

GERMANICUS

en die

TRAGEDIES VAN SHAKESPEARE

verhandeling ingedien deur

ANDRÉ P. BRINK

ter verkryging van die graad

MAGISTER ARTIUM

aan die Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.

Promotor: Prof. dr. G. Dekker.

1959

-oOo-

I N H O U D S O P G A W E .

<u>HOOFSUK I</u>	:	Die wese van die tragiese.....	1
<u>HOOFSUK II</u>	:	"Something rotten in the state".....	26
<u>HOOFSUK III</u>	:	Die tragiese held: grootsheid.....	102
<u>HOOFSUK IV</u>	:	Die held teenoor die realiteit.....	121
<u>HOOFSUK V</u>	:	Die val van die held.....	179
		Besluit.....	203
		Bibliografie.....	(i)

INLEIDING.

Van die vele aspekte wat behandel kan word in 'n vergelyking van Germanicus met die tragedies van Shakespeare, word in hierdie verhandeling alleen 'n ondersoek gedoen na die wese van die tragiese: die skepping van 'n besondere kader vir die tragiese, en die aard en rol van die held. Op versooreenkomste as sodanig word dus nie veel nadruk gelê nie; 'n bespreking van tegniese vergelykingspunte (indeling en verloop van die handeling, ironie, samehang, gerigtheid op die toekoms e.d.m.) val insgelyks nie binne die bestek van hierdie verhandeling nie.

Ek wil graag my dank betuig aan my promotor, Prof. Dr. G. Dekker, vir sy inspirasie en vir sy oorwoë en insigryke leiding. Ook aan Prof. Dr. R.E. Davies, vir waardevolle hulp, inligting en bronne verskaf i.v.m. Shakespeare.

HOOFSTUK I

DIE WESE VAN DIE TRAGIESE

§ 1

Inleiding

'n Vergelyking van Germanicus met die tragedies van Shakespeare kan die vrugbaarste geskied nadat afdoende bepaal is of Germanicus aan die eise van die tragedie voldoen. Daarsonder sou 'n vergelyking alleen los aspekte sonder bepaalde verband kan raak. So 'n vergelyking sou wel ook sy waarde hê, soos blyk uit die proefskrif van P. du P. Grobler,¹⁾ waarin verwantskap van Germanicus veral met Hamlet en Julius Caesar aangedui word; maar ook die gebreke van so 'n benadering sonder 'n koherente faktor blyk uit die betrokke studie. Ofskoon daar onteenseglik versooreenkomste in Germanicus en sommige Shakespeare-tragedies aangedui kan word²⁾, en ofskoon die aard van die vers of beeldryke betoog by Louw dikwels Shakespeareaans klink³⁾, het so 'n benadering weinig meer as terloopse nut.

1) Op. cit.

2) Insonderheid die ooreenkoms van passasies soos die volgende:

"Veertig jaar lank ken die Romeine 'n baas,
'n heerser; kruip ons soos slakke langs die voet
waarbo die magtige romp van Caesar skemer.
Hy loop bo ons en trao en sien ons skaars;
alles het klein geword, net een is groot
en gruwelik bokant ons.
Ons is 'n put..." (Germanicus, p 18),

en:

"sy's gevangene van Caesar en van Rome,
en dié twee staan sterk donker bokant my" (p 46),

met

"Why man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men
Walke under his huge legges, and peepe about
To finde our selves dishonourable Graves" (Julius Caesar, I.11;
p 421 in die Nonesuch uitgawe van die Eerste Folio, 1953, waaruit
deurgaans in hierdie verhandeling aangehaal word. Aanhalings uit
die tragedies kom uit die derde bundel.)

3) Vgl. passasies soos die volgende:

"Ek hoof nie na die hemele te kyk nie:
aan sy hart, aan sy voorkop kan ek sien
dat die son by sy geboorte in die Weegskaal
en naby Venus was" (p 30);

ook:

"Hy't als geskenk en ons so arm gemaak
dat ons nou niks as trane sal kan bring nie" (p 48);

ook:

"Toe ek daar kom, toe was daar net berig
dat U aan 't sterwe was: toe skreeu, toe woeë dit
die donker strate deur, gooi vuur en klippe
na die tempels, brand hul Baals en kosb're klere,
vervloek die gode en roep die duister magte aan
en huil soos wilde diere" (p 106).

Waar in hierdie verhandeling veral die ooreenkoms - al dan nie - in tragiese opvatting en voorstelling onder die soeklig geneem wil word, is dit dan eers nodig om die vraag na die wesentlike aard van die tragiese nader te beantwoord.

§ 2

Die opvattinge van Aristoteles, en die probleem van die verhouding tussen noodlot en skuld by die held, veral in die lig van Bradley se beskouing.

Die opvattinge van Aristoteles is eeue lank as evangelie vir die tragiese aanvaar. 'n Meer kritiese benadering is nodig, veral aangesien dit uit die Ars Poetica^{3a)} blyk dat Aristoteles se uiteensetting geen teoretiese voorskrif sonder meer is nie, maar gebaseer is op die treurspele van sy tyd. Sy gevolgtrekkings is dan veral die volgende: die tragedie is die nabootsing van 'n handeling "complete, and whole, and of a certain magnitude"⁴⁾. Die handeling is dan ook primêr: "Tragedy is an imitation, not of man, but of an action and of life, and life consists in action"⁵⁾; weliswaar bepaal die menslike karakter sy besondere eienskappe, maar dit is deur handeling dat hy ten onder gaan of seëvier. Die essensie van hierdie handeling is dat dit 'n peripeteia, 'n staatverandering, in die held bewerkstellig; en dit in "a man who is not eminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some error or frailty. He must be one who is highly renowned and prosperous"⁶⁾; en die doel van die ondergang van hierdie grootse man is om "fear and pity"⁷⁾ by die toeskouer te skep, 'n katharsis van gevoelens, wat gewoonlik eers volledig geskep word wanneer die held tot insig, agnitio, kom oor sy ondergang.

Vanweë die besondere oordeelsfout⁸⁾ van die held, kom hy in opstand teen die gode of die allesbeheersende lot; dikwels gebeur dit in tragiese verblindheid; en voortgestu deur sy oorspronklike verkeerde keuse verhef hy hom in oormoed - hubris wat veroorsaak dat hy by die laaste en beslissende kruispad verkeerd móét kies en ten onder gaan.

3a) Die vertaling van S.H. Butcher (The Poetics of Aristotle) is gebruik. Londen, 1911 (1895).

4) Op. cit., p 31

5) Ibid., p 27.

6) Ibid., p 45.

7) Ibid., p 45.

8) Hierdie woord het vertalers nog steeds grys hare besorg.

Aristoteles se opvatting sou al dadelik die moontlikheid vir Germanicus - ook Hamlet - as tragiese held uitsluit: "Of all these ways, to be about to act knowing the persons, and then not to act, is the worst"¹⁾; soos ook trouens deur Staiger geïmpliseer word: "Darin (d.w.s. in die voortstuwende handeling) gründet die Regel, dass der Held eines Dramas tätig sein soll; ein leidender Held sei undramatisch"²⁾. Maar Aristoteles kwalifiseer sy uitspraak nader: "It is shocking without being tragic, for no disaster follows"³⁾. Omdat by Germanicus, en by Hamlet, dadeloosheid juis op 'n katastrofe uitloop, is die moontlikheid van tragiek in hierdie twee helde dus nie dadelik uitgesluit nie.

* Uit die Aristoteliaanse opvatting kan sommige hooftrekke nou aangedui word:

- 1) op grond van 'n bepaalde karakterswakheid, oordeelsfout, gebrek e.d.m. doen die edele en hoë held 'n verkeerde keuse;
- 2) hy kom deur hubris in ^{oormoed - selfopoffering} verset teen 'n oppermagtige lot wat hom te gronde rig;
- 3) self het hy kragtens sy oorspronklike verkeerde handeling egter óók skuld aan sy ondergang;
- 4) hy word gedompel in konflik en innerlike stryd;
- 5) hy gaan ten onder, maar omdat hy sy ^{scriptura} staatverandering beklaag en tot insig, selfs inkéér, kom, wek sy ondergang, soos ander faktore, naas vrees ook mededoë by die toeskouer, en die reiniging van emosies vind plaas.

Hierdie stellinge opper uit die staanspoor probleme, nie net by teepassing op Germanicus nie, maar veral ook op tragedies van Shakespeare, en selfs op klassieke treurspele: getuie Die vroue van Troje.

Die belangrikste probleem word geskep deur die opvatting van 'n bepaalde gebrek of swakheid by die held, as gevolg waarvan hy skuld kry aan sy eie ondergang. Maar in watter verhouding staan hierdie skuld tot die lot, die "divinity that shapes our ends"? Op een reële vlak beskou, skyn dit of Oidipus slagoffer van die lot is: kan hy werklik die blaam

1) Op. cit., p 51.

2) Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1956 (1946), p 171.

3) Op. cit., p 51.

vir sy onwetendheid dra? Het hy nie in belang van volk en land probeer optree nie?¹⁾ Het Orestes dan skuld gehad aan die sonde van sy vader? Het Lear sy ontsettende staatverandering werklik verdien? Selfs as aanvaar word dat hy omsigtiger moes opgetree het in die verdeling van sy koninkryk en die verbanning van Cordelia, staan sy skuld in vreemde verhouding tot die matelose straf wat hy daarvoor moes verduur. En het Romeo skuld gehad aan sy einde? Germanicus insgelyks: hy wou hom juis weerhou van die kwade - en tog gaan hy aan die kwade ten onder. (Dit is egter opmerklik dat die hoogheid en helderheid van Germanicus 'n mate van kleinserigheid en selfverheffing vertoon; hieroor later meer.)

As die skyn van onregverdigheid geskep word; d.w.s. as die straf van die held buite alle verhouding met sy dwaling staan, kan daar geen volledige katharsis plaasvind nie; dit sou alleen met afgryse vervul - of, andersyds, sou dit slegs skouspel word van 'n pateties lydende mens. En lyding, hoe nodig dit ook vir die held is, is nie in sigself tragies nie.²⁾

Teenoor die karakters wat hierbo genoem is, staan weer Macbeth: "the fiend-like butcher", aartstiran, moordenaar. Dat hy skuld aan sy ondergang het, is onbetwisbaar. Maar hoe kan dit dan verklaar word dat die toeskouer by sy dood tog nie triomfantelik die einde van 'n "skurk" aanskou nie maar intens bewoë meeleef met die einde van 'n held? Hoe sou die toeskouer dan ook met Othello meelye kon hê? 'n Volkome redelose, wrede, afgrysingwekkende daad soos die moord van Desdemona móét tog gestraf word. Voorts is daar karakters soos Antony, wat aan sy uitspattige lewe ten onder gaan en tog meedoë wek; die hooghartige Coriolanus wat geen emosie duld nie en tog die simpatie van die toeskouer wek.

Dit moet duidelik wees: sonder skuld kan geen tragedie moontlik wees nie. "To make tragedy possible the strain on the readers feelings should be diminished by the reflexion that the misery portrayed is not

1) Let egter daarop dat dit 'n eensydige probleemstelling is: in Oidipus is die hele las op die koning al 'n tragiese skuld; sy onbeheerstheid maak hom skuldig.

2) Sien Hoofstuk V, § 3.

entirely undeserved"¹⁾ betoog Smart. Die hele Hegeliaanse konsepsie van die tragiese sluit ten nouste hierby aan: "The powers that rule us give to each the lot he deserves for his own acts"²⁾. As Hegel daarenteen beweer: "A nature which has many noble qualities but some fatal defect is a legitimate theme of tragedy, but it is not the only theme"³⁾, met verwysing spesifiek na Romeo en Juliet, die "pair of star-cross'd lovers" wat die slagoffers word van die skuld van Montagues en Capulets, begin die ys dun raak. As Smart na aanleiding van die Hegeliaanse opvatting dan besluit: "Tragedy involves reaction against calamity"⁴⁾, moet Germanicus opnuut deur die sif val, en ook die Vrome van Troje en Hamlet.

Skuld moet daar dus wees: "Der tragische Mensch hat den Mut zur Schuld, die schon im Wesen des Menschen besteht," sê Staiger⁵⁾. Maar dit is 'n skuld wat deur die loop van die handeling kan ontwikkel: "Durch die Tat gewinnt er (Oidipus) die entsetzliche Einsicht...Die Schuld liegt...vor der Tat und wird durch verantwortungsbewusstes, evident"⁶⁾.

Maar as die held dan bydra tot sy eie uiteindelijke val, is hy nog nie noodwendig moreel skuldig nie: juis dan sou die straf van Oidipus, Lear, Germanicus, selfs ook Hamlet, buite verhouding met die "sonde" wees. Dit moet egter vermeld word dat volgens Walter Raleigh (Shakespeare, London, 1909) Shakespeare se opvatting van die tragiese juis was dat "what they suffer is out of all proportion to what they do and are" (p 260) en dat hy juis die "hopelessness" van die stryd beeld sodat sy groot menslike meelye geuit kan word. Dié opvatting kan nie aanvaar word nie. Daarom benadruk De Haan dan ook: "De tragische schuld is geen zedelijke schuld"⁷⁾, want "zedelijke schuld is een schuld, die haar oorsprong vindt in mijzelf.

1) Smart, John S.: Tragedy (in Essays and studies by members of the English Association, deel VIII, Oxford, 1922, p 14.)

2) Aangehaal deur Smart, Op. cit., p 18.

3) Aangehaal deur Smart, Op. cit., p 22.

4) Op. cit., p 26.

5) Op. cit., p 189.

6) Ibid., p 188-9.

7) Het tragische. Leiden 1933, p 100.

Ik ben derhalve toerekenbaar, en daar ik het schuldig kwaad begaan heb, ben ik strafwaardig"¹⁾ - en "straflijden is niet tragisch lijden"²⁾ (dit moet die verwysing na Macbeth en Othello al bewys het). De Haan se oplossing is dan: tragiese skuld is die "onpersoonlike skuld der menschheid"³⁾. Dit is metafisiese skuld: "Zijn grandeur wordt misère door een verwantschap met de wereldgesteldheid"⁴⁾ - en hierdie wêreld-gesteldheid het ontstaan deur die immanente uitstort van God in Sy skepping, wat nou bestaan as "disharmonie...ingevat in de harmonie van het Universum"⁵⁾. De Haan voer egter 'n bietjie intellektuele gimnastiek uit om by die opvatting van "sedelike skuld" verby te kom waar hy die tragiek van skuld wil sien in die persoonlike bydrae van die held tot die kosmiese skuld. Nietemin is daar in sy opvatting veel belangwekkends.

Ook Grobler benadruk dit in sy proefskrif dat daar van morele skuld geen sprake is nie, maar hy wil die "skuld" veral vertolk as "hubris": so is juis Oidipus se verblindheid en Germanicus se edelheid hul hubris, soos duideliker aantoonbaar die trotse edelheid en enkelheid van Coriolanus syne is. (Grobler se interpretasie los heelwat probleme op, maar die gedurige inspeel van kosmiese verbande in die groot tragedies is daarmee nog nie afdoende beantwoord nie.

Bradley kom nader daaraan wanneer hy sy briljante uiteensetting van die rol van die lot in samehang met die skuld van die held aanbied. As uitgangspunt stel hy dat dit ewe onwaar is om te sê dat die lot 'n bepaalde kosmiese of metafisiese wet van geregtigheid is as dat dit 'n blinde, willekeurige mag is. Ons moet wel aanvaar dat "the power from which they (die helde) cannot escape is relentless and immovable"⁶⁾; en dat "they fight blindly in the dark, and the power that works through

1) Ibid. p 104.

2) Ibid. p 107.

3) Op. cit., p 110.

4) Ibid., p 117.

5) Ibid., p 116.

6) Op. cit., p 27.

them makes them the instruments of a design which is not theirs" ¹⁾ - soos Brutus deur sy edele strewe alleen ellende veroorsaak het; en soos Lear deur een eiesinnige daad al die magte van die hel oor sy gryse kop ontketen het. [Dit is insgelyks waar dat die "powers above us" die één situasie bestem waardeur die held tot val kom: Othello het die één man - Iago - by hom wat sy einde kan veroorsaak; Duncan moet juis daardie besondere nag by Macbeth kom oornag; Antony, die groot krygsman, moet juis te doen hê met die één vrou wat sy krygsvaardigheid kan lam slaan; en Germanicus moet juis in één regiment met Piso te lande kom. Maar dit is geen lotswerking nie: alleen 'n basies dramatiese eis dat die held noodwendig teenoor sy antipode gestel word. Daarom ontken Bradley enige "crude fatalism"²⁾ by Shakespeare: die lot het nooit 'n besondere wrok teen die held nie. Bradley besluit derhalwe dat hierdie mag "appears to be a mythological expression for the whole system of order, of which the individual characters are inconsiderable and feeble part; which seems to determine, far more than they, their native dispositions and their circumstances, and, through these, their action; which is so vast and complex that they can scarcely at all understand it or control its workings; and which has a nature so definite and fixed that whatever changes take place in it produce other changes inevitably and without regard to men's desires and regrets"³⁾. Om hierdie rede moet daar in die ware tragedie nóg morele nóg poëtiese geregtigheid gesoek word. Die "lot" is moreel alleen in dié sin dat dit nie afsydig staan teenoor goed en kwaad nie. In die Shakespeareaanse tragedie is die oorsprong van die lyding en stryd juis altyd die kwade: "not mere imperfection but plain moral evil"⁴⁾. Op hierdie wyse verklaar Bradley dan die redelose haat

1) Ibid., p 27.

2) Op. cit., p 29.

3) Ibid., p 30.

4) Ibid., p 34.

van Montagues en Capulets wat in Romeo en Juliet die twee bemindes as slagoffers eis; die diaboliese ambisie wat Macbeth ruïneer; die boosheid van Iago in Othello; Goneril, Regan en Edmund in Lear; owerspel en moord in Hamlet. In hierdie lig sou al die misdrywe van die dekadente Ryk, en veral die boosheid in Tiberius en Livia dan in Germanicus betrag kan word¹⁾.

