

Windermere

'n Lot het hul hierheen laat dryf,
laat blikpondok kom opslaan
links en regs en mankoliek en krom.

Hulle boer met troppe kleingoed,
hulle smous met dagga, sjerrie,
en gesteelde mansmateriaal.

Mansmens en vrou besmet mekaar,
'n duisend wesens etter weg
in dié verpeste boerdery.

Luid waai die winter saans, en droef,
'n weeklag oor die rommel
en die roes, die vloek van Windermere!

En swygsaam sit 'n huisgesin,
man, vrou en kind aan tafel
met 'n "... nimmer U vergeten, Vader; amen."
(Petersen, 1979:65.)

In *Kitaar my kruis* (1961) en *Sê sjibbolet* (1963), twee poësiebundels van Small, maak hy in 'n satiries-ironiese trant basies dieselfde aantygings teen die stelsel. Hy vergelyk byvoorbeeld die oorfloed van die bevoorregte blanke met die armoede van die minderbevoorregte bruine deur die tegniek van ironie in *Doemanie* soos volg:

Doemanie

'n Proefiet van Jesus djy?
'n proefiet?
djy moet djou palys-hys
djy moet djou aeroplane-motorkar
djy moet daai kamma sêd smile van djou
en djou tears
en djou woerawarra op die pulpit
moet djou skorrelsvol braai-atappels en -vleis?

djou hys 'n woestyn? nou sal mens djou verbeel!
en hoe lyk dit moet djou kale pote vi' daai streamline ding
hoe lyk dit moet djou toega vi' die vel van 'n kameel

hoe lyk dit moet daai skorrelsvol vi' sprinkane en wille hiening?
(Small, 1973:14.)

Rena Pretorius (1987:86), soos Vermeulen (1987) en Malan (1983), toon die noodsaaklikheid van 'n voorkennis by die leser met betrekking tot die tekseksterne gegewens van die kunstenaar soos volg aan: "Vir 'n juiste vertolking van Small se dramatiese inkleding van bostaande stofgegewe moet die kyker/leser sy voorkennis van bepaalde pretekste en sy literêre geskooltheid in die spel bring. Rekening moet veral gehou word met *Die eerste steen?* (1961), Small se 'uit-die-hart-geskrewe boekie oor my ervaring in die apartheid-opset' (Tafelberg-Uitgewers, 1972:102); sy drie digbundels: die debuutwerk *Verse van die liefde* (1957), sy twee bundels 'strydverse', 'versetpoësie': *Kitaar my kruis* (1961b) en *Sê sjibbolet* (1963); die Bybel - volgens Small die sterkste invloed in sy werk (*Gesprekke* 1972:103). Onontbeerlik ook is kennis van die non-Aristoteliaanse dramakonvensies."

4.4.2 Adam Small: 'n profiel

Small se vader was die hoof van 'n N.G.-sendingskool in die Robertsondistrik en sy moeder het 'n Islamitiese religieuse agtergrond gehad. Hy matrikuleer aan 'n Rooms-Katolieke skool in Kaapstad en studeer verder aan die Kaapstadse Universiteit en later aan Oxford in Engeland.

Terug in Suid-Afrika het hy sedert 1960 aanvanklik as dosent, en later as hoof van die Departement Filosofie, saam met onder andere G.J. Gerwel aan die voorpunt van die sosio-politieke emansiepasiestryd aan die Universiteit van Wes-Kaapland teen die sosio-politieke bestel in Suid-Afrika gewerk. Vermeulen (1987:4) sê: "Tydens hierdie jare word sy departement een van die voedingsbronne van SASO en die sogenaamde Swartbewus-synsbeweging, waarvan Steve Biko die bekendste figuur was."

Small het in 1973 'n pos aan die Universiteit van die Witwatersrand aanvaar waar hy gemeenskapswerk onder studente gedoen het. Vermeulen (1987:4) wys egter daarop dat "... vanweë groepsgebiede-probleme, wat dit vir hom onmoontlik maak om billike huisvesting te bekom aan die Witwatersrand, keer hy na Kaapstad terug, waar hy 'n betrekking aanvaar by die uitgewersfirma Maskew Miller".

Hy het in 1977 weer 'n pos aanvaar om maatskaplike werk onder veral bruin mense te doen. Later het hy hoof van die Departement van Maatskaplike werk aan die Universiteit van Wes-Kaapland geword.

Small het oorsee gereis en opgetree in Amerika waar hy onder andere 'n lesing in Kalifornië (1971) gehou het: *A Brown Afrikaner speaks: a coloured poet and philosopher looks ahead*. In dié lesing tipeer hy homself (1971:10) soos volg: "So this is the sort of role I see myself in way back home ... as an interpreter, you might say, an interpreter of thoughts."

Small as digter-dramaturg is nie, soos hy dit dan ook tereg stel, 'n uitgesproke versetfiguur nie: "Ek probeer net 'n stuk lewe weergee." (1985:219.) In uitsprake wat hy maak, is hy versigtig veroordelend, effe verwykend, byvoorbeeld die woord *kleurling* etiketteer hom en hinder hom. Small (1972:93-94) voel veronreg: "... waar die man wat Kleurling is in die algemeen regtig deur die man wat Wit is bejeën word met 'n soort koloniale mentaliteit". Vir hom is die woord *kleurling* 'n vervreemdingswoord. Indien daar dan onderskei moet word, verkies hy die term *bruin*: "My blanke broer, kan jy jouself indink in die plek van 'n bruin- of swartman wat ..." (1961:15).

Small (1971:6) beskou die maatskaplike opset van die bruin Afrikaners in Suid-Afrika as van die mees tragiese in die wêreld: "In any situation anywhere in the world this would be tragic if you have people of the same cultural origins and the same cultural destiny, I would say, having this sort of difference because of politics." Brink (1980:146) kompleet hierdie beskouing van Small in die volgende uitgangspunt: "In 'n samelewing wat deur die jare meer en meer, en teen wil en dank, kleur gepolitiseer het, is daar 'n baie besondere pynlike plek in die spektrum ingeruim vir bruin tussen wit en swart: 'n besonderheid en 'n pynlikheid wat onder meer mag spruit uit die feit dat dié mense, in 'n bepaalde sin die 'Suid-Afrikaansste' van alle Suid-Afrikaners is ... hulle het hier ontstaan; hulle is hier gemaak."

Die pyn wat *durende vernedering* vir die bruin man veroorsaak, is die belangrikste tema van Small se werk. As gevolg van die vernedering verval die mense en is armoede en die daarmee gepaardgaande ellende die lot van die gewone bruin man. Small (1961:15) verwoord die pyn deur vernedering so: "Hy en sy vrou wat ses maande swanger is, het die sonnige middag by die see deurgebring en, ondanks alles, was dit aangenaam ... *ondanks alles*, want die bewussyn van deurleefde vernederings bly immer lewe, ook in weerwil van, of miskien juis omrede, al die mooi dinge van die *sintuie*, soos ook die ope blou rus van die see ... Later die middag besef hy egter weer hoe sulke oomblikke gedurig vir hom lieg."

Die *aangenaamheid* van die middag word op die bus terug huis toe ru verdring deur die gevolge van apartheid. Dit is hierdie tipe ervaring wat in *Kanna hy kô hystoe* deur Kietie en Makiet gedramatiseer word.

Small, soos Petersen en Philander, representeer anders as die konvensionele opvatting, 'n andersoortige beeld van die bruin mense in die Afrikaanse letterkunde. Boniface (1979) beeld byvoorbeeld in 1832 die bruin man saam met die Hottentotte as drankverslaafdes, lui en nuttelose mense in sy drama uit. Vermeulen (1987:4) sê: "In die volksverhale van *Ons Klyntji* (1896-1906) en later in onder andere Melt J. Brink se *Die storie van Klaas Windvoël die ou Hotnot* (1910) en G.R. van Wielligh se *Jakob Platjie* (1917), word die bruin man gekarikaturiseer as 'n sogenaamde 'tipiese Hotnot' - 'n lui, skelm en komiese figuur met 'n inherente swakheid vir drank."

Die negatiewe beeld van die bruin man word voortgesit in die Afrikaanse letterkunde deur Malherbe (*Die meulenaar*, 1926), Van den Heever (*Somer*, 1935) en Mikro (*Toiings*, 1934, 1935, 1944). Gerwel (1983:204) stel dit so: "Daar is in die betrokke werke 'n konsekwente voorstelling van gekleurdes as 'n onderskeie sosiale kategorie gekenmerk deur afwykende sosiale gedragspatrone, 'n komiekklike en patetiese tekortsieting in die uitlewing van nagebootsde kulturele patrone, emosionele bankrotskap óf kinderlikheid en in die algemeen 'n afvalligheid van die volheid van menswees. Die ingesteldheid tot gekleurdes - soos onder andere vasgestel uit die vertellershouding, karakterisering, intrigerol en algemene voorstelling van gekleurde karakters - is uiters negatief en daar is volgehoue dehumaniserende stereotipering deur gekleurdes as kategorie enkellynig in 'n tipiese rol te giet."

Small beeld die bruin man as *mens* wat in die sel van die sosio-politieke bestel vasgevang is. In veral sy poësie is dit die innerlike spanninge van die bruin man wat in die poësie gekonkretiseer is. Dié beelding van die bruin man is 'n totale wegbreek van die tradisionele karikatuuragtige figurant as sleg, skelm of drankverslaafde wat in die Afrikaanse letterkunde ondergeskik aan die blanke gebeeld is.

Malan (1957:i) maak die volgende opmerking met betrekking tot die beelding van die bruin mense in die ouer dramas: "In die Afrikaanse drama is die Kleurling aanvanklik as karikatuur voorgestel, wat gewoonlik op die verhoog verskyn om die toeskouers met sy sonderlinge Afrikaans te laat skater van die lag. 'n Lewende Kleurling, wat om sy eie ontwil uitgebeeld is in plaas van middel te wees tot komiese effekte, het ons in die drama nie gekry nie."

Bartho Smit se Frans Harmse is, soos aangedui in 4.3, die eerste bruin man wat in die Afrikaanse drama nie as 'n ondergeskikte figurant van die blanke gekonkretiseer is nie. Frans is die voorloper vir dramakarakters soos Makiet, Kietie, Kanna, Jacob en andere van *Kanna hy kê hystoe* (1965), Joanie van *Joanie Galant-hulle* (1978), en Map van *Die krismis van Map Jacobs* (1983). Hierdie dramakarakters is almal *normale mense* wat in 'n ander

Small, soos Petersen en Philander, representeer anders as die konvensionele opvatting, 'n andersoortige beeld van die bruin mense in die Afrikaanse letterkunde. Boniface (1979) beeld byvoorbeeld in 1832 die bruin man saam met die Hottentotte as drankverslaafdes, lui en nuttelose mense in sy drama uit. Vermeulen (1987:4) sê: "In die volksverhale van *Ons Klyntji* (1896-1906) en later in onder andere Melt J. Brink se *Die storie van Klaas Windvoël die ou Hotnot* (1910) en G.R. van Wielligh se *Jakob Platjie* (1917), word die bruin man gekarikaturiseer as 'n sogenaamde 'tipiese Hotnot' - 'n lui, skelm en komiese figuur met 'n inherente swakheid vir drank."

Die negatiewe beeld van die bruin man word voortgesit in die Afrikaanse letterkunde deur Malherbe (*Die meulenaar*, 1926), Van den Heever (*Somer*, 1935) en Mikro (*Toiings*, 1934, 1935, 1944). Gerwel (1983:204) stel dit so: "Daar is in die betrokke werke 'n konsekwente voorstelling van gekleurdes as 'n onderskeie sosiale kategorie gekenmerk deur afwykende sosiale gedragspatrone, 'n komieklike en patetiese tekortskieting in die uitlewing van nagebootsde kulturele patrone, emosionele bankrotskap óf kinderlikheid en in die algemeen 'n afvalligheid van die volheid van menswees. Die ingesteldheid tot gekleurdes - soos onder andere vasgestel uit die vertellershouding, karakterisering, intrigerol en algemene voorstelling van gekleurde karakters - is uiters negatief en daar is volgehoue dehumaniserende stereotipering deur gekleurdes as kategorie enkellynig in 'n tipiese rol te giet."

Small beeld die bruin man as *mens* wat in die sel van die sosio-politieke bestel vasgevang is. In veral sy poësie is dit die innerlike spanninge van die bruin man wat in die poësie gekonkretiseer is. Dié beelding van die bruin man is 'n totale wegbreek van die tradisionele karikatuuragtige figurant as sleg, skelm of drankverslaafde wat in die Afrikaanse letterkunde ondergeskik aan die blanke gebeeld is.

Malan (1957:i) maak die volgende opmerking met betrekking tot die beelding van die bruin mense in die ouer dramas: "In die Afrikaanse drama is die Kleurling aanvanklik as karikatuur voorgestel, wat gewoonlik op die verhoog verskyn om die toeskouers met sy sonderlinge Afrikaans te laat skater van die lag. 'n Lewende Kleurling, wat om sy eie ontwil uitgebeeld is in plaas van middel te wees tot komiese effekte, het ons in die drama nie gekry nie."

Bartho Smit se Frans Harmse is, soos aangedui in 4.3, die eerste bruin man wat in die Afrikaanse drama nie as 'n ondergeskikte figurant van die blanke gekonkretiseer is nie. Frans is die voorloper vir dramakarakters soos Makiet, Kietie, Kanna, Jacob en andere van *Kanna hy kô hystoe* (1965), Joanie van *Joanie Galant-hulle* (1978), en Map van *Die krismis van Map Jacobs* (1983). Hierdie dramakarakters is almal *normale mense* wat in 'n ander

verhouding tot die wit man in die drama metafore is vir die bruin man in die sosio-politieke werklikheid van Suid-Afrika.

4.4.3 *Kanna hy kô hystoe* (1965)

4.4.3.1 Algemene kenmerke van die drama

Uitsprake van verskeie kritici is oorwegend positief oor die gehalte van die drama. Hier volg van die belangrikste resepsie-uitsprake:

Antonissen (1966:27) noem *Kanna hy kô hys toe* “’n voortreflike eksperiment met die tegniese aspekte van die drama”. Hy beskou *Kanna hy kô hys toe* verder as ’n drama wat die armes en minderbevoorregtes deurtastend openbaar.

Kanna hy kô hys toe is “...myns insiens die beste werk wat ek gelewer het en, al sê ek dit nou self, gee dit die beste insig ooit in ’n deel van ons Suid-Afrikaanse werklikheid ...”. (Small, 1972:99.)

Brink (1974:169) sê onomwonde: “Ek beskou *Kanna hy kô hystoe* (1965) van Adam Small as ’n hoogtepunt van die Afrikaanse drama.” Hy wys verder daarop hoe die liriese, epiese en dramatiese op ’n besondere wyse in die drama verenig is. Hy beweer dat die stuk ’n meesterlike voorbeeld van die skuinsverwysings is; dit gaan nie oor wat ons voor ons sien nie: dit gaan oor Kanna wat, ook letterlik, die hele tyd op die agtergrond verkeer.

Kanna hy kô hys toe “... is nog altyd ’n permanente tuiskoms aan Makiet en sy mense verskuldig. Die nakom van sy belofte sal hom vernietig, maar die nalaat daarvan maak hom vir altyd aangeklaagde van sy gewete ...” (De Wet, 1978:37.)

Coetzee (1980:127-128) beskou *Kanna hy kô hys toe*, ten spyte van sekere tekortkominge as een van die belangrikste dramas van Sestig.

Olivier (1982:609) beskou *Kanna hy kô hys toe* ook ’n ingrypende vernuwing in ons letterkunde.

“Small het met *Kanna hy kô hys toe* ... as geheel die belangrikste Afrikaanse drama vanaf die sestigerjare gelewer.” (Kannemeyer, 1983:296.)

Vermeulen (1987:35) kom tot die gevolgtrekking dat *Kanna hy kô hystoe* saam met van ons beste Afrikaanse dramas genoem kan word. Hy beskou *Kanna hy kô hys toe* ook as die hoogtepunt van Small se oeuvre.

Rena Pretorius (1987:94) beweer: “Miskien lê die grootste waarde van *Kanna hy kô hystoe* ... in die verrassend-ongewone ‘eksperiment’ wat Small in die sestigerjare gemaak het met dramategnieke en dramakonvensies.” Die volgende is van die belangrikste tegnieke wat *Kanna hy kô hys toe* ’n uitsonderlike drama vir die sestigerjare gemaak het:

- Die drama het ’n “merkwaardige simultaanheid van voorstelling, want hede en verlede loop nie net deureen nie maar is albei saam, die hele tyd, voor ons teenwoordig. Alles is verby - en niks is verby nie.” (1986:169.) Brink maak die voorafgaande bewering na aanleiding van die wyse waarop *tyd uitgedruk in karakters* die simultaanheid van hede en verlede ’n dramawerklikheid maak. Kanna as één van die hooffigure (die ander een is Makiet), is gedurig in die drama *teenwoordig* want alles geskied eintlik deur sy *onthou* en die diëgetiese manier van terugvertelling. En tog is hy *afwesig* want alles het eintlik gebeur terwyl hy oorsee was.
- Die simultaanheid van voorstelling het verder ook ’n nie-klassieke achronologiese hantering van tyd tot gevolg. Hiermee skep Small die indruk van duur: die swaarkry, ellende, verguising en ontmensliking van die mense in die sosio-politieke bestel is sonder einde. Die tydruimte as struktuurelement om verset in die drama te konkretiseer, word verder onder 4.4.5 bespreek.
- Die wyse waarop die ruimte gekonkretiseer word, dra ook by om die simultaanheid van voorstelling in die drama te vestig. Pretorius (1987:96) verwys na die ongewone hantering van die ruimte soos volg: “Die konvensionele hantering van die eenheid van plek ontbreek. ‘Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen. Die wat naby is, dink aan dié wat ver weg is; dié wat lewe, onthou dié wat dood is ...’ (p.10). Op ’n nuwe soort - leë - verhoog speel die tonele: fantasie -, realistiese en herinneringstonele afwisselend af in ’n buite-tydelike wêreld, by die kaai by ’n vertrekkende posboot, ...”
- Die dramaruimte is ontgin om die multidimensionele fasette wat die ruimtelike toestand waaronder die mense leef, te onthul. Small dramatiseer met die tegniek ’n ruimte wat metafoor in die drama is vir die *gevangenis* waarbinne die mense deur die politieke ideologie van apartheid ingekerker is. Die dramatiese voorstelling van die ruimte word onder andere gedoen deur onderskeie perspektiewe: ’n jong Makiet se visie op haar jongmenswêreld, die plaas; ’n volwasse Makiet in die stad en uiteindelik ’n afgeleefde Makiet in ’n ‘council hys’. So ook vind ’n mens die verskillende perspektiewe van Diekie en Kanna soos hulle hierdie wêreld wat aan die bruin man

toegeken is, waarneem. Hiermee dramatiseer Small 'n verwickelde wêreld wat nêrens vir die bruin man die Lebensraum bied soos dié van sy wit broer nie. Die leser/teaterganger word byvoorbeeld saam met Kanna van die platteland na tante Roeslyn se nuwe huis geneem. Die *karretjie* metaforiseer 'n verbeeldingstog wat sy reisigers uit verskillende perspektiewe die bruin buurt in kontras met die *apartliggende* Kaapstad laat verken:

KANNA: *(Hy het sy oë na hoog agter in die saal opgehef en praat uiteindelik.)* Kan jy jou daardie pad verbeel? Die donkie-karretjie en die bietjie huisraad en die een donkie en klein Diekie met die teuels, en Makiet met die teuels, en klein Kietie ... *(Hy krom sy arms soos een wat teuels hou.)*

(Nou verskyn Diekie as 'n seun van nege jaar oud. Hy's opgewonde; ook sy arms is gekrom vir die rit en hy klap-klap sy tong soos perde draf as hy met 'n paar wye draaie oor die verhoog vorentoe gedraf kom en die teuels by Kanna vat. Hulle kyk mekaar aan asof daar 'n alwetende verstandhouding tussen hulle bestaan. Kanna knik vir Diekie en gaan effens na agter op die verhoog waar hy die rit gadeslaan en op sy beurt praat. Nou en dan maak Diekie asof hy self Japie die donkie is, en Makiet se stoel die karretjie; dan steek hy sy hande agtertoe, kry die stoelleunings beet en maak asof hy met Makiet en Kietie in die karretjie draf. Kanna staan nie stil nie; hy beweeg en speel met betekenisvolle gebare mee.)

KANNA: Ry hom, Diekie!

DIEKIE: Komaan, Japie-donkie, kom, kom ... Pa Paans is doot, Japie-donkie. Komaan Kaap toe, laat ons siet hoe staan die lewe daar ... dan's ons mos darem oek naby Kanna ... Toe nou, Japie ...

