, 31/01/85.
- New Theatre Quarterly*, vol.3, no.10, May 1987.
- New Theatre Quarterly*, vol.5, no.19, August 1989.
- Race and Class*, vol.xxi, no.3, Winter 1980.
- Research in African Literatures*, 17:2, 1986.
- Research in African Literatures*, 19:1, 1988.
- S'ketsh' Magazine*, Julie 1972.
- S'ketsh' Magazine*, Somer 1972.
- S'ketsh' Magazine*, Somer 1973.
- S'ketsh' Magazine*, Somer 1974/75.
- S'ketsh' Magazine*, Winter 1975.
- S'ketsh' Magazine*, Somer 1975.
- S'ketsh' Magazine*, Somer 1978.
- S'ketsh' Magazine*, Winter 1979.
- South*, March 1982.
- South African Theatre Journal*, vol.1, no.1, May 1987.
- South African Theatre Journal*, vol.2, no.1, May 1988.
- Staffrider*, vol.4, no.3, 1981.
- Staffrider*, vol.4, no.4, 1982.

*Teater SA*, vol.1, no.2, Desember 1968.

*Teater SA*, vol.1, no.3, April 1969.

*Teater SA*, vol.1, no.4, Desember 1969.

*Theatre Quarterly*, vol.vii, no.28, 1977.

*Theatre Quarterly*, vol.ix, no.33, 1979.

*Theatre Research International*, vol. vii:3, 1982.

TDR, 28:1, Spring 1984.

TDR, 30:4, Winter 1986.

*The Classic*, vol.2, no.1, 1983.

*The Drama Review*, vol.28, no.1, Spring 1984.

*The English Academy Review*, vol. 2, 1984.

*The Journal of Commonwealth Literature*, 8, 1973.

**Koerante***Beeld:*

06/04/79; 10/12/79; 04/10/80; 07/01/82; 14/05/83; 08/10/83; 27/01/84;  
 20/06/84; 10/08/84; 27/09/84; 17/10/84; 31/05/85; 31/07/85; 07/01/86;  
 10/01/86; 10/02/86; 14/03/86; 18/03/86; 07/04/86; 17/04/86; 24/06/86;  
 16/07/86; 29/07/86; 21/01/87; 12/02/87; 26/02/87; 19/03/87; 21/05/87;  
 25/05/87; 29/05/87; 04/06/87; 09/07/87; 30/07/87; 03/09/87; 14/09/87;  
 09/11/87.

*Business Day:*

05/09/85; 21/04/86; 23/06/86; 13/08/86; 09/12/86; 23/01/87; 19/03/87;  
 29/04/87; 10/06/87; 10/08/87; 29/09/87; 13/10/87; 03/11/87; 09/11/87.

*City Press:*

12/08/84; 20/10/85; 21/06/87; 22/09/87.

*Daily Dispatch:*

24/4/81; 17/3/84.

*Die Burger:*

28/06/75; 21/07/79; 05/07/84; 11/07/84; 27/07/84; 14/11/85; 12/02/86;  
 21/03/86; 21/08/86; 15/04/87; 23/05/87; 20/06/87; 09/07/87; 18/09/87;  
 24/10/87; 24/11/87; 16/06/92.

*Die Transvaler:*

02/10/78; 09/04/79; 11/01/82; 08/01/83.

*Die Vaderland:*

09/01/87; 26/02/87; 19/03/87; 31/08/87; 09/11/87.

*Die Volksblad:*

11/03/83; 18/10/86.

*Eastern Province Herald:*

30/06/86; 09/07/87.

*Financial Mail:*

04/06/80; 09/09/83; 21/10/83; 22/02/85; 11/10/85; 18/10/85; 07/03/86;  
 11/04/86; 18/04/86; 30/01/87; 13/02/87; 16/10/87.

*Foto- en TV-Rapport:*

21/08/77.

*Oggendblad:*

13/07/81.

*Oosterlig:*

20/05/86; 10/07/87.

*Post:*

26/09/78; 04/04/79; 14/01/80; 24/01/80; 28/01/80; 21/02/80; 21/03/80;  
 11/04/80; 25/04/80; 06/07/80.

*Pretoria News:*

26/06/81; 10/08/85; 08/11/85; 06/12/85; 12/02/86; 22/05/86; 16/07/86;  
18/07/86; 23/02/87; 02/03/87; 20/03/87; 31/03/87; 11/06/87; 10/07/87;  
15/07/87; 14/08/87; 17/08/87.