Só benader, is daar dus nie sprake van geregtigheid nie, maar het ons te make met 'n reaksie²⁾ van die orde, gebaseer op die goeie; en hierdie reaksie gaan teen sowel aanvalle van buite, as 'n innerlike onvermoë om daarby aan te pas. Dáárom, redeneer Bradley, kan ons tragiese lyding aanvaar: dit spruit dan juis uit die konflik met dié "moral power, a power akin to all that we admire and revere in the characters themselves"³⁾. Wispelturigheid is derhalwe uitgesluit, omdat hierdie lot optree uit die noodsaak van eie natuur.

o { In hierdie orde is die Bose integraal verweef en geen buitestaander nie. dis nie ret Macbeth of Antony wat sondig nie, maar die orde self wat in sy eie manifesteringe vals raak aan sy eie wesenlike goedheid en in hierdie konflik word dit self uitgeput: "There is no tragedy in its expulsion of evil: the tragedy is that this involves the waste of good"⁴⁾.

o { Die toepaslikhede van hierdie opvatting lê voor die hand. Veral in die "waste of good" sou ons Germanicus dan besonder goed kan "plaas". Dit het ook dié voordeel dat dit die "oorwinning" van die held aan die

-
- 1) Onthou egter dat die tragiese nie in sodanige omstandighede in sigself geleë is nie, maar in die reaksie van die held op hierdie omstandighede.
 - 2) Onthou ook Smart se minder volledige opvatting "Tragedy involves reaction against calamity" (Op. cit., p 26)
 - 3) Op. cit., p 36.
 - 2) Ibid., p 37.

slot verklaar: Coriolanus gaan fisiek ten onder, maar red sy siel omdat hy Rome spaar; Hamlet ontkom aan die aarde waar hy sy lewe lank maar 'n "rogue and peasant slave" was; Germanicus stap oor in die ewigheid waar - dalk- "niks verlore" sal wees nie.

Maar hierdie interpretasie laat nie ruimte vir die klassieke wraaktragedies nie, juis omdat Bradley aanvaar dat die held nie gekonfronteer staan teenoor 'n lot wat hom 'n wrok toedra nie. En dit is 'n interpretasie wat ook nie genoeg waarde heg aan die skuld wat die held self aan eie ondergang moet hê nie: dit laat interessante moontlikhede vir die verklaring van "skuld" by Romeo buite rekening; so ook by die helde van die groot tragedies. De Haan het immers gelyk wanneer hy aanvoel dat metafisiese of kosmiese skuld alléén nie voldoende is nie; daar moet van die held 'n persoonlike bydrae kom.¹⁾ Ondanks Bradley se briljante betoog met sy vele onomstootlike waarhede, moet poëtiese geregtigheid ook geskied. Daarsonder sou geen katharsis kon plaasvind nie - ofskoon Bradley dan betoog dat "When we are immersed in a tragedy, we feel towards dispositions, actions, and persons such emotions as attraction and repulsion, pity, wonder, fear, horror, perhaps hatred; but we do not judge"²⁾.

Haas elke benadering wat tot dusver betrag is, bevat kerne van waarheid, maar geeneen is toepasbaar op die tragedie as literêre kunswerk nie. Smart probeer die probleem onseil deur van drie "soorte" tragedies te praat: blote lyding; ondergaan van die skuldlose held in 'n poging om die verrotting in die staat uit te sny (Hamlet); en 'n wederopstanding uit vernietiging: 'n volledige staatverandering en herkennis. Nou kan wel aanvaar word dat 'n literêre begrip mag ontwikkel en groei. Maar waar tragedies van al drie bogenoemde "soorte" sedert die klassieke bestaan het en almal onder die naam "tragedie" beskrywe is, moet dit tog duidelik

1) Vgl. sy verklaring op p 158: "Het noodlot behoeft in den mensch een aangrijpingspunt en daarin ligt zijn redegeving".

2) Op. cit., p 32 - 3.

wees dat een of aldrie aanduidinge te kort skiet. Dit deug ook nie om maar soos De Haan te verklaar dat Shakespeare in die volle sin van die woord nooit werklik tragikus was nie.

Wat die een uiterste - blote lyding - betref, kan nog geredeneer word dat konflik daar die rol van skuld kan neem. Dit sou egter nog nie Germanicus tragedie maak nie - en ewe min Die vroue van Troje.

'n Benadering moet dus gevind word wat ruimte vir vele nuanses laat, maar daarby ook dié werke sal uitweer wat wesenlik nie by die tragedie tuishoort nie.

§ 3

Die probleem van chaos en orde; die held as geroepene tot orde-skepping, met verwysing na GERMANICUS en die tragedies van Shakespeare; die oorwinning van die held aan die einde as 'n aspek van die konflik chaos-orde.

In 'n unieke studie, The Elizabethan World Picture¹⁾ gaan prof. E.M.W. Tillyard die aard van die Elizabethaanse metafisiese opvattinge na en konkludeer dat die Middeleeuse uitgangspunt van 'n geordende geheel gerangskik volgens 'n vaste stelsel van hiërargieë in die sestiende en sewentiende eeue nog algemeen aanvaar is. Veral is insiggewend die neerslag wat hierdie opvatting in die Elizabethaanse letterkunde gevind het. Tillyard gaan veral die manifestasies op drie wyses na:

(i) die opvatting van die kosmos as ketting met aaneenskakeling van een stand aan die volgende, hiërargies verbind, en met 'n primaat in elke stand (die dolfyn onder die visse, arend onder voëls, koning onder mense, God onder engele, son onder sterre, geregtigheid onder deugde, kop onder die liggaamsdele, vuur onder die elemente e.d.m.); hy onderskei dan vyf skakels: engele en eter; sterre en lot (Fortune); die elemente; die mens - met die unieke funksie dat hy die ganse skepping in hom saambind en die kloof tussen gees en stof oorbrug; en die laer skeppings-vorme;

1) Londen, 1952.

(ii) daar vind gedurig ooreenstemmende gebeure op alle vlakke plaas: veral tussen makroskosmos (heelal) en staat, tussen makroskosmos en mikroskosmos (mens), en tussen staat en mikroskosmos geskied dit voortdurend; so sal 'n gemoedstryd (mikroskosmos) gedoebleer word in elementele storms (makroskosmos), en gemoedsontwrigting kan uitwendig aangedui word deur bonatuurlike verskynsels en verskynings (vlak van die goddelike);

(iii) eindelik is die universum gekonsipieer in terme van musiek: 'n gedurige, ritmiese dans waarin alle onderdele moet meedans as daar nie versteuring wil plaasvind nie.

In die kosmiese orde is chaos 'n gedurige bedreiging: waar chaos dan nie maar net ontwrigting aandui nie, maar "the cosmic anarchy before creation and the wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning"¹⁾.

In hierdie verband is dit ook insiggewend dat De Haan die wese van Shakespeare soek in die te pletter loop van sy helde in hul hewige sieledrif teen die "zedelijke wereldorde"²⁾. En ewe belangrik is sy reeds gesiteerde stelling dat die "grandeur" van die tragiese held verander in "misère" deur 'n "verwantschap met de wereldgesteldheid"³⁾.

Voeg hierby die opvatting van G. Wilson Knight dat "'Disorder' and 'tragedy' are in Shakespeare practically synonymous"⁴⁾, en die woorde van Dowden: "Tragedy as conceived by Shakespeare is concerned with the ruin or the restoration of the soul, and of the life of men. In other words its subject is the struggle of good and evil in the world"⁵⁾, dan moet dit al begin duidelik word dat die wêreldorde, die stryd van goed en kwaad, en veral: die stryd van orde en chaos wesenlik in die tragedie -

1) Op. cit., p 13. 'n Interessante ooreenkoms met die verwerking van die Hegeliaanse konsepsie in Ballade v.d. Bose kan hier aangetoon word.

2) Op. cit., p 84.

3) Ibid. p 117.

4) The Shakespearian Tempest, Londen 1940 (1932), p 23.

5) Shakespeare: A critical study of his mind and art, Londen, 1907, p 224.

ten minste dan in die tragedie van Shakespeare - teenwoordig moet wees.

'n Verdere ontwikkeling van hierdie gedagte blyk uit die skerpsinnige stelling van Marquard¹⁾: "As an Elizabethan, Shakespeare held that the order of the universe was reflected both in the state and in the individual, and that disruption in one produces or is produced by disruption in another": Hier is daar dus al kausale verband, nie meer net aaneenskakeling nie.

Uiteindelik is daar die opvatting van Goddard in sy indringende, ofskoon soms psigologistiese, studie, The meaning of Shakespeare²⁾: die wese van die tragiese is die verduistering van die lig, na die groot voorbeeld van Lucifer, ligdraer, wat tot val gekom het.

Al hierdie kritici het die probleem chaos-orde aangeraak, maar geeneen het so ver gegaan om juis hierdie probleem as sentrale vraagstuk van die tragedie aan te pak nie: juis dié benadering, glo ek, wat vir die interpretasie van die tragiese as estetiese verskynsel in alle moontlike gevalle toepasbaar geplooi kan word. Ek bied geen formule aan nie; in die letterkunde deug dit net nie. Alleen doen ek 'n benadering aan die hand wat die hele saak m.i. in al sy verbande en op al sy vlakke kan "pas".

Die sfeer van die tragiese, wat geskep word deur die kontrastespel, die dinamiese deureenspel van verskillende vlakke in die kosmiese hiërargie, lê wesentlik in die immer-dinamiese konflik van orde en chaos. Maar hierdie konflik word geprojekteer op en voltrek aan die persoon van die tragiese held wat midde-in die gebeure staan. Daarom sal hy die stryd ervaar nie net in sy polêre teen-stelling teenoor die magte buite hom nie, maar ook in sy eie hart. Hy self is immers mikrokosmos, gees en vlees, liggaam en siel: 'n brandpunt van die makrokosmos.

Aristoteles beweer, soos reeds aangetoon, dat dit in die tragedie hoofsaaklik gaan om die handeling en nie om die karakter nie. 'n Kritikus soos C.S. Lewis (in Hamlet: the prince or the poem, Londen, 1942) skryf

1) The Theme of responsibility in Julius Caesar (in Standpunte, Des. 1955 p 16).

2) Chicago, 1956 (1951), p 555

dan ook die verwarring oor die interpretasie van Hamlet toe aan die feit dat verkeerdelik die karakter benader is in stede van die dramatiese situasie. Eerder sou ek De Haan gelyk gee wat sê dat "Hett tragisch karakter biedte nog onbepaalde mogelijkheid van een tragisch omwending des geluks" (p 69): die potensialiteit is in die karakter geleë: immers, die katharsis word juis deur die voltrekking van die tragiese gebeure aan die held bewerkstellig.

Hierdie held, gewoonlik 'n leier in sy groep (sy dit prins, soos Hamlet of Germanicus; of koning soos Richard II, Richard III of Lear; generaal soos Macbeth of Coriolanus - en weereens Germanicus; of goewerneur soos Othello; patrisiër soos Brutus; vorss soos Antony) en opmerklik vanweë sy uitnemende edelheid en grootse karakter - want die val van die hoogste boom wek die grootste skrik en mededoë -, staan as kreatiewe, ordeskeppende individu in die wêreld wat hom omring. En juis vanweë sy besondere vermoëns word aan hóm opgedra om orde te skep uit 'n staat van chaos, of om 'n bepaalde ordestaat midde-in die chaos te bewaar.

Hierdie opdrag kan op verskillende maniere tot hom kom. Hamlet word daartoe aangesê deur die gees van sy vermoorde vader;

"Revenge his foule and most annaturall Murther...
But howsoever thou pursueste this Act,
Taint not thy mind; nor let thy Soule contrive
Against thy Mother ought" (I.v., p 579, 581).

Germanicus word aangesê deur sy soldate, veral deur Piso, en selfs deur Agrippina: met die eerste oopskuiw van die gordyn praat die soldate al:

"Germanicus moet kies;
die fyn jong veldheer moet iets doen... of trap" (p 1).

Kort daarna die eksplisiete eis:

"Gaan u na Rome,
dan gaan ons saam" (p 10).

Piso bring dit selfs nog dringender:

"Hy's ons hoop, hy's ál,
die enigste wat daardie donker mag -
die Caesar-huis - kan aandurf en vernietig" (p 19).

Selfs sy eie vrou eis:

"Jy sal moet gryp en Rome 'n heerser gee
wat Rome werd is" (p 33).

Die eis word al helderder en dwingender gestel totdat dit ná die groot veldslag in die vierde toneel eenvoudig nie meer veronagsaam durf word nie. Of Germanicus dié taak wil aanvaar of nie - wat op die oomblik nie ter sake is nie - die eis is aan hom gestel. En aan die hof van Aretas kom die laaste dringende eis:

"Jy kan, jy moet, jy's ál wat dit nog kan...." (99)

Die dringendheid en herhaling van die eis bring opnuut Hamlet in gedagte: waar ná die aanvanklike opdrag die gees wéér in Gertrude se slaapkamer aan Hamlet verskyn en aandring:

"Do not forget: this Visitation

Is but to whet thy almost blinded purpose" (III. iv, p 626).

Só belangrik beskou Lewis hierdie wyse van opdrag dat hy selfs skryf:

"The Hamlet formula, so to speak, is not 'a man who has to avenge his farther' but 'a man who has been given his task by a ghost'" (Op. cit., p 11).

Met Brutus is dit anders gesteld: die taak wat deur Cassius en die samesweerders aan hom opgedra is, is 'n valse (tensy Marquard se opvatting juis is: dat hierdie opdrag gaan oor die herstel van orde in 'n staat van korrupsie; 'n opvatting wat egter m.i. deur die gegewe in die teks nie volledig onderskraag kan word nie): sy eintlike taak, handhawing van die bestaande orde, word hom deur eie gewete en karakter opgedra, deur sy liefde vir Caesar.

Want só subtiel geskied hierdie uitverkorenheid tot ordehandhawing of ordestigting baie dikwels: naas kleiner openbaringe van chaos waar Othello deur omstandighede gedwing word om orde te stig (die straatgeveg in I.ii; die oorlog teen die Turke; die dronkenskap van Cassio in II.iii) is dit sy liefde vir Desdemona wat hom opdra om die orde van die liefde-staat teen die aanslae van die chaos (Iago) te bewaar. By Macbeth is dit die gewete wat hom die koers aandui:

"Hee's heere in double trust;
First, as I am his Kinsman, and his Subject,
Strong both against the Deed: Then, as his Host,
Who should against his Murtherer shut the doore,
Not beare the knife my selfe" (I.vii, p 504).

Aan Lear word dit deur sy magsposisie as vors opgedra om wyslik en regverdig te handel; deur sy vaderskap om sy kinders te ken. Dat hy hierdie taak hét, en dit kan vervul, blyk uit die aangrypende verhoortoneel wanneer Lear in die middel van die storm volslae kranksinnig 'n skynverhoor van sy bese dogters hou: "It shalbe done, I wil arraigne them straight, Come sit thou here most learned Justice, thou sapient sir sit here, now you shee Foxes..." (III.ii, p 830-1). Aan Antony word dit meer eksplisiet opgedra deur die boodskap van Rome, voorts deur die huwelik met Octavia en deur sy beloftes; en in die laaste geveg deur sy soldate en sy eie krygsmansgees. Romeo word deur sy liefde vir Juliet buite die Capulet-Montague-stryd verhef na 'n ordebestaan vanwaar hy ook orde kan - en moet - skeep. Coriolanus - omdat hy krygsman is en nie aandag aan influisteringe uit eie binneste sal skenk nie - kry die duidelike rigtingwysing van Volumnia, Virgilia en Menenius.

Vollediger hoef die aard van die opdrag nie nagegaan te word nie. Dit kom trouens nie so seer daarop aan wie die opdrag gee of hoe dit geskied nie as dat dit wel geskied. Die held is gebore tot uitverkorenhed. Sy posisie, sy milieu, sy eie wesentlike karakter maak ho uitverkore tot die besondere taak van ordehandhawing of ordeskepping in en uit die chaos. Die held word nie geroep of uitverkies nie; hy is dit. Dit is integrale deel van sy syn.

Maar nou is dit ook waar dat hy om die een of ander rede onbevoeg is om daardie opdrag uit te voer, die geroepenheid uit te leef. Dit beteken nie dat die taak volkome buite sy beheer lê nie: hy kán, as hy maar die regte weg volg:

"I doe not know
Why yet I live to say this thing's to doe,
Sith I have cause, and will, and strength, and means
To doo't" (IV.v, p 669),

roep Hamlet as hy die leër van Fortinbras sien verbystroom.

Germanicus bely:

"Die wil het in my stil gaan staan" (113).

Die vermoë is wel daar. In die besondere omstandighede, en kragtens die besondere gesteldheid van die held, faal hy net in die opdrag. Dit sou só verduidelik kan word:

Op die opdrag kan die held op verskillende maniere reageer; ek noem nie eens almal nie; dit is juis die voordeel van hierdie benadering dat daar soveel nuanseringe kan wees.

Die held sou in die eerste plaas wel die taak - en daarmee die verantwoordelikheid, en dus die skuld, as hy sou faal - op sy skouers kan neem. Hy kan onderneem om wel orde te stig of te bewaar teen die dinamiese teenkanting van die bese, die chaos, in. Maar omdat hy die wese van die chaos verkeerd verstaan; omdat hy die chaos nie ken as chaos nie, daarom handel hy verkeerd en word hy self deur die chaos vernietig: Othello kan alleen die orde in metafisiese, selfs ook materiële, sin handhaaf as hy Desdemona bly liefhê. Dit sou beteken dat hy Iago, verpersoonliking van die Bese, dus: die chaos, moet teenstaan of selfs vernietig. Maar vir Othello is sy adjutant immer "honest Iago". Wanneer die slinkse vergiftiging van Othello se gees begin, sê hy nog:

"And for I know thou'rt full of Love, and Honestie,
And weigh'st thy words before thou giv'st them breath,
Therefore these stops of thine, fright me the more" (III.iii, p 885).

Hoe sou hy die kwade dan kan weerstaan, die chaos kan weer, as hy dit nie herken as chaos nie?