(Geluide van die karretjie in die verte. Kanna praat bo die geluide.)

KANNA: Waarvandaan die karretjie gekom het? Waarvandaan

Paans gekom het? *(Hy lag.)* Ek het nog altyd gesê die Bybel is 'n wonderlike boek. Daar's vir jou antwoorde! *(Lag en praat dan hard.)* "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! *('n Siniese gelag eggo deur die saal. As dit wegsterf, word die geluide van die karretjie weer gehoor.)*

DIEKIE: Kan jy die liggies sien, Japie? Kyk net hoe kyk die mense
in die mouters vir ons! Dáárso bly Kanna by Antie Roeslyn
en Jakop en Toefie en Skoen en Ysie en Jiena ... (Hy wys.)
(Die donkie draf stadiger.)
KANNA: Kyk hoe kyk die mense, Diekie!
(1965:27,28.)

Small laat die leser/teaterganger deur 'n jong Makiet, Diekie van nege jaar oud en die dubbelvisie van Kanna na hierdie wêreld kyk. Kanna word getransformeer. Die één oomblik is hy 'n kind terug in die kinderwêreld: "Ry hom, Diekie!" (p.28.) Die volgende oomblik is hy 'n siniese volwassene wat van buite die gebeure, asof los daarvan, alles vanuit 'n religieuse agtergrond interpreteer: "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.) Perspektiefwisseling deur transformasie soos in hierdie handelingseenheid geïllustreer, dramatiseer nie slegs fasette van die ruimte nie, maar genereer 'n verset wat in die speelhandeling ook die metafisiese ruimte betrek: Kanna kyk sinies na die resultaat van God se skeppingsopdrag. Sy "Dáár's waar hulle uit gekom het!" is 'n transformasie waarmee Kanna nou op bruinmantaal God verwyrt asof Hy slegs die bruin man só formeer het. Die drama kommunikeer 'n komplekse ruimte wat die fisiese, sosiale, politieke en metafisiese ruimte insluit as lotsbepalend vir die bruin man. Dié aspek word verder bespreek onder 4.4.5.

- 'n Besondere kenmerk van die drama is die herhaling van musiek wat 'n wisselwerking tussen die Bybelse klaagsang en die klopselied resoneer. Die drama begin met "O waar is Moses", 'n gedig uit *Sê sjibbolet* wat 'n kwantitatiewe herhaling van 'n soeke na Moses op 'n klopselied met kitaarbegeleiding is. Die soeke na 'n verlosser (Moses) vir die bruin mense is 'n tema in die drama. Die neweteks (p.11) aan die begin van die tweede episode dui Diekie aan wat "jazzigerig fluit, maar dis 'n somber deuntjie, 'n religieuse klank: O Wáár is Moses". Só word die begin van die derde episode aangedui met: "... die musiek verander in die gekras van 'n enkele meeu" (p.19).

Die vyfde episode wat handel oor Jakob van Roeslyn, "die ôriekil van God", het as temalied "Kô Laat Ons Sing". Die Moses-tema word in aansluiting by dié lied, voortgesit in 'n ander deuntjie en betekenis.

Musiek wat uitgedoof word, skep die atmosfeer van die sesde episode. Die episode is gebou óm die liriese herhaling:

Carnations!
Rooi carnations!
Wit carnations!
Carnations!
(1965:42.)

Die woorde en deuntjie dreun deur die hele episode en sluit dit af:

*(Maar oplaas word alles donker en die musiek neem in volume toe; dis egter
'n lang ruk voordat Kietie se mal gelag uitdoof.)*
(1965:58.)

Die slotepisode begin met “Kô Laat Ons Sing” en eindig met die “Dodemars”.

Teen voorafgaande is dit duidelik dat musiek, en die besondere deuntjies óm die soeke na Moses, 'n ironiese heenwysing is na Kanna wat nie sy mense uit hulle woestyn van ellende kan verlos nie. “Kô Laat Ons Sing” is 'n ironiese berusting in die lotsaanvaarding van omstandighede wat nie verander kan word nie.

Die sang en musiek in *Kanna hy kô hystoe* verleen soms 'n karakter aan die drama wat herinner aan die Middeleeuse misteriespele. Die sesde episode “Goodbye, Diekie”, is 'n epies-liriese dramatisering van Pang se dood wat saam met die gemeenskap in sy bonte verskeidenheid die dood deel maak van die straatkermis wat uiteindelik getransformeer word na Pang se begrafnisstoet. Brink (1986:171) sê van hierdie episode: “Uit die musiek waarmee die episode eindig, ontstaan die sentrale moment van die stuk: die situasie ‘Goodbye, Diekie’ wat skaars in Afrikaans sy gelyke het.”

Soms herinner die musikale aard van die drama aan die klassieke Griekse met sy kore wat soos in *Prometheus Bound* van Aischulos en *Lucifer* van Vondel, kommentaar lewer op die gebeure. Uit 'n versetperspektief is die belangrikste funksie van die sang en musiek in *Kanna hy kô hystoe* die religieuse aard van die geïmpliseerde verset wat deur die musiek in die drama gevestig word. Die Moses-lied en “Kô Laat Ons Sing” is religieuse ironiese kommentare wat verset impliseer teen die onmag van die mens om te ontsnap uit die resultaat van 'n politieke ideologie wat hom gekerker hou. Die bruin man se Moses met “God in sy elke aar” kan sy volk nie uitlei nie. Die Moses-lied verander na “Kô Laat Ons Sing” met 'n transformasie van Moses die verlosser na Jakop die ôriekil van God:

KANNA: Jakop het in God geglo.

JAKOP: ... y! die tweede boek van Moses, die Exodus,
yt die vierde hoofstuk, die eerste en die tweede verse ...
(*Almal luister nou.*)

KANNA: Jakop het gebid.

JAKOP: O God,
Maak vir ons lig moet hierdie woorde soes moet kersel!

KANNA: Jakop het gebid vir die mense.
(*'n Skare vergader om Jakop. Met hierdie skare en die
gehoor saam is Jakop nou omring van 'n groot klomp
mense vir wie hy preek. Hy prát met hulle, met God, met
homself.*)

JAKOP: Toe antwoord Moses en hy sê: Maar wat as hulle my nie
glo, nie aan my woorde vat, as hulle sê die Here het nie
ge-appear aan my?

KANNA: Sommige het geluister, ander het gelag.

JAKOP: Maar die Here sê vir hom: Jy sil jou mense lei,
Wat's in jou hand?
en Moses sê: 'n Staf ...

KANNA: "Ek is die ôriekil van God," het Jakop vir hulle gesê, "Ek
is die ôriekil van God!"

JAKOP (*Gebaar.*) Nou vrinne,
Dit was al wat hy gehad het
hierdie man van God,
'n staf,
'n dooie stok,
en boenop het hy nog gehakkel ok ...
(1965:33.)

- Die musikale komponent soos dit manifesteer in newe- en hoofteks en in die karakters soos Kanna en Jacob wat funksioneer as metafore vir die verlossingsmotief, vestig die Christelike religieuse onderbou wat nog 'n uitstaande kenmerk van die drama is. Small is, soos aangetoon in 4.4.2, van huis uit religieus getoë.

Sy uitsprake as filosoof en as kunstenaar, toon duidelik 'n persoonlike ingesteldheid wat neerslag vind in die religieuse aard van *Kanna hy kô hystoe*. Só bely Small sy Christenskap in *Die eerste steen*:

Nie Christendom nie, maar Christenskap moet ons belang wees. Nooit het Jesus die massalisering van sy waardes verkondig nie: "En baie van sy dissipels het gesê: Hierdie woord is hard, wie kan daarna luister? ... baie van sy dissipels het teruggegaan en nie meer saam met Hom gewandel nie. Toe sê Jesus vir die twaalf: Wil julle nie ook weggaan nie?" Daarom is hulle

so goddeloos, daarom is ons almal so goddeloos, wat aldeer ten alle koste 'n artikel van trou aan die "eie" by ons belydenis van "Jesus" wil inskrywe.

Wat baat dit in elk geval dat 'n Christendom sonder die inhoud van die Christenskap bly voortbestaan? En boonop sal die waardes van Jesus bly, al vergaan ons ook: "Die hemel en die aarde sal verbygaan, maar my woorde sal nooit verbygaan nie."

(1961:111)

Die religieuse aard van *Kanna hy kô hystoe* word voorspel deur Small (1961:111) se woorde: "Die eerste en die laaste plig van die Christenindividu bly egter hierdie liefde, hier en nou, en onvoorwaardelik." *Kanna hy kô hys toe* as drama verkondig die boodskap van liefde, selfs onder haglike omstandighede. Pretorius (1987:99) sê in haar slotopmerking oor die drama: "As ek die stuk reg begryp, is die moreel-versoenende boodskap van Makiet se lewe juis: As daar nou swart en bruin en wit bly, is die grootste hiervan vir my die liefde." Sy toon ook (1987:88) aan dat 'n sleutel tot die interpretasie van *Kanna hy kô hystoe* gevind word "deur die intertekstuele verbande wat eksplisiet en implisiet gegee en gesuggereer word tussen hierdie dramateks en Small se destydse bestaande oeuvre". Hierby sou gevoeg kon word dat teks-eksterne gegewens soos Small se agtergrond wat die religieuse klimaat en onderbou van die drama voorspel, saam met sy oeuvre, die aard van die religieuse in *Kanna hy kô hystoe* bepaal as God is liefde!

'n Belangrike element wat die religieuse aard van die drama bepaal, is die metafisiese ruimte wat deurentyd ironies in *Kanna hy kô hystoe* gedramatiseer word. In episode vyf, "die ôriekil van God", is hierdie ruimte die stramien waarop die gebeure van Jakop en Kietie geborduur is. Kanna relativeer gedurig die blinde geloof van Makiet en Jakop en Diekie. Kietie se tweede verkragting word as gevolg van hierdie tegniek 'n ironiese geskenk van God aan Jakop wat in Sy Naam werk en preek. Kanna dramatiseer dit so:

KANNA: Laat staan my.

(*Stilte.*)

(*Die drie bly verskrik na aan hom.*)

KANNA (*Tersyde.*): "Watter mens is daar onder julle

wat, as sy seun hom brood vra,

aan hom 'n klip sal gee; en as

hy 'n vis vra, aan hom 'n slang sal gee?

As julle wat sleg is, dan weet om

goeie gawes aan julle kinders te

gee, hoeveel te meer sal julle

Vader wat in die hemele ..."
 (Hier word sy woorde oordonder deur die orkes wat die
 eerste akkoorde begin speel van
Kô Laat Ons Sing.)
 (Jakop in. Met groot arms uitgestrek stap hy tussen die
 groepie deur, en in vervoering asof hy op een van die
 straathoeke preek, sê hy die woorde van *Kô Laat Ons Sing*
 op maat van die musiek.)
 JAKOP: Vrinne,
 laat ons die Bybel oepeslaan
 en laat ons daaryt lies ...
 KANNA: Ja, Jakop het nog geglo.
 (1965:32.)

Aan Jakop, Diekie en Makiet is op hulle bede om brood die *klip* van verkragting gegee.

Die "goedheid en genade van die Here" wat hom afspeel in Jakop se verbeelding is relatief ironies. Jakop beleef die genade terwyl hy op pad is om Kietie aan die einde van die week te gaan haal. Hy is oortuig dat die Here goed is vir dié mense, Hy is genadig. Hulle moet net "bekeert wees" (p.35) om te deel in Sy grote genade en goedheid. Dan volg 'n reeks ironiese gebeure: die ontdekking van Kietie se tweede verkragting, Jakop wat as gevolg daarvan die oggend 'in die rooi bed' dood is, Kietie se kind wat sy met 'n ou krismiskaart om die nek ('n soort simbool?) in die nag laat los en haar gillende mal lag teen die agtergrond van "*Kô Laat Ons Sing*".

Small dramatiseer met hierdie paradoksale gebeure die metafisiese ruimte van *Kanna hy kô hystoe* as een vol teenstrydighede. Saam met Kanna word die leser/teaterganger gedwing om die teenstrydige aard van God, soos in die drama gekonkretiseer, ondersoekend te evalueer. *God is liefde* word deur Kanna gerelativeer na *is God liefde?* Hiermee vestig Small die Christelike religieuse aard van die drama as 'n relatiewe veranderlike. Dit kan die leser/teaterganger betrek in 'n verset teen die onvoorspelbare weë van God in soverre dit die lot van die bruin mense in die drama raak.

Rena Pretorius (1987:90) se verduideliking van die transformasie van die Bybelse Moses-beeld met 'n kiere (geweld, kragdadig) na Jakop met 'n kitaar (subtile simbool vir klankbegeleiding by *liefdesliedere*) toon ook hoe Small die religieuse aard van *Kanna hy kô hystoe* relativeer. Hiermee laat Small die *verdrukte volk*, anders as die rebelse Israeliete, "binne die situasie-van-ellende sing". Deur die transformasie van Moses na Jakop, van rebelsheid na singende gemarteldes, betrek Small die

leser/teaterganger in verset teen die stelsel wat verantwoordelik is vir dié volk se knelling en hy wek simpatie en deernis jeens die gekneldes.

- Small se ironie in *Kanna hy kô hystoe* resoneer met dié van Shakespeare in *Hamlet*. Hamlet openbaar die verrotte toestand in Denemarke deur sy ironiese kyk op gebeure. (Vergelyk 3.3.2.) Kanna doen dieselfde in *Kanna hy kô hystoe*.

Small maak gebruik van ironie en satire om die leser/teaterganger in 'n versetaksie betrokke te kry teen die sosio-politieke sisteem van die sestigerjare. Hy doen dit deur 'n ironiese verband tussen Kanna en Moses te dramatiseer; hy ironiseer die God-is-liefde-begrip en die lewe van die bruin mense in hulle aparte buurte. Kanna self is 'n "ironiese demonstrasie van die apartheidsindroom" (Pretorius, 1987:94). Hy stel ook die eksterne bou van die drama deur die tegniek van ironie in diens van verset. Vervolgens slegs enkele voorbeelde om voorafgaande bewerings toe te lig. In die verdere bespreking van karakterisering en tydruimte as elemente van die drama in diens van verset, sal uiteraard meer voorbeelde van ironisering en satire aangedui word.

Die Moses-Kannaverband is soos volg in die drama uitgewerk: Moses en Kanna is al twee optelkinders, beide is *opgelei* deur die *vyand* (Egiptenare het Moses en die blankes het Kanna opgelei.) Maar dan die ironiese verband: Moses verlos sy mense van die mag van die onderdrukkers; Kanna (die naam resoneer met *Kan-hy*, *Kan-nee*) faal in sy mense se verwagtings. Die parallel tussen die onmenslike behandeling wat die Israeliete van 'n tirannieke Farao ontvang het en die lot van die bruin mense onder 'n soortgelyke regering word implisiet deur die drama gebeeld. Die ironiese verband tussen Kanna en Moses lê verder daarin dat Kanna uit 'n *Kanaän* kom en na sy mense se swaarkry en ellende kyk, maar dan *sonder* hulle teruggaan na die *Kanaän* toe!

Die relativering van God-is-liefde deur ironisering is reeds aangetoon. Aanvullend by wat gesê is oor die ironisering van die metafisiese ruimte is dit interessant om daarop te let dat Makiet, Kietie, Diekie, Pang, Jakop en Poena almal uit die doderyk deur Kanna met die leser/teaterganger kommunikeer. Dit is ironies dat die dooies nog nie rus gevind het nie, nie verlos is van die knelling van die stelsel nie en *herroep is uit die dode* om die leser/teaterganger te oortuig van hulle swaarkry! Die gestorwenes is gevolglik deur Small in 'n ironiese interaktiewe wisselwerking met die leser/teaterganger in verbinding gestel.

Small dramatiseer met *Kanna hy kô hystoe* die totale lewe van die bruin man in sy aparte wêreld waarin hy gedwing is, as 'n ironiese *gelukkige gelowige* bestaan. "Die Here is goed

vir ons” is ’n sikliese motief van die drama en word veral gebruik om die vernederende en diskriminerende gebeure as genadegawes van die Here aan die bruin man te dramatiseer. In die “Goodbye Kanna”-episode word die motief byvoorbeeld drie keer herhaal. Kanna en Makiet is in gesprek oor wat alles in sy afwesigheid gebeur het. Makiet praat en haar openingswoorde is: “Die wind is sterk, né, Kanna? Ken jy nog dié wind, Kanna? Alles waai hier doot, Kanna. Ek sê alles waai doot.” En dan begin die storie van die *doot* deur die dooies want dis *net hulle storie wat bly* (1965:12). Dié werklikheid waarbinne hulle dood is, is dus ter sake en is eintlik die onderwerp wat deur die drama gedramatiseer word. Hierdie haglike werklikheid word reeds in dié episode drie keer teen die ironiese *goedheid* van die Here gestel:

MAKIET (*Helder*):

Dis hoekom ek dit nie kan geverstaan het nie.

(*'n Pouse.*)

Maar die Here was darem oek genadig gewies, Kanna ...

KANNA (*Driftig*):

Jy moet geprobéér het om te verstaan ...

(*Makiet lag stil.*)

(*Kanna los die rystoel verward en beweeg oor die ver-
hoog.*)

(1965:12.)

'n Bietjie later neem Pang uit die dood aan die gesprek deel:

(*Kanna wat, terwyl Diekie gepraat het, sy gesig bewoë*

half in sy hande verberg het, het nou omgedraai en kyk na

Pang. Vir 'n hele ruk staan hulle so, stil. Pang lag.)

PANG (*Met sy fyn stemmetjie, bly*): Dit was 'n lang tyd gewies,

Kanna. Ons het baie vir jou geverlang. Ja. Ons het jou
maar baie gemis. Ja.

(*'n Pouse.*)

Maar die Here was darem goed oek vir ons gewies. Ja.

KANNA (*Wil iets sê, maar vind die woorde nie. Hy sluk. Hy kyk van*

Pang na Kietie na Diekie. Dan, tersyde, bitter en verward.)

O my God!

(*'n Pouse.*)

(1965:13.)

En dan plaas Makiet ook die dood van Paans, klein Krools en die lang tyd (sy was *neëntien jare* toe sy hom gehad het) in ironiese verband met die Here se *goedheid*:

MAKIET: 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.

(*'n Lang pause.*)

Laat hulle ytgaan, Kanna.

(*Kanna kyk van die een na die ander waar die drie nog soos in marmar gehou staan. Dan gaan hulle af. Makiet verskuif self haar stoel effens.*)

KANNA (*Wat Kietie-hulle agterna kyk, maak Makiet na.*)

Die Here Sy genade is maar hard.

(1965:14.)

Die *hardheid* van die Here is die genadegawe vir die bruin man en die drama dramatiseer hoe hulle dit in *liefde ontvang*. By implikasie kommunikeer die drama die *totale bestaan* van die bruin mense as 'n genadegawe van die Here wat in die woorde van Makiet aan Kanna só lui: "... die Here was darem ook genadig gewies ..." (p.12).

Small het die eksterne bou van die drama in sewe episodes gekonstrueer. Dit kontrasteer ironies met die volmaakte sewe skeppingsdae. In Génesis 1:31 lees ons dat God, nadat Hy die wêreld en alles wat daarop is in sewe dae voltooi het, soos volg daarna gekyk het: "Toe het God gekyk na alles wat Hy gemaak het, en dit was baie goed."

Small se skeppingsproses van die bruinmenswêreld in die fiksionele dramawerklikheid het die volgende ironiese raakpunte met dié van God:

- Die eerste episode in die drama open met 'n donker verhoog, musiek wat verander na "die geluid van sag-huilende wind" en *lig* wat aangaan en *skeiding* maak tussen die *lig* en *duisternis* van die dramagebeure. Hierteenoor staan die eerste skeppingsdag: "God het gesien die lig is goed, en Hy het die lig en die donker van mekaar geskei. God het die lig toe 'dag' genoem en die donker het Hy 'nag' genoem. Dit het aand geword en dit het môre geword. Dit was die eerste dag." (Gén. 1:4 en 5.)
- God het op die tweede dag die uitspansel geskep en die waters van die aarde *geskei*. In episode twee van die drama *skei* Small Kanna van sy mense. Verder word die fiksionele dramawerklikheid omlin: al die dooies en lewendes word voorgestel en gesitueer in die dramawêreld. Die belangrikste religieuse verband tussen die tweede skeppingsdag en episode twee van die drama lê in die feit dat die kosmos, soos die dramawerklikheid, na die tweede dag gereed was vir die verwikkeling van gebeure, vir die *ontkieming* van die *lewe*.