*Rand Daily Mail:*

02/04/79; 01/10/80; 02/04/81; 15/01/82; 23/03/82; 12/01/83; 14/05/83;  
02/02/84; 21/06/84; 10/08/84.

*Rapport:*

20/07/80; 14/09/80; 12/10/80; 09/06/85; 03/11/85; 11/05/86; 14/12/86;  
08/03/87; 15/03/87; 29/03/87; 26/07/87; 06/12/87.

*South African Jewish Times:*

15/04/83.

*Sowetan:*

29/04/81; 26/11/82; 23/10/84; 30/09/85; 28/04/86; 12/05/86; 02/07/86;  
09/01/87; 26/01/87; 20/03/87; 02/06/87; 09/07/87; 20/08/87.

*Sowetan Sunday Mirror:*

24/02/85; 14/07/85.

*Sunday Express:*

17/04/83; 12/08/84; 19/08/84.

*Sunday Times:*

09/02/86; 12/04/87; 28/06/87; 18/10/87.

*Sunday Tribune:*

02/04/78; 15/07/79; 24/08/86; 23/08/87.

*The Argus:*

28/11/78; 18/02/80; 30/12/80; 28/11/83; 01/06/84; 11/07/85; 27/12/85;  
14/03/86; 21/03/86; 18/04/86; 20/08/86; 21/08/86; 02/03/87; 01/05/87;  
25/05/87; 22/06/87; 04/08/87; 18/09/87; 06/11/87; 20/11/87; 26/11/87.

*The Cape Times:*

21/11/78; 30/11/78; 05/07/84; 13/11/85; 08/02/86; 16/04/86; 02/05/86;  
21/08/86; 20/01/87; 01/05/87; 23/05/87; 20/06/87; 06/07/87; 30/07/87;  
18/09/87; 23/10/87; 28/10/87; 06/11/87; 20/11/87; 26/11/87.

*The Citizen:*

07/01/83; 13/07/84; 10/08/84; 25/09/84; 17/10/84; 31/07/85; 05/04/86;  
03/05/86; 23/05/86; 11/06/86; 28/02/87; 04/06/87; 23/06/87; 09/07/87;  
03/09/87.

*The Graphic:*

31/07/81.

*The Daily News:*

15/10/80; 19/06/84; 21/07/87.

*The Leader:*

07/08/87.



*The Natal Mercury:*

07/02/81; 07/08/81; 12/08/81; 30/05/85; 11/07/87; 21/07/87.

*The Natal Witness:*

26/11/79; 13/03/87; 27/08/87; 07/10/87; 14/10/87; 21/10/87; 26/10/87.

*The New Nation:*

15-21/01/87; 27/08-02/09/87; 12-18/03/87; 09-15/04/87; 15-22/04/87; 14-20/05/87; 28/05-03/06/87; 04-10/06/87; 02-08/07/87; 09-15/07/87; 16-22/07/87; 23-29/07/87; 31/07-05/08/87; 06-12/08/87; 20-26/08/87; 03-09/09/87; 01-07/10/87; 15-21/10/87.

*The Star:*

24/03/82; 31/03/83; 26/04/83; 06/10/83; 26/01/84; 19/06/84; 12/07/84; 09/08/84; 28/09/84; 16/10/84; 07/11/84; 15/02/85; 25/05/85; 27/09/85; 11/06/86; 23/06/86; 02/07/86; 07/07/86; 11/08/86; 14/01/87; 04/02/87; 12/02/87; 16/03/87; 17/03/87; 26/03/87; 25/04/87; 29/05/87; 04/06/87; 12/06/87; 19/06/87; 08/07/87; 11/07/87; 17/08/87; 03/09/87; 12/09/87; 29/10/87; 09/11/87; 18/11/87.

*The Sunday Star:*

17/02/85; 13/04/86; 29/03/87; 31/05/87; 21/06/87; 16/08/87; 08/11/87.

*Weekend Argus:*

01/03/86; 26/04/86; 16/08/86.

*Weekly Mail:*

23/01/86; 30/01/86; 13/02/86; 14-20/02/86; 17/04/86; 25/04-01/05/86; 05/06/86; 25-31/07/86; 21-27/11/86; 09-15/01/87; 23-29/01/87; 06-12/03/87; 13-19/03/87; 29/05-04/06/87; 12-18/06/87; 19-25/06/87; 03-09/07/87; 10-16/07/87; 21-27/08/87; 11-17/09/87; 20-26/11/87.