Die held sou dit voorts as taak kan aanvaar om orde uit die chaos te skep, maar om die een of ander rede dit versuim - dit is weer sy optrede, en nie sy motief nie, wat hier ter sake is. Hamlet aanvaar onmiddellik die opdrag van die gees:

"Hast, hast me to know it,
That with wings as swift
As meditation, or the thoughts of Love,
May sweep to my Revenge" (I.v, p 580).

Maar omdat hy versuim, kry die verteenwoordiger van die chaos, Claudius, geleentheid om eerste te handel - en Hamlet gaan aan die chaos ten onder. Hy sou ewe goed kon sê as wat Othello gesê het: "Chaos is come again".

Ook Antony weet wat hom te doen staan; ook hy stel die daad uit - maar sy versuim spruit daaruit dat hy juis verknog sit aan die chaos wat hy moet weer:

"These strong Egyptian Fetters I must breake,
Or loose my selfe in dotage" (I.ii, p 948).

Enersyds vertoon Germanicus ooreenkoms met Hamlet en Antony: hy is die edele - maar dan ook die absoluut-edele - wat as heldere van die staanspoor af reëlreg teenoor die chaos gestel is. Nie net staan hy as leier onder die soldategroep nie (die chaos word heel dikwels juis deur die volksmassas verteenwoordig - getuie veral Coriolanus), maar ook as kreatiewe enkeling teenoor die duister magte van Rome en die Caesar-huis. Die chaos is uit die staanspoor rondom hom: selfs die klimaat benadruk dit:

"hierdie land -
die een moeras, riet en wit paddatjies....
waar ons soos reiers deur die water pleps" (2).

Al is hy dan nie van die wêreld nie, dan staan hy tog in die wêreld: en die wêreld wat hy ken, is chaos. Hy kan egter alleen skeppend optree ten opsigte van hierdie chaos wat hom omring as hy hom rig teen die Caesars in Rome, omdat in hulle die Bose sy duisterheid tot brandpunt gebring het. Hy weet dit self:

"Ek weet ek het geen mag om reg te doen
voordat ek alle mag geneem het" (55).

Maar Germanicus bly inert, dadeloos - oënskynlik net soos Hamlet, selfs soos Antony. By hóm is die motief - so simplisties as wat dit hier voorlopig aangedui kan word - 'n onwil om sy eie suiwerheid te verloor en besoedel te raak. Hy gehoorsaam dus nie sy uitverkiepingsopdrag nie. En daarby, soos later aangetoon sal word, sit hy - enigsing soos Antony - tóg ook vas aan die chaos en kan hy hom dáárom nie skeppend teen die chaos rig nie:

"Dié dolheid is aansteeklik; die hond byt,
en ék word dol, wat netnou nog sy baas was
en redelik" (15).

Daar is egter ook ander maniere waarop die held kan reageer op sy opdrag. Brutus gaan ten onder omdat hy inderwaarheid self medepligtig is aan die oorhand wat die chaos oor die orde kry. In sy poging om orde te skep, bring hy juis die chaos - en dit omdat hy op die verkeerde manier sy opdrag wou uitvoer. By hom selfs: omdat hy die verkeerde opdrag wou uitvoer. In Rome kon orde alleen bewaar gebly het met Caesar as heerser. Deur dit omver te werp, is Brutus aandadig aan die burgeroorlog en warring wat volg. Enigermate ly hy ook aan die blindheid van Othello: hy herken Cassius nie as die werktuig van die Bose nie, en daarom kan hy hom nie verset nie.

Daar is iets soortgelyks in die tragedie van Lear: ook hy meen dat hy juis orde in sy koninkryk skep deur die behoorlike verdeling van sy ryk, maar inderdaad is hy aandadig aan die oorwinning van die chaos - enersyds ook weer omdat hy die manifestasie van die Bose in Regan en Goneril nie as sodanig herken nie. Hy werp 'n bestaande orde omver - of dra ten minste dan daartoe by -, en die chaos wat volg kan slegs herstel word deur sy eie dood en ondergang.

Ook die verhaal van Richard II vertoon hiermee ooreenkoms (ofskoon daar in die figuur van Richard self dikwels nie meer as blote patos te vind is nie): deur die tweegeveg tussen Bolingbroke en Mowbray te verhoed, meen hy dat hy twis uit die weg ruim en orde stig. Om die orde nog hefter te verseker, verban hy die twee. Daarin lê reeds die moontlikheid vir reaksie, wat noodwendig volg op sy konfiskering van Gaunt se besittings. So word ook hy aandadig aan die koms van chaos, en hy gaan ten onder aan die mag wat hy eiehandig in die lewe help roep het.

Macbeth en Richard III vertoon, afgesien van vele ander onderlinge ooreenkomste, dié eendersheid dat in albei gevalle die held self werktuig van die bese word. Waar Lear, Brutus en ander ook die chaos bring, maar dit in die waan dat hulle orde skep, is nóg Macbeth nóg Richard III

werklik blind vir die feit dat hulle die bose dien. Richard rig hom willens en wetens téén die bestaande orde - en dit met die openlike motief:

"And therefore, since I cannot prove a Lover...
I am determined to prove a Villaine" (p 864)¹⁾

Macbeth, aangespoor deur die profesieë van die drie hekse, vermoor Duncan in die volle bewussyn van die afskuwelikheid van die daad:

"Besides, this Duncane
Hath borne his Faculties so meeke; hath bin
So cleere in his great Office, that his Vertues
Will plead like Angels, Trumpet-tongu'd against
The deepe damnation of his taking off" (I.vii, p 504).

In beide gevalle probeer die held 'n nuwe orde stig, al is dit dan deur die omverwerping van 'n oue; maar omdat albei werktuie van die bose is, gaan hulle self ten onder in die chaos wat grotendeels hul eie handewerk is. Want soos die orde 'n skeppende mag is, is die chaos, die Bose, altyd destruktief, wil altyd vernietig. Die nuwe orde wat deur Macbeth en deur Richard geskep word, is juis chaos - en daarom moet nie net die bestaande orde nie, maar ook hulle wat die nuwe geskep het, vernietig word. Hierin lê die tragiese geregtigheid van die betrokke dramas.

Shakespeare se ander tragiese helde reageer óók op die uitverkorenheid, elk opnuut kragtens eie aard. Romeo wat deur die liefde die orde uit die chaos van die Montague-Capulet-vete moet skeep, het alle moontlike geleentheid daartoe - maar hy reageer verkeerdelik wanneer hy Tybalt dood. Hierdie episode is van groot belang vir die beskouing van Romeo as tragiese held. Hy dood Tybalt nie uit selfverdediging nie, maar uit louter bloedlus - 'n sienswyse wat na my wete die eerste maal deur Goddard geopper is²⁾.

1) Sitate uit Richard II en Richard III kom uit die tweede bundel van die Nonesuch-uitgawe van Shakespeare se versamelde werke.

2) Op. cit., p 138.

Dit is geen lotsgwilde daad nie, maar iets wat uit eie wil en keuse gespruit het; en deur hierdie daad gebruik Romeo die wapens van die chaos self: vernietiging. Wanneer die held dus met destruktiewe magte probeer orde skep, moet hy nie net faal nie, maar deur sy ondergang self die tragiese gevolge van die daad dra. * Om nog verder die orde-chaos motief in Romeo and Juliet te verantwoord, kan nog verwys word na die stel "ongelukke" wat so dikwels aangehaal word om te bewys dat die twee bemindes slagoffers van omstandighede buite hul eie beheer was.¹⁾ Daar is veral die "toevallige" afloop van die sending van 'n priester met die berig van Juliet se onskuldige vergiftiging na Romeo: die priester word toegemessel in 'n huis waar pes uitgebreek het en loop op dié manier Romeo mis. Daaruit spruit die hele tragiese slot. Nou merk Goddard egter heel insiggewend op dat "whatever literal epidemic there may have been in the region, it is plain that fear is the real pestilence that pervades the play" (Op. cit., p 138). Vrees vir sy reputasie laat Romeo Tybalt dood; vrees vir pes laat die boodskapper wegdwaal; vrees vir gevaar laat Friar Laurence struikel sodat hy te laat by die graf aankom: "And fear resides not in the skies but in the human heart" (138). Pes, as een van die oorsake van die vrees wat die hele stuk deurtrek, is 'n fisieke manifestering van die chaos wat selfs die daede van die hoofpersone deurtrek.

Soos Romeo op die verkeerde manier probeer orde stig, so ook Coriolanus. By hom is daar egter opnuut nuwe fasette teen die lig: uit die staanspoor staan hy as enkeling teenoor die massa - verpersoonliking van die chaos. Die ironie is dat hy nou slegs as konsul verkies kan word met die steun van die chaotiese massa: en omdat hy op dié wyse nie die orde wil handhaaf nie, moet hy swig. Sy tweede dwaling is egter groter as die eerste: nou wend hy hom tot Marcus Aufidius, die vyand van Rome, sy eie aartsteenstander en aanvoerder van die Corioli. Soos Romeo wil hy sy orde nou kom bevestig met behulp van die destruktiewe geweldsmagte

1) Ek is hierin ook dank aan Goddard verskuldig in die aandui van vrees as grondmotief in die stuk.

wat eie is aan die chaos. As hy eindelik tot inkeer kom en die Corioolse leërs laat terugdraai, is dit te laat om die gevolge van sy destruktiewe planne vry te spring en ofskoon Rome gered word, boet hy met sy eie lewe.

Uiteindelik is daar Timon of Athens, wat as tragedie geensins op dieselfde peil as die ander beweeg nie en waaroor daar aansienlike twyfel m.b.t. outeurskap bestaan. Ook hier is die held die hoë, edele wat orde moet handhaaf. Maar ook hy doen dit op die verkeerde manier omdat hy hom ook tot die magte van die chaos wend - in hierdie geval die sinnevreugdes. Hy het 'n valse opvatting van orde; vir hom is orde die harmoniese bestaan waarin al die vreugdes van bras en fuif te midde van die valse aanbidding van vriende ervaar kan word. By hom egter ook 'n dwaling oor die wese van die kwade, omdat hy diegene as vriende aanvaar wat uiteindelik as werktuie van die bose optree. Uiteindelik word ook hy dan slagoffer van die chaos wat hy kón en móés geweer het maar wat hy daarenteë self in die wêreld help bring het.

In hierdie interpretasie moet een aspek nog kortliks aangeraak word voordat die elemente van die tragiese nader beskou kan word: dit gebeur naamlik dikwels dat die tragiese held teen die end van die tragedie wel daarin slaag om die orde daar te stel wat hy ten taak gehad het, maar omdat hy self so verbonde geraak het aan die konflik chaos-orde, of omdat hy hom in sy optrede so wondbaar aan die chaos gestel het, moet hy met sy eie lewe boet. In die daarstel van die orde, of in die redding van sy siel ondanks die sterwe van die liggaam, lê 'n belangrike versoenings-element. (In die later spele van Shakespeare word die versoening selfs só belangrik dat daar teen die end van die drama heeltemal 'n keer ten goede kom en Shakespeare in ruime menslikheid die held wat in vorige spele tragies ten onder sou gegaan het, nou volledig herstel: spiritueel én materieel.)

Aan die einde van Hamlet word die chaos in Denemarke tog herstel, omdat - al gebeur dit dan nie met voorbedagte rade nie - Claudius vermoor

word, asmede Laertes, wat sy handlanger geword het; ook Gertrude, wat soveel gif in Hamlet se gemeed gebring het, sterf, en Fortinbras, wat deurentyd as teëhanger van Hamlet in die agtergrond beweeg het, verskyn om ook formeel die orde te herstel. Hamlet self moes egter noodwendig ten onder gaan, en dit juis aan gif, omdat gif by uitnemendheid - soos ook in Germanicus - simbool van die chaos is. In die omverwerp van die chaos sterf hy self, maar nou is dit belangrik dat die versoening bereik word deur die vrywording van sy siel:

"Goodnight sweet Prince,

And flights of Angels sing thee to thy rest" (V.ii, p 663):

die mikrokosmos vaar oor na die goddelike. En daarby saam die enigmatiese sterfwoorde van Hamlet self:

"The rest is silence" (663):

dit sou kon dui op stilte ná die "calamity of so long life" (III.i, p 606).

Maar dit sou óók ironies kon wees, omdat ons sy vroeër woorde onthou:

"To sleepe, perchance toe Dreame; I, there's the rub" (III.i, p 606).

Coriolanus red Rome; die orde bly bewaar - en deur hierdie heroïse daad van selfopoffering red hy sy eie siel. Hy verloor sy lewe, maar daar is 'n versoenende element in die wete dat dalk "niks verlore (is) nie".

Lear moet met sy lewe boet vir die versteuring van die orde, maar in sy sterwensuur word die orde in sy ryk tóg herstel. Dit is Bradley wat dan ook aangedui het dat Lear inderwaarheid van ondraaglike vreugde sterf, wanneer hy in 'n oomblik van waan of heldersienendheid Cordelia sien lewe:

"Do you see this? Look on her? Look her lips,

Look there, look there. He dis." (V.iii, p 827).

Kent betuig:

"Vex not his ghost, O let him passe, he hates him,

That would upon the wracke of this tough world

Stretch him out longer" (827).

Die dood is vir hom dan genadige verlossing uit die lyding, en vir die bewerkstelling van 'n katharsis is dit baie belangrik.

Is dit nie ook die geval met Macbeth nie? - In V.v, voor die laaste geveg, het hy immers al gesug:

"I 'ginne to be a-weary of the Sun" (554);

en pas tevore het hy in sy moeë alleenspraak gesê:

"Out, out, breefe Candle

Life's but a walking Shadow, a poore Player,
That struts and frets his houre upon the Stage,
And then is heard no more. It is a Tale
Told by an Ideot, full of sound and fury
Signifying nothing" (V.v., p 553).

Daar is ook Othello se doodsverlangende woorde net voor sy selfmoord:

"Heere is my journies end, heere is my butt

And verie Sea-marke of my utmost Saile" (V.ii, p 933),

en dit is belangrik dat hy Iago verwond voor hy sterf. Die goeie in hom het te swak geword om Iago te dood, maar die Bose is in ieder geval vernietig en die orde word herstel.

Ook Brutus bring deur sy dood die moontlikheid vir nuwe ordeskepping en ook vir hóm is die einde 'n verlossing.

Deur die dood van Romeo en Juliet word ironies die orde uiteindelik geskep uit die chaos wat hulle vernietig het; en deur die dood van Antony en Cleopatra word ook dáár die chaos beëindig. Hier is andermaal belangrik die versoenende toon van die dood, veral van Cleopatra, wanneer sy met haar "immortal longings" die slange aan haar bors druk:

"Peace, peace;

Dost thou not see my Baby at my Breast,

That suckes the Nurse asleepe" (V.ii, p 1039).

Van haar sou Malcolm se woorde oor Cawdor gesê kon word:

"Nothing in his Live became him,

Like the leaving it" (I.iv, p 498).

Net so is die dood 'n genadige uitkoms vir Tymon uit sy ellende, en vir Richard III; maar by weinig Shakespeareaanse helde lê daar soveel versoening in die dood as by Richard II wat al van die terugkeer van Bolingbroke gepeins het oor die einde:

"Let's talke of Graves, of Wormes, and Epitaphs,
Make Dust our Paper, and with Raynie eyes
Write Sorrow on the Bosome of the Earth...
And nothing can we call our owne, but Death" (III.ii, - 119).

Deur die dood kan Richard sy hoogste potensialiteite as sentimentalisme verwesenlik; daarom lê daar in sy einde ook 'n besondere oorwinning van gees oor vlees.

By Germanicus is dit nie anders nie. Deur sy hele lewe het hy enkel teenoor die uitbreidende verwording en chaos gestaan. Sy eie suiwerheid is voortdurend bedreig. Waar hy aanvanklik enigermate beskerm is deur sy "koelheid" -

"Gryp watter kant ek wil, ek vat alleen
iets koel en glansends" (32) -

het die bedreiging al hewiger en wesenliker geword. Tiberius praat later van die moeras, die "goor welsel uit die aarde" (71)

"en waar ons - jy en ek - bemors in plas" (72).

Self moet Germanicus uiteindelik erken :

"Ek sterf aan hierdie tyd" (113).

Daarom verlang hy ook deurentyd na die dood; daáárom gryp hy nie die poging aan om Rome te verower vanuit die Ooste en die vergiftiging stop te sit nie: hy wil verlos word van die ellende. Hy is nie van die wêreld nie en wil ook nie in die wêreld wees nie. Dat daar in hierdie houding heelwat skuil wat nie met die beeld van sy helderheid en grootsheid vereenselwig kan word nie, moet erken word.

Wanneer hy wel sterf is daar in die - honende? - woorde van die ou dokter 'n dubbel-sinninge betekenis:

"Hy is al by die Caesars" (116):

want hy is juis nié by die Caesars nie; of dan ten minste by die Caesars van weleer, uit die trotse en helder verlede van die Ryk.

Dit moet benadruk word dat Germanicus se dood nie soos die dood van Lear, Macbeth, Romeo en Juliet, Antony en Cleopatra en ander 'n voorwaarde is vir die herstel van orde nie; hy sterf ook nie soos Hamlet of Coriolanus ondanks die herstel van orde nie. Tog sterf hy aan die chaos met die vae

vermoede, 'n hoop teen alle hoop in, dat daar iewers uit die verval iets blywends sal ontstaan.

Deur sy dood, soos Richard II deur syne, kan hy die heiligheid van mens-wees ten volle realiseer. Hy sterf nie net maar "aan hierdie tyd" nie, maar bowenal vir sy ideaal: die nog maar half vermoede groot beginsels van 'n nuwe mensheid. So word hy gered: al moes die liggaam sterf aan die gif, ook die gif van sy tyd, is sy gees nou vry. En hy sterf ten minste met die aanvoeling dat niks verlore gaan nie. Miskien is hierdie einde minder versoenend as die eindes van die tragedies van Shakespeare, maar die ooreenkoms is ook nie weg te redeneer nie, en dit is nie minder aangrypend nie.