- In Génesis 1 verse 9 - 13 het God die skeiding voltooi en God (vers 11) het gesê: “Laat daar uit die aarde groenigheid voortkom, groen plante wat saad gee en vrugtebome op die aarde, wat elkeen na sy aard vrugte dra en waarvan die saad in sy vrug sit.” In episode drie van *Kanna hy kô hystoe* begin die ironie skerp sy spel speel: die *mense*, volgens *hulle soort* bring voort en dra die vrugte van *vernietiging*. Kietie word verkrag: “Kietie as ’n meisietjie van sewe jaar oud, pas verkrag. Sy klou aan die deurkosyn, haar oë star, haar mond bewegend soos ’n sterwende vissie s’n, ’n aaklige klein visioen.” (p.23). In die dramawêreld is “’n aaklige klein visioen” ironiese kommentaar op Génesis 1:12: “... en bome wat vrugte dra met die saad daarin, elkeen na sy aard. En God het gesien dit is goed.”
- Op die vierde skeppingsdag het God die son, maan en die sterre gemaak “... Hulle moet ook as tekens dien om seisoene, dae en jare aan te dui.” (Gén. 1:14.) Hierdie vaste patroon van die vierde dag word deur die drama geïroniseer as ’n vaste patroon wat vir die bruin mense ellende impliseer. Die seisoene, dae en jare in die skeppingsverhaal dui op reën, groei en rus wat ’n sikliese sekerheid van die lewe is. In die drama word hierdie sikliese sekerheid vir die bruin man soos volg ’n ironiese werklikheid:

KANNA (*Hy het op die reling gaan sit.*)

Armoede en euwels.

Dag in, dag uit.

Jaar in, jaar uit die vernedering.

Geslag op geslag.

(*Hy maak Makiet na.*) Maar die Here Hy was

dareem genadig oek vir ons gewies!

(1965:24.)

Die volgende ironiese parallel kan verder deurgetrek word: Die *sonnestelsel* verseker groei en lewe vir die heelal. Die mensgemaakte politieke stelsel verseker ellende en swaarkry vir die bruin mense.

- “Toe het God gesê: ‘Laat die waters krioel van lewende wesens, en laat daar voëls onder die hemelgewelf oor die aarde vlieg. ... En God het gesien dit is goed.’” (Gén. 1:20 en 21.) Die vyfde episode dramatiseer die gebondenheid van die karakters aan die wêreld wat aan hulle toegedeel is. Jakop, die ôriekil van God, kan nie deur die godsdiens *vleuels* kry om uit die gevangenis van die stelsel te ontsnap nie. Cirlot (1973:26) se verklaring van die voël as simbool van die siel van die mens motiveer die verband in die voorafgaande afleiding: “Every winged being is symbolic of spiritualization. The bird, according to Jung, is a beneficent animal representing

spirits or angels, supernatural aid, thoughts and flights of fancy. Hindu tradition has it that birds represent the higher states of being. Birds are very frequently used to symbolize human souls, some of the earliest examples being found in the art of ancient Egypt. Sometimes, they are depicted with human heads, as in Hellenic iconography. In the *Mirach* it is written that, when Mohammed went to heaven, he found, standing in the middle of a great square, the Tree of Life whose fruit restores youth to all those who eat of it. This Tree of Life is surrounded by groves and avenues of leafy trees on whose boughs perch many birds, brilliantly coloured and singing melodiously: these are the souls of the faithful.”

- “God het die mens geskep as sy verteenwoordiger, as beeld van God het Hy die mens geskep, man en vrou het Hy hulle geskep.” (Gén. 1:27.) Die sesde episode, “Good-bye, Diekie” is ironiese dramakommentaar op die beeld van God. Dié episode dramatiseer die vernietiging van die karakters in die fiksionele dramawêreld, byvoorbeeld Diekie, Pang, Poena die vylgoed, Jakop, Kietie se kind en Kietie is almal slagoffers van ’n mensgemaakte sosio-politieke stelsel. Hierdie vernietiging staan in felle kontras met: “Toe het God gekyk na alles wat Hy gemaak het, en dit was baie goed. Dit het aand geword en dit het môre geword. Dit was die sesde dag.” (Gén. 1:31.)
- Die sewende episode, “Kanna hy kô hystoe”, is uit die perspektief van Kanna as sentraal herinnerende figuur op die totale wêreld van die bruin man gefokus. Dit is ironiese kommentaar op God se aangekondigde gebod: “Hy het die sewende dag as gereelde rusdag ingestel en dit geheilig, want op daardie dag het Hy gerus na al die skeppingswerk wat Hy gedoen het.” (Gén. 2:3.) Makiet se dood en haar geïmpliseerde begrafnis in die sewende episode vergestalt die wêreld van die bruin mens teenstellend met die lewende skeppings van die skeppingsverhaal as ’n reeks dode. Sy praat uit die dood en haar “storie wat bly” (p.10) is een wat dui op geen rus nie. Kanna (p.71) huil. Dit kan impliseer dat hy, in ironiese teenstelling met God, nie tevrede is met die geskape wêreld van die bruin mens nie. Die drama het ’n oop slot wat die leser/teaterganger ook kan betrek in ’n verset teen die sosio-politieke sisteem wat Gén. 1:31 se woorde “... dit was baie goed” ironies relativer:

JIENA: Kanna kan maar gaan kyk ... vir Makiet ...
 (Kanna kom na die kis, beteuterd. Hy sien die dooie. Hy huil.)
 (Dan verskyn Makiet vir die laaste keer. Sy stoot haarself baie stadig in tot waar die bokkies sou staan vlak langs Kanna en skuins voor hom. Sy kyk na hom op. Haar gesig

*is vlak by syne; hy kyk in haar blinde oë; hy huil. Ook die
gehoor kan haar gesig helder sien, en hoe sy glimlag.)
(Die ander gaan van die verhoog af, stadig, eerbiedig,
verslae. Kanna en Makiet bly alleen agter, Kanna in die
skaduwees. Die lig val net op haar.)
(Die lig krimp; dit val op Makiet, nou net op haar gesig.)
(Dodemars.)
(1965:71.)*

Kanna hy kô hystoe is 'n versetdrama wat 'n sosio-politieke sisteem voorstel waarin die mens deur die mens in durende gevangenskap gehou word. Die verloop van die handelingsgebeure in die drama wat in sewe episode georden is, is in totaal ironiese kommentaar op die skepping van die heelal waarbinne hierdie kleinere fiksionele dramawêreld apart as 'n genadegawe van God vir die bruin mense funksioneer.

4.4.3.2 Die aard van die verset in *Kanna hy kô hystoe*

Verset teen die sosio-politieke sisteem in dié dramawêreld is enersyds gekonkretiseer deur die verset van die positiewe bruin mense (Makiet-familie) teen die “vylgoed” in die gemeenskap. Andersyds is daar verset van die bruin mense teen die armoede en ellende wat in die drama 'n metafisiese karakter kry as komende van God. Derdens wek die drama verset by die leser/teaterganger teen die situasie van die bruin mense. Die leser/teaterganger word deur die drama gerig om namens die bruin mense uit *hulle* perspektief die sosio-politieke bestel wat vir die toestand verantwoordelik is, te evalueer. Volgens die bogenoemde gegewe word die verset in *Kanna hy kô hystoe* kortliks bespreek onder die volgende:

- die aard van die verset,
- die kwessie van wie in verset is en teen wie of wat die verset gerig is, en die aanleidende oorsake tot verset in *Kanna hy kô hystoe*.

Camus (1984:30) omskryf metafisiese verset soos volg: “Metaphysical rebellion is the justified claim of a desire for unity against the suffering of life and death - in that it protests against the incompleteness of human life, expressed by death, and its dispersion, expressed by evil.”

Teen voorafgaande opmerking van Camus kan beweer word dat die aard van die verset wat *Kanna hy kô hystoe* genereer metafisies is. Die drama openbaar die lot van 'n gemeenskap as een van swaarkry en ellende. Die dramawêreld toon die onvolmaakte eksistensie van ál sy mense, 'n eksistensie wat van die bose deurspek is. Verder dramatiseer die drama die lot wat op die mense afgedwing is as komende van 'n *hoër mag*. Dit is 'n onbeheerbare en

onhanteerbare mag uit die perspektief van die bruin mense. Gedagtig aan die Vondel-konsep van God se mag wat in die gesagstrukture van die mens op aarde gekonkretiseer is, is die verset in *Kanna hy kô hystoe* in die finale instansie gerig teen God. Hiervolgens kan beweer word dat die verset ook 'n Messiaanse karakter het wat die geldigheid van die God van die wit man as 'n God vir die bruin man bevraagteken. Brustein (1964:16) beweer: "Messianic revolt occurs when the dramatist rebels against God ..."

Small dramatiseer in *Kanna hy kô hystoe* ook sosiale en eksistensiële verset. Die dramakarakters verteenwoordig die twee pole in die samelewing: die Goeie en die Kwade. Verset van die Goeie teen die Kwade is sosiale verset. Diekie en Jakop se stryd teen die verkragters en moordenaars, *Poena die vylgoed*, is 'n deurlopende sosiale tema van die drama. In die tweede episode (1964:13) is Diekie se eerste woorde in die drama: "Hulle was vylgoed gewies, Kanna. Regte vylgoed, die vullis. Djy wiet nie, djy sil oek nie meer wiet nie, maar ek was gebekeert gewies ..." Diekie (1965:22) herhaal in die derde episode na Kietie se eerste verkragting die tema: "Hulle's vylgoed, Mamma! Hulle's vylgoed! *Dan huil hy ontroosbaar in Makiet se skoot*. Vylgoed! Vylgoed!" Die dehumaniserende tema word herhaal in die vierde episode (p.29). In die vyfde episode vernietig die 'vylgoed' vir Jakop en word Kietie finaal geestelik gebreek. Die tema word in die sesde episode (pp.46, 49, 50, 51, 53 en 55) herhaal en in die slotepisode is dit weer Diekie wat op p.59 sê: "Vylgoed! Vylgoed! Vylgoed!". *Vylgoed* verwys verder in die drama na verkragting, kindermolestering en mishandeling en impliseer selfs moord in die drama: "Is true, Kanna, wat ek sê, hulle was regte vylgoed gewies, djy sil oek so gesê het. Daai's oek maar wat ou Pang se doot gekos het ..." (1965:13.)

Sosiale verset is ook gekonkretiseer in die gedurige vernedering wat die bruin mense beleef. Die ongevoelige wit vrou hanteer Makiet (1965:25) ergerlik:

VROUESTEM (*Roep, ietwat vererg.*) Kytie! K-y-tie!
(*'n Pouse, dan weer.*)
K-y-y-tie! (*'n Pouse, dan geïrriteerd.*) Nou, het die meid dan
weer vanmôre nie opgedaag nie? (*'n Pouse.*) Hoeveel
sonde 'n mens ook met hierdie mense het ... (*Driftiger.*)
Hoeveel sônde 'n mens tog nie met hierdie mense het nie.
(*'n Pouse.*) Nou sal ek weer die kinders vandag moet
afskiep, foei tog, die liewe ou goed ...
(*Daar is verslaenheid in Kanna se oë. Hy kyk stil voor hom
uit. 'n Lang stilte. Oplaas lag Makiet haar laggie.*)
MAKIET: Hoe sê jy van die Bybel, Kanna?
(*Kanna praat nie.*)

Vernederende opmerkings van die wit vrou ná Kietie se tweede verkragting, word soos volg in die neweteks verwoord:

(Stille.)

Toe Kietie die volgende week nie by haar werk opdaag nie,
het die madam, soos hulle sê, haar kom soek. Hulle't haar
vertel. Sy't in haar motorkar weggery. O, these people,
het sy gesê, en haar kop geskud, O, these people. *(Stille.)*
(1965:36.)

Die bruin mense se stryd teen die swaarkry en ellende wat hulle lewens in totaliteit bepaal, werk komplementêr tot die tema wat gedramatiseer word. Die volgende toneel wat armoede en 'n wyse van bestaan dramatiseer, speel in Roeslyn se huis af:

ROESLYN: Kietie!

Kietie *(Af van verhoog.)* Antie Raslyn?

(Sy verskyn op die verhoog.)

(Sy loop effens, dog opmerklik kreupel.)

MAKIET: Ja, die georgette was daai tyd die lytist gewies!

ROESLYN: Sny tog 'n paar patroontjies vir die kietshindresser se rakke!

KIETIE: Dja, Antie.

ROESLYN: Daar's ou krante onner die chesterfield innie voorhys!

KIETIE: Dja, Antie.

(Sy gaan 'n entjie opsy, buk en soek onder die denkbeeldige rusbank.)

MAKIET: *(Mymerend.)* Hy kom weer, ja. Kanna hy kom weer, Kanna
hy kô hystoe, hy't mos gesê hy kom weer; ek kom mos gou
weer trug, Makiet, het hy gesê ... *(Glimlag.)*

ROESLYN: Toefie!

TOEFIE: *(Steek sy kop by die kombuisdeur in.)*

Het Mamma vir my garoep?

ROESLYN: Dja, gaat haal gou lampolie by die winkel, en 'n bryn
brood, maak gou!

KIETIE: Onner die chesterfield, Antie Raslyn? Hier's dan niks nie!

(Toefie neem die geld en bottels, dan vinnig af.)

ROESLYN: Toe, maak gou!

(Aan Kietie.) Onner die siet. Kyk onner die siet, my kind ...

Het djy dit gekry?

KIETIE: *(Kyk.)* Dja, Antie. *(Sy gaan kombuis toe.)*

(1965:20.)

Die sosiale en eksistensiële verset wat in die drama gekonkretiseer is, is hoofsaaklik die verset van bruin mense teen bruin mense en van bruin mense teen die lewe. Hulle vermoor en verkrag en verniel mekaar. Die wit vrou wat in die dramagebeure figureer, illustreer 'n

toestand wat deur die bruin mense aanvaar is: sy dramatiseer die vernedering wat 'n onlosmaaklike deel van die bruin mense se lot is. Kanna is egter die bruin man wat van buite kyk en onthou en relativeer en in die relativering van gebeure is daar duidelike verset namens 'n deel van die bruin gemeenskap teen die sosio-politieke bestel. Kanna figureer in die drama as metafoor vir die deel van die gemeenskap wat verlos is van die *hys* en nou gelykwaardig in 'n *huis* bly. (Verdere bespreking hiervan volg in 4.4.3.3.)

Die volgende is van die belangrikste aanleidende oorsake wat in die fiksionele wêreld van *Kanna hy kô hystoe* aanleiding gee tot maatskaplike en politieke verset: armoede, werk-omstandighede, euwels soos drankmisbruik en die beperkthede wat die stelsel van apartheid op die mense afdwing.

Armoede, die armes, eenvoudiges en die eenvoudigstes is motiewe wat siklies in die drama gebruik word om die toestand waaronder die mense leef te illustreer. In die eksposisie sê die stem: "Dis 'n verhaal hierdie van die eenvoudiges, die eenvoudigstes die armes wat altyd daar sal wees." (p.9.) Toe Ysie en Jiena vir Kanna bel om hom van Kietie se dood te vertel, was sy kommentaar: "They must be darned silly people ..." (p.16). Makiet beskryf die armoede só: "... ja, want ons het maar swaar gelewe, ons lewe maar baie swaar, ons het mos gewiet ons is nie soes ryk mense nie ..." (p.19). Die trek met die donkiekar (pp.24-28) en Makiet se jong-meisiedae impliseer die armoede en eenvoudigheid van die mense. Sonnie (p.41) se *verkrimpte piesangs* wat hy probeer smous, die papiere vir die *kietshindresser* (p.20), die "georgette wat daai tyd die lytist gewies het" (p.20) en Kanna se rit (p.67) van die vliegtuig af na die begrafnis saam met Toefie en Skoen op die perdewa is van die belangrikste insidente wat die armoede en die kinderlike eenvoud van die bruin mense in die drama openbaar.

Harde werk, lang werkure en selfs die hele week weg van die *hys* ter wille van 'n beter verdienste, verlos nie die mense van armoede nie. Die volgende dialoog tussen Kanna en Makiet onthul die omstandighede van die situasie só:

KANNA: Makiet, die Bybel sê ...

MAKIET: (*Sy lag haar laggie.*) Siet dié ou handjies?

(*Sy hou haar hande op.*) Hulle's so gebars van die harde werk geworre. Dis maar harde werk gewies, ja. Dis maar baie harde werk gewies, partykeers kan ek selwers nie aldag ytgehou het nie, en die kinnars hulle wil my oek maar partykeers by die *hys* gesien het ...

KANNA: (*Hard.*) Ons sal die armes altyd by ons hê, Makiet!

(*Makiet lag haar laggie. Dan luister sy aandagtig. Kanna ook.*)

(1965:25.)

Kietie word, op pad terug na sy 'n hele week weg van die huis gewerk het, aangerand en verkrag:

KANNA: Dit was 'n aand na een van Jakop se straatpreke. Kietie
het toe, soos hulle sê, in service gewerk. Sy het, soos hulle
sê, ingeslaap. Maar dit was, soos hulle sê, haar naweek af.
Sy't huis toe gekom. Jakop sou haar halfpad huis toe ont-
moet, hulle't afgespreek waar hy haar sou kry.
(1965:35.)

Euwels soos drankmisbruik, kindermolestering en aanranding, verkragting en aborsie word in die drama prominent as deel van die armoede en eenvoud gebeeld. Poena die *vylgoed* is metafoor van hierdie milieugestremde mense. Aanvanklik is die karakters wat verantwoordelik is vir die euwels nie in die dramagebeure duidelik geïdentifiseer nie. Die euwels is in 'n amorfe toestand endemies teenwoordig in die fiksionele dramawêreld. Die leser/teaterganger is bewus van *voetstappe*, *gille*, *stemme* en die *geluid* van *breek* en *slaan*, die *vormlose* draers van die euwels. Kietie word as kind aangerand en verkrag. Sy word later as jong meisie op pad terug van die werk aangerand en verkrag en figureer aan die einde van die drama as prostituut permanent in diens van verkragting. Poena die *vylgoed* neem mettertyd lyflike gestalte aan, word deel van die Makiet-gesin en is die oorsaak dat Diekie nie meer *gebakeert* is nie. Die situasie metaforiseer op die wyse 'n groei van die euwels van 'n amorfe toestand na 'n konkrete werklikheid wat selfs van die *goeie* mense deel word.

In dié verband resoneer die ontwikkeling van die Bose in *Kanna hy kê hystoe* met *Raka* (1941) van N.P. van Wyk Louw. *Raka* is aanwesig in die vernietigende spel van die kinders, hoorbaar in die drif van die vroue, sigbaar in die vernietiging van diere óm die stat en na hy Koki, die draer van beskawing en die beeld van die Goeie vernietig het, vestig hy hom as deel van die gemeenskap lyflik in *die kraal*. Poena die *vylgoed* het ook, soos *Raka*, uit 'n vae toestand waarin die vernietiging van die Goeie 'n durende proses is, ná die totale vernietiging van die draers van die Goeie as duidelike herkenbare wese hom deelgemaak van die voorbeeldige Makiet-gesin.

Die gevolge van apartheid, die politieke ideologie van die blanke regering van die R.S.A in dié periode, word deurentyd in die fiksionele dramawêreld gesuggereer. Na Kietie se dood is daar telefonies met Kanna in verbinding getree. Hy is baie ver. Die volgende gesprek lig dit toe:

MAKIET: Dis baie ver weg ... (*Mymerend.*) Hy het baie ver van ons
af weg gegaan.

(*Geluide, aankondigings, en musiek soos wanneer een van die groot posbote vertrek.*)

KANNA: (*Driftig.*) Ek het ... weg gegaan ... Ek kón nie bly nie, Makiet. (*Suggereer bedrywighede om 'n posboot wat vertrek.*)

MAKIET: Kán jy nie gebly het nie, Kanna?

(*'n Pouse. Dan mymerend.*) Kanna, hy't moet die boot same weggegaan.

(*'n Waarskuwingsklok lui. Aankondigings.*)

KANNA: (*Skud sy kop stadig, peinsend.*) Nee, Makiet. Nee. (*Stilte.*)

MAKIET: (*Staar voor haar uit asof sy verstaan.*)

Nie, Kanna kan nie gebly het nie, ek wiet.

(*Kanna kom orent, trek sy das reg, stryk sy hand deur sy hare.*)

(*Kietie, Diekie en Pang, baie jonger as wat hulle voorheen gesien is, in. Skaam afskeidstonele tussen Kanna en die drie. Die sitbankies van vroeër is nou twee vasmeerpunte op die kaai.*)

(1965:17)

Hoekom Kanna *moes* weggaan, is 'n vraag wat die ingeligte leser/teaterganger met die volgende gegewens wat die drama bied, grootliks sosio-polities kan beantwoord. hy het 'n goeie kop; “gelerentyd” kan niemand van jou wegvat nie; Pang se sakeonderneminkie *betaal* vir die opleiding; dit kan nêť oorsee aan Kanna gebied word; die “geleerde” bruin man kan nie in Suid-Afrika werk nie (Kanna is 'n ingenieur). Met die inligting wat die drama bied, kan die leser/teaterganger subtiel tot verset teen die sisteem wat die bruin man sy menseregte ontnem het, gestimuleer word.