Met hierdie benadering van die tragiese kan derhalwe nie net Germanicus nie, maar veral ook die tragedies van Shakespeare, vollediger begryp word; dit bied ten minste meer interpretasiemoontlikhede en dit laat ruimte vir meer nuanses.

H O O F S T U K II

"SOMETHING ROTTEN IN THE STATE"

§ 1

Die tragiese sfeer van voosheid en verrotting, met besondere verwysing na Hamlet.

Voordat die posisie en aard van die held in die tragedie nagegaan kan word, is dit gerade om eers vollediger in te gaan op die tragiese milieu waarin hy hom bevind.

Die woorde wat Marcellus spreek terwyl die Gees aan Hamlet verskyn, is nie maar net uiting van 'n verskrikte gemoed nie:

"Something is rotten in the State of Denmarke" (I.iv, p 579).

Inderdaad is die hele tragiese sfeer van chaos hiermee saamgevat. Soos met die pes in Italië tydens die liefdesgeskiedenis van Romeo en Juliet, is ook in die lewe van Hamlet 'n verderf onder die mense losgelaat wat as gedurige bedreiging deur die hele drama 'n somber, onrustige ondertoon skep. Dat Marcellus reeds die verskyning van die Gees vertolk as openbaring van 'n verrotting in die staatsgesteldheid, dra besondere krag; dit word ook deur C.S. Lewis benadruk (Op. cit., p 12): "The appearance of the spectre means a breaking down of the world and the germination of thoughts that cannot really be thought: chaos is come again". Immers, reeds met die eerste verskyning van die Gees waarsku Horatio somber:

"But in the grosse and scope of my Opinion,

This boades some strange eruption to our State" (I.i, p 563).

Dat daar reeds ten aanvang van die stuk verwarring in die land bestaan, word pas daarna bevestig deur Horatio se uiteensetting van die toestand, veral as gevolg van die bedreiging van Fortinbras wat verantwoordelik is vir

"This post-hast, and Romage in the Land" (I.i, p 564).

Heel betekenisvol verwys hy dan ook na die toestande in Rome net voor die dood van Julius Caesar:

"A little ere the mightiest Julius fell
The graves stood tennantlesse, and the sheeted dead
Did squeake and gibber in the Roman streets;
As starres with traines of fier, and dewes of blood
Disaster in the sunne" (I.i., p 665)¹⁾

By Claudius se eerste hofsitting (I.ii) verwys die koning, soos Horatio vroeër, na Fortinbras:

"Holding a weake supposall of our worth;
Or thinking by our late deere Brothers death,
Our State to be disjoynt, and out of Frame" (p 568).

Hierdie woorde is veral in dié opsig betekenisvol dat dit verwys na 'n opvatting - sy dit dan by die Noorweër, Fortinbras - dat daar 'n ontwrigting in die staat self bestaan. Voorts: dat dit juis as gevolg van die dood van die ou koning Hamlet ontstaan het. In hierdie lig sou 'n mens op een interpretasievlak Hamlet se beroemde woorde pas ná die verskyning van die Gees kan verklaar:

"The time is out of joynt: Oh cursed spight,
That ever I was borne to set it right" (II.i, p 584).

Hy aanvaar dit as sy plig om die hele tydsontwrigting reg te stel terwyl sy opdrag slegs die wreek van sy vader se dood was. Deurdad Claudius se woorde in I. ii, hierbo aangehaal, juis die moord en die ontwrigting in die staat ten nouste aan mekaar verbind, word Hamlet se ruime opvatting van sy taak geregverdig. Só word die held dan onmiddellik as kreatiewe enkeling teenoor die chaos gestel.

Nog vóór die verskyning van die Gees aan Hamlet is daar egter telkens nuwe verwysings na die ontwrigting. So is in die hoftoneel (I.ii) die wêreld vir Hamlet - soos vir die tuinier in Richard II - "an unweeded Garden that growes to seed" (p 569).

1) Hierdie passasie ontbreek in die Folio-uitgawe, maar verskyn in al drie Quartos. Deurgaans in hierdie verhandeling word by die vertolking of weergawe van woorde en passasies gebruik gemaak van die aanvullende inligting uit die Quarto's, wat ook in die Nonesuch-uitgawe verskyn.

Wanneer Hamlet Horatio teenkon, skerts hy met 'n ondertoon van bitterheid:

"Wee'll teach you to drinke deepe, ere you depart" (I.ii, p 570).

As in gedagte gehou word dat drank in die spele van Shakespeare, soos later ook in Germanicus, telkens 'n geestelike ontwrigting suggereer¹⁾, val die betekenis van Hamlet se groet dadelik op. Dit word bevestig in die toneel op die wagtoring (I.iv) as Hamlet die rumoer in die kasteel verduidelik:

"The King doth wake to night, and takes his rouse,
Keepes wassels and the swaggering upspring reeles,
And as he dreines his draughts of Rhenish downe,
The kettle Drum and Trumpet thus bray out
The triumph of his Pledge" (p 577).

Dat dit juis na aanleiding hiervan is dat hy die bekende woorde spreek oor die "stamp of one defect" (p 666)²⁾ in die karakter van die edele, verleen des te meer gewig aan hierdie besondere openbaring van chaos.

In hierdie verband kan verwys word na Othello, waar die dronkenskap van Cassio juis die eerste openbaring van die destruktiewe mag van die Bose, Iago, is: immers, dit is deur hierdie dronkenskap dat Cassio by Othello in onguns kom, wat hom noep om gedurig Desdemona se teenwoordigheid op te seek ten einde as voorspraak vir hom op te tree.

In Antony en Cleopatra lewer Octavius vroeg al kommentaar oor Antony se leefwyse:

"This is the newes: He fishes, drinkes, and wastes
The Lampes of night in revell" (I.iv, p 954).

In sy grondige studie, The imperial theme³⁾, spoor G. Wilson Knight juis die ontwikkeling van die beeld van "lascivious wassails" in Antony and Cleopatra na. Daar is vroeg al Enobarbus se opdrag aan

1) By Louw is hierdie instelling reeds in die Ballade van die drinker in sy kroeg al duidelik, waar drank 'n middel is om geestelike disintegrasie te bewerkstellig.

2) Weer 'n Quarto-lesing.

3) Londen, 1931.

Charmian:

"Bring in the Banket quickly: Wine enough,
Cleopatra's health to drinke" (I.ii, p 945);

daar is die voorbereiding vir die feesmaal in die huis van Pompey:

"Tye up the Libertine in a field of Feasts,
Keepe his Braine fuming...." (II.i, p 960);

ná die fees vertel Enobarbus van die lewe in Egipte:

"I Sir, we did sleepe day put of countenance:
and made the night light with drinking" (II.ii, p 966);

kort daarna waarsku Pompey Antony: "I have heard that Julius Caesar, grew
fat with feasting there" (II.vi, p 976). So gaan dit voort, deur die
hele drama. En die feit dat Antony hom terdeë daarvan bewus is dat:

"These strong Egyptian Fetters I must breake,
Or loose my selfe in dotage" (I.ii, p 948),

dui onfeilbaar aan dat sy lewe van roes en uitspattendheid juis uiting
is van die chaos wat geweer moet word.

In Macbeth vertel die Poortwagter, onbewus van die sinistere inter-
pretasiemoontlikheid van sy woorde: "Faith, Sir, we were carowsing till
the second Cock" (II.iii, p 511).

En verskyn die gees van Banquo nie juis tydens die feesmaal van
Macbeth nie - telkens ook net wanneer Macbeth sy glas lig om te drink?

In King Lear is dit opvallend dat Goneril se verskoning om met haar
vader rusie te maak - die rusie wat ook die eerste stap in die finale breuk
is - juis geleë is:

"Heere do you keepe a hundred Knights and Squires,
Men so disorder'd, so debosh'd and bold,
That this our Court infected with their manners,
Shewes like a riotous Inn" (I.iv, p 759).

In die huis van Timon, op sý beurt, is dag- en naglange fuif en
feesvier 'n gereelde verskynsel. Sy uitspattende feeste is dan ook een
van die dinge wat Timon in bankrotskap laat verval sodat hy sy vriende
verloor en uiteindelik uit Athene padgee.

✓ Ook in Germanicus is drank en orgieë aanduidend van die ontwrigting
en chaos. Opvallend is byvoorbeeld dat juis voor Tiberius se heel eerste
verskyning, 'n klimaks waartoe vyf voorafgaande tonele in steeds stygende

spanning gegroei het, die deurwag vertel:

"Hy was gisteraand weer stil - en rusteloos dronk
soos selde nog" (p 69);

in die toneel teenoor Germanicus skink Tiberius dan ook telkens
opnuut uit sy wynekraft. Dit is na aanleiding hiervan dat hy ook die uiters
belangrike woorde aan Germanicus sê:

"Wil jy wyn drink? of wil jy nugter bly?

Hoor hier:

Waar almal dronk is, self wil nugter bly...

dit word die waansin" (p 73).

Dat dronkenskap en orgieë dus baie betroubare manifestasies en
simptome van die algemene chaos is, kan nie langer betwyfel word nie.

In Hamlet is die verwysing na chaos egter lank nie afgehandel met
die opdrag van die Gees nie. In die tweede bedryf volg daar veral Hamlet
se grootse peroratie teenoor Rosenkrantz en Guildenstern:

"This goodly frame the Earth, seemes to me a Sterrill Promontory;
this most excellent Canopy the Ayre, look you, this brave orehanging, this
Majesticall Roofe, fretted with golden fire: why, it appeares no other
thing to me, then a foule and pestilent congregation of Vapours..."
(II.ii, p 596).

Hierdie woorde kry beslag en skraging in talle beelde van en
verwysings na grimering van die gesig, soos die "Harlot's Cheake
beautied with plais'tring Art" (III.i, p 606), en die beskuldiging:
"God has given you one face, and you make your selfe another"(III.i, p 608).
Maar dié verwysing self sit weer verbind aan 'n hele reeks uitsprake oor
die ongure en liederlike van seks. Omdat hy deur Gertrude so hewig
ontstel is, tref sy ontnugtering ook Ophelia - vandaar sy brutale optrede
teenoor haar, o.m. in die bekende "nunnery"-toneel (III.i, p 608) waar
"Nunnery" in alle waarskynlikheid die Elizabethaanse eufemisme vir
"bordeel" is. Hierdie uiting, en die hele patroon waaraan dit verwant
sit, vorm ewe hegte deel van die beeld van die chaos wat deurgaans as
matrys vir die handeling gebruik word. Soms kan die verwantskap alleen
assosiatief aangedui word; anders word dit weer veel direkter gesê, soos
in die Slaapkamertoneel waar Hamlet Gertrude verwyt dat haar daad

"takes off the Rose

From the fair forehead of an innocent love,
And makes a blister there" (III.iv, p 625).

Die sinspeling op Ophelia kan niemand hier ontgaan nie; so word die interpretasie vir die "Nunnery"-toneel ook geregverdig.

Nog onderweg na Gertrude se kamer fluister Hamlet al:

"'Tis now the verie witching time of night,
When Churchyards yawne, and Hell it selfe breaths out
Contagion to this world" (III.ii, p 621).

Wanneer hy wel by haar kom, dring hy aan:

"Lay not a flattering Unction to your soule...
It will but skin and filme the Ulcerous place,
Whilerank Corruption mining all within,
Infects disease" (III.iv, p 628).

Wanneer Claudius oor die dood van Polonius praat, gebruik ook hy beeldspraak ontleen aan siekte en pestilensie:

"We would not understand what was most fit,
But like the Owner of a foule disease,
To keepe it from divulging, let's it feede
Even in the pith of life"(IV.ii, p 630).

Hy hoop dat wegstuur na Engeland genesing sal bring:

"Do it England,
For like the Heckticke in my blood he rages,
And thou must cure me" (IV.iii, p 633).

Granville - Barker (Prefaces to Shakespeare, Londen, 1958 (1930)
p 123 toon aan dat ook die Laertes-rebellie "fruit of the rottenness
within the state" is.

By die bespreking van ander dramas, veral van Germanicus sal
aangetoon word hoe soortgelyke beeldspraak oor verswering, kanker,
siekte, vergiftiging, pes e.d.m. telkens 'n grondpatroon in die
uitbeelding van die immer-bedreigende chaos vorm.

So 'n groot rol speel hierdie beelde dat Caroline Spurgeon in haar
pragstudie oor Shakespeare's Imagery (Cambridge, 1935, p 319) beweer
dat Shakespeare die sentrale probleem in Hamlet nie as 'n probleem van
'n individu sien nie, maar "as a condition for which the individual

himself is apparently not responsible, any more than the sick man is to blame for the infection which strikes and devours him, but which, nevertheless, in its course and development, impartially and relentlessly, annihilates him and others, innocent and guilty alike".

Ofskoon die uitspraak as geheel nie aanvaar kan word nie, werp dit tog belangrike and noodsaaklike lig op die aard en bedreiging van die chaos in Hamlet.

In sy sterfuur smee Hamlet dat Horatio nie ook sal selfmoord pleeg nie:

"Horatio, I am dead,

Thou liv'st, report me and my cause aright
To the unsatisfied...

Oh good Horatio, what a wounded name,

(Things standing thus unknowne) shall live behind me"(V.ii, p 662).

Oor hierdie woorde was daar deur die jare eindelose dispuut onder Shakespeare-kritici. Dat Hamlet aan die einde juis aan sy reputasie moes dink, kon hulle met sy hele strewe nie rym nie. Henneberger¹⁾ het hiervoor die aanvaarbaarste oplossing: "Fratricide and regicide before the opening of Hamlet have brought about disorder and chaos, macrocosmically reflected in the universe and microcosmically in the minds of the characters. Order can be restored only through a period of suffering, during which Hamlet asks nothing for himself except to have horatio as his friend and to have his cause reported aright, but he gives and hazards all he has". Self sou ek dit nog meer benadruk wou sien: die woord "wounded" is nie maar toevallig daar nie - dit skakel juis die slot ten nouste aan by die hele beeldepatroon oor siekte en bekwaaldheid. Dit maak dit noodsaaklik dat die saak "aright" verhaal sal word. Dit gaan nie maar net om reputasie nie. Dit gaan ook nie, soos Henneberger opsom, om die weinig wat Hamlet begeer nie: dit gaan oor die noodsaaklikheid dat orde in die staat herstel word. Hamlet was medeverantwoordelik aan die

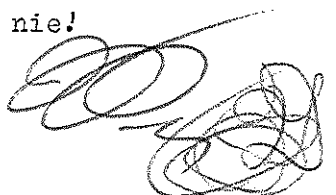
1) Henneberger, O.: "Report me and my cause aright" (in English studies in Africa, Maart 1959, p 57).

chaos, omdat hy sy plig om dit uit te wis, versuim het. Nou, aan die slot, verskyn Fortinbras op die toneel om orde te herstel. Hy sal egter slegs materiële, dalk morele orde kan stig. Die kosmiese orde kan eers daargestel word as die hele afgelope stryd, al die motiewe, die aard en wese van die lyding, in die regte lig gestel word. Nie net deur te sterf kan Hamlet ruimte vir ordeskepping daarstel nie: die wêreld - en Fortinbras - moet óók weet waarom die chaos ingetree het, d.w.s. as gevolg van Hamlet se inersie. Daarom is die motief vir sy inersie ook so wesenlik belangrik - en nie ondersake soos sommige kritici redeneer bloot om by hierdie tergende probleem verby to kom nie. En sy inersie is, onder meer, veroorsaak deur sy wêreldvreemdheid, sy verbintenis aan 'n hoër orde ("n orde waar die sterre toe behoort"), aan ruimtelosheid en tydelosheid. As dít begryp word, kan orde herstig word. So, en so alleen, kan Hamlet se doodsoopdrag volledige verband met die hele verloop van die tragiese gebeure kry.

Dit kan ten besluite nog vermeld word dat die chaos in Hamlet nie beperk is tot die "state of Denmark" en tot makrokosmos nie, maar óók - soos die aanhaling uit Henneberger getoon het - in die mikrokosmos, die hart van die mens, werkzaam was. G.Wilson Knight sê: "The horror of humanity doomed to death and delay has disintegrated Hamlet's mind"¹⁾ - en hy vind hierin die oorsaak vir Hamlet se voortdurende gepieker oor die afskuwelike aspekte van die dood, seks, die heelal. Dit sou ook gerym kan word met die uitspraak van Dowden (Op. cit., p 127): "Hamlet cannot escape from the world which surrounds him. In the wreck of a society, which is rotten to its core, he goes down"²⁾.

1) The Wheel of fire, (Londen, 1937 (1930), p 31.

2) Hoe besonder goed slaan dit nie ook nie op Germanicus nie!



§ 2

Die chaos in OTHELLO; die chaos as PERSOON.

In Othello is daar (afgesien van gedurige sinspelinge op die see - beeld van verandering en onrus - en 'n insiggewende uitroep soos: "chaos is come again" (III.iii, p 884)) minder voortdurend verwysings na 'n algemene chaos; dit lê trouens nie in die aard van die drama nie, is ook nie so noodsaaklik nie, omdat die Kwade in die persoon van Iago gedurig voor ons oë werkzaam is. Dit spreek immers duidelik: dat Iago nie maar net verteenwoordiger van die chaos is soos die Hekse in Macbeth nie: Iago is die chaos in persoon. Knight dui aan, in The wheel of fire, dat "Iago works at the foundations of human values" (128); "We see the Iago-spirit gnawing at the root of all the Othello-values, the Othello-beauties; he eats into the core and heart of this romantic world, worms his way into its solidity, rotting it, poisoning it" (131). In hom kom die chaos tot fisieke uiting; hy is die Bose self, soos Claudius, in Hamlet; Cassius in Julius Caesar; Goneril, Regan en Edmund in King Lear; Cleopatra in Antony and Cleopatra; Aufidius in Coriolanus; Macbeth self en Richard III; en Piso, Livia en Tiberius in Germanicus.

§ 3

Die chaos in King Lear: kosniese geregtigheid; die natuur as kader vir die tragiese.