Voorafgaande gegewens openbaar deur die drama Small se opmerkings (1961:15-30) oor universitêre vryheid, die eksklusiwiteit van die beskawingsvoorregte en die impak daarvan op die menswaardigheid van die bruin man.

Die uiteenlopende oorsake tot verset teen die sosio-politieke sisteem, betrek ook die eksistensie van die bruin man in sy geallokeerde ruimte. Dit is byvoorbeeld opvallend dat motorvoertuie in die dramaruimte totaal afwesig is (hulle ry met donkie- en perdekar, die trein of hulle loop). Alhoewel hulle in die omgewing van die kragstasie bly, is hulle afhanklik van lampolie (p.20), kerse (p.62) en steenkool vir lig en kookdoeleindes. Hulle bly in eenderste *councilhyse* (p.67) en die beroepe wat in die dramateks genoem word, is dié van plaasarbeiders (Paans, Makiet se eerste man), charwerk (p.26), huisbediendes (Kietie), kruiers by die lughawe (p.66), wasvrouens (p.62), straatverkopers (p.46), hawkerkinnars (p.64) en kleinwinkelleienaars. Verder is daar rowers, prostitute, straatpredikers en werkloses. Small dramatiseer omvangryk

met hierdie gebeure 'n eksistensie van swaarkry: "... ons het maar swaar gelewe, ons lewe maar baie swaar ..." (p.19). Die karakters, onderwerp van die volgende afdeling, beeld in hulle verskeidenheid die bruin man in ellende.

4.4.4 Karakterisering as strukturelement van verset

Versetkarakters wat as model voorgelê kan word soos Prometheus, Hamlet, Lucifer, die Generaal, Bart Harmse "conspicuous men from families of that kind" (Aristoteles, 1967: 38), is deur Small in die drama vervang met alledaagse mense uit 'n arm omgewing, byvoorbeeld Makiet, Diekie, Jakop, Kietie, Roeslyn, Kanna en andere. (Vergelyk Shipley, 1972:421, aangehaal in 4.3.6.)

Die dramaturg vergestalt, in teenstelling met die klassieke dramaturge, karakters wat nie oor die inherente dryfkrag (Aristoteles, 1967:40) "... which leads to decisive acts of will, which impels others to actions and produces a collision of forces ..." beskik nie. Die karakters in *Kanna hy kô hystoe* aanvaar hulle lyding as komende van God. Hulle is gedweë mense in 'n uitsiglose bestaan.

Die Small-karakters beantwoord ook nie aan die Camus-eise (1984:19) vir die versetkarakter nie: "He rebels because he categorically refuses to submit to conditions that he considers intolerable and also because he is confusedly convinced that his position is justified." Small se versetdrama het *ironies* met die uitsondering van Kanna, Diekie en Jakop, nie karakters in verset teen die sisteem nie. Die genoemde karakters is in verset teen die sosiale omstandighede waarin hulle moet leef. Hulle lê nie 'n verband tussen dié omstandighede en die politieke sisteem nie. Makiet is die toonbeeld van gekondisioneerde lyding vergestalt in karakter: "Die jare hulle is hard, Kanna. Maar dis soes die Here 'n mens vergewe, dis soes die Here antwoord as 'n mens bid ... Die Here sy genade is maar hard. Maar Hy's darem genadig, Kanna." (1965:14.)

Small het ook die *geestelike reiniging* wat die held in die klassieke tragedie beleef, die nuwe insigte waartoe hy deur lyding gedwing word, geheel en al in sy karakterisering geïgnoreer. Die konsepsie van sy karakters herinner aan Ionesco (1964:142) se verduideliking van karakterisering: "At the start it all seems more like a linguistic idiom than action, *since it springs from a lyrical state of mind* (my kursivering, J.H.C.). And yet at the same time characters or phantoms appear, which move on the stage speaking this language and having adventures. They speak of what they feel, they act according to their feelings." As gevolg van hierdie besondere kenmerk van die dramakarakters, kan die reeds genoemde Ionesco-bewering (1971:57) dus ook op die aard van die tragiese in *Kanna hy kô hystoe* van toepassing gemaak word. Die tragiese word bepaal deur omstandighede wat die lewe ondraaglik maak.

Die uitstaande kenmerk van *Kanna hy kô hystoe* se karakters is myns insiens, dat hulle 'n kollektiewe beeld van die bruin man in die drama representeer. Makiet is die oermoeder en Small het die dramakarakters soos Opperman (1947:4) in "Nagwaak by die ou man" óm die sentrale figuur geskep:

Hoe vreemd dat almal hier vannag, uit hom
soos pluimsaad uit 'n ope skede kom:

Die onderskeie karakters is gevolglik in die drama metafore vir fasette van die bruin man en almal saam vorm die totale mens waaroor die drama handel. Makiet figureer as die bronaar van die bruin man en het as sodanig raakpunte met Ionesco se koning wat in *Die koning sterf* volgens Pronko (1965:40) metafoor is vir die alleman: "The mythical figure is a kind of Prometheus and Fisher King in one. His decrepit guard outlines all the accomplishments of the dying King, who not only stole fire from the gods and invented steel, the airplane, the automobile, the plough, and the Eiffel Tower; he also wrote the *Iliad* and the *Odyssey* and is the mysterious figure masked by the name of Shakespeare."

Die karakters van *Kanna hy kô hystoe* bestaan in die verbeeldingswêreld van Kanna. Small ontgin die gedagtestroomtegniek op 'n wyse wat herinner aan Miller se *After the fall* (1964:1): "People appear and disappear instantaneously, as in the mind, but it is not necessary that they walk off the stage. The dialogue will make clear who is 'alive' at any moment and who is in abeyance. The effect, therefore, will be the surging, flitting, instantaneousness of a mind questing over its own surfaces and into its depths."

Kanna is in die drama metafoor vir die intelligente geleerde bruin man in die gemeenskap wat gestudeer het en aan die uitsiglose wêreld wat apartheid op die bruin man afdwing, ontsnap het. Hy figureer as die gewete van die geëmansipeerde bruin mens en deur hom kyk Small krities na die sosio-politieke sisteem. Kanna roep soos Quentin van Miller (1964) karakters op en laat elkeen sy storie vertel: "Die mense in die verhaal praat met mekaar oor afstande, jare en die dood heen. Die wat naby is, dink aan die wat ver weg is; dié wat lewe onthou dié wat dood is ..." (1965:10.) In die drama figureer Kanna as 'n openbaringsfiguur wat deur ironie (vergelyk Hamlet) die uitsiglose wêreld van die bruin man aan die leser/teaterganger ontbloot.

Small het Kanna in die drama gekonkretiseer met aantoonbare verwysings na sy eie lot. In die opsig resoneer die konstruksie van die hoofkarakter met dié van LeRoi Jones se Walker Vessels in *The Slave* (1964). (Vergelyk 2.3.2.)

Die intensiteit van verset in die drama word verhoog deur die ingeligte leser/teaterganger se kennis van die tekseksterne gegewens met betrekking tot die dramaturg. Die biografiese gegewens van Small funksioneer as 'n bindingsfaktor wat aan die gebeure in *Kanna hy kô hystoe* oortuigingskrag verleen. Die aantoonbare raakpunte met die werklikheid van Small en dié van Kanna kan moontlik by die *ingeligte* leser/teaterganger meegevoel wek met die bruin man se lot in die algemeen. Dit kan die leser/teaterganger betrokke maak by die versetaksie teen die stelsel. Cameron (1989:195) verduidelik die proses soos volg: "Volgens Van den Bergh (1975:548) word spanning in 'n teks verkry deur vyf procédés wat teksimmanent is en deur 'n sesde procédé wat teksekstern is of *in absentia* 'omdat ze op deze momenten door het verhaal verwezen wordt naar de wereld zoals die buiten de tekst door de lezer gekend wordt.' Dit gaan dus om die historiese werklikheid en die wyse waarop dit binne die fiksie betrek word om daarmee 'n verbinding aan te gaan tot 'werklikheid' en spanning te wek."

Die referensiële procédés wat na die wêreld buite die teks verwys, soos die leser dit ken, kan deur bevestiging die leser 'n gevoel van betrokkenheid by die beeldende diskoers gee. Gomperts (1963:191) beweer dat die leser 'n kombinasie van iets nuuts en iets bekends soek. Die leser verwag 'n werklike nuwe visie op die buitewêreld gekombineer met die herkenning dat hy dit geweet het. Die ingeligte leser/teaterganger sal byvoorbeeld die volgende opvallende verbande tussen Small (die reële outeur) en Kanna (sy skepping) kan aanvoel. Met die volgende herkenbare werklikhede, betree Small as dramaturg in 'n mate die fiksionele wêreld van die drama:

Small kon nie as die gelyke van sy kollegas in Johannesburg *woon* nie. (Vergelyk Vermeulen 1987 aangehaal in 4.4.2.) Kanna *weet* ook dat hy as ingenieur in die Suid-Afrika van die laaste helfte van die twintigste eeu nie in 'n *huis* nie, maar in 'n *hys* sou moes bly. Dáárom kan hy nie terugkom nie. Vervolgens nog enkele opvallende aantoonbare ooreenkomste: Small het aan Oxford gestudeer, Kanna het *oorsee* gestudeer. Small het teen 'n religieuse agtergrond grootgeword. As kunstenaar het hy in sy poësie veral, die Christelike religieuse norme van die Afrikaner deur ironie in reliëf gestel. Kanna het in Makiet se huis in 'n Christelike milieu grootgeword. Hy kyk as geleerde volwassene, half van buite die Suid-Afrikaanse werklikheid uiters sinies na die werk van God in dié land. Deur ironie relativeer hy God se genade en liefde vir die bruin man (reeds aangetoon onder 4.4.3.1). Small het in sy uitsprake (*Die eerste steen*, 1961 en *A Brown Afrikaner speaks*, 1971) diskriminerende gebruike wat die bruin mens *ontmens*, aangetoon. Kanna ontbloot hierdie diskriminasie. Só illustreer hy subtiel werkdiskriminasie:

KANNA: Ja.

(*Stilte.*)

(*As hulle by die kragstasie verby gaan, kyk hulle na die groot torings op.*)

KANNA: Die doringdraad, waarvoor is dit?
 TOEFIE: O die barb'wire?
 SKOEN: Is sieker maar om die mense te keer ... kôs dis baie
 gevaarlik daarbinnekant.
 KANNA: O.
 (*Hy lag skielik, bitter.*)
 KANNA: Wiet julle wat maak ek vir 'n lewe? Wat soorte werk? Het
 ek al laat wiet?
 TOEFIE: Nie, Kanna.
 SKOEN: Nie, Kanna het nie gelaat wiet nie.
 KANNA: O.
 TOEFIE, SKOEN: Nie.
 (*Stilte.*)
 KANNA: Ek is 'n engineer! (*Hy lag.*)
 TOEFIE, SKOEN: O.
 (*Stilte.*)
 KANNA: Ja. Ek werk vir 'n powerstation! Same moet al die anner
 mense. (*Hy lag.*)
 TOEFIE, SKOEN: O.
 KANNA: Ja!
 TOEFIE: Ek het nie gewiet nie.
 SKOEN: Ons het nie gewiet nie.
 KANNA: Ja. Ek help om die groot biesagheite op te sit.
 TOEFIE-HULLE: O.
 (1965:68.)

Voorafgaande gesprek tussen Kanna, Toefie en Skoen dramatiseer nie slegs die werkdiskriminasie nie, maar ook die armoede (Toefie-hulle is "hawkers" wat met 'n perdekar rondsmous). Die gesprek illustreer hoe die stelsel die bruin man se visie op werkgeleenthede verskraal het. Kanna se *bitter laggie* betrek die *ingeligte* leser/teaterganger se kennis van die werkdiskriminerende toestande in die Suid-Afrika van die sestigerjare.

Vernedering van die bruin man deur die stelsel van apartheid is een van die sake wat heftig deur Small in sy uitsprake aangetoon word. Sy persoonlike ondervinding met sy jong verwagende vrou word in *Die eerste steen* (1961) gebruik om te toon hoe die bruin man "dag in, dag uit" in die sosio-politieke bestel gekwets word. Kanna openbaar die vernedering van die bruin man deurlopend in die drama. Een van die eerste tonele is uit die perspektief van die jong Kanna toe Makiet-hulle met die donkiekarretjie stad toe getrek het. Hy is bewus van mense wat staar:

DIEKIE: Kan jy die liggies sien, Japie? Kyk net hoe kyk die mense
 in die mouters vir ons! Dáárso bly Kanna by Antie Roeslyn

en Jakop en Toefie en Skoen en Ysie en Jiena ... (*Hy wys.*)
 (*Die donkie draf stadiger.*)
 KANNA: Kyk hoe kyk die mense, Diekie!
 DIEKIE: Japie, dis 'n bietjie steil nou, oppas. Ja, ek wiet die ou
 ronne klippe is so lastig, foei tog, maar dis maar soes
 hulle party paaie hierso gemaak het, Japie ...
 (*Die wiele rol stadig en onreëlmatig oor die kieselstene.*)
 MAKIET: (*Wat herstel het, opgewonde.*) Nog net een straat, Diekie.
 Antie Roeslyn sy bly in die Blomstraat!
 DIEKIE: Ja, Mamma, Mamma ...
 MAKIET: Hê, Diekie?
 (1965:28.)

Die vernedering deur mense wat staar was dáár die dag toe hy met die boot vertrek het en weer die dag toe hy terugkom het vir die begrafnis en saam met Roeslyn se “hawkerkinnners” op die perdekar moes ry (p.65): “Die mense het gestaar! ... God, hoe’t hulle gestaar!” Die sikliese tonele van vernedering is reeds onder 4.4.3.2 aangetoon. Vir die ingeligte leser/teaterganger doen die inkleding van lokale gebeure outentiek voor omdat dit verband hou met die eksterne gegewens van die dramaturg.

Die belangrikste aantoonbare ooreenkoms tussen Small en Kanna lê gevolglik in die feit dat Kanna, soos Small, 'n geleerde is wat as gevolg van studie, reis oorsee en invloede *van buite*, verlos is van die lokale werklikheid van die bruin man. Die versetaksie in *Kanna hy kô hystoe* is nie in die eerste plek geloods deur dié wat die swaarste geknel is deur die stelsel soos byvoorbeeld Joan van Brecht (1971) nie. Joan (vergelyk 2.2) is een van die werkers in verset teen Kapitalisme. In *Kanna hy kô hystoe* beleef die leser/teaterganger die ewels van armoede en die durende verslawing van die bruin man veral deur die perspektief van Kanna. Hy toon in sy beleving van die dramawerklikheid van die bruin man 'n geweldige innerlike spanning tussen die aanvaarding van die situasie en die verwerping daarvan. Toe Ysie en Jiena hom telefonies in kennis stel van Makiet se dood, is sy innerlike verdeeldheid oortuigend gebeeld. Die een oomblik sê hy (1965:12): “Ek hét julle lief ... Ek hét julle lief ... Ek het ...” en die volgende oomblik: “They must be darned silly people ... O ja, het ek gesê, hulle’s bloody darned silly people ...” (p.16.) Só word die spanning wat hy tussen aanvaarding en verwerping van die situasie ervaar, gedramatiseer:

DIEKIE: Daar’s Antie Roeslyn! (*Hy wuif.*)
 (*Roeslyn, Ysie, Jiena, Toefie en Skoen in en eenkant.*
Hulle wuif en lag.)
 Is Makiet-hulle!
 Hello, Kiet!
 Hê, ou Diekie!, Hê!
 DIEKIE: (*Het reeds omgedraai.*) Hê, Toefie! Hê, Skoen!

MAKIET: Kanna! (*Dan, met vertrokke gesig laat sy haar hand verslae sak.*) Hoekom ... waai Kanna dan nie, Diekie? Hoekom waai Kanna nie ... (*Mimiek van die kinders. Hulle spring voor die karretjie in, stop vir Japie, ensovoorts.*)

KINDERS: O.K., honkiedonkie!

O.K., skymbek! Hê!

(*Verwelkomingstonele. Makiet is geestelik afwesig daarby; sy sit nog verslae. Roeslyn is langs haar, maar sy's onbewus daarvan.*)

(*Die kinders lag, uitspattig, lank.*)

MAKIET: Kanna ... Diekie, hoekom waai Kanna dan nie?

(*Stilte.*)

(*Maar oplaas praat Kanna uit die skaduwees; hy is skaars sigbaar. Sy stem klink hol.*)

KANNA: (*Gefrustreerd, bitter.*) 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!

(*'n Pouse waarin net die kinders gehoor word.*)

(1965:29-30.)

Die innerlike spanning in Kanna wat manifesteer in 'n geleerde Kanna is soos aangetoon 'n tema in die drama. "Ek kon nie bly nie, Makiet" (p.17) word: "Omdat ... omdat ... Sê wat julle wil, sê wat julle wil. Moet net nie sê Kanna het nie gewaai omdat Kanna julle nie liefgehad het nie. Kanna het julle lief ..." (p.62) en word uiteindelik: "Ek ... Ek kry weer môre se vliegtuig huis toe, ek moet ... môre weer huis toe! ..." (p.70).

Die transformasie van Kanna van geleerde *verloste* Westerling na skynbare ongeletterde eenvoudige *gebonde* bruin man word deur die taal geïllustreer. Die een oomblik praat hy van buite die bruinmenswerklikheid en kyk hy oorsigtelik objektief daarna om dan andersins weer deel te word van dié wêreld:

KANNA (*Haastig*): Ek het toe al in die stad geloseer.

MAKIET: Toe gaan ons ook maar, wat het ons ook gekan doen op die plaas ...

KANNA: ... het die baas ook gesê ...

MAKIET: ... het die baas ook gesê, ja. (*'n Pouse.*) Toe sit ons maar die hysgoed op die karrentjie ...

(*Stilte.*)

KANNA (*Tersyde.*): Toe sit hulle maar die hysgoed op die karrentjie ... (*Stilte.*)

KANNA (*Hy het sy oë na hoog agter in die saal opgehef en praat uiteindelik.*): Kan jy jou daardie pad verbeel? Die donkie-karretjie en die bietjie huisraad en die een donkie en klein Diekie met die teuels, en Makiet met die teuels, en klein Kietie ... (*Hy krom sy arms soos een wat teuels hou.*)
(1965:26.)

Met dié tegniek betrek Small die leser/teaterganger omdat die spanning wat die karakter innerlik beleef die resepiënt se waardes deurkruis en dit word herkenning by die laasgenoemde waar verwys word na bekende feite, menings en kennis. Van den Bergh (1975:549) beweer: “Het lezersengagement bij een literaire tekst wordt gekoppeld aan een combinatie van doorbreking van de verwachtingshorizon (substantieel nieuws) en bijval of bevestiging van de lezersverwachtingen (substantieel ouds).”

Dit is veral die geleerde Kanna wat skerp ironies die lewe van die bruin mense in detail waarneem. Hy bevraagteken God se genade, hy relativeer die perspektiewe van die “eenvoudiges, die eenvoudigstes die armes wat altyd daar sal wees” en hy evalueer die reg en geregtigheid wat vir die armes geld. Laasgenoemde opmerking is deur Kanna se ingryp in die hofsak van Diekie (pp.52-57) gedramatiseer. Die volgende speelhandeling vergestalt die *regverdigheidsbegrip* wat vir die bruin mense geld; daar is vir Diekie geen versagende omstandighede nie. Hy word sonder meer ter dood veroordeel:

STEM: Diek Dywids, jy sal aan jou nek hang ...
(*Diekie staar, verslae. Sy lippe beweeg, maar hy vind geen woorde nie.*)
(*Stilte.*)
KANNA: Dit was koelbloedig genoeg moord ...
(1965:57.)

Dié opmerking van Kanna is ironiese kommentaar op die konsekwente regverdigheid van die gereg. Die res van sy verduideliking is retoriek wat die ingeligte leser/teaterganger die relatiwiteit van reg en geregtigheid wat vir die bruin man geld, deeglik laat besef.

Die Kanna-perspektief op sake in die drama word deur transformasie verstel van Kanna die geleerde na Kanna ’n familielid en Kanna ’n kind. Hierdeur kry die leser/teaterganger die geleentheid om ’n verruimende oordeel te formuleer oor die versetskeppende sake in die bruinmensewêreld van die drama. Armoede as ’n endemiese probleem van die gemeenskap en die vernedering waaraan die bruin man gedurig onderwerp is, is byvoorbeeld probleme wat uit ten minste drie perspektiewe van Kanna belig word. Kanna die geleerde kyk met ’n ironiserende oog na armoede. As lid van die familie aanvaar hy dit en as kind

beleef hy dit met 'n kinderlike naïwiteit en oorgawe. In die toneel met Diekie en die donkiekar op pad na Roeslyn word Kanna self kind:

(Kanna staan nie stil nie; hy beweeg en speel met betekenisvolle gebare mee.)

KANNA: Ry hom, Diekie!

DIEKIE: Komaan, Japie-donkie, kom, kom ... Pa Paans is doot,

Japie-donkie. Komaan Kaap toe, laat ons siet hoe staan

die lewe daar ... dan's ons mos darem oek naby Kanna ...

Toe nou, Japie ...

(Geluide van die karretjie in die verte. Kanna praat bo die geluide.)

(1965:28.)

Die verskillende gesubjektiveerde perspektiewe van Kanna op versetskeppende sake in die drama is 'n struktuurtegniek waarmee Small die sosio-politieke problematiek siklies in die drama voorstel. Deur herhaling kry dit 'n voorkoms van duur en verder bevestig Small met die tegniek die relevansie van dié sake met betrekking tot verset. Armoede, verkragting, vernedering, reg en geregtigheid en die uitbuiting van die mens deur die mens is van die belangrikste durende gebeure wat van geslag tot geslag herhaal word.

Kanna se besluit “ek moet ... môre weer huis toe ...” (p.70) impliseer dat die sosio-politieke bestel van die sestigerjare nie die geleerde bruin man in Suid-Afrika op daardie tydstip kon akkommodeer nie. Die oop slot van die drama laat verskeie interpretasiemoontlikhede:

- Die bruin man moet, om verlos te word van die dehumaniserende omstandighede, uit Suid-Afrika padgee.
- Vir die bruin man is die vooruitsigte om in die nabye toekoms of ooit, as 'n volwaardige mens in die sosio-politieke bestel van Suid-Afrika ingeskakel te word, uiters skraal.
- Al is die bruin man ‘opgevoed’ en opgelei, en al is hy in terme van die Westerse norme beskaafd, word hy, soos Small (1971:6) dit impliseer, ten spyte van sy Afrikaansheid nie in Suid-Afrika deur die stelsel aanvaar nie.
- Brink (1986:172) wys soos volg op die verskeie moontlike interpretasies van die slot: “In 'n sin het Kanna hier, in sy huil en in sy reaksie, by die *hys* uitgekom - selfs al gaan hy môre *huis toe*. Dis nie seker nie, niks is seker nie, alles staan oop voor die donkerte: maar dis 'n moontlikheid.”

Kanna se belangrikste funksie as versetkarakter in *Kanna hy kô hystoe* lê daarin dat hy as agent van verset deur ironie die leser/teaterganger betrek by die aksie teen die

sosio-politieke bestel wat direk die oorsaak is van die menslike lyding en die ontmen-sing van die mens. Hy vlek 'n situasie oop en hy betrek die leser/teaterganger om in die woorde van Brustein (1964:4), aangehaal in 4.4.3.2, deur die drama na homself te kyk en om te ontdek dat hy “stupidly on rubble” sit.

Makiet is die eerste bruin vrou wat as 'n ronde karakter in die Afrikaanse drama gebeeld word. Die drama beeld 'n groot deel van haar lewe (van haar neëntiende jaar tot haar dood) uit. Makiet se huwelike, haar kinders se vreugdes, lyding en háár vreugdes, lyding en dood, word dramaties só vergestalt dat Makiet 'n dramakarakter is wat vergelykbaar met Hamlet is. In soverre versetdramas in Afrikaans geld, is sy die volledige as *mens* gebeeld.

In die bespreking oor Makiet as versetgenererende karakter word daar kortliks gekyk na die beelding en aard van die karakter en daar word veral gefokus op die rol en funksie van die karakter met betrekking tot verset.

Makiet praat deur Kanna se verbeelding met die leser/teaterganger “oor afstande, jare en die dood heen”. Die mens waarmee Kanna illusionêr op die verhoog in gesprek tree, is 'n ou halfblinde verwaarloosde vrou wat met sy aankoms uit die dood *opgeroep* word. Sim-bolies toon die drama met hierdie vervalte wrak dat die stelsel 'n bydraende faktor is in die aftakeling van die mens. Die “storie” van Makiet illustreer dit. Die feit dat Makiet 'n rystoelgekleusterde mens aan die einde van haar lewe is, is 'n ondersteunende metaforiese verwysing na die gebondenheid van die bruin man in die sosio-politieke wêreld van die drama.

Haar fisieke toestand en gedeeltelike blindheid (p.63) motiveer haar onvermoë om die oorsaak van haar gebondenheid te identifiseer. Dit word byvoorbeeld vir haar deur Kanna in sy ironiese verwysings na haar geluk en genadegawes gedoen. Verder is haar gedweë onderdanigheid 'n bevestiging van die verslawende effek van die stelsel op die bruin man. Die wyse waarop sy vreugde en pyn, voorspoed en teenspoed, aanvaar het as komende van God, is implisiete ironiese kommentaar van die drama op die genade wat die bruin man toegedeel is.

Small konstrueer Makiet diëgeties as 'n ronde dramakarakter. Makiet vertel van haar jongmeisiedae. Die terugvertelling word nie chronologies gedoen nie. Dit is of Small die karakter van Makiet lukraak *inmekaar* sit. Haar vreugde en pyn loop ook deurmekaar. Só onthou sy haar jongmeisiedae toe sy en Paans gelukkig geleef het: “En nog vóór daardie tyd, wel, ons was toe nog jonk getroud gewies, soemaar net die rondry op die karrentjie.

Paans hy't toe nog die eerste donkies gehad en ons het maar gery, soemaar in die rondte in rondgery. Dit was darem maar wonnerlike dae. *Sy lag haar laggie*. Soemaar in die veld, onner die bossies in die veld. Paans was oek maar wild in sy dae gewies.” (1965:26.) Op bladsy 13 vertel sy vóór die voorafgaande, reeds van die dood van klein Kroolsie wat sy op “neëntien jare” gehad het en wat sy en Paans in die “Kroo daar ver” begrawe het.

Makiet is metafoor vir vrou en moeder in die bruin gemeenskap. Sy beleef die vreugde en die pyn wat kinders ouers besorg. Sy figureer ook vir die goedhartiges wat kinders aanneem. Sy verdien ekstra geld deur te *char* en te was. Later leef sy van *welfare*-geld. Sy is nie net die draer van die fisieke lewe in die gemeenskap nie, maar ook van die geestelike lewe. Pretorius (1987:88) sê: “Hoewel fisiek betemmer ... word sy ... die draer van die Christelike boodskap dat liefde groter is as onreg, as haat, as kleurverskille, as rassediskriminasie.”

In die drama is sy die bron van lewe vir Kanna, Kietie en Diekie. Kietie is metafoor vir die meisiekind, jong dame, die as-gevolg-van-die-stelsel-gebrokene en later geestelik versteurde vrou wat 'n besondere faset van 'n gemeenskap in 'n uitsiglose wêreld verteenwoordig. Pretorius (1987:87) beskryf Kietie onder andere so: “... by die liggaamlik en geestelik gebroke Kietie kry ons 'n gaan-lê-houding soos weerspieël in haar refreinagtige woorde: ‘dit maak mos nie nou meer saak nie’(pp.21, 22, 34) ...” Die drama illustreer met Kietie die lot van die mooi jong meisie in 'n dekadente omgewing. Sy is herhaaldelik verkrag, uiteindelik geestelik ook verkrag en figureer ten laaste as werktuig in diens van durende verkragting.

Diekie is metafoor vir die jong seun wat geleidelik deur die stelsel ontmens word. Aanvanklik is hy in driftige verset teen die skollies, hy haat hulle. Maar hy is vasgevang in die kringloop van vernedering, onreg, verbittering, vrugtelose haat, uitbuiting “dag in, dag uit, jaar in, jaar uit ... geslag op geslag”. Hy was ‘gebakeert gewies’ maar die dehumaniserende effek van die ruimte waarin hy leef, maak hom self ook uiteindelik instrument van vernietiging. Hy kap vir Poena dood. Met dié daad van Diekie dramatiseer die drama doodkap as 'n sikliese verskynsel in 'n gemeenskap wat by implikasie deur die stelsel gedwing is om op mekaar te teer en mekaar te vernietig.

Pretorius (1987:86) sê: “Die dramaturg stel 'n groep karakters, verteenwoordigend van 'n wye spektrum lewenshoudings ten opsigte van hulle omstandighede, in interaksie met mekaar. Die aksent word verskuif van die innerlike lewens van hierdie karakters na die wyse waarop hulle hulle teenoor mekaar én veral teenoor hulle lewensomstandighede gedra.” Die dramaturg skep die situasie, soos Pretorius aantoon, sodat die fokuspunt in die drama juis val op die kwelvraag: wat maak die ruimte waarbinne die mens *toegelaat* word om te leef *met die mens*? Die drama dramatiseer 'n *moontlike* antwoord op die vraag met

betrekking tot die bruin man in *Kanna hy kô hystoe*. Kanna die metafoor vir die bruin man, kry die geleentheid om aan 'n ander ruimte blootgestel te word. Hy word van die Kaapse bruin buurt verplaas na 'n oorsese akademiese *skoner lug*. Makiet, Diekie en Kietie bly vasgevang in die buurt. Deur Kanna terug te bring en hom saam met Toefie en Skoen, sy kindermaats, op die perdekar te laat ry, illustreer die drama onder andere die resultaat van die omgewingsinvloed op die mens: daar gaap nou letterlik kulturele afgronde tussen die twee groepe mense. Die groot verskil tussen Kanna en sy maats manifesteer hom in hulle voorkoms, denke, visie en spraak. Kanna, as ingenieur kyk na die kragstasie as gelyksoortig aan sy soort werk. Hy ironiseer sy werk toe hy besef dat Toefie en Skoen nie eintlik besef wat hy doen nie. Vir hulle is die kwelvraag: "Issit darem 'n goeie werk, Kanna?" (p.69.) Met dié kontras tussen die één bruin man en die ander bruin man dwing die drama implisiet die ingeligte leser/teaterganger om deur die perspektiewe van die karakters na homself te kyk as deel van die sosio-politieke bestel wat mense binne 'n afgesonderde ruimte verarm en verskraal.

Die ander karakters, Jakop, Roeslyn en haar kinders, Poena die vylgoed, is figurante wat in die drama die wye spektrum van die bruin mens aanvul en afrond. Die flegmatiese Roeslyn en haar kinders oorleef in die afgesonderde ruimte van die bruin mense. Hulle is die *hawkers*, bediendes en arbeiders wat 'n geroetineerde bestaan voer. Hulle is voorbeelde van die tipe wat gelate 'n lot aanvaar en wat neutraal deur die lewe gaan. Jakop die straatprediker, verteenwoordig die hipergelowige, die emosionele dromer in die gemeenskap. Hy kan die realiteite van die omgewing nie verwerk nie. Sy oortuigingsuitspraak: "Ek is die ôriekil van God" en "Vrinne, God práát. lyster. Lyster!" (p.34) laat hom nie toe om te oorleef in dié wêreld nie. Jakop is metafoor vir die lewegewende Woord wat ironies in dié gemeenskap net nie inslag kan vind nie. Só is Poena die vylgoed die teenpool van Jakop. Hy is die bouse (reeds aangetoon) wat soms deel word van goeie families. Hy vernietig en breek.

Die figurante staan almal op een of ander manier in verhouding tot Makiet en belig deur haar die veelfasettigheid van die bruin mens. Die flegmatiese Roeslyn en haar kinders is die vroliker, lughartiger en soms komiese komponent van die bruin man in die drama-wêreld. Small dramatiseer met die verskeidenheid karakters die eerste komplekse beeld van die bruin man in die Afrikaanse drama. Hy konkretiseer met die verskeidenheid 'n bruin man wat veel meer as die tradisionele "jollie-Hotnottipe" (Gerwel, 1983:177) in die letterkunde is. Met hierdie volledige mens het die leser/teaterganger simpatie en deernis. Die ingeligte leser kan hom veral vereenselwig met Kanna se ironiese kyk op die gebeure, sy relativisering van Makiet se "maar Hy's darem genadig" en sy keuse om "môre weer huis toe!" (p.70) te gaan. Algemene verset van die kant van leser/teaterganger teen die sosio-politieke sisteem in belang van die bruin man is gevolglik moontlik.

4.4.5 Tydruimte as struktuurelement van verset

Die tydruimte in *Kanna hy kô hystoe* is soos die karakters en die verloopplan van die drama gekonstrueer as 'n voorbeeld van die Nuwe Drama van die sestigerjare hier te lande. Die drama vind in hoë mate aansluiting by Brecht se non-Aristoteleaanse dramakonvensie (Pretorius, 1987:95).

Die bou van die drama in losse episodes is funksioneel as in ag geneem word dat Kanna die dag vóór die begrafnis by die lyk van Makiet aankom en dan episodies begin onthou. Dit is samehangend hiermee dus oortuigend dat die *onthou* van die gebeure nie volgens horlosietyd sal plaasvind nie. Die drama is gevolglik 'n herbelewing van tyd en tye - tydbelewenisse - wat mekaar soms oorvleuel. Die tydstruktuur is 'n nie-lineêre tyd-beweging, wat heen en weer beweeg en beleef word as gesubjektiveerde tyd.

Small ignoreer uiteraard ook die klassieke norm van 'eenheid van plek'. Die Stem berei die leser voor met betrekking tot die hantering van die tydruimte in die drama:

STEM: Die spel in hierdie verhaal is nie chronologies nie. Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen. Dié wat naby is, dink aan dié wat ver weg is; dié wat lewe, onthou dié wat dood is ...
(*'n Pouse.*) soos Jakop. 'n Man van die Here, het hulle hom genoem; ons onthou hom.
(1965:10.)

Die neweteks beskryf die verhoog (p.11) met Makiet (onaards en makaber) in 'n rystoel voor teen die agtergrond van 'n munisipale huisie. Lig en donker verseker dat die ruimte 'n droomeffek het en dat die situasies (fantasie-, realistiese en herinneringstonele) afwisselend in 'n gerekonstrueerde illusionêre ruimte afspeel: 'n telefoonoproep (p.16) wat oorsee beantwoord word, 'n vertrekkende posboot (p.18), 'n vernederende geleentheid in 'n kettingwinkel (p.19) en humoristiese geleenthede soos die donkiekarrentjie (p.24-30) op pad na Roeslyn. Elke episode maak appél op die leser/teaterganger se verbeelding om 'n gespeelde ruimte op die verhoog te visualiseer. Vermeulen (1987:11) verduidelik die beginsel soos volg: "By die drama kan ons onderskei tussen *speelruimte* en *gespeelde ruimte*. Eersgenoemde is gewoonlik die ruimte van die verhoog as sodanig, terwyl laasgenoemde die verbeelde omgewingsruimte van die handeling is."

Small maak verder gebruik van klanksimbole om bepaalde begrippe assosiatief op te roep en om die illusie van 'n botydlike droomwêreld te vestig: wind wat waai resoneer met die tragiese van die lewe, met swaarkry en dood (pp.10, 11, 37, 59), 'n vishoring kondig

verkragting en vernedering aan (pp.23, 24, 25, 37), die enkele gekras (p.19) van 'n meeu resoneer Kietie se gil, sagspelende kitaars (pp.7, 11, 18, 56, 58) kondig onheil, katastrofes aan en die dodemars (pp.59, 63, 70, 71) dui op Makiet se dood. Die akoestiese simbole het ook die funksie dat dit verskillende verbandhoudende gebeure assosiatief in die *tyd oproep* - 'n soort oorvleueling van tyd - 'n vorm van collage.

Aspekte van tyd soos die afwesigheid van tydaanduiding, die achronologiese struktuur van die tyd en superponering (collage) word kortliks bespreek. Daarna word enkele interessante fasette van die ruimtestrukturering soos jukstaposisionering en ruimtecollage in diens van verset uitgelig. Ten slotte word die begrip tydruimte soos dit in *Kanna hy kô hystoe* manifesteer, kortliks onder die loep geneem.

Small slaag by uitstek daarin om die indruk van duur te skep deur onder andere geen tydaanduiding aan die episodes te koppel nie. Die sikliese situasies (vernedering, verkragting, armoede) wat as gevolg van die feit dat hulle nie aan tyd gekoppel is nie, *oënskynlik* lukraak in die drama gebeeld word, vestig die illusie van duur. Eintlik is die dramagebeure só gestruktureer dat die spreiding van voorvalle achronologies in die handelingsverloop geplaas is om onder andere afwagting by die leser/teaterganger te wek. Só som die Stem in episode een 'O wáár is Moses' die verhaaldebeure van *Kanna hy kô hystoe* in *chronologiese* orde op. Die Stem sê dan ook aan die leser/teaterganger: "Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe." (p.10.) Hiermee is die leser/teaterganger voorberei op die storie van dié wat gewag het en die storie van hulle wag.

In die tweede episode neem die *onthou* van die storie 'n aanvang. Kanna se weggaan is die onderwerp van dié episode. Die vertrek van Kanna word in verteltyd *laaste* in die episode gedoen. Makiet wil in die eerste handelingsgeheel (p.11-14) seker maak dat Kanna al die "dooies" onthou. Hulle is almal dood ná sy vertrek. "Die Here Sy genade is maar hard" (p.14) en "Ek het julle liefgehad" (p.12) is twee motiewe wat in die handelingsgeheel gebeeld word wat deurentyd in die achronologiese tydstruktuur van die drama gekonkretiseer word.

In die tweede handelingsgeheel van episode twee, (p.14-19) waarin Kanna herinner word aan Kietie se dood en hoe hy daarvan deur Ysie en Jiena telefonies in kennis gestel is, is Kanna se verloëning van sy mense uitgebeeld. Sy innerlike stryd tussen aanvaarding en verwerping van sy mense se lot en tussen aanvaarding en verwerping van identifikasie met hulle, is oortuigend gesuggereer deurdat hy Engels praat en 'n minagtende toon aanslaan teenoor sy mense.

Small amplifiseer dié motiewe (die Here se genade, die vernedering van die mense, hulle lyding, Kanna se verloëning van sy mense) deur dit achronologies, *oënskynlik* uit verband met

Kanna se weggaan, in die dramatyd te dramatiseer. Die leser/teaterganger *beleef* saam met Kanna en Makiet in vooraafgenoemde voorbeelde die *belangrikheid* van die motiewe uit hulle perspektief.

Die versetgenererende motiewe, aangetoon in 4.4.4, word ook deur superponering vergroot. Hiermee versterk Small die illusie van duur. Die vernedering waaraan die bruin man gedurig (Small, 1961:15) onderwerp is, word in die drama veral deur dié tegniek vir die leser/teaterganger vergroot. Tyd uitgedruk in karakter en ruimte stel Small in staat om die geleerde volwasse Kanna op die verhoog, sy onthou van die mense wat staar (pp.28, 65) te laat *aanskou* soos dit in die verre verlede afgespeel het. Die volwassene se wrange kommentaar op sy belewenis van dié voorval as kind is moontlik omdat die verlede uitgedruk in die hede in oënskynlik geneem word. Maar daar kom nou nog 'n dimensie by: Kanna beleef opnuut die gebeure *as volwassene*. Hiermee is die duur van vernedering wat in die verre verlede plaasgevind het, voortgesit in die hede en die intensiteit van die belewenis word vergroot. Deur die leser/teaterganger se identifisering met die geleerde man wat die verleentheid van vernedering beleef, is verset teen die *oorsake* van die situasie dus moontlik.

Die illusie dat die tyd in die drama staties is, *stilstaan*, en nie vooruitbeweeg nie, word in die drama geskep deurdat Kanna die gebeure wat hy uit die verlede *onthou* nie in chronologiese orde terugroep nie. Elke voorval is as't ware in die tyd gestol en word só sonder progressie opgeroep, byvoorbeeld Kietie se verkragtings is afsonderlik van mekaar, *oënskynlik* sonder dat dit met mekaar in verband staan, gedramatiseer. Elke verkragting (pp.21-23, 36-38, 46-47) is as 'n afgehandelde geheel aan die leser/teaterganger voorgehou. Die tegniek verseker dat dit *lyk* of verkragting gedurig en onverhoeds in die gemeenskap voorkom. Dit dra by om die illusie van duur in die drama uit te bou.

Die ruimte word deur die newetekse (pp.7-11, 59) gesuggereer as 'n soort droomwêreld: donker verhoog wat stadig verlig word; lig wat uitsprei en soekenderwys op mense wat soos spookbeelde (Makiet se voorkoms is onaards en makaber, p.11) fokus, sag-huilende wind. Dit is asof die drama vir die leser/teaterganger met hierdie ruimte wat 'n bonatuurlike skyn het, wil sê dat dit 'n werklikheid representeer wat *miskien nie bestaan nie* - die ironisering van 'n werklikheid, dus.