In King Lear staan die aanwesigheid en bewussyn van die chaos byna deurgaans in die lig van kosniese geregtigheid. Nie alleen word die reële situasie van aardse geregtigheid - en die misloop daarvan - in die openingstoneel voorgestel by die verdeling van die koninkryk tussen die dogters bloot op grond van hul liefdesverklaringe nie, maar op metafisiese vlak word daar in die loop van die drama gedurig verwys na die "powers of darkness", die magte wat bó ons gestel is, die gode. Dat daar iets skeefgeloop het met universele geregtigheid, word telkens benadruk, maar selde só helder as deur Gloster:

"As flies to wanton Boyes, are we to th' Gods,
They kill us for their sport" (IV.i, p 799).

Hierdie woorde is nou verweef met 'n hele patroon van verwysings na 'n beskikbare wêreldmag: maar is Edmund se woorde reeds in I.ii:

"Thou Nature art my Goddess, to thy Law
My services are bound" (p 748);

maar hy trek te velde teen die lot deur dit te ontken:

"This is the excellent foppery of the world, that when we are sicke in fortune, often the surfets of our own behaviour, we make guilty of our disasters, the Sun, the Moone, and Starres, as if we were villaines in necessitie, Fooles by heaven's compulsion" (I.ii, p 751).

Ná die rusie met Goneril roep Lear die gode aan:

"Heare Nature, heare deere Goddess, heare" (I.iv, p 760);

waarop Albany antwoord:

"Now Gods that we adore,

Whereof comes this?" (I.iv, p 760);

ná die rusie roep Lear opnuut die "sweet Heaven" aan, soos ook Kent in die blok doen. Wanneer ook Regan die ou koning verdryf, stel Lear hom opnuut voor die hemele:

"....a poore old man,

As full of griefe as age" (II.iv, p 781),

met die duidelike implikasie dat dit nie so hóórt nie, dat daar aan die universele geregtigheid iets skort. Selde in die drama word hierdie opvatting van 'n versteuring in universele geregtigheid beter op die werklike gebeure geprojekteer as in die skynverhoor midde-in die storm buite: die Nar speel die rol van advokaat, Kent, vermom as kranksinnige, neem as "robed man of Justice" die regstoel in en Lear self is aanklaer:

"Arraigne her first tis Goneril, I here take my oath before this¹⁾
honorable assembly she kickt the poore king her father..." (III.vi, p 830).

Later, in IV.v, teenoor Gloster, sê Lear: "See how yond Justice railles upon yon simple theefe. Hearke in thine eare: Change places, and handt-dandy, which is the Justice, which is the theefe..." (p 808-9); en pas daarna:

1) Weer 'n Quarto-passasie.

"When we are borne, we cry that we are come
To this great stage of Fooles" (809).

Is die slottoneel nie ook openbaring hiervan nie? - dat Cordelia
juis in die paar minute gedood word voordat die orde herstel word en
sy bevry kan word.

Afgesien van die motief van verstoorde geregtigheid, waarby, soos
aangetoon, die opvatting van 'n onverbiddelike fataliteit in die
noodlotsmag geïnkorporeer is¹⁾, is daar in King Lear egter ook nog
ander verwysings na 'n verstoorde balans in die kosmiese orde. Daar is
Lear se tirade oor Goneril teenoor Regan:

"But yet thou art my flesh, my blood, my Daughter,
Or rather a disease that's in my flesh,
Which I must needs call mine. Thou art a Byle,
A plague sore, or inbossed Carbuncle
In my corrupted blood" (II.iv, p 779);

in hewigheid en furie word dit egter oortref deur sy verskriklike
uitbarsting teen die vrouegeslag:

"...Dye for Adultery?

No, the Wren goes too't, and the small gilded Fly
Do's letcher in my sight. Let Copulation thrive:
For Gloucester's bastard Son was kinder to his Father,
Then my Daughters got 'twene lawfull sheets.
Too't Luxury pell-mell, for I lacke Souldiers.

Behold yond simpring Dame, whose face between her Forkes presages
Snow; that minces Vertue, and do's shake the head to heare of pleasures
name. The Fitchew, nor the soyled Horse goes too't with a more riotous
appetite: Downe from the waste are Centaures...There's Hell, there's
darkenes, there is the sulphurous pit; burning, scalding, stench,
consumption..." (IV.v, p 808).

Ook Gloster se reaksie of Edgar se verraad is insiggewend:

"These late Eclipses in the Sun and Moone portend no good to us...
Love cooles, friendship falls off, Brothers divide. In Cities, mutinies;
in Countries, discord; in Pallaces, Treason; and the Bond crack'd, 'twixt
Sonne and Father... We have seene the best of our time. Machinations,
hollownesse, treacherie, and all ruinous disorders follow us disquietly

1) Die lot speel so 'n belangrike rol juis omdat die botsing chaos - orde
hier geobjektiveer word in die stryd tussen Lear en die universele
geregtigheid.

to our Grave" (I. ii, p 750).

Ook Lear se beeld oor sy eie marteling verwys na chaos:

"But I am bound

Upon a wheele of fire, that mine owne teares

Do scal'd, like molten Lead" (IV.vi, p 814).

Dit is nie maar selfbeklag nie: dit vestig juis die aandag op die ontwrigting in homself, soos die liggaam van die martelaar aan stukke gebreek word op die wiel. Inderdaad is die hele gelukswending van Lear aanduidend van 'n kosmiese chaos: sy kranksinnigheid in sigself is al 'n manifestasie van die desintegrasie wat deur die chaos veroorsaak word.

Die geweldige stormtonele van die derde bedryf toon dan ook 'n voortdurende wisselwerking tussen kosmiese vlakke: die verskriklike storm is op makrokosmiese vlak die herhaling van die versteuringe in die mikrokosmos (Lear) - maar ook omgekeerd.

Die rol wat die natuur speel - nie net in die stormtonele nie, maar ook deur die verbintenis daarvan aan die sin van geregtigheid, die lot ("Thou Nature art my Goddess" - IV.i; "Heare, Nature, heare deere Goddess, heare) - I.iv) - is nie maar net 'n eienaardigheid van King Lear nie. By Shakespeare gaan tragiese gebeurtenisse byna in die roël gepaard met natuurversteurings. 'n Mens hoef alleen maar die geweldige stormsee aan die begin van die tweede bedryf in Othello te onthou -

"A fuller blast ne're shooke our Battlements" (II.i, p 859) - om die natuurgebeure as simptoom van die tragiese chaos ook in daardie tragedie te aanvaar. Deur middele soos hierdie skep Shakespeare inderdaad sy tragiese sfeer: dit is as't ware 'n kader waarin die tragiese kan beweeg. 'n Kort oorsig van die ander tragedies sal dit bevestig.

In Richard II vertel die Walliese kaptein aan Salisbury, terwyl hulle wag op nuus van die koning:

"The Bay-trees in our Countrey all are wither'd,

And Meteors fright the fixed Starres of Heaven;

The pale-fac'd Moone lookes bloody on the Earth,

And leane-look'd Prophets whisper fearefull change"

(II. iv, p 113) 1) -

1) Let veral ook op die betekenisvolle woorde "fearefull change", wat die essensie van die tragiese raak.

on dit kort na die koningin se voorgevoel -

"Yet againe me thinks,
Some unborne sorrow, ripe in fortunes wombe
Is coming towards me" (II.ii, p 104)-

skep 'n duister sfeer. Die kaptein sluit ook af (p 114):

"The Sunne sets weeping in the lowly West,
Witnessing Sormes to come, Woe, and Unrest".

Richard self beklaag ook sy lot:

"Wee'le make foule Weather with despised Teares:
Our sighes, and they, shall lodge the Summer Corne,
And make a Dearth in this revolting Land" (III.iii, p 126),

In Richard III voorspel een van die burgers onheil:

"When Clouds are seen, wisemen put on their clokes;
When great leaves fall, then Winter is at hand;
When the Sun sets who doth not looke for night?
Untimely Stormes, makes men expect a Death" (II.iii, p 932).

In Julius Caesar word die elemente in alle krag gedurende die nag
voor die moord:

"...O, Cicero,
I have seene Tempests, when the scolding Winds
Have riv'd the knottie Oakes, and I have seene
Th'ambitious Ocean swell, and rage, and foame,
To be exalted with the threatning Clouds:
But never till to Night, never till now,
Did I goe through a Tempest-dropping-fire.
Eyther there is a Civill strife in Heaven
Or else the World, too sawcie with the Gods,
Incenses them to send destruction...
...When these Prodigies
Do so conjoyntly meet, let not men say,
These are their Reasons, they are Naturall:
For I beleeve, they are portentous things
Unto the Clymate, that they point upon" (I.iii, p 426-7).

Daarna vertel ook Calpurnia van die onnatuurlike dinge wat sy aanskou het.

Opvallend is dat ook in die hoofmotief 'n natuurbeeld geïntegreer is:

"There is a Tide in the affayres of men,
Which taken at the Flood, leades on to Fortune:
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in Shallowes, and in Miseries.
On such a full sea are we now a-float,
And we must take the current when it serves,
Or loose our Ventures" (IV.iii, p 473)

Knight som op: "The heart of the play is ~~anarchy~~, division, tempest" (187).

Miskien in geeneen van die tragedies speel natuurversteurings egter so 'n wesenlike rol in die skep van 'n tragiese sfeer as in Macbeth nie.

Die drama open al met "Thunder and Lightning" (p 491): dit is die kader waarin die Hekse beweeg:

"When shall we three meet againe?

In Thunder, Lightning, or in Raine?" (I.i, p 491) -

en omdat die Hekse manifestasies van die Bose, werktuie van die chaos is, word die natuurverskynsels baie nou op die destruktiewe magte betrek. Tereg sê Bradley (p 336): "Whenever the Withches are present we see and hear a thunderstorm: when they are absent we hear of ship-wrecking storms and direful thunders, of tempests that blow down trees and churches, castles, palaces and pyramids". Dat die storms juis aan die bose verbonde is, dui Stopford A. Brooke aan: "To Banquo the day is the ordinary Highland day, and the withces are not supernatural"¹⁾. Vir G. Wilson Knight (The Shakespearian tempest p 188) is die Hekse juis die "personified forces of...tempests".

Veral word dit tragies wanneer Macbeth die stryd aanknoop: "Time and the hour runs through the roughest day", en in sy groot alleenspraak voor die moord, waarin stormbeelde 'n hoofmotief vorm. In die moordnag self tier al die elemente ongetem; Lenox vertel daarvan:

"The: Night ha's been unruly:

Where we lay, our Chimneys were blowne downe,
And (as they say) lamentings heard i'th'Ayre;
Strange Schreemes of Death,
And Prophecying, with Accents terrible,

1) On ten plays of Shakespeare, Londen 1930 (1905) p 187.

Of dyre Combustion, and confus'd Events,
New hatch'd toth' wofull time.
The obscure Bird clamor'd the live-long Night.
Some say, the Earth was fevorous,
And did shake" (II.iii, p 512);

en kort daarna blyk uit die gesprek tussen Ross en die Ou Man opnuut die vreemdheid van die natuurgebeure:

"Threescore and ten I can remember well,
Within the Volume of which Time, I have seene
Houres dreadfull, and things strange: but this sore Night
Hath trifled former knowings" (II.iv, p 515).

In die lig van hierdie voortdurende storms en ontwrigting, so dui Bradley aan, is Macbeth se woorde net voor die laaste geveg veral insig-gewend en gelaai met dubbele krag:

"...Blow Winde, come wracke,
At least wee'll dye with Harnesse on our backe" (V.v, p 554).

Hier rig hy hom teen die elemente en daag daarmee die chaos uit; en juis omdat hy aan die slot staan téénoor die chaos wat hy help skep het, wek hy simpatie by die toeskouer. Ook in hierdie opsig is die volgehoue atmosfeer van storms dus integraal met die tragiese gebeure verweef.

Die gebrek aan parallelle natuurgebeure in Coriolanus is opvallend, maar ook geredelik verklaarbaar uit die karakter van die held: as dader en soldaat is hy allermens die soort mens wat hom deur duisternis of bliksemskigte van stryk sou laat bring. Daar is kritici wat Coriolanus vanweë die gebrek aan voldoende metafisiese verbande 'n swak tragedie vind; in hierdie werk, soos aangetoon sal word, word die suggestie van ontwrigting egter op 'n ander wyse oorgedra.

In Antony and Cleopatra beklee die elemente en unversele gebeure 'n besondere plek, hier nie so seer in eie reg nie as in 'n uitgebreide en geïntegreerde stel beelde waarin die twee minnaars gedurig op kosmiese skaal geteken word. Omdat hierdie beelde later in 'n ander verband vollediger ondersoek word¹⁾, hoef hier alleen maar na enkeles

1) Sien Hoofstuk III, § 1 .

verwys te word wat as verteenwoordigende voorbeeld kan dien: ná die neerlaag in die eerste slag van die geveg teen Octavius, beklaag Antony sy lot:

"Alacke our Terrene Moone is now Eclipst,
And it portends alone the fall of Anthony" (III.xiii, p 1005).

As Cleopatra van sy dood hoor, lui haar klag:

"The Crowne o'th'earth doth melt...
And there is nothing left remarkeable
Beneath the visiting Moone (IV.xv, p 1026),

uiteindelik gevolg deur die verhaal van haar droom oor die heroïse Antony:

"His face was as the Heav'ns, and therein stucke
A sunne and Moone, which kept their course, and lighted
The little O, the earth" (V.ii, p 1032).

Veral is hier belangrik dat in die droom die elemente "kept their course" - dit juis wat in Antony se lewe nie gebeur het nie. Die implikasie van die droom as teenstelling met die werklikheid is dus dat ook in hierdie drama gebeure in die mikrokosmos herhaal is in die makrokosmos.

Belangwekkend is dit dat G. Wilson Knight in sy besondere studie The Shakespearian tempest betoog dat storms die uitdrukking is van "tragic fate and man's passionate response" (p 176); op hierdie wyse verklar hy dan ook die afwesigheid van groot storms in spele met min passie (Hamlet) of min tragiek (Antony and Cleopatra). In Hamlet toon hy dan aan hoe natuurstemminge eerder in mineurtoon voorkom: melankolie is soos wolke (I. ii, p 66); weemoed is "windy" (I.ii, p 80); liefde wil beskerming hê teen die "winds of heaven". (I.ii, p 41)

✓ In Germanicus speel natuurgebeure heeltenal 'n ondergeskikte rol, waarskynlik omdat - in aansluiting by die gesteldheid van die held - dit in hierdie drama eerder gaan om toestande as om gebeure.

✓ In die lig van hierdie ondersoek kan die uitreik van die tragiese ontwrigting na die makrokosmos in King Lear dus volledig begryp word. Belangrik is om hier op te merk dat nie net ontwrigting nie, maar ook lye, inderdaad alle menslike ervaring in Lear op die natuur geprojekteer word: sodoende word die hele verloop van die handeling gedurig ten nouste aan die lot, die universele geregtigheid, en die tragiese chaos verbind;

hier kan passasies onthou word soos Lear se groot stormtirade:

"Blow windes, and crack your cheeks: Rage, blow
You Cataracts, and Hyrricano's spout,
...And thou all-shaking Thunder,
Strike flat the thicke Rotundity o'th'world,
Crack Natures mouldes" (III.ii, p 783);

ook sy sublieme gebed:

"Poor naked wretches, where so ere you are
That bide the pelting of this pittillesse storme..."(III.iv, p 787);

ook die slot, wanneer hy met die dooie Cordelia in sy arms uit die
tronk terugkeer:

"Had I your tongues and eyes, Il'd use them so,
Thay Heaven's vault should crack: she's gone for ever"¹⁾
(V.iii, p 825),

om maar enkele te noem. Oor passasies soos hierdie het Coleridge gesê:

"The deep anguish of a father spreads the feeling of ingratitude and
cruelty over the very elements of heaven"²⁾.

Maar ook in die beeldspraak van King Lear is die tragiese sfeer van
bedreigende chaos ingelê, en veral in die eindelose reeks beelde uit
die dierelewe. Opvallend is dit dat veral beelde van groot diere gebruik
word, om aan te pas by die geweldige opset van die hele drama; en dan is
dit ook die beelde van diere "portrayed...in angry or anguished action",
soos C. Spurgeon dit in die briljante studie, Shakespeare's Imagery,
stel; vergelyk:

"Come not betweene the Dragon and his wrath" (I.i, p 742);

"Sharpe-tooth'd unkindness,, like a vulture heere" (II.iv, p 777)ens.

Teenoor die reeks beelde van groot diere is die verwysings na insekte dan
ook veral treffend:

1) Vgl. die woorde van die Koningin in Richard III:

"all Springs reduce their currents to mine eyes,
That I being govern'd by the waterie Moone,
May send forth plenteous teares to drowne the World"(II,ii,p 929).

2) Mackail, J.W. (red): Coleridge's literary criticism. Londen, 1938
(1908), p 177.

"As Flies to wanton Boyes, are we to th' Gods,
They kill us for their sport" (IV.i, p 799);

ook

"Dye for Adultery?

No, the Wren goes to't, and the small gilded Fly
Do's letcher in my sight..." (IV.v, p 808), ens....

Interessant is dit om op te merk hoe veelvuldig dierebeelde ook in Othello voorkom; inderdaad is die hoofmotief in die beeldepatroon van hierdie drama dié van "animals in action, preying upon one another, mischievous, lascivious, cruel or suffering", soos dit weer deur Spurgeon gekarakteriseer is. Meer as die helfte van hierdie beelde word dan ook juis in verband met Iago gebruik; maar "in Othello we see a low type of life, insects and reptiles...whereas in King Lear our imagination is filled with the accumulated pictures of active ferocity, of wolf, tiger, wild boar, vulture, serpent and sea-monster..." (p 336).

✓ Ook in Germanicus staan beelde uit die dierelewe in die kader van die bedreigende chaos van die dekadensie in die Ryk. So is daar vroeg al Germanicus se woorde:

"Die waansin is gekwyl

En hang in drelle aan ons almal" (p 15) -

'n beeld wat kort daarna direk op Tiberius betrek word:

"'n Mal dier lê ons dag en nag beloer:

Tiberius in sy hol, hy lê en kwyl" (p 49).