'n Opvallende kenmerk van die ruimte in *Kanna hy kô hystoe* is, behalwe wat reeds aangedui is, die spel met lig, die verband wat gelê word tussen Ou-Egipte en die eietydse en die kommentaar op die sosio-politieke ruimte in die Suid-Afrika van die sestigerjare.

Die ruimte in *Kanna hy kô hystoe* word in die retrospektiewe *onthou* van Kanna mimeties-diëgeties opgeroep. Daarom is die droomatmosfeer wat deur die newetekse (pp.7, 11 en 59)

gesuggereer word funksioneel. Die atmosfeer word ook in die drama deur akoestiese elemente soms *spookagtig* aanvullend uitgebou: sag-huilende wind (p.10), 'n eggo (pp.12, 42) kitaars (geen ander instrument nie) wat die wysie voortsit (p.11), geluide van telefoniese verbinding (p.15), stoomfluit wat blaas (p.17), geluide van die see in die baai, 'n sleepboot, 'n meeu (p.18), musiek wat verander in die gekras van 'n enkele meeu (p.19), 'n hyging wat die saal vul, geluide buitekant en 'n meisietjie se gil (p.21), vishoring wat blaas (p.37) stapgeluide en swaar voetstappe (pp.35, 36, 47, 59). Die akoestiese byklanke in die drama het 'n meerduidige funksie; dit suggereer vrees vir die negatiewe elemente in die dramawerklikheid.

Die drama begin in die donker (p.7) en eindig met "... Kanna in die skaduwees. Die lig val net op haar. Die lig krimp; dit val op Makiet, nou net op haar gesig." (p.71.) Die aanduidings soos deur die neweteks verstrekk, word oral deur die drama, veral waar Makiet en Kanna teenoor mekaar optree, gehandhaaf: Kanna in die donker óf skemer (pp.59, 61, 62, 71) en Makiet met die lig op haar of in die lig (pp.11, 59, 63, 71). Donker en skemer word gevolglik met Kanna geassosieer en lig met Makiet. Hiermee dramatiseer die drama *ruimtelik* assosiatief die somber gesindheid van Kanna teenoor die blymoedigheid van Makiet. Die spel met lig en donker be-teken die fiksionele wêreld van die drama en het verdere interpretasiemoontlikhede:

- Kanna diep uit sy onthou die donker wêreld van die bruin man op en plaas dit in die lig ten aanskoue van die leser/teaterganger.
- Kanna wat die opgeleide en *verloste* bruin man metaforiseer, kom uit 'n donker/skemer wêreld wat *apart* van die verligte arm wêreld staan.
- Pretorius (1987:92) bied die volgende interpretasie van die donker ruimte aan: "As 'n huilende Kanna in die skaduwees bly staan terwyl die volle lig op Makiet se gesig val, word die dodemars gehoor. Hieruit lei ek af: Kanna se skynbare vereenselwing met 'sy mense', die waardes wat hy uitgeleef het, ... word op dramatiese wyse deur die donkerte en begeleidende dodemarsmusiek ironies gerelativeer. Kanna se verbintenis met sy volk is *dood* en daarom sê hy in die taal van die vervreemde, die ontwortelde, aan Jiena dat hy dadelik na die begrafnis weer vertrek ..."

Die lig wat *sterker* word en op Makiet in die slotepisode val, moet geïnterpreteer word as 'n prospektiewe beeld van die begrafnisdiens waar die mense met *kragdadige* orrelbegeleiding en *brandende kerse* sing:

Bly by my, Heer,
terwyl die skadu's daal,
laat tans U Lig
my donker pad bestraal ...
(1965:61.)

Die drama sluit af met 'n glimlaggende Makiet se gesig in lig - die enigste ligkol op die donker verhoog - wat saam met die voorafgaande 'Bly by my, Heer', ook verskeie interpretasiemoontlikhede bied: die armoede en die ellende waaronder die bruin mense leef, word blymoedig in Christelike liefde verduur - ironies; die bruin mens sterf nie in verbittering teen 'n stelsel nie - ironies; lyding lê in die lewe (nou gesimboliseer deur die donkerte) en verlossing lê in die dood (in die drama nou in die lig). Só 'n afleiding is veral moontlik omdat Kanna in die skemerdonker *huil* en Makiet se gesig *straal* in die lig wat net op háár val (p.71).

Pretorius (1987:93) maak die volgende bewering wat nog 'n interpretasiemoontlikheid van die situasie is: "In die Christelike liefdesbeoefening kan die bruin man sy pynlike lot besweer."

Die illusionêre ruimte van *Kanna hy kô hystoe* lê 'n duidelike verband tussen Ou-Egipte en die eietydse wêreld van die bruin man in die sestigerjare. (Vergelyk 4.4.3.) Die sosio-politieke verband wat die ruimte tussen die Egiptiese en die regering van die sestigerjare impliseer, is voor die hand liggend en is as sodanig 'n aanklag teen die regeerders. Die politieke ruimte in *Kanna hy kô hystoe* is uiters vaag gekonkretiseer. Die feit dat Kanna *móés* weggaan om verder te studeer en die suggestie dat die buurt apart (pp.65 en 67) van Kaapstad lê, is van die weinige gegewens wat verstrek word:

TOEFIE: Hulle't die hyse in die Kaap in afgebriek.

SKOEN: Kôs hulle't biasagheite gebou daar, toe skyf hulle al die mense yt.

(*Stilte.*)

TOEFIE: Ja. Kanna sil nie die plek meer ken nie.

KANNA: Dit was darem 'n lang tyd gewies.

O hulle't nou biasagheite gebou daar?

SKOEN: Ja.

KANNA: Toe skyf hulle al die mense yt.

TOEFIE: Ja.

KANNA: O.

SKOEN: Jena sy werk nou in een van die factories daar. Ysie sy maak in die office in tee. Hulle ry in en yt op die trein elke dag.

(1965:67.)

Die talle voorafaangehaalde referensiële procédés wat na die wêreld buite die teks verwys (Gomperts, 1963:181), betrek die ingeligte leser/teaterganger om op die wyse die waarheidsgeldigheid van die drama se geïmpliseerde sosio-politieke ruimte in diens van verset te ontgin: 'n afkeer van die sosio-politieke stelsel wat vir die toestand verantwoordelik is, kán by die leser/teaterganger ontstaan!

Verskeie ruimtes word gelyktydig op die verhoog in jukstaposisie voorgestel. Dit word deurgaans in *Kanna hy kô hystoe* diëgeties gedoen. Diekie se hofsak wat gelyktydig met Kietie se finale vernietiging (pp.49-57) gedramatiseer word, is 'n voorbeeld van die politieke ruimte gemanifesteer in die hofverrigtinge in jukstaposisie met die sosiale ruimte waarbinne Kietie en Poena sterf. Die hof beslis oor Diekie met 'n tonnelvisie van 'n bevooroordeelde stelsel sonder om versagende omstandighede vir die bruin man (Diekie) in aanmerking te neem. Die sosiale ruimte is onder andere gekonkretiseer in fotobeelde van 'n stad, kragstasie, ou vrou met verwarde oë (p.52), 'n mooi, duisendmaal verkragte meisie se bleek gesig, verwaarloos (p.54), 'n man wat by die wankelrige trap afsluip na dagga in die nag (p.54) en 'n reeks foto-opdragte soos die volgende:

MAKIET: Meneer, Kietie sy was eintlik al klaar doot gewies, want
sy was 'n plaasmeisie. Ons het oek altyd die Bybel gehad,
so dit maak sieker nie saak nie, sy was al klaar doot
gewies ...

KANNA: Kiek! Vir Makiet en vir Kietie. Die bed, 'n bottel, die Bybel,
die buurt. Kiek vir Poena in die nag. Kiek vir Kietie.
Kiek die manne wat Poena stuur, die gesigte van die man-
ne wat kom, in half-, in kwart-profiel. Kiek die lywe van
die manne wat kom. Kiek vir Kietie. Kiek in die kamer,
vir Makiet en vir Kietie ...
Kiek weer die manne wat kom.
Kiek die trap.
Kiek die kamerdeur!
Kiek.
(1956:54.)

Die hartelose vrae van die stelsel in jukstaposisie met die haglike omstandighede van die karakters is dramatiese ruimtelike kommentaar wat die ingeligte leser/teaterganger besinnend laat kyk na twee wêreldes wat *langs* mekaar en tog so ver *apart* van mekaar gebeeld word. Die stelsel het nie 'n begrip vir die probleme van die bruin man nie, *wil* dit nie verstaan nie!

Small toon deur tydruimtelike collage (vergelyk 3.2.2.2) in veral die sesde episode hoedat alle gebeure in die drama verstrengel is en aan mekaar *raak*. In die sesde episode word elkeen se dood wat al in die drama aangekondig is, in 'n tydruimtelike saambestaan gedramatiseer. En hieruit word Diekie se dood (p.39-57) as't ware *gepars*. Vervolgens 'n verduideliking:

Die speelruimte (p.39) word deur die neweteks beskryf as 'n ruimte in 'n arm stadsbuurt met 'n dubbelverdiepingstruktuur waarin die ou winkeltjie van Pang op die grondvloer prominent vertoon. Die plek is oorbevolk. Die sosiale ruimte word verderaam met dramakarakters soos blomme-verkopers, straatmouse, kitaarspelers en 'n kind met 'n ballon, gevul. Teen dié

speelruimte word verskillende tydruimtes wat almal met dood te doen het, uitgedruk in karakters, geprojekteer (collage): Jakop verskyn eerste “sy arms opgehef, sy oë vervoer, sy polse dofrooi van die selfmoord” (p.43). Dis of hy die seën uitspreek oor ál die dood:

MAKIET (*Glimlag droewig.*): Toe maar, Dickie. Ons kan maar ...

onthou.

(Jakop kom tot voor, langs Makiet. Die lig val skerp op hom, makaber, as hy begin sing. Hy sing die lied van die mense, maar dis alles gewyd, godsdienstig.)

(Almal luister, sing later saam. Halfspad deur die lied hoers Pang, nie vir lank nie, waarna Jakop met krag voortsing. Oplaas gaan hy, soos hy gekom het, af en sterf die lied weer. Almal is stil.)

(Eindelik verbreek Bai se skerp stem die stilte.)

BAI: Daai was sy favourite gewies altyd.

(Sy oë is nat.)

(1965:43.)

Dan sterf Paans in 'n aandoenlike toneel die oomblik as die kind se ballon bars (p.45). Die oorgang van Paans se dood na dié van Kietie en Poena is gedoen met die blomme van die dood as skarnier vir die wending van Paans na Kietie:

BLOMMEMEISIE (*Sag.*):

Carnations!

Rooi carnations!

Wit carnations!

Carnations!

(Weer Kietie se gelag.)

(Sonnies wat soos die res bewegingloos bly, kyk nou 'n keer mistroostig in die lug op. Hy laat sy kop weer sak, hande in die broeksakke. Die lig in die vensters verdwyn dan.)

(Kietie links in. Sy loop verby die blommemeisie, mallerig.)

KIETIE: Hoeveel vir jou blomme? (*Sy lag.*)

(Makiet voor, lyk baie opgewonde.)

KIETIE (*Loop tot in die middel, dan aan die vier winde.*)

Ma ... moet sê vir hulle nie vanaand nie.

Hoor, Ma moet sê vir hulle nie vanaand nie...

MAKIET (*Verward.*): Kietie, my kind!

KIETIE: Nie vanaand nie, Ma ... Ek kan nie, Ma ...

(1965:46.)

Kietie en Poena se dood word gelyktydig met Diekie se verhoor (pp.48-57) in die handelingsgeheel van die episode voltrek. (Reeds aangetoon.)

Die collage van die tydruimtelike gebeure is aan die einde van die episode voltooi as al die tydruimtelike verteenwoordigers saam soos volg in die speelhandeling geprojekteer word:

MAKIET: Moenie vir my jok nie, Kanna ...

KANNA (*Gelate.*): Ja, Ma ...

BLOMMEMEISIE: Carnations!

Rooi carnations!

Wit carnations!

Carnations!

(Dan, terwyl die kitaars speel, doof die ligte stadig uit.

In die halfdonker dra Toefie en Skoen die stukke van die verhoog af. Boela en Bai wat verslae staan en toekyk het, volg hulle van die verhoog af; dan volg ook die blomme-meisie en Sonnie; sy met haar badjie blomme op die kop, hy met sy stootkarretjie - 'n klein begrafnisstoet. Dan volg Kanna en Makiet. Kietie bly alleen op die stoep agter. Sy begin histeries lag.)

(Eggo's.)

(Maar oplaas word alles donker en die musiek neem in volume toe; dis egter 'n lang ruk voordat Kietie se mal gelag uitdoof.)

(1965:58.)

Die donkerwordende verhoog maak die verstrengeling van al die stories één groot dood - 'n collagistiese voltooiing van vernietiging in die *aparte* ruimte van die bruin man.

4.4.6 'n Sintese

Kanna hy kô hystoe is 'n instrument van verset teen die sosio-politieke sisteem van die sestigerjare. Die dramagebeure is nie 'n agternaperspektief op 'n situasie wat bestaan het nie. Small het die drama geskryf in 'n periode toe verset teen die stelsel van apartheid nie van regeringskant geduld is nie. Die regering het ná die Sharpeville-voorval wat op 21 Maart 1960 die lewens van 67 swartes geëis het, 'n noodtoestand afgekondig. Die destydse Minister van Wet en Orde, mnr. B.J. Vorster, het in 1962 'n program aangekondig wat 'n beperking op "agitators" se spraak en beweging geplaas het. Ingevolge dié wet is mense soos Walter Sisulu en Helen Joseph onder huisarres geplaas. Op 11 Julie 1963 het die polisie ANC-aktiviste op Lilliesleaf in Rivonia in hegtenis geneem. Bekendes onder hulle was Walter Sisulu, Govan Mbeki, Raymond Mhlaba en Ahmed Kathrada. Later is Nelson Mandela ook as een van die groep aktiviste aangekla. In hierdie sensitiewe periode verskyn die drama as 'n openbaring van 'n toestand wat bestaan. Small (1985:219) beskou homself hoogstens as 'n vertolker: "Ek probeer net 'n stuk lewe weergee." Small se

weergawe van die bruinmenswêreld van dié periode het nie aandag van owerheidsweë gekry nie en is gepubliseer en opgevoer.

Small se dramakarakters is nie in verset teen die politieke sisteem nie. Hulle dramatiseer sosiale euwels soos armoede, verkragting, kindermolestering, drankmisbruik, dwelmverslawing en moord. Die ingeligte leser/teaterganger se verwagtings (Van den Bergh, 1975) word bevestig deur die herkenning van sosiale werklikhede wat kenmerkend van die periode was. *Kanna hy kô hystoe* is die eerste drama in Afrikaans wat hierdie historiese werklikheid omvattend gesubjektiveer in die dramagebeure op die verhoog gekonkretiseer het.

Verset teen die politieke sisteem wat die oorsaak vir die omstandighede van die bruin man is, is vaagweg deur Kanna geïmpliseer in sy verwerping van die *hys* van die bruin mense. Hy verkies om terug te gaan *huis toe*. Die drama maak 'n appèl op die leser/teaterganger om met deernis na die lotgevalle van die bruin gemeenskap te kyk. In die proses kan daar by talle ingeligte lesers/teatergangers verset ontwikkel teen die politieke sisteem wat die lot van dié mense bepaal.

4.5 ANDRÉ P. BRINK: DIE GESKIEDENIS IN DIENS VAN VERSET

4.5.1 Die verdere komplisering van die sosio-politieke wêreld ná 1948

Onder 4.1 is kortliks aangetoon hoe die verloop van gebeure sedert 1652 die wêreld van die bruin man en anderkleuriges uiters gekompliseer het. Die belangrikste versetskepende gebeure vóór 1948 is aangetoon. Teen dié agtergrond is *Die jaar van die vuur-os* (1952) *Die verminktes* (1960) en *Kanna hy kô hystoe* (1965) geskryf. Ná 1948 het besondere gebeure plaasgevind waarteen kunstenaars in die besonder hulle verset het. Vir die doel van die studie word die samevattende verslag van Kannemeyer (1983:219-244) as 'n riglyn gebruik. Muller (1968:416-424) en Van Jaarsveld (1982) se perspektiewe as historici is aanvullend ter toeligting gebruik.

Apartheid en aparte ontwikkeling is 'n ideologie wat, na die verkiesing van 1948, in die laat vyftiger- en sestigerjare baie sterk ontwikkel is. Die bevordering van Afrikaans en Afrikanerskap is veral sterk fokuspunte vir die toentertydse regering. *Die Stem van Suid-Afrika* is in 1957 as die enigste volkslied verklaar. Kultuurorganisasies is in hierdie periode van regeringskant aangemoedig om Afrikaansgerig hulle bedrywighede te beplan. Die Van Riebeeckfees (1952), die "Wonder van Afrikaans" (1959), die Uniefees, die eerste Republiekfees en die Fees van die Grond is onder andere van die feeste wat gehou is. ~~Onder die~~

leiding van H.J. Terblanche is die bevordering van taalregte deur die G.H.A. (Genootskap vir die Handhawing van Afrikaans) in 1965 die oorsaak van groeiende verset van die kant van die kunstenaars teen die modus operandi. Kannemeyer (1983:228) sê: "... afgesien van die feit dat die provokerende en militante werkwyse van dié organisasie dikwels aanstoot gee ...", het die organisasie die indruk gelaat asof dit in dié tyd misplaas was.

Tydens die periode stel staatsondersteunende organisasies soos die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns nuwe pryse vir die letterkunde in, byvoorbeeld die Akademieprys vir vertaalde werk, die Eugène Marais-prys vir debuut- of vroeë werk, die SAUK-prys vir hoorspele, die Scheepers-prys en die Tienie Holloway-prys vir jeuglektuur. Die skeppende kunstenaars word ook deur privaat instansies aangemoedig om werk van gehalte te lewer, byvoorbeeld die C.N.A.-prys, die Louis Luyt-prys, die Nasionale Pers-prys en die A.P.B.-prys is beskikbaar gestel.

Kannemeyer (1983:229) wys ook daarop dat die Senaat in 1968 die Verwoerd-prys vir ons eie skrywers wat die heldedade van hulle eie geslag besing, ingestel het. Skrywers soos onder andere Van Wyk Louw het hulle hierteen verset en dit beskryf as 'n Stalin-prys vir Suid-Afrika. Die benaming Verwoerd-prys is na 'n letterkundige kommissie se aanbeveling gewysig na die Republiekprys wat vyfjaarlik aan 'n gekeurde werk van geesteswetenskaplike of letterkundige aard toegeken sou word. Hierdie prys is slegs een keer aan Henriette Grové in 1971 toegeken.

'n Groeiende verset aan die kant van die skrywers in die sestiger- en sewentigerjare teen die owerheid, openbaar hom in die Sestigerbeweging. Dié verset het gaandeweg teen instellings gegroei: die kerk, owerheidsinstellings, sosiale norme, tradisionele literêre procédés en in besonder teen sensuur.

Ná Bartho Smit is dit veral André Brink wat die gees van verset met sy indringende opstelle en uitsprake genereer. (Vergelyk 4.5.2.) *Lobola vir die lewe* (1962) is die versetwerk waarmee hy vernuwing in die Afrikaanse prosawêreld wat reeds deur Leroux in 1955 begin is, voortgesit het. Tematiese en tegniese vernuwing is daarna deur kunstenaars soos Bartho Smit, Jan Rabie, Hennie Aucamp, Adam Small en andere in al die genres van die letterkunde geïmplementeer. 'n Skerp kritiese ingesteldheid is veral onder leiding van Brink ontwikkel. *Sestiger*, *Standpunte*, *Kol* - literêre tydskrifte van die tyd - koerantresensies en kritieke het die vernuwing in die literatuur gedurig prikkelend gevorm en geslyp.

Verset is op haas alle terreine van die toentertydse rustige lokale toneel voelbaar gemaak. Die verset is sterk aangeblaas deur die Wet op die beheer van Publikasies wat in 1957 in die Volksraad ter tafel gelê is. Die Wet is eers finaal in 1963 deur die regering as die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede deur die Parlement geloods. 'n Raad van nege lede is

aangestel om beheer oor die kuns en die lettere uit te oefen. Die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede het hewige verset onder kunstenaars uitgelok. Onder andere het Van Wyk Louw, Opperman en Brink sterk teen die Wet te velde getrek. In 1974 is die Wet op Publikasies hersien. Die nuwe wetgewing vervang die 1963-wetgewing met 'n Direkoraat wat as 'n administratiewe liggaam die Wet op Publikasies moes implementeer.

Die 1974-wetgewing het beslis die lewenskragtige ontwikkeling van die letterkunde aan bande gelê deurdat prosedures tot appèl bemoeilik is. Talle werke is verbied en dan weer vrygestel. Helderheid oor die hele kwessie van wat nadelig en sleg vir die *Volk* is, bestaan nie. Kan-nemeyer (1983:235) wys op die verbod van *Die Odessa-dossier* wat op 'n amusante vergissing in verband met staatsveiligheid berus het. Dié verbod is onmiddellik herroep. *Magersfontein, o Magersfontein* (1976) is verbied. Groot polemieë oor die werk het ontstaan toe dit in 1979 met die Hertzogprys deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns bekroon is. Daar is veral gedurende die periode 'n aantoonbare inmenging van die kant van die regering. Die senaat het nie slegs 'n prys probeer instel vir 'n bepaalde tipe letterkunde nie, maar daar is druk uitgeoefen om te waak teen “sedelose” skryfwerk en “anti-Christelike” literatuur.

Teen voorafgaande bykomende kompliserings van die sosio-politieke bestel, het verset teen die stelsel in al sy fasette sterker gegroei. Dit is ook in die dramatekste van Smit, Small en Brink vergestalt.

4.5.2 André P. Brink: “donker weerlig!”⁶

André P. Brink is die skrywer wat rigting en momentum aan verset in die Suid-Afrikaanse literêre milieu gegee het. Hy was die jong rebel (25 jaar oud in 1960) wat in verset teen haas alle terreine van die destydse Suid-Afrikaanse wêreld was. Sy uitsprake oor seks en religie het opslae gemaak. Sy skerp jeugdige roekelose aanvalle op óú professore en literatore, het die establishment geskud. In *Sestiger* 1:1, November 1963, skryf hy na aanleiding van kritiek op *Sewe dae by die Silbersteins* en *Lobola van die lewe*, die volgende:

6 Ia van Zyl skryf soos volg in *Donker weerlig* (1988:12) oor André P. Brink: Dat Brink wel “fenomeen” is in dié opsig dat hy op sekere gebiede waarna Malan hierbo verwys 'n verbysterend (om 'n geliefkoosde woord van Brink self te gebruik) omvattende bydrae gelewer het, ly geen twyfel nie. Tot op hede is daar geen enkele ander figuur in die geskiedenis van Afrikaans wat hom dit kon nadoen nie. Fenomeen is hy dus wel, ook ten opsigte van die mate van internasionale bekendheid wat hy reeds verwerf het. Maar daar is ook 'n ander sy aan hierdie “fenomeen”, en dit is dat hy in sy eie land - gesien in die lig van die internasionale waardering wat hy verwerf het - relatief min erkenning gekry het. Human (34:11) verwys ook na hierdie feit. Die vraag is dus: waarom hierdie diskrepansie?

Met die een soort kritikus leer die skrywer natuurlik gou verlief neem: die 'bodemvaste' soort wat in die jare Twintig sy 'merk gemaak' en sy 'liedere aangehef' het, wat in die jare Dertig al deur die digters verwys is dat hy uit pas geraak het, maar wat nog in die jare Sestig knaend probeer 'modern doen' onder meer deur te koop en te loop met woorde soos 'eksistensieel' en 'eksperimenteel', wat hy in die konteks van 'n dekade of twee gelede gebruik. Dis die soort wat die 'eksperimentele' roman beoordeel sonder om één enkele van die eksperimente daarin te toets; wat hele hoofstukke mislees; maar wat darem met heelwat genot elke enkele seksuele verwysinkie in die werk opslurp en - uit sy verband - aanhaal sodat hy as hoeder van sy volksedes kan waarsku teen verderflike invloede. Mens sou dié soort kritiek diagnoseer as die prostaatprobleem van ons letterkunde. (Brink, 1985:20.)

Brink se opstel in *Standpunte* 56, 1964, wat handel oor religie en seks het predikante en ouderlinge en gemeenskappe in beroering gehad. Bewerings soos die volgende uit die artikel is buite konteks aangehaal om Brink as totaal verlore vir die volk af te skryf:

Nie elke gebed is 'n absolute ervaring nie, en nie elke geslagsdaad is 'volkome' nie. As ek in die toon van die Spreukedigter mag praat: hier kom genade te pas. Wanneer ek hier praat van die religieuse of die seksuele moment, veronderstel ek dié volledig transendente ekstase. En dan is dít kenmerkend: voortplanting is m.i. by die geslagsdaad van net soveel bloot sekondêre belang as saligwording by die gebed. Want dit is die *aard* van hierdie ervaringe dat elk so volkome selfgenoegsaam en 'afgerond' is. Nie een is gerig of ingestel op iets anders nie; nie een is 'n middel tot 'n doel nie (anders as wat Anacharsis in *Periandros* meen!); trouens, sodra dít wél 'n middel tot 'n doel word - wat helaas te dikwels gebeur - verander die essensiële in die 'oneintlike'. (Brink, 1985:38.)

Brink se verset teen die sosio-politieke stelsel is gaandeweg helderder verwoord. So skryf hy in *Kol* 1:1 van Augustus 1968 die volgende:

Kan ek 'n boek oor die liefde van 'n man en meisie gaan skryf terwyl duisende Afrikane in my distrik verhonger omdat hulle nie toegelaat word om elders te gaan werk nie en daar in die distrik nie meer werk is nie? Kan ek my toesmeer in mites terwyl miljoene van my medemense daaglik deur mitelose werklikhede verneder of uitgebuit of geskend word? (1985:44.)

Verderaan sê hy:

As Sestig die dekade van seks en simbole was, dan sou ek graag sien dat ons wat in Sewentig gaan skryf, deurbreek na die politieke en sosiale in sy wydste sin. (Ook in die boeke van die toekoms sal daar g'n nadeel lê in 'n simbool of twee nie, en so 'n skroppie hier en 'n knippie daar kan niemand kwaad doen nie, maar laat dit tog nie *ten koste* van ander dimensies geskied nie).

Laat ons 'n slag waaragtig *ons land* óópskryf onder die son. My land soos hy is, en soos ek na hom verlang, en soos hy was, en soos hy dalk eendag sal wees. (1985:45.)

Brink se geskifte het oorsee baie aandag getrek. Sy uitsprake het skerp geword. *Map-makers: Writing in a state of siege* (1983), 'n bundel bestaande uit voordragte en opstelle wat in die periode 1967 tot en met 1982 geskryf is, bevat skerp versetuitsprake:

There lies a peculiar satisfaction in countering the tactics of secrecy with exposure: the dark fears nothing quite so much as light. This in itself is a justification for writing, and for continuing to write. (1983:128.)

And it is in the light of this that I should like to repeat the dictum of Debray, but now reversed: 'Poor word without a gun: poor gun without a word.' (1983:53.)

The government - any government - can effectively silence or incapacitate an individual or even large numbers of individuals, but all the battalions of fear and all the organisations of hate, all the formidable, destructive power of armies and police, of Saracens and jails, of BOSS-laws and banishments cannot kill an idea in which the light of truth is burning. (1983:56.)

In sy versetuitsprake ontbloot Brink die geweldige probleme en onderstrominge van die sosio-politieke opset in Suid-Afrika. Hy kla die regering aan van onmenslike wanpraktyke byvoorbeeld die hervestiging van mense onder onmenslike omstandighede, die Angola-inval, dood in detensie ...; hy openbaar diskriminerende toestande in die onderwys en ander strukture; hy wys op sensuur en die noodtoestand; hy fokus op brutaliteit van die polisie en die veiligheidspolisie, ensovoorts.

Brink (1983:231-256) se artikel wat aanvanklik in *Censorship* (1982), 'n publikasie van die Suid-Afrikaanse Buro vir Rasseaangeleenthede verskyn het, bevat 'n lys van sy aantygings teen die destydse regering.

Teen die voorafgaande agtergrond het Brink die eerste werklike versetkunstenaar in die ware sin van die woord in Afrikaans geword: hy is deur die regering noukeurig dopgehou, van sy werk is verbied, die establishment het hom verstoot, die Afrikaner het hom afgeskryf, die literatore vrees hom - hy is in die woorde van Brustein (1965:9) 'n voorbeeld van die outsider-rebel:

One consequence of the dramatist's revolt is his estrangement from officialdom, and - since he rejects the conventional pieties - from the official culture.

Brink beantwoord ook aan Pronko (1962:2) se siening van 'n versetskrywer soos die volgende aanhaling dit aandui:

... in a very physical sense, then, the avant-garde is what the beat generation would call 'way out'. Eccentric behaviour, the desire to shock and the pursuit of newness for its own sake are characteristic of the avant-garde ...

Brink publiseer namens die jong avant-garde kunstenaars in *Sestiger* 1:3 van Mei 1964 die credo van verset vir die sestigerjare. Hy trek veral te velde teen die populêre uitsprake van dié tyd:

Die nuwe kuns is boos en verderflik omdat dit indruis teen die sedes of die aard of die tradisie van die Afrikanervolk ... (1985:26).

Brink maak beswaar teen die uitsprake wat Abel Coetzee maak oor die vernuwing in die kuns soos dit by die Sestigters gevind is. Hy gebruik aanhalings van laasgenoemde wat volgens hom bekrompe en kortsigtige beskouinge is wat die opbloeï van die kuns in die periode gestrem het:

Nare en droefgeestige nabloeï van die eksistensialisme; ...
belangstelling in die territoriale gebied onder die buikgord ...
somer en sonder lewensvreugde; ... (Brink, 1985:28.)

Met die volgende credo het Brink (1985:31) sy werkwyse voorspel en namens die jonger kunstenaars 'n ideaal verwoord:

Ten eerste: ons wil vry en skrikwekkend eerlik wees in ons verkenning van die mens, van die vreemde, wonderlike, angsaanjaende, en lighartige lewe
...
Ons wil blóótlê.
Ons wil die valse hiërargie afbreek en gelykwaardigheid voor die lig skep, soos alle kleure van die spektrum saam nodig is om deursigtige wit te vorm.
Ons wil nie gode aanbid wat na die beeld van mense geskape is nie.
Dit wat ons kén, wil ons ondersoek, binnestebuite keer, en déúrkyk.
Dit wat ons nié ken nie, wil ons ondersoek en leer ken en bevrugterend beken.
Ons wil dink, én voel, én wil. Ons wil kommunikeer met die rede, én met dit wat anderkant en rondom die klein ratio lê.

Verder eis hy (1985:32) dat die kunstenaar 'n verkenningstog in en op die medium self moet uitvoer, om hom te ontgin, om in hom en deur hom te sê wat anders onsegbaar sou bly. Hy eis in besonder dat die woord ontgin moet word:

... dat die woord in die sin; die woord in volstrekte censaamheid met sy eie betekenis; die woord in reliëf teenoor ander ...

Brink (1985:33) sluit die credo-opstel waarin hy die kuns besing op 'n religieuse liriese toon af:

Wát soek ons dan?

Die kuns.

En die kuns is 'n wind wat by 'n muur huis inwaai en 'n ornamentele dode-urn omruk en speel met die swaar gordyne.

Die kuns is 'n geprewelde inkantasie in 'n primitiewe grot.

Die kuns is 'n gil: van geboorte, en van paring, en van dood.

Die kuns is 'n jong vrou wat met kaal borste deur 'n tempel stap.

Die kuns is die potskerf waarmee Job sy wonde krap.

Brink se verset teen die sosio-politieke sisteem is veral in sy romanbydrae breed uitgewerk. Van regeringskant is *Kennis van die aand* (1973) as ongewens vir die Suid-Afrikaanse opset beskou. Brink (1985:15-38) se beëdigde verklaring voor die Kaapse Afdeling van die Hooggeregshof, Augustus 1974, tydens die appèl teen die publikasieraad se verbod, is 'n uiters insiggewende uiteensetting van die werking van die romangebeure, -figure, -ruimte en -tyd. Die appèl self is 'n daadwerklike verset teen die amptelike beoordeling. Dié appèl is onder die titel "Kennis verbode" opgeneem in *Waarom literatuur?*

Die kortsigtige skerp owerheidsuitsprake oor Brink se werk, uitsprake wat getuig van verdraaiings van die literêre werk, is van die direkte oorsake vir verset van die kant van die kunstenaars. Só maak generaal Magnus Malan, Minister van Verdediging, gedurende 1980 bewerings wat getuig van verdraaiings (of onkunde?): "The censors didn't much like André Brink's *Dry white season* but the banned African National Congress loved it.' That's according to the Minister of Defence, General Magnus Malan. At a political meeting in Pretoria this week, he said the ANC had recommended to the Kremlin that a certain book written by an Afrikaner would be useful in the liberation struggle." (*Sunday Express*, 22 Maart 1980.)

Uitsprake soos dié bevestig dat Brink se verset aandag in die belangrikste kringe van die samelewing en selfs in die parlement geniet het. Dié uitsprake laat egter ook twyfel by die ingeligte leser oor die regering se waardebepaling van 'n literêre werk.

Uit 'n gesprek van De Vries (1972:8) met Brink kan afgelei word dat laasgenoemde se verset soos dit in sy dramas vergestalt is, ontwikkel het van verset teen die tradisionele

dramavorme en -temas na dié van verset teen die sosio-politieke opset in Suid-Afrika. Brink (1972:8) verduidelik dat *Bagasie, triptiek vir die toneel* (1965) wat uit drie stukke bestaan, meer as die absurde wil wees, dat dit 'n poging is om terug te keer tot 'n vroeë vorm van die drama toe alles louter spel was. Invloede van Ionesco en Beckett, of "prikkels eerder as invloede" volgens Brink (1972:8), is aantoonbaar in *Bagasie*. Die karakters in *Die koffer* is byvoorbeeld identiteitloos: Klerk, Man, Vrou, Heer, Dame en Kruier. Hulle is figurante wat teen papiere en geskrifte in 'n waas van onsekerheid en dubbelsinnigheid beweeg. Die oënskynlike sinlose gesprek (p.13) dra by om die aftakeling van die mens binne 'n vaal tydlose wêreld te voltrek:

(Eindelik verskyn hy weer, met 'n groot appel seëvierend in sy hand. Hy beskou dit vol genoeë van alle kante voor hy daaraan hap en nadenkend begin kou. Dan gewaar hy die tyd op die horlosie, hou 'n oomblik op met kou, gaan dan voort. Maar 'n oomblik later kyk hy opnuut na die horlosie teen die agtermuur, daarna na sy eie. Hy voel klaarblyklik onseker. Na nog 'n rukkie se kou, skud hy sy horlosie, sit die appel neer, kyk langdurig na die groot horlosie en stel dan sy eie reg.)

KLERK: Ek kan dit nie verstaan nie. Daardie horlosie hou uitstekend tyd; hy staan altyd op vyfuur. Maar myne bly aanloop. Elke keer as ek hom opwen, begin hy loop.
(Hap weer aan die appel.)
(1965:13.)

Soos in *Waiting for Godot* (1953) van Beckett is hier ook 'n disintegrasie van spraak. Die Man en die Vrou kan nie tot drie tel nie, stellings word maklik weerspreek en die taaldisintegrasie wat gaandeweg vererger, dramatiseer die verval van die Man en die Vrou na klein mensies wat afgetakel is tot die miserabele en morbiede. Antonissen (1966:195) noem *Bagasie* by "ons iets unieks in sy genre". Brink in verset teen die konvensionele, het met die werk 'n faset van die Nuwe Drama in Afrikaans gevestig wat nog nie voorheen gedoen is nie.

Sosio-politieke verset is reeds in sy volgende drama, *Elders mooiweer en warm* (1965), gekonkretiseer. Die verwysing na 'n verrotting in die stelsel is vaag in die pes van die stad wat allegories na 'n toestand in die R.S.A verwys, verskans:

SONJA: En wat kan vader bereik - hier, vasgekeer deur die pes? 'n Politikus, 'n invloedryke man: en hier sit vader net soos ons.

DAWID: Dis net tydelik. En wanneer ons hier uitkom
een van die dae - Ek is reeds besig om 'n toespraak
voor te berei.

SONJA: En ons? Ons kan nie almal toesprake maak nie.

DAWID: Elkeen het genoeg om hom besig te hou, om
te sorg dat sy eie stukkies lewe ordelik bly tot die
dag wanneer die deur sal oopgaan.

(1965:25.)

Sonja verlang na 'n ruimte elders waar daar mooiweer en warmte is, waar 'n mens vry kan lewe. Sy sê: "... Maar nou sal ek liever seerkry, liever enigiets verduur: as hy net vry kan wees." (p.135.)

Tim Huisamen onderskei drie fases in Brink se aktiwiteit as skeppende woordkunstenaar. Die eerste fase sluit die werk in wat tot en met 1962 gepubliseer is en wat grootliks aansluit by die ouer drama. Dramas soos *Die band om ons harte* (1959) en *Caesar* (1961) ressorteer onder hierdie groep. Die tweede fase behels die werk wat in die sestigerjare verskyn het en wat volgens Huisamen (1986:234) veral gekenmerk word deur 'n eksistensiële lewenshouding en 'n volgehoue tegniese eksperimentering en innovasie. Werke wat tot hierdie periode behoort is *Bagasie* (1965) en *Elders mooiweer en warm* (1965). Die derde fase wat met *Die verhoor* (1970) en *Die rebelle* (1970) 'n aanvang neem, is 'n fase met 'n neiging tot groter realisme en 'n besliste sosio-politieke betrokkenheid. Huisamen (1986:246) beskou *Die verhoor* (1970) as "'n hoogtepunt in Brink se dramatiese oeuvre".

Pavane (1974) en *Die hamer van die hekse* (1976) is beide dramas wat eng politieke opsette vir die breëre agtergrond van die damagebeure het. *Die hamer van die hekse* (1976), 'n verwerking van Leipoldt se *Die heks*, is 'n drama waarin Brink die tragiese gebeure in 'n ou drama transformeer tot die tragiese in die Nuwe Drama. Huisamen (1986:234) beskou *Die hamer van die hekse* as 'n eksistensialistiese tragedie van die mens, verskeur, nie deur 'n voorafbepaalde metafisiese noodlot nie, maar deur mensgemaakte sisteme en menslik verworwe insigte. *Toiings op die langpad* (1979) is 'n verwerking van die Toiings-trilogie waarmee Brink (1979:ii) die volgende ten doel gehad het: "En in dié opsig was my uitgangspunt om, met liefde en eerbied vir Mikro se ontroerende werk, so ver as moontlik getrou te bly aan sy mense en sy wêreld - maar om dit opnuut te modelleer, as't ware te herversolk, met die hindsight en die insigte en bekommernisse van 'n gans nuwe tydvak." Brink (p.ii) sê ook onomwonde "... dat mens tóg ook - onder andere deur die Ou-Toiings - van vandag af daarop terugkyk: sowel liefdevol as hartseer; en partykeer nie anders as opstandig nie".

4.5.3 Die tweeluik: *Die verhoor* (1970a) en *Die rebelle* (1970b)

4.5.3.1 'n Motivering vir dié dramakeuse

Die tweeluik is Brink se omstrede dramas waarin hy die sosio-politieke opset van Suid-Afrika eksplisiet onder die loep neem. Brink (1970a:100) se doel met die tweeluik was geensins om 'n kroniekstuk te skryf nie, “maar slegs die geskiedenis as beginpunt te gebruik vir die soektog na 'n mitiese waarheid”.

Brink se transformasie van die Slagtersnekrebellie van 1815 na twee dramatekste met die oog op 'n soeke na 'n ‘mitiese waarheid’, kan ook gelees word saam met Van Jaarsveld (1982:299) se ontmitologisering van die historiese gebeurtenis: “Die mite van Slagtersnek wat so dikwels teen die Engelse misbruik is, is lank reeds deur historiese navorsing vernietig, waardeur dit hopelik vir goed tot 'n einde gekom het. In 1970 het dr. G.D. Scholtz na 'n indringende analise van die gebeure rondom Slagtersnek daarop gewys dat die vyf tereggesteldes ‘alles behalwe martelaars vir 'n goeie saak was’ en dat dit onjuis is soos so dikwels gebeur het om hulle as ‘helde’ te sien of in dieselfde kategorie te plaas as die Kapenaars wat in 1899-1902 na die wapen gegryp het of die manne wat in 1914-15 rebelle geword het. Die rebelle van Slagtersnek was volgens Scholtz ‘geen gebeurtenis wat in die geskiedenis van die Afrikaanse volk as rigtingwyser behoort te dien nie’. Ná 'n grondige studie van Slagtersnek en sy mense kom dr. J.A. Heese tot die gevolgtrekking dit was ‘geen uiting van die Afrikaner se onafhanklikheidstrewe nie - dit was veel eerder 'n wanklank in die ontplooiing van die Afrikaanse nasieskap’”

Die keuse van die tweeluik as dramatekste waarin verset teen die sosio-politieke bestel gekonkretiseer is, is onder andere bepaal deur die feit dat Brink as denkende Afrikaner deur die drama sy mede-Afrikaners laat kyk na die problematiek van die “ontplooiing van die Afrikaanse nasieskap” (Van Jaarsveld, 1982:299).