Daarna lui dit weer:

"So fyn soos sulke diere luister" (p 49);

en:

"Niks is onedel teen 'n wilde dier" (p 51).

* Vir Livia is Tiberius:

"My jakkals-kind wat agter Livia draf" (p 65),

en sy spot Plancina:

"Jy trap so sky-sku tussen Caesars deur

En ken die diere sleg" (p 67),

terwyl Tiberius self verklaar:

"Ons het die wêreld platgetrek: hy lê en bloei
en die keiserlike diere skeur en deel
hom knor-knor uit" (p 71);

hy noem ook ho^mself die "donker dier" (p 73), die "swart dier" (p 76),
die "aasvoël" (p 80), met die heftige, bitter stelling:

"Julle praat van 'dier', 'swart donker dier wat skuil' -
maar Caesar is die kop, en jy's die klou!" (p 82).

Germanicus beskou hom as spinnekop:

"So hang die wêreldheerser in sy net
in die stil sentrum van die Ryk, en heers" (p 84),

woorde wat terugwys na die vroeëre verwysing na Tiberius -

"Hy wat daar in sy grys web, Rome, sit" (p 36).

Dit is egter nie net aan Tiberius wat die dierebeelde gekoppel word
nie. Vroeg al word daar gepraat van die Sekretaris se verraad:

"Hy bou dit korrel, korrel
soos 'n geel rysmier op" (p 52);

Thusnelda beskryf die Germane as

"die wolwe óm die kraal!
Ons huil snags teen jul grense aan" (p 45),

en aan Livia sê sy:

"En ék het dieper as die vrees gedaal,
en mol rond onder jou kil vloersteen" (p 62).

Aan die hof van die Nabataïers bedank Aretas Germanicus vir sy
tussenkoms in die twis:

"U, die stil Caesar, keer vannag
die jaghonde van Rome van hul prooi" (p 92).

Kort daarna verwyf Germanicus Piso:

"Piso, dis deur jou en dié soos jy
wat net oshoewe deur die wêreld trap..." (p 93).

Uiteindelik, by die sterfbed van Germanicus, stroom die volksmenigte
nader:

"hulle lê daar voor die dun ry wagte
soos honde wurgrem aan 'n riem" (p 108).

Dat hierdie geskakeerde beeldepatroon steeds verband hou met die
bedreiging van die chaos, is baie duidelik. Die waarde van beeldspraak

in enige literêre kunswerk is tog juis dat dit die uiting van die onderbewuste is, dat dit buite die onmiddellike betekenis van die gebeure om 'n sfeer skep waarin die besondere gebeure groter betekenis en sin kry. In Germanicus vorm die reeks beeldepatrone één van die middele om die onontkombaarheid van die bedreiging van die dekadensie tuis te bring.

§ 4

MACBETH. Die bonatuurlike as aanduiding van die chaos.

Die rol van die duisternis.

Die laaste van die vier groot tragedies waarin die ontwrigting as ondergrond nagespoor moet word, is Macbeth - nie net die kortste en mees gekonsentreerde werk van Shakespeare nie, maar-in die skep van 'n tragiese kader deur die uitbeelding van universele chaos - miskien ook die aangrypendste.

Dit val te betwyfel of daar in die dramatiese literatuur van die wêreld 'n meer onmiddellike of hewiger intuïel in die sfeer van die tragiese chaos gevind kan word: te midde van donder en weerlig verskyn die drie Hekse:

- "1. When Shall we three meet again?
In Thunder, Lightning, or in Raine?
2. When the Hurley-burley's done,
When the Battaile's lost, and wonne.
3. That will be ere the set of Sunne.
1. Where the place?
2. Upon the Heath.
3. There to meet with Macbeth.
1. I come, Gray-Malkin.

ALL: Paddock calls. - Anon! - faire is foule, and foule is faire,
Hover through the fogge and filthie ayre" (I. i, p 491).

Dit is 'n sfeer van chaos, van paradokse, van naling, teenstrydigheid, duisternis, storm en bonatuurlike magte.

Voordat die ontwikkeling van hierdie motiewe deur die stuk nagegaan word, is dit nodig om kortliks die wese van die bonatuurlike in Macbeth te bepaal, omdat dit innig verband hou met die optrede van die bonatuurlike in ander tragedies van Shakespeare. /Aangesien Louw in Germanicus nie die bonatuurlike gebruik as middel om die tragiese chaos uit te beeld nie, word hierdie aspek alleen kortliks aangeraak.

Dit moet ten eerste baie goed begryp word dat die Hekse self vir Shakespeare nie bonatuurlike verskynsels was nie; Bradley benadruk dan ook dat hulle bloot gehawende, bese ou vroue is, kragtens algemene .. Elizabethaanse opvatting. In hulle is egter bese nagte werksaam: hulle is "instruments of darknesse", die medium waardeur die bese tot Macbeth spreek. Dat hulle nie projeksies van sy eie gees is nie, moet blyk uit die voorspellings wat hulle veral in die Grottoneel (IV.i) aan Macbeth maak; hulle is reël, vlees en bloed; en hulle kan Macbeth alleen beïnvloed, nie dwing nie, omdat sy handeling nie tragies kan wees as dit geskied bloot onder dwang van buite nie.

Die Gees van Banquo is ook geen hersenskim nie. Dit is wel bonatuurlik, en die hele aard van die verskyning tydens die fees (III.iv) bewys dat dit 'n openbaring is van heersende chaos: die Gees kom direk voort uit die kwade wat Macbeth gedoen het, en uit die versteuring van die orde. Dit is inderdaad "most unnaturall", maar dit is nie fiktief nie. Dit speel in die verloop van die handeling in Macbeth dan ook 'n wesenlike rol.

Soos die Gees van Banquo is die Gees van Caesar in Julius Caesar ook 'n reële manifestasie van die bonatuurlike. Die gees van die vermoorde - dus: van die versteurde orde - verskyn op die slagveld van Philippi aan Brutus en dit is hierdie verskyning wat Brutus se einde veroorsaak. Deur die hele stuk staan die sanesweerders teen die "spirit of Caesar"; sy gees broei oor alles, onontkombaar soos 'n pestilensie; dis die swyende alonteenwoordigheid van die chaos wat hulle teweeg gebring het en waarteen hulle nou nagteloos staan.

Hamlet sonder die Gees is ondenkbaar. Die bonatuurlike is die

instrument wat Hamlet die insig in sy taak gee. Vir ons huidige doel is egter veral belangrik dat Horatio en Marcellus juis in die verskyning van die Gees die openbaring van die "verrotting" in die "State of Denmark" sien. Dit word telkens benadruk dat die verskyning 'n onnatuurlike gebeure is, dat die Gees buite sy element beweeg; en dit in sigself dui die versteuring in die kosmiese balans aan.

In ander Shakespeare-tragedies speel die bonatuurlike 'n ninder prominente rol, ofskoon verwysings na die geesteswêreld telkens saam met natuurversteurings voorkom. In die hande van Shakespeare is dít een van die kragtigste middele om 'n tragiese kader van chaos te skep; en in 'n stuk soos Richard III het dit nog die verdere rol dat die verskyning van die geeste aan die vooraand van die beslissende slag help om die held simpatiek voor te stel, omdat hy nou soos Macbeth téén die werking van die chaos, soos gemanifesteer in die bonatuurlike, te staan kom.

In Macbeth is die eerste verskyning van die Hekse veral ook belangrik omdat hulle te midde van die versteuring wat hulle veroorsaak reeds verkondig dat hulle later weer sal vergader:

"There to meet with Macbeth";

en wanneer hy self eindelik verskyn, is sy heel eerste woorde:

"So foule and faire a day I have not seene" (I.iii, p 494):

nie alleen bevind hy hom hiermee in die sfeer van paradokse en ontwrigting nie, naar deur die verband van sy woorde met die afskeid van die hekse by hul eerste verskyning ("Faire is foule, and foule is faire..."), word hy dus al dadelik - sy dit nog onbewus - verbind aan die chaos wat hulle verteenwoordig.

Sy reaksie op die nuus dat hy voortaan "Thane of Cawdor" sal wees, werp ook weer lig op die rol van die chaos:

"Function is smother'd in surmise

And nothing is, but what is not" (I.iii, p 497)

Die atmosfeer van gistende chaos word in die moordnag veral baie prominent geskilder. Ten eerste is daar Macbeth se groot alleenspraak:

"...Pitty, like a naked New-borne-Babe,
Striding the blast, or Heavens Cherubin, hors'd
Upon the sightlesse Curriours of the Ayre,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That teares shall drowne the winde" (I.vii, p 504);

daarna die verskillende vertellings oor die storms en onnatuurlike
gebeure tydens en kort voor dié nag, soos reeds aangetoon is.

Net voor die moord op Banquo sug Macbeth vermoed:

"We have scorch'd the Snake, not kill'd it:
Shee'll close, and be her selfe...
But let the frame of things dis-joynt,
Both the Worlds suffer,
Ere we will eate our Meale in feare, and sleepe
In the affliction of these terrible Dreames,
That shake us Nightly" (III.ii, p 522).¹⁾

Die verwysing na verstoorde slaap is vanselfsprekend ook belangrik in
die aanduiding van Chaos. Daarom is dit betekenisvol as Macbeth se
eerste reaksie op die moord van Duncan al is:

"Me thought I heard a voyce cry, Sleep no more:
Macbeth does murther Sleepe, the innocent Sleepe,
Sleepe that knits up the ravel's Sleeve of Care...
Still it cry'd, Sleep no more to all the House:
Glamis hath murther'd Sleepe, and therefore Cawdor
Shall sleepe no more: Macbeth shall sleepe no more" (II. ii, p 509).

Hierop antwoord Lady Macbeth:

"You doe unbend your Noble strength, to thinke
So brain-sickly of things";

en wanneer hy dan voor die banket met haar oor sy onrus praat, bieg hy
juis:

"O, full of Scorpions is my Minde, dear Wife" (III.ii, p 522),
met die somber ondertoon in sy woorde:

"Good things of Day begin to droope, and drowse" (III.ii, p 523).

Net ná die maal praat Lennox met 'n ander lord oor "this our
suffering Country" (IV.i, p 531).

1) Ook Hamlet erken aan Rosenkrantz en Guildenstern: "I have bad dreams"
(II,ii, p 595). Daarom is dit ook juis die gedagte dan "to sleepe,
perchance to Dreame" (III.i, p 606).

Wanneer Lady Macduff aangesê word om te vlug, opper sy bitter:

"I have done no harme. But I remember now
I am in this earthly world: where to do harme
Is often laudable, to do good sometime
Accounted dangerous folly" (IV.ii, - 538).

Net daarna vertel Macduff aan Malcolm in Engeland:

"Each new Morn,
New widows howle, new Orphans cry, new sorrows
Strike heaven on the face" (IV.iii, p 539);

Malcolm antwoord:

"I thinke our Countrey sinkes beneath the yoke,
It weepes, it bleeds, and each new day a gash
Is added to her wounds" (IV.iii, p 540);

gevolg, uiteindelik, ook deur die uitspraak van Ross oor Skotland:

"It cannot
Be call'd our Mother, but our Grave" (IV.iii, p 544).

Dat in hierdie toneel ook so uitvoerig verwys word na die helende magte van die Engelse vors, Edward, is nie maar net uitweiding nie, maar 'n metode om deur middel van kontras nogeens die ellende in Skotland tuis te bring.

Op hierdie toneel volg die aangrypende Slaapwandeltoneel van Lady Macbeth, wat as geheel 'n plastiese voorstelling van die werking van die chaos is. Dat dit ook by haar juis tot openbaring kom in versteuring van slaap "Chief Nourisher in Lifes Feast" (II.ii, - 509), is openbarend.

In die laaste geveg wend Macbeth hom tot die Dokter:

"If thou could'st Doctor, cast
The Water of my Land, finde her Disease,
And purge it to a sound and pristine Health,
I would applaud thee to the very Echo" (V.iii, p 551).¹⁾

Hier moet ook benadruk word dat nie net die voorspelling van die Hekse oor die einde die chaos suggereer nie, maar ook die waar word van daardie

1) Let op dat hierdie en verwante beelde ook weer siekte verwording en genesing as tema het, soos sovele passasies in Hamlet.

voorspellinge: die opruk van die Birnan-woud en die ontdekking dat Macduff "was from his Mothers womb Untimely ript" (V.viii, p 556) is reële openbaringe van die destruktiewe magte van die chaos waarteen Macbeth te staan gekon het. In hierdie verband moet ook Macbeth se woorde in die stryd vermeld word:

"I 'ginne to be a-weary of the Sun,
And wish th'estate o'th'world were now undon" (V.v, p 554).

In die skep van 'n tragiese sfeer in Macbeth speel ook verskeie ander beeldepatrone 'n belangrike rol, maar omdat dit geen ooreenkomste met Germanicus vertoon nie, moet vollediger bespreking daarvan agterweë bly.

Wel belangrik as motief is egter duisternis. Dowden praat van "the tragedy of the twilight and the setting in of thick darkness upon a human soul" (p 244); Bradley sê: "Darkness... broods over this tragedy" (p 335). Hierdie motief staan egter nie alleen nie: dit word gedurig kontrapuntaal teenoor lig gestel, sodat die spel van lig en duister 'n weerkaatsing is van die groot konflik orde-chaos.

Dit neen 'n aanvang - opvallend - wanneer Duncan sê:

"But signes of Nobleness, like Starres, shall shine
On all deservers" (I.iv, p 499);

gevolg deur Macbeth se sinistere woorde:

"Starres hide your fires,
Let not Light see my black and deepe desires" (I.iv, p 500).

Net voor die moord kom Banquo en Fleance oor die verhoog:

"BANQ. How goes the Night, Boy?
Fleance. The Moone is downe: I have not heard the Clock"
(II.i, p 506):

dit is nie nodig om die horlosie te hoor nie; die maan is onder; dit is al wat belangrik is:

"Now o're the one halfe World
Nature seemes dead, and wicked Dreames abuse
The Curtain'd sleepe: Witchcraft celebrates
Pale Haccats Offrings: and wither'd Murther,
Alarun'd by his Centinell, the Wolfe,
Whose howle's his Watch, thus with stealthy pace,

With Tarquins ravishing strides, towards his designe
Moves like a Ghost" (II.i, p 507).

Die volkome integrering van die duisternis met die bese deur verwysing na moord, die wolf, die bonatuurlike, is opvallend.

Ná die moord praat Ross met die Ou Man:

"...Byth' Clock 'ts Day,
And yet darke Night strangles the travailing Lampe:
Is't Nights predominance, or the Dayes shame,
That Darknesse does the face of Earth intombe,
When living Light should kisse it?" (II.iv, p 515-6).

Wie kan die simboliese bybetekenis hier nie aanvoel nie?

Sonder om enigsins na volledigheid te streef, kan nog net na die volgende voorbeelde verwys word:

Na die sinistere woorde voor die moord van Banquo is al verwys:

"Light thickens,
And the Crow makes Wing toth' Rookie Wood:
Good things of Day begin to droope, and drowse¹⁾,
Whiles Nights black Agents to their Prey's doe rowse"
(III.ii, p 523).

Pas daarna word Banquo vermoor - deur drie moordenaars en nie net die twee wat deur Macbeth gehuur is nie. Goddard, in 'n besonder oortuigende redenasie, meen dat Macbeth self, sy dit dan astraal, die Derde Moordenaar is; so 'n interpretasie verleen dan besondere krag aan sy vraag (wat vir Goddard kernvraag van die hele drama is):

"Who did strike out the Light?" (III.iii, p 524).

Op die eetmaal volg Macbeth se besoek aan die Hekse in hul donker grot; hy begroet hulle as

"secret, black, and midnight Hags" (IV.i, p 532);

hierdie groet word kort daarna onthou wanneer Malcolm in Engeland verwys na "blacke Macbeth" (IV.iii, p 540): deur sy verbintenis aan die bese is hy self 'n instrument van die duisternis.

Die hele Slaapwandeltoneel is duister: veral insiggewend is die Vrou se woorde:

1) Vir Dowden is hierdie reël die sleutel tot die hele tragedie.

"She ha's light by her continually, 'tis her command" (V.i., p 547).
Die gewetenswroeging wat Lady Macbeth ondergaan, word op dié wyse juis geopenbaar in 'n vrees vir duisternis. Ook haar woorde "Hell is murky" (V.i, p 547) pas in hierdie kader.

Uiteindelik, in die laaste stryd, is daar die beeld van Macbeth, "a-weary of the Sun", met die doodsverlange:

"Out, out, breefe Candle!

Life's but a walking Shadow" (V.v, p 553).

Talle ander verwysinge hoef nie eens aangehaal te word nie; die deurspeel van die duisternis as oorheersende motief sal uit die bostaande al duidelik genoeg spreek.

Teenoor hierdie kosmiese duister staan Macbeth en sy vrou nie afsydig nie: hulle is nie kinders van die lig nie, maar van die wêreld - en daaron ervaar hulle ook in die hart die duisternis wat om hulle heers.

Ook in Hanlet is duisternis 'n belangrike simbool. Reeds by Claudius se eerste hofsitting versoek Gertrude:

"Good Hanlet cast thy nightly colour off" (I.ii, p 567);

hy antwoord:

"'Tis not alone my Inky Cloake (good Mother)...

That can denote me truly...

But I have that Within, which passeth show" (I.ii, p 568).

Wanneer hy na Gertrude se slaapkamer gaan, is hy baie ná aan die chaos:

"'Tis now the verie witching time of night,

When Churchyards yawne, and Hell it selfe breaths out

Contagion to this world. Now could I drink hot blood..."

(III.iii, p 621).

Voor die geveg met Laertes sê Hanlet konvensioneel, maar met onbedoelde waarheid:

"Your Skill shall like a Starre i'th'darkest night,

Strike fiery off indeede" (V.ii, p 659).

Soos later aangetoon sal word, is die motief van die dood in Hanlet egter sterker as dié van duisternis.

In Othello tree die donker reeds al in dié betekenisvolle gedaante na vore dat Othello, die Moor, self swart is. Hy bied dus al die moontlikheid vir tragiese desintegrasie. Teenoor hom is Desdemona, uit Iago se beskrywing (II.i, p 863), maar veral deur haar onskuld en suiwerheid, as ligte, heldere teenoor hom gestel.¹⁾ In hierdie verhouding gryp Iago in:

"I have't: it is engendred: Hell, and Night,
Must bring this monstrous Birth, to the worlds light" (I.iii, p 858).

Iago se eerste mislukking is die aanslag op Cassio, wat in die donker plaasvind (V.i, p 921).

Maar die belangrikste uiting van die donker-lig-motief kom in die noordtoneel self; veral in Othello se groot alleenspraak:

"It is the Cause, it is the Cause (my Soule)
Let me not name it to you, you chaste Starres,
It is the Cause. Yet Ile not shed her blood,
Nor scarre that whiter skin of hers, then Snow,
And smooth as Monumentall Alablaster...
Put out the Light, and then put out the Light²⁾:
If I quench thee, thou flaming Minister,
I can againe thy former light restore,
Should I repent me. But once put out thy Light,
I know not where is that Promethoean heate
That can thy Light re-Lume..." (V.ii, p 924-5).

Gevolg deur die berou ná die moord:

"Me thinkes, it should be now a huge Eclipse
Of Sunne, and Moone..." (V.ii, p 928).

Ook Lear kan beskou word as 'n heroïse worsteling tussen lig en duister. Aanvanklik speel die motiewe nog deurnekaar: daar is donkerte in die lig, lig in die donkerte. Maar algaande word die twee as polêre magte teenoor mekaar gestel, veral vandat Goneril, Regan en Edmund se verband met die duistere blyk. Die tragiese lê dan in die

1) Vgl. Iago se krasse waarskuwing aan Brabantio:

"Even now, now, very now, an old blacke Ran
Is tuppung your white Ewe" (I.i, p 841).

2) Vergelyk die woorde van die Derde Moordenaar in Macbeth:
"Who did strike out the Light?"

kruistog van die lig deur die duisternis. Hierdie beskouing is egter nie soos in die reeds genoemde tragedies so innig verbonde aan beeldspraak oor lig en donker nie.

Wilson Knight, in The imperial theme gaan die lig-donker-spel in Julius Caesar na veral aan die hand van die interpretasie van liefde as lig. Hoe waardevol sy benadering ook is, is dit tans nie so ter sake nie.

'n Aanduiding van die duister-motief in Antony and Cleopatra word gegee in Octavius se beskrywing van Antony se uitspattigheid:

"He fishes, drinkes, and wastes
The Lampes of night in revell" (I.iv, p 954).

Van Coriolanus sê Bradley (Coriolanus, New York, 1912) tereg - maar weer moet in gedagte gehou word dat dit aanpas by die held - :

"The darkness that covers the scene (d.i. in Shakespeare se ander tragedies) and the light that strikes across it, are more than our common night and day...Now of this effect there is very little in Coriolanus" (r 4).

In Romeo and Juliet is dit anders. Hier word die jong liefde telkens gesien as die "irradiating glory of sunlight and starlight in a dark world" (Spurgeon, p 310). Die oorheersende beeld hier is lig, in sy vele gestaltes: son, maan, sterre, vuur, weerlig, buskruit. Maar gedurig staan dit gekontrasteer met duisterheid: nag, wolke, reën, mis, rook. Die bemindes dink gedurig aan mekaar/ⁱⁿligbeelde: Romeo se eerste indruk is:

"O she doth teach the Torch to burne bright" (I.v, p 204);
terwyl hy vir haar weer "day in night" is (III.ii, p 231) in 'n passasie waarin lig en duister gedurig deureenspeel:

"Come gentle night, come loving blackebrow'd night.
Give me my Romeo, and when I shall die,
Take him and cut him out in little staares,
And he will make the Face of heaven so fine,
That all the world will be in Love with night,
And pay no worship to the Garish Sun" (III. ii, p 231) ¹⁾.

'n Ondertoon van ironie lê in hierdie hele passasie: ondanks haar liefde

1) Hierdie passasie in sy geheel vind 'n mooi teëhanger in Romeo se liefdesbetuiging in II.ii, p 209.

vir die nag, is nie nag juis haar grootste bedreiging; en aan die einde sal sy sterf in die nagdonker grafkelder van die Capulets. Die duisternis van die hele kerkhoftoneel van die slot, is simbolies van die chaos waarteen die liefdeslig so lank gestry het, maar waardeur dit uiteindelik verswelg moes word.

✓ Hoe is dit t.o.v. hierdie notiewespel met Germanicus gesteld? Selfs 'n oppervlakkige studie sou al aantoon dat die lig-duister-kontras sedert Louw se vroegste werk 'n belangrike motief in sy kuns is. In Germanicus is dit ook ten nouste verbonde aan die hooftema: die X worsteling tussen orde en chaos. Daar is ook reeds aangetoon dat die twee hoofnagte in die stryd, soos verteenwoordig deur Germanicus en - veral - Tiberius, onderskeidelik aan die lig en die donker verbind is. Hoe hierdie notiewe nou gedurig teen mekaar speel, kan nou nagegaan word.

Germanicus se heel eerste verskyning, ironies - soos al aangetoon - , is in die nag van onrus by een van die soldatewagvure, self vernom as soldaat en vir die sprekers dus onbekend, sodat een hom vra:

"Wat staan jy in die donker bo die kole?" (4)

Dit is egter nie maar nét ironies nie: die situasie wil nie maar nét die vreemdheid daarvan tuisbring dat die heldere Germanicus hier in die donker staan en die aards-driftige soldate in die vuurlig sit nie. Louw wil, glo ek, deur hierdie teenstelling dadelik al suggereer dat daar aan Germanicus wel iets duisters en enigmaties is. Vir die gemene lui is hy nooit begrypbaar nie; ook vir Piso nie¹⁾; ook nie vir sy eie vrou, Agrippina, nie²⁾. Germanicus se antwoord aan die Soldaat is insiggewend, omdat dit nou al laat deurskemer wat hy later sê, dat daar onsekerheid aan alles menliks kleef:

"Daar's baie, maat, wat jy nie ken en jōu nie ken nie!" (4).

Agrippina verskyn kort daarna op die toneel, vol kommer:

1) Van Piso neem Germanicus aan die end afskeid:
"En ons verstaan tog nie mekaar" (113).

2) "Ek het jou lief, lief.
En tog - iets aan jou kry ek nie te vat nie.
Erens is jy onmenslik by jou hart.
Gryp watter kant ek wil, ek vat alleen
iets koel en glansends" (p 32).

"My man!

Is jy beseer? Ek het jou sten gehoor

Tussen die donker manne deur" (11) -

met die duidelike implikasie dat hy sêlf dan lig is. Dat Agrippina aankom in die geselskap van die man wat die soldate herken as "Piso, die swarte!" (p 11) is seker ook geen toevalligheid nie.

In die geharwar onder die soldate paai Germanicus:

"Luister, manne: nié in die nag,
nié in die duister en die don verwarring
sal ek die regspraak gee. Gaan na jul vure,
gaan tente toe en rus. En môre..." (11):

woorde wat opnuut Germanicus se verbondenheid aan die lig en helderheid suggereer en wat ook dié betekenisvolle implikasie dra dat die soldate weggestuur word uit die massa - "die duister en die don verwarring" - na die bietjie helderheid wat daar in die nag bestaan: hul vure. Hy is nie net self helder, lig, nie: hy wil ook die helderheid vir andere.

Pas daarna kom die soldate met die uitdruklike keuse:

"Ons wil jou keiser hê, nie vir Tiberius nie" (12),

In teenstelling wat veral sy waarde kry wanneer Tiberius later so herhaaldelik net donkerte vereenselwig word. Met hierdie woorde kry lig en donker nou finaal beslag in hul verbondenheid aan orde en chaos.

In die tweede toneel oorreed Piso die offisiere om hom by te staan. Hy benadruk dit:

"Hy's ons hoop, hy's ál
die enigste wat daardie donker nag -
die Caesar-huis - kan aandurf en vernietig" (p 19).

Tog bly Germanicus as mens vir hom onbegrypbaar:

Wat hy dink weet ons nie - so min as hy
kan weet wat ons dink" (p 19) -

wat vooruitwys na sy woorde, kort daarna, aan Lucius:

"Die mens is ondeursigtig, vol bedrog,
vol vreemde lae in sy hart en brein" (p 24).¹⁾

1) Vgl. Louw se vroeër werk, veral die ballades in Gestalten en diere.

Hy eis van sy soldate:

"Kon laat ons helder, giftig helder dink" (21),

met die ironie pas daarna:

"Ons wat so nin is en moet donker praat" (p 22).

Helder dink - donker praat: só kon die kontrapuntiek ook binne-in hierdie spel. Dit is juis besonder openbarend van Piso: hy, die "swarte", wie se hele lewenshouding juis so enkeld en helder-deursigtig is, hy wat tog, kragtens die onversoenbaarheid van sy eie helder strewe, werktuig in die hande van die duisternis, die bose, die chaos word by die vernietiging van Germanicus.

Piso herinner die samesweerders dat hul opdrag tevore was om los woorde te strooi

"in die growwe don swart vore van die brein" (p 23),

'n houding wat aanskakel by sy vraag, op bladsy 22:

"die volk, die donker massas van die Ryk,
wat dink hul - ás hul dink en nie net skreeu
'Germanicus'?"

Dat die volk, die massa, vereenselwig word met die duister mag van die chaos, is betekenisvol. Dit sluit aan by wat Thusnelda later sê van

"die blinde don swart mag
van 'n groot ryk" (p 45),

'n aspek waarop later, in die bespreking van Coriolanus, nader ingegaan word.

In die derde toneel verbind Agrippina nóg 'n verskynsel aan donkerte:

"Ek wil nie, wil nie bang wees!"

Weet jy: ek kén die vrees, dis net so swart,
dis net so ruig, verskriklik, soos die trots
waarmee ek oor die sterwendes en dooies trap" (p 28).

Die motief van vrees, veral van haat - wat tog nou daaraan verbind is, vorm in Germanicus 'n belangrike openbaring van die chaos. Veral insiggewend van haar woorde is ook dat die vrees in sy donkerheid verbind word aan haar fierheid en trots. As mens het sy dus die duister in haar.

Ook vir Germanicus is die vrees duister:

"Dink jy ek vrees nie!

As 'k my vrees sou toelaat
om een swart arm langs my deurkosyn
eers in te steek, sal dit my heel huis oopruk
en deur my kamers loop en skreeu.

Ek durf nie vrees nie" (p 33).

Hy durf wel nie - naas hy vra tóg: "Dink jy ek vrees nie?" Ook hy ken hierdie emosie, kragtens sy mens-wees. Ook hy ken dus die duister, ondanks sy ligrykheid.

In die groot veldslag teen die Germane, so word berig, veg hy egter nog in al sy helderheid "oop - soos 'n God" (p 36), rypend op sy wit perd. En daarná praat hy oor dié dag wat so groot is

"dat hy in honderd jare nog sal skitter
tussen die kleiner, gryser dae uit" (p 39);

en hy sê aan Agrippina:

"'n dag vir jôu, wat helderheid en oormoed
soos 'n dun kleed om jou dra";

hierdie woorde is veral belangrik vir die aanvaarding van Agrippina, op een interpretasievlak, as projeksie van Germanicus se eie helderheid. Hy uit ook homself dus in haar fierheid, haar enkel daadlus, haar vitaliteit.

Alles in die stryd was "ligte spel", en

"Déur julle en saam met julle het my vrees
- want ek is méns - tot 'n vrolike en fyn
lughartigheid ongeslaan" (p 40).

Hoe anders is hy nie wanneer hy in die slottoneel aan sy offisier sê nie:

"'n Mens die moet ook nodderig wees
as jy wil mens-wees" (p 109).

Teenoor hierdie helderheid van die stryd staan in skerp teëstelling die verwysing na Tiberius:

"hy wat daar in sy grys web, Rome, sit" (p 36).

Die verskyning van Thusnelda benadruk opnuut die kontras, sodat Germanicus homself beskrywe as die krag wat op die uithoeke die "duister arbeid"

van die Ryk verrig¹⁾. Terselfdertyd verwys hy na die duister waarteen hy gekant staan: Caesar en Rome,

"en dié twee staan sterk donker bokant my" (p 46).

Kort daarna lui dit weer:

"Dis of 'n groot gesig,
groot soos 'n halwe hemel afgryns óp ons
en die rein eer van hierdie dag oorskadu.
- Maar selfs dáárteen moet ek my regop hou,
sélf skoon bly in die vuil" (p 51; ek kursiveer).

Kort daarna tree 'n mooi paradoks aan die lig as die dronk Marcus praat van die "helder waansin" (54), want die waansin, in hierdie drama is juis beeld van disintegrasie, chaos; dus: duisternis.

Soos begryp kan word, word die kontrastespel nog hewiger in die tonele wat in Rome afspeel. Veral goed is dit gebeeld in die kontras tussen Thusnelda - "wit en rooi", "melk en bloed" - en Livia - "swart en klein" (p 60). In hierdie toneel word eindelik ook die haat - soos vroeër die vrees - aan die duister verbind as Thusnelda sê:

"Hulle maak die lewe nou,
julle laat hom krimp tot een swart kelder: haat" (p 61).

Die kontras tussen die twee vroue word 'n obsessie by Livia wat daarop aandring om Thusnelda nakend te sien; Thusnelda pleit:

"Laat sterf my... laat sterf...laat alles op 'n end kom,
dat alles swart word, swart en donker rus"²⁾

Eindelik kom Tiberius self op die toneel; maar voordat hy verskyn, is daar die geweldige effek in die woorde van die wag wat vertel van die keiser, gewoonlik die donkere:

"en elke uur 't hy wit
verskriklik, in die deur na my kom kyk" (p 69).³⁾

Vroeg al in die gesprek tussen Germanicus en Tiberius, stoot die lig-donker kontras deur die woorde as Tiberius sê:

-
- 1) Later sê Tiberius aan Germanicus:
"Elkeen doen maar sy werk: jy, skoon; ek, vuil..." (p 82).
 - 2) Vgl. die slotstrofes van Die swart luiperd.
 - 3) Daar is 'n soortgelyke effek in Raka:
"(Toe) het die groot dier
skielik, geluidloos, uit die warn wier
en die slik opgestaan en wit gelag" (p 27).

"Paai jy die wit Germane,
dan kook en skuim die donker Ooste oor" (72).

Hierdie woorde word van die allergrootste belang wanneer die besluit van Livia onthou word: Germanicus gaan na die Ooste gestuur word: die lig na die donker, orde na chaos. Dit dui aan dat die werklike klimaks nog moet kom. Tiberius dra hom juis op

"om net en helder orde daar te bring
- iets na jou hart, nie wreed en half-misdadig
soos ek, die donker dier, die ou Tiberius,
hier dag ná dag moet uitdeel" (p 73).

Nou stel Germanicus sy versoek: hy verkies om mens te wees en iewers in "'n wit dorp aan ons verste stilste grens" (p 74) te gaan woon. Later sal aangetoon word dat in hierdie wens reeds onsuiverheid skuil: die grensland is simbool van chaos; en in mens-wees skuil ook "nodderig"-heid.

Teenoor hierdie versoek stel Tiberius die onverbiddelike eis: rus is onmoontlik; dit sou beteken dat alle opstandplanne in die Ryk voortaan aan Germanicus gekoppel sal word, sodat die Ryk sal sterf -
"omdat één wat so hoog was, rein wou bly" (p 74).

Teenoor hierdie reinheid openbaar Tiberius aanhoudend sy eie duisterheid. Op bladsy 76 verwys hy weereens na homself as "die swart dier"; op bladsy 79 na sy "swart" en eensaam dae; op bladsy 80 na sy "swart" en eensaam hande.

Inmiddels word die gefolterde slaaf, Clemens, op die toneel gebring met dié nuwe bydrae tot die kontrastespel dat hy sê:

"Ek lê stil soos in my moer
in donker bloed gebêre, ek lê en dink" (p 77):

duisterheid word hier dus aan dink geknoop - en 'n mens hoef alleen Germanicus se neiging tot dink te onthou om opnuut te besef hoe séér die duisterheid ook in sy eie wese sit.

Die toneel raak teen die einde ál meer gelade van die volgehoue kontrapuntiek. Tiberius kruip "swart" op die grond voor Germanicus (p 81); bring daarna die verwikkelde kontrastespel in sy woorde:

"Dit is óns Ryk wat praat - óns Ryk wat luister.

Jy is sy sten, my seun; ek is sy oor,

en deur ons twee skreeu hy verward, verwilderd
in 'n duister waansin teen homself...

Julle praat van 'dier', 'swart donker dier wat skuil' -
maar Caesar is die kop, en die's die klou!" (p 82),

gevolg deur:

"As jy sou heers...

...dan sal jy 'helderheid' wou gee,

soos jy dit noen... Die mens wil donker wees,
geslote in sy bloed¹⁾, vol pyn, vol drang" (p 83)²⁾.

Daarop laat hy volg, skynbaar sonder rede:

"Osiris is 'n donker god" (p 83),

maar as onthou word dat Germanicus na die Ooste moet gaan, klink hier
opnuut 'n sinistere ondertoon.

Ná die tonele in Rome raak lig en duister al meer en meer verstrengel.

Aan die Nabataier-hof sê Germanicus:

"Dan moet ek hierin ook vir Rome dien,

en meer as Rome - en myself bewaar" (p 90):

Rome, donker; Germanicus - lig; en dit raak ál moeiliker om die twee
te onderskei.

Dit is in hierdie toneel dat Piso as werktuig van die bose ook meer
op die voorgrond tree as ooit tevore. Germanicus verwyd:

"Piso, jy's nie meer mens.

Jou dink is swart en giftig" (p 107);

en Piso self praat van die "donker glans" van sy dink (p 102).

Die stryd is byna verby; die lig het té veel met die donker
verstrengel geraak en veel langer te bly glin. Aan die begin van die
slottoneel berig 'n Offisier:

1) Onthou die woorde van Clemens.