Die aard van Frederik Bezuidenhout se verset teen die sosio-politieke bestel in die fiksionele dramawêreld, is ook 'n bepalende faktor vir die dramakeuse. Frederik se aggressiewe verset teen rassediskriminasie, sy relativering van reg en geregtigheid en klein alledaagse onbenullighede wat aanleiding gee tot vertroebelende verhoudings, is in die dramawêreld metafoor vir die Suid-Afrikaanse werklikheid. Die tweeluik van Brink bied 'n totale ander perspektief as *Die jaar van die vuur-os*, *Die verminktes* of *Kanna hy kê hystoe* op die sosio-politieke bestel van Suid-Afrika. Die tweeluik illustreer onder andere ook aan die hand van die geskiedenis hoe die burokrasie onbenullige voorvalle, byvoorbeeld die regering se gebrekkige interpretasie van letterkunde en die manipulerings daarvan, ver-

keerd verstaan en daardeur verhoudings kompliseer. Stockenstrom, metafoor vir die amptenary, interpreteer Bezuidenhout se tweede loesing van Booï soos volg:

Edelagbares, daar is net één vertolking vir hierdie vergryp. Dit was nie hierdie onskuldige man wat hy geslaan het nie: dit was vir my, vir die hele regstelsel, die wette, die vrede en welvaart van hierdie land.
(1970a:43.)

Die tweeluik dramatiseer vanuit die perspektief van versetkarakters 'n bepaalde insig met betrekking tot reg en geregtigheid, vryheid en die sin van bestaan in dié land. Dít is die belangrikste faktor wat die keuse van die tweeluik vir die studie bepaal het.

4.5.3.2 Die gebeureverloop in die tweeluik

Frederik Bezuidenhout (*Die verhoor*) is soos Makiet van *Kanna hy kê hystoe* uit die dood opgewek om die storie van sy sterwe te rekonstrueer. In dié onderafdeling word die gebeureverloop van *Die verhoor* kortliks aangetoon. Daar word gekyk hoe die 'storie' van Frederik se sterwe versetskeppende aangeleenthede in die sosio-politieke opset van die fiksionele dramawêreld openbaar. Die gebeureverloop van *Die rebelle* word dan vervolgens beskou teen die agtergrond van die sosio-politieke bestel. Teen die einde van dié onderafdeling volg 'n sinopsis van die versetskeppende elemente soos dit deur die gebeureverloop van die tweeluik gedramatiseer is.

Frederik Bezuidenhout is 'n middeljarige grensboer wat saam met 'n bruin vrou, Anna, leef. Hy straf Booï, 'n Hottentot wat vir hom werk. Booï gaan kla by Stockenstrom, die destydse jong landdros van Graaff-Reinet, dat sy loon teruggehou word en dat hy honger ly. Die konflik tussen Bezuidenhout en die gesag in die drama ontwikkel as gevolg van Booï se kundige opsweping van die opponerende instansies: Bezuidenhout en die staat. Die volgende dialoog tussen Booï en Stockenstrom illustreer hoe die konflik in die drama wat die gevolg van 'n *nietigheid* is, deur Booï aangewakker word:

STOCKENSTROM (*herwin met inspanning sy selfbeheer en keer terug na die regbank*). Edelagbares, in die maand April van 1813 het daar 'n Hottentot by my opgedaag met ernstige klagte teen sy baas, Bezuidenhout. (*Stap ingedagte na voor L om sy gedagtes te formuleer; loop hom daar vas in Booï.*)
Wie's jy? Wat maak jy hier?

BOOI: Ek kom met klagte, Seur. My naam is Booï.

STOCKENSTROM: Klagte, klagte. Die hele wêreld kom met klagte. Ek het nie tyd vir jou nie.

BOOI: My loon word teruggehou, Seur, en ek ly honger.

STOCKENSTROM: Ek is besig.

BOOI: Seur kan nie 'n Christenmens so wegstuur nie.

STOCKENSTROM: Dis 'n woord wat te maklik geplooi word om te pas. Ek
het genoeg rondloper-Christene op my werf.

BOOI: My baas sal my vrekmaak.

STOCKENSTROM: Een Christen minder.

BOOI: Dan het hy reg gesê.

STOCKENSTROM: Wie?

BOOI: My baas. Ek het hom gesê ek gaan geregtigheid soek, toe sê hy dan
moet ek liever wegbly van die Landdros.

STOCKENSTROM: Wie's hy wat so praat?

(1970a:7.)

In laasgenoemde opmerking van Stockenstrom is daar 'n uitreiking na Frederik Bezuidenhout en sy konfrontasie met die owerheid in die onmiddellike toekoms van die fiksionele werklikheid.

Booi maak ook seker dat die verhouding tussen Stockenstrom en veldkornet Opperman vertroebel. Hy wys daarop dat Opperman maar skrikkerig vir Bezuidenhout is en dat hulle neefs is. Verder beweer hy dat Opperman hom na Stockenstrom gestuur het om die saak aan te hoor (p.8). Booi beweeg van Stockenstrom na Opperman na Bezuidenhout terug na Stockenstrom. Met elke ronde word verhoudings verder gekompliseer. Na Opperman se besoek aan Frederik skryf laasgenoemde aan Stockenstrom 'n brief waarin die probleem met Booi in 'n ootmoedige trant verduidelik word. Stockenstrom sê: "Dis 'n baie onderdanige brief ... Hy het hom onderwerp aan my gesag." (p.24.) Dié geleentheid word andermaal deur Booi gebruik om verhoudings te vertroebel:

FREDERIK: Van een onderdanige mens aan 'n ander: Wat het hy in te bring
teen my brief?

BOOI: Ai, Seur, ai. Daardie ding van die twee osse wat ek skuld.

STOCKENSTROM: Ontken jy dit?

BOOI: As 'n os wegloop in sy kop kry, kan ek dit help?

FREDERIK: En die een-en-twintig skape?

BOOI: En die een-en-twintig skape net so, Seur. Hulle loop al so vandat Seur
hulle van Gaika af leer wegloop het.

FREDERIK: Dit was geruilde skaap, elkeen van hulle.

STOCKENSTROM: Jy mag nie oorkant die grens gaan skaap ruil nie.

FREDERIK: Mens mag ook nie met jou Veldkornet se vrou kooi toe gaan
nie, Landdros. Maar die vlees is swak.

STOCKENSTROM (*vinnig*). En die storie van die vers?

BOOI: Ook 'n lieg, Seur. Ook 'n lieg. Maar ek sal inskik: die vers kan hy maar
hou vir die geld wat ek geleen het.

STOCKENSTROM: En die graaf wat jy sou gesteel het?

BOOI: Nie gesteel nie. Net gebêre. Dat hy nie so gou opraak nie.

STOCKENSTROM: Dan is die saak nou afgehandel.
(1970a:25.)

Booi word na Bezuidenhout teruggestuur met 'n werkkontrak wat deur Opperman opgestel is. Bezuidenhout ignoreer die kontrak maar neem Booi voorwaardelik terug in sy diens (pp.26-27). Gou is daar weer moeilikheid. Booi slag nog 'n skaap en kry 'n ordentlike loesing by Bezuidenhout. Frederik deel dit soos volg aan Jacob en Anna mee:

FREDERIK: Ek het Booi daar by die keelaf lam gekry. Dié slag het ek hom half vrek geslaan. Dat hy iets hét om oor te kla as hy wil kla.

ANNA: Ag Here, Freek.

FREDERIK (*aan Jacob*): Sou jy anders gehandel het met 'n kneg wat jou dag na dag versondig en besteel?

JACOB: Ek weet nie ...
(1970a:38.)

Die loesing en aanverwante gebeure word deur Booi geplooi om verhoudings tussen Bezuidenhout en die owerheid verder te vertroebel. Die volgende gesprek tussen Booi en Stockenstrom toon hoe 'n wedersydse verset na 'n hoogtepunt gevoer word:

STOCKENSTROM: Ek kan dit nie glo nie, Booi. Dis te verregaande. Selfs vir hóm. Hy moet tog geweet het wat sou gebeur.

BOOI (*op*): Dis die reïne waarheid, Seur. Ek het my werk soos 'n Christenmens tussen die lammers gedoen en niemand gehinder nie. Maar vandat ek my voet weer daar gesit het, het hy dit op my uitgehaal oor ek kom kla het. En toe ek my kom kry, toe slaan hy my.

STOCKENSTROM: Toe slaan hy jou?

BOOI: Toe slaan hy my, Seur. As ek wit was, dan was ek nou blou.

STOCKENSTROM: Edelagbares, daar is net een vertolking vir hierdie vergryp. Dit was nie hierdie onskuldige man wat hy geslaan het nie: dit was vir my, vir die hele regstelsel, die wette, die vrede en welvaart van hierdie land.

FREDERIK: Ek het nie geweet my kiere is so lank nie.

STOCKENSTROM: Wat gaan Sy Eksellensie in die Kaap van my dink as ek toelaat dat my gesag op dié manier geminag word?
(1970a:43.)

Booi slaag daarin om Stockenstrom, Opperman en Bezuidenhout vyandig teenoor mekaar gestem te kry. Hy laat hulle mekaar verder treiter terwyl hy by die Cape Regiment gaan aansluit:

BOOI: As Seur nie omgee om maar alleen te gaan nie ... Wat sal 'n armsalige bruin man soos ek nou tussenin praat by julle? As Seur net die saak vir my wil reël, dan gaan ek liewerster nou deur Grahamstad toe.

STOCKENSTROM: Om wat te maak?

BOOI: By die Cape Regiment aansluit, Seur. So kan ek Seur en Sy Majesteit en my Here beter dien. En dis veiliger in die leër as op Bezuidenhout se plaas.
(1970a:44.)

Bezuidenhout se verset teen die staat word meer uittartend. Hy ignoreer die dagvaarding wat op hom bestel is. Hy slag een van Booi se skape waarmee hy die geboorte van sy seun vier. Booi kla Bezuidenhout weer opnuut aan in die aanklagtekantoor:

STOCKENSTROM: Wat is dit dié keer?

BOOI: Ek het tyding gekry hy't my skaap geslag, Seur. (*Bewoë.*) My ou hameltjie. Hoeveel vee het hy? Hoekom slag hy nie sy eie nie? Maar ek, wat niks het nie, wat nakend in die wêreld staan, my ou hameltjie loop slag hy.
(1970a:51.)

'n Hofsitting word gereël. Bezuidenhout daag nie op nie. Sy plaashulp, Jacob Erasmus, verskyn namens hom en verduidelik:

JACOB (*ná 'n enigsins verslae stilte*): Oom Freek laat weet: hy is 'n man van vrede en was dit nog altyd. Hy is veronreg, maar hy is bereid om Booi toe te laat om al sy goed te kom haal. Vir skuld en skadevergoeding eis hy niks. Net een versie om te betaal vir al die voer vir sy vee terwyl Booi weg was.
(1970a:57.)

Na aanleiding van die verduideliking reël Stockenstrom 'n oplossing vir die probleem tussen Booi en Bezuidenhout. Die "oplossing" (p.58) lei tot nog 'n pak slae vir Booi en daarmee die begin van die einde. Bezuidenhout word gedagvaar om op 5 Julie in die hof op Graaff-Reinet voor die landdros en Heemrade te verskyn. Hy daag oudergewoonte nie op nie. Stockenstrom kry formeel van Lord Charles Somerset verlof om Bezuidenhout te laat haal (pp.64-65). Veldkornet Opperman bedien persoonlik die hofbevel op Bezuidenhout om op 5 Oktober op Graaff-Reinet te verskyn. Frederik se verset teen die bevel is duidelik:

FREDERIK: Jy weet wat ek kies. En jy is skytbang, want jy weet jy's magteloos as ek nie saamspeel nie. Jou hele ordetjie sak inmekaar as één man vir jou sê: 'Nee!' En ék sê nee. Want jou hele kastige pleidooi oor alles waaraan jy glo, is vals. Dit kom uit vrees, dis al. As jou oortuigings eg was ... Maar jy's skynheilig. Omdat jou ordetjie gebou is op jou geloof dat jy beter is as ander. En skynheiligheid is laer as stront.

OPPERMAN: Dus weier jy om te kom

FREDERIK: Ek kán nie kom nie.
(1970a:73.)

Johannes Londt, 'n Hollandse onderbalju, en luitenant Frans Rousseau word uiteindelik, nadat Opperman en Olivier geweier het, gestuur om Bezuidenhout in hegtenis te gaan

neem. Anna, Bezuidenhout se bruin houvrou, verwyt hom soos volg vir sy daad:

ANNA: Nee. Jy baklei oor jy 'n harde kop het en nie wil ingee nie. En Stockenstrom en Opperman het harde koppe. 'n Nietigheidjie, 'n verspot-tigheidjie het gebeur en skielik staan jul wille teen mekaar en nou bly julle beur en niemand wil uitskei nie.

(1970a:75.)

Frederik en Hans, die bruin seun van Anna, neem saam in 'n grot en Jacob *apart* in 'n ander grot, stelling in. Frederik word tydens die geveg wat volg doodgeskiet. Jacob Erasmus (die blanke) word vrygespreek van aandaagheid aan die opstand. Hans, die bruin seun van Anna, alhoewel hy gedwing was soos Erasmus om aan die opstand deel te neem, word gevonnissen tot géseling en drie maande tronkstraf. Hierop lewer Frederik die volgende kommentaar: "So maklik geteken, afgedaan. Maar is dit klaar? ..." (p.99.)

Die verset van die karakters in die *Die rebelle* teen die politieke bestel is 'n voortsetting van dié van *Die verhoor*. Tydens die begrafnis van Frederik Bezuidenhout word die *nietige oorsake* wat aanleiding gegee het tot sy dood 'n rede vir die oorledene se broer, Hans, om hom teen die staat te verset. Die grensboere is in opstand teen die diskriminerende en vernederende optrede van die owerheid. Die botsing tussen die grensboere en die staat setel onder andere histories in die kwessie van die "slappe optrede van die owerheid teen die nie-blankes" (Scholtz, 1970:231). Scholtz wys verder daarop dat die "vyf tereggesteldes alles behalwe martelaars vir 'n goeie saak was": "Na die strenge letter van die wet het die betrokke manne die vonnis wat hulle opgelê was, volkome verdien. Dit het by hierdie manne waarlik nie om die een of ander groot beginsel gegaan nie. Hulle was in baie opsigte nie van die Afrikaanse volk verteenwoordigend nie, want in hul private lewens was sommige alles behalwe onbesproke. Daar was in hul optrede 'n element van beginselloosheid, roekeloosheid en onverantwoordelikheid. Hulle wou in die eerste plaas van die hulp van Kaffers gebruik maak. En wie sou daaronder moes ly? Hul eie volksgenote. Het Gaika aan die versoek van die manne voldoen, sou dit gewis die dood van meer as een Afrikaner beteken het. Hulle het in die tweede plaas 'n hele aantal van hul eie volksgenote in die ellende gedompel deur hulle met fisieke geweld te dreig of geestelike dwang op hulle uit te oefen. Dit behoort derhalwe heeltemal duidelik te wees dat die tereggesteldes alles behalwe martelaars vir 'n goeie saak was." (Scholtz, 1970:238.)

Uit die perspektief van Hans Bezuidenhout, Kasteel Prinsloo, Stefaans Bothma, Kerneels Faber en Theunis de Klerk roep die dood van Frederik Bezuidenhout om wraak. Hans verwoord die wraakgedagtes by die graf soos volg:

Ons het saam hierdie wilde stuk wêreld begin skoonmaak. Ons het saam gesien hoe die een regering ná die ander van oor die see af hier kom neskop. Hoe hulle die hande op ons strotte lê en die asem uit ons wurg. En nou het hulle te ver gegaan. Dis nie maar oor 'n Hottentot se moleste dat Freek dood is nie: dit is oor hy teen hulle bly staan het en verseg het om te loop lê. Dis dáárom. En dan vra jy dat hy moet rus en ek berus! Ek sê jou ek sal nie dag of nag vrede hê voor hy gewreek is - of voor ek saam met hom onder die grond lê nie.

(1970b:2.)

Die onderliggende redes vir die grensboere se verset teen die owerheid word soos volg in die woorde van Kasteel Prinsloo saamgevat:

KASTEEL: Maar nie onreg nie. Waar kry een volk die reg vandaan om vir 'n ander te besluit? Ons is die meerderheid in hierdie land. Maar as hulle vir ons sê: 'Gaan!' dan gaan ons. As hulle sê: 'Kom!' dan kom ons. Gedweë gatlekkers het ons geword ...

(Brink, 1970b:20.)

Uit die antwoord van Kasteel as verteenwoordiger van die grensboere in verset, blyk 'n sosio-politieke ambisie wat onder andere die ideologie van apartheid soos volg aanspreek:

STEFAANS: Wat word van alles wat vir ons mense kosbaar is as ons nou sommer die hekke vir die swartes oopgooi - al is dit teen 'n vyand?

KERNEELS: Ons steek saam met hulle al die grense in ons pad oor en word saam nuut, anders as al hierdie apartheid waar in mens eensamer en eensamer word.

(Brink, 1970b:32.)

In die tweeluik word die historiese gegewens so getransformeer dat die groeiende verset-aksie teen die apartheidsideologie wat 'n lang aanloop in die Suid-Afrikaanse geskiedenis het, gedramatiseer word:

STEFAANS: Hou die swartes hieruit. Ons kan ons eie dooies begrawe. Tussen ons het hulle niks uit te waai nie. Hulle plek is daar anderkant die grens.

KERNEELS: Hulle word met dwang daar gehou, nes ons hier duskant. Dis goed vir niemand. Dit is nou tyd dat dié bymekaar staan wat bymekaar hoort: ons van Afrika teen dié van oor die see.

(Brink, 1970b:31.)

Hans Bezuidenhout kry uiteindelik 'n groep rebelle byeen en trek na Slagtersnek. Die hulp van Gaika waarop hulle gereken het, daag nie op nie. Hans word in 'n skermutseling wat volg, doodgeskiet en Prinsloo, Bothma, Faber en De Klerk word later opgehang. Die

tweeluik sluit met die besinnende woorde van Krugel wat die durende gang van verset teen die sosio-politieke bestel voorspel:

Ek weet nie meer nie. Ek is baie oud, en dom voor die dood. Wie weet ooit of iets verniet is? Hierdie graf lê nog oop. En solank hy oop is, is niks ooit heeltemal verby nie.

(Brink, 1970b:101.)

Brink ontgin die gebeure hier te lande van die verwikkelde wêreld van die agtiende en vroeë negentiende eeu om daarmee in die fiksionele dramawêreld na die oorsake van verset teen die sosio-politieke stelsel te soek. Die tweeluik ontmitologiseer in 'n groot mate die heldebeeld wat deur die geskiedenis (Van Jaarsveld, 1982:296-312) aan die grensboere toegedig is. (Vergelyk 4.5.4.2.) In die fiksionele dramawêreld is die toepassing van reg en geregtigheid die oorsaak dat daar 'n toestand van spanning tussen die grensboere en die regering ontstaan. In 2.2 is beweer dat verset setel in die wete dat die versetkarakter 'n geregverdigde saak het, dat sy regte deur 'n bepaalde intensie/sisteen/ideologie aangetas is en dat die strewe na 'n ideaal hom sal verlos van die oorsaak van sy protes. Camus (1984:19), aangehaal onder 2.3.3 som dié verskynsel soos volg op: "He rebels because he categorically refuses to submit to conditions that he considers intolerable and also because he is confusedly convinced that his position is justified, he has the right to ..."

Dié voorafaangehaalde bewering van Camus tipeer grootliks die oorsaak van verset soos dit in die tweeluik gekonkretiseer is. Booï is in verset teen Bezuidenhout. Hy glo hy is reg. Hy eis reg en geregtigheid. Bezuidenhout doen wat, volgens sy insig, die regte is: hy straf waar en hoe hy dink dit gedoen behoort te word. Die regering probeer toesien dat reg en geregtigheid geskied en in die proses word die relatiwiteit van wat reg en geregtigheid is, deur die tweeluik gedramatiseer. Booï eis van die staat optrede, Frederik eis van Booï 'n bepaalde optrede op die plaas en die staat eis van Frederik sekere insette. Elke instansie tree vanuit sy bepaalde perspektief geregverdig op.

Na die dood van Frederik beweer sy broer Hans Bezuidenhout in *Die rebelle*: "Dit sal nooit eindig voor daar reg geskied het nie. Daar het 'n onreg tussen ons gebeur wat uitgewis moet word." (p.4.) Met dié optrede van Hans word die kwessie van wat reg en geregtigheid in *Die verhoor* is, voortgesit in *Die rebelle*. Die nietige oorsaak van die aanvanklike konflik tussen Frederik en Booï, groei totaal weg van die pak slae wat Booï gekry het en betrek gaandeweg die sosio-politieke opset van die tyd as die oorsaak vir verset.