2) Vroeër, sal onthou word, het ook Piso gesê:

* "die mens is ondeursigtig, vol bedrog,
vol vreemde lae in sy hart en brein" (p 24).

"Dit swern hier van wilde, donker gode"¹⁾;
maar in mooi kontras daarmee bring hy vir Germanicus 'n blou skarabee,
simbool van die onverganklike. Dit word aand ("Good things of day
begin to droop...") en die legioene kom deur die donker na die
sterfbed aan:

"Die fakkels glinster nader" (p 107).

Germanicus besin oor wat gebeur het, oor wat is:

"Ek was te helder.

'n Mens die moet ook modderig wees..." (p 109).

Kort daarna verskyn Piso by sy sterfbed, met 'n laaste klag:

"Germanicus, die hoogste, heiligste,
ál wat nog groot was in ons helder ras...

My liefde 't jou verbind aan áls
wat enkeld suiwer was" (p 112):

maar dit was die liefde van Piso die donkere; en as dié mag destruktief
te staan kom teen die jong, helder mens wat in sy jeug "slank en bleek"
op 'n triomfwa gery het (p 112), dan moet die lig uitflikker. By hom het
Germanicus nog net Agrippina, sy wat die helderheid soos 'n kleed gedra
het. Maar sy bieg nou van haar eindelose en onontkookbare vrees - en die
vrees, wat duister is, het ook háár helderheid ingeneem.

Dit is die einde - met die één flikkerslag van 'n laaste weerlig
oor die duister chaos:

"En dalk gaan niks verlore nie" (p 116).

§ 5

Die kader van die tragiese in die Romeinse spele en Timon of Athens.
Rome as sinbool van bedreigende chaos. Die see en musiek as beelde in die
konflik chaos-orde. Die gepeupel as verteenwoordiger van die chaos.

Hiermee is die skepping van 'n tragiese sfeer waarin die chaos as
matrys vir die verloop van die handeling gebeeld word, nagegaan in
Shakespeare se vier groot tragedies: Hamlet, Othello, King Lear en Macbeth.

1) Die woord "swerm" is ook besonder tekenend van die chaos.

By bepaalde aspekte van die chaos is betreklik uitvoerig na ander spele verwys. Nou kan die ander Shakespeare-tragedies onder die soeklig kom, maar omdat die aard van die chaos teen hierdie tyd al betreklik duidelik sal blyk, hoef hier nie soveel uitgewei te word nie.

Die drie Romeinse spele - Julius Caesar, Antony and Cleopatra en Coriolanus - asook Timon of Athens, wat die voorloper tot hierdie drie tragedies was, kan nou betrag word.

In Julius Caesar, so is al aangedui in die woorde van Wilson Knight in The Shakespearian tempest, is "the heart of the play...anarchy, division, tempest" (p 197). Die rol van natuurgebeure en die bonatuurlike is ook al aangeraak. Slegs enkele ander verwysings na die kosmiese ontwrigting hoef dus nog vermeld te word. Daar is Brutus se vroeë woorde aan Cassius:

"Brutus had rather be a Villager,
Then to repute himselfe a Sonne of Rome
Under these hard Conditions, as this time
Is like to lay upon us" (I.ii, p 422);

ook Cassius vaar uit:

"What trash is Rome?
What Rubbish, and what Offall? when it serves
For the base matter, to illuminate
So vile a thing as Caesar" (I.iii, p 429).

Ná die moord sê Brutus aan Antony:

"Our hearts...they are pittifull:
And pittie to the generall wrong of Rome" (III.i, p 458).

Antony self vaar in sy groot orasie uit:

"O Judgment! thou art fled to brutish Beasts,
And men have lost their Reason" (III.ii, p 458)¹⁾

Wilson Knight dui aan, in The imperial theme, dat "Rome is sick of Caesar's tyranny...Rome itself is 'sick': neither wholly because of both" (p 54). Dit kom tot baie mooi openbaring in Brutus se vermoede bespiegeling vóór die moord:

1) Vergelyk die voorstelling van die chaos as versteurde geregtigheid in King Lear.

"Since Cassius first did whet me against Caesar,
I have not slept.

Betweene the acting of a dreadfull thing,
And the first motion, all the Interin is
Like a Phantasma or a hideous Dreame:¹⁾

The Genius, and the mortall Instruments
Are then in councell; and the state of a man,
Like to a little Kingdome, suffers then
The nature of an Insurrection" (II.i, p 432-3).

Kort daarna, in die bespreking van die komplot met Ligarius, lig Brutus sy vriend in oor die plan van

"A peece of worke,
That will make sicke men whole";

Ligarius opper egter:

"But are not some whole, that we must make sicke?"

waarop Brutus antwoord:

"That must we also" (II.i, p 440).

In hierdie verband is ook die epilepsie van Julius Caesar besonder betekenisvol, na aanleiding waarvan Cassius sê:

"No, Caesar hath it not: but you, and I, and honest Caska,
we have the Falling sicknesse" (I.ii, p 424).

Van die siekte en wanorde is Julius Caesar by uitnemendheid die sinbool, soos Knight dan ook aandui. Daarenteë verkondig Antony egter juis ook weer wanorde as gevolg van die dood van Caesar:

"Over thy wounds, now do I Prophetie...
A curse shall light upon the limbes of men;
Domesticke Fury, and fierce Civill strife,
Shall cumber all the parts of Italy" (III.i, p 454).

Caesar bly egter "the fiery symbol of Rome's spirit" (Knight, p 55). Dit is in hierdie lig dat telkens die verwysing na die gees van Caesar opgeneen moet word, veral in 'n uitspraak soos dié van Brutus:

"We all stand up against the spirit of Caesar" (II.i, p 435).

By die laaste neerlaag roep Cassius uit:

1) Vergelyk hiermee die openbaring van die destruktiewe mag van die chaos in nagmerries by Macbeth en Hamlet, en in slaapwandelaar by Lady Macbeth.

"Caesar, thou art reveng'd,
Even with the Sword that kill'd thee" (V.iii, p 481);

gevolg deur Brutus se besef:

"O Julius Caesar, thou art mighty yet,
Thy Spirit walkes abroad, and turnes our Swords
In our owne proper Entrailes" (V.iv, p 483).

Die gees van Caesar broei oor die hele drama as uiting van die chaos
wat die held konfronteer - omdat die gees juis voortkon uit die liggaan
wat vermoor, die orde wat versteur is.

Dat Caesar en Rome telkens geassosieer word, is ook belangrik;
reeds in I.ii vra Cassius:

"When could they say (till now) that talk'd of Rome,
That her wide Walles incompast but one man?
Now is it Rome indeed, and Rome enough
When there is in it but one onely man" (p 421).

Rome staan gekoepel oor alles wat in hierdie drama gebeur. Maar die
begrip Rome hou in sigself al 'n kontras van goed-kwaad, orde-chaos in:
daar is die "siek" Rome van die hede, en die begrip Rome met sy oorgelewerde
konnotasie van tierheid en edelheid.

Dit is aan Rome dat Brutus in II.i trou sweer:

"O Rome, I make thee promise,
If the redresse will follow, thou receivest
Thy full Petition at the hand of Brutus" (p 432).

Hy sweer hierdie trou aan die ou en edel Rome; maar omdat Rome ook 'n
skadukant bied, is die eed in sigself nie onkreukbaar nie. In sekere
sin is dit die tragedie van Brutus, soos van Germanicus: dat die ideaal
wat hy aanhang, heilig en smetteloos soos dit vir hóm skyn, in werklikheid
ook 'n "modderigheid" aan die kern vertoon. Dit kan deurgaans dan só
gelees word: ook wanneer Brutus ná die moord aan Antony verduidelik dat
die daad gedaan is uit "pitty to the generall wrong of Rome" (III.i, p 451),
en hy dit só regverdig:

"Not that I lov'd Caesar lesse, but that I lov'd Rome more"
(iii.ii, p 455).

As Brutus in V.i téén selfmoord gekant is, vra Cassius:

"Then, if we lose this Battaile,
You are contented to be led in Triumph
Thorow the streets of Rome?" (p 47)¹⁾

Brutus antwoord:

"Thinke not thou Noble Romane,
That ever Brutus will go bound to Rome,
He beares to great a minde" (V.i, p 479)²⁾.

Hierdie vrees vir die hoon van Rome werp weer duidelik lig op die skadukant van die alomteenwoordigheid van die stad.

Eindelik, as Brutus sy vriende in V.iv begroet, sê hy nog:

"Are yet 2 Romans living such as these?
The last of all the Romans, far thee well:
It is impossible, that ever Rome
Should breed thy fellow" (p 483).

En ten slotte is Brutus self dan "the Noblest Roman of them all"

(V.v, p 487): hier veral in die edele betekenis van die woord - en tog, wie sou 'n ironiese sweem, onbedoel deur Antony, hier kan ontken? Is die geval nie enigszins gelyksoortig aan die slotwoord in Germanicus nie? -

"Hy is al by die Caesars" (p 116).

In Julius Caesar kan die alomteenwoordigheid van Rome en die gees van Caesar dan as die uitnemendste aanduiding van ontwrigting beskou word; mits daarby onthou word dat die begrip Rome in sigself óók neer as een sy vertoon.

In die ander Romeinse spele is hierdie oorheersing van die begrip Rome ewe opvallend. In Antony and Cleopatra val die skaduwee van Rome oor alles. Ten aanvang al roep Antony:

"Let Rome in Tyber melt, and the wide Arch
Of the raing'd Empire fall..." (I.i, p 944).³⁾

1) Ook vir Cleopatra is dit die grootste van alle vernederinge.

2) Vgl. Germanicus op die slagveld: "Eer ek my in triomf laat stad toe sleep om die pop van komediante, vrygemaaktes en uittand-veterane daar te woos, vat ek my eie swaard..." (p 13)

3) Vgl. hiernee Cleopatra se woorde, later, in II.v:
"Melt Egypt into Nile" (p 973).

Hierdeur word die konflik baie duidelik uitgedruk in terme van 'n stryd tussen Rome en Egipte.

Maar hierdie woorde kry pas eers volle betekenis in die lig van die latere ontwikkeling van die begrip. Ná Antony se eerste verskynning sug Denetrius al:

"I am full sorry that he approves the common Lyar, who thus speakes of him at Rome" (I.i, p 945), waardeur bewys word hoe séér Antony vanuit Rome dopgehou word. Dat hy selfs in Egipte nog verbonde sit aan Rome, blyk ook uit Cleopatra se woorde in I.ii wanneer sy na hom soek:

"He was dispos'd to mirth, but on the sodaine
A Romane thought hath strooke him" (p 947).

Sy gebondenheid aan Rome word verder bewys deur sy reaksie op die nuus van burgeroorlog wat dreig; veral ook uit sy aandrang om te weet wat in Rome van Cleopatra gesê word (I.ii, p 948). Daarom as hy kort daarna sê:

"These strong Egyptian Fetters I must breake,
Or loose my selfe in dotage" (I.ii, p 948),

word die konflik gerealiseer as 'n stryd tussen Rome en Egipte. 'n Interessante feit val hier op: Egipte is die oorsaak van Antony se "dotage"; Egipte is die kwaal wat hom van aksie weerhou; Rome is eintlik die wêreldmag, die orde; maar die ondergang van Antony aan die chaos word bewerkstellig deurdat hy die eise van hierdie orde nie wil gehoorsaam nie.

Nie net vir Antony nie, maar ook vir Lepidus is Rome die hoogste gesag, die laaste woord; dit is wanneer hy verneem dat Antony in Rome aangekom het, dat hy besef dat sy invalspanne sal skeefloop; 'n plan wat juis ook gebore is uit 'n drang om die skandvlek uit te wis

"...that despihtfull Rome
Cast on my Noble Father" (II.vi, p 975).

Intussen, tydens Antony se afwesigheid, sorg Cleopatra dat sy op hoogte bly met wat in Rome gebeur. Daarna, wanneer hy weer terug is en berig word van sy ontrou aan sy volk, waarsky Mecnas onheilspellend:

"Let Rome be thus inform'd" (III.vi, p 990).

In hierdie lig is die ontvangs van Octavia in Rome dan ook belangrik. Caesar begroet haar:

"Welcome to Rome,
Nothing more deere to me",

en Mecenass voeg by:

"Each heart in Rome does love and pity you,
Only th' adulterous Anthony...
...turnes you off" (III.vi, p 992).

So word Antony en Rome opnuut reëlreg teenoor nekaar gestel

Kort daarna waarsku Enobarbus Cleopatra:

"And 'tis said in Rome,
That Photinus an Eunuch, and you Maides
Mannage this warre",

waarop sy reageer met:

"Sinke Rome, and their tongues rot
That speake against us" (III.vii, p 993):

opnuut dus 'n kanting van h   r nag teen dié van Rome.

Dit is opvallend dat die verwysinge na Rome teen die einde meer word, omdat Rome dan al meer oorheersend optree. As Antony die foutiewe berig kry dat Cleopatra dood is, pleit hy dat Eros hom van skande moet red:

"Woulds't thou be window'd in great Rome, and see
Thy Master thus with pleacht Armes, bending downe
His corrigible Neeke, his face subdu'de
To penetrative shame; whil'st the wheel'd seate
Of Fortunate Caesar drawne before him, branded
His Basenesse that ensued..." (IV.xiv, p 1021),

wat aansluiting vind by Cleopatra se eie besluit:

"Shall they hoyst me up,
And shew me to the showting Varloturie
Of censuring Rome? Rather a ditch in Egypt" (V.iii, p 1031),

en :

"Now, Iras, what thinks't thou?
Thou, an Egyptian Puppet shall be shewne
In Rome aswell as I" (V.ii, p 1036).

Intussen het Antony dan gesterf,

"A Roman, by a Roman
Valiantly vanquish'd" (IV.xv, p 1026),

en hy is begrawe "after the high Roman fashion" (IV.xv, l 1026).

Sy neem haar eie lewe, n   Octavius se besluit dat sy sal lewe -

"For her life in Rome,
Would be eternall in our Triumph" (V.ii, p 1029) -

en die slotwoorde van die hele tragedie, nadat opdrag vir die begrafnis gegee is, is:

"And then to Rome" (V.ii, 1041):

die wêreldorde het uiteindelik geseëvier.

In Coriolanus is Rome opnuut een van die pole in die kontrapuntiek orde-chaos; en Rome seëvier uiteindelik - móét seëvier. Ten aanvang waarsku Menenius al die oplopende massa:

"You may as well

Strike at the Heaven with your staves, as lift them

Against the Roman State, whose course will on

The way it takes" (I.i, p 5);

en kort daarna opnuut:

"Rome, and her Rats, are at the point of battell,

The one side must have bale" (I.i, p 7).

Nie net die massa van Rome self nie, maar die Corioolse nagte rig hulle teen "they of Rome" (I.ii, p 11): dat daar duidelik ontwrigting heers, en dat Rome midde-in die ontwrigting staan, is baie duidelik.

Die plan van Aufidius en sy Corioolse leër is on soveel dorpe as moontlik te verower vóórdat Rome daarvan verneem: want Rome is die kernpunt, die laaste gesag. Daaron is dit ook gepas dat ná die stryd, wanneer Coriolanus sy heldhaftigheid wil wegpraat, Cominius keer:

"Rome must know the value of her own" (I.ix, p 24): Rome moet weet, want Rome is die laaste gesag. Maar hierdie woorde het ook al 'n tragiese ondertoon, want deur Coriolanus se daad aan Rome te kenne te gee, aanvaar hy die verantwoordelikheid van vergoeding in die vorm van 'n konsulskap - en dit kan hy alleen kry deur die stem van die gepeupel. Hierdie gepeupel is óók Rome; juis deur opnuut in die een naam hierdie dubbele waarde te lê, bestaan die moontlikheid dat dit as begrip deel van die chaosmotiewe kan word. Brutus het slegs die edele van Rome geken; Coriolanus was weer oorbewus van die verfoeilike van die stad; en albei het ewe veel fout gehad.

Aanvanklik verloop alles luisterryk; Coriolanus word met die grootste toejuiging in Rome ontvang en daar is dadelik sprake van die

konsulskap. Dit lok egter teenstand van die Tribune uit, sodat Cominius skerp moet waarsku:

"This paltring
Becomes not Rome" (III.i, p 50).

Die alfoop is egter onvermydelik en as gevolg van die botsing met die gepeupel word Coriolanus verban. Menenius waarsku nog:

"Now the good gods forbid,
That our renowned Rome...
...like an annaturall Dan
Should now eate up her own" (III.i, p 58):

die verbintenis van Rome aan die chaos is nou baie duidelik.

Ná die verbanning vaar Volumnia nog uit:

"Moe Noble blowes, than ever thou wise words
And for Romes good...
Good man, the Wounds that he does beare for Rome!" (IV.ii, p 71).

Op sy verbanning volg ontwrigting in die stad; 'n dwalende Romeinse soldaat vertel:

"There hath beene in Rome straunge
Insurrections" (IV.iii, p 73).

Vandat Coriolanus hom in Antium by die magte van Aufidius gaan voeg, word die hele stryd teen Rome gerig; Aufidius besluit ook op oorlog:

"povring Warre
Into the bowels of ungratefull Rome" (IV.vi, p 78).

Meedoë teenoor sy vrou, kind en moeder veroorsaak dat hy die stad spaar, maar as gevolg daarvan kon hy om. Rome is egter gered. Granville-Barker (Prefaces to Shakespeare, II, p 152) beweer dan ook net reg dat Rome in hierdie tragedie, selfs meer as in Antony and Cleopatra "the one sounding board" van die gebeure is: "The springs of the action are there".

Daar kan, wat die ander tragedies betref, net nog daarop gewys word dat Athene in Tymon of Athens dieselfde rol speel as Rome in die Romeinse spele: veral ná die gelukswending is Timon se tirades en sy hele bittere verset teen Athene gerig; Tillyard, in Shakespeare's history plays¹⁾,

1) Londen, 1948.

toon aan dat in Macbeth die rol van Skotland ook deurslaggewend is, ofskoon hy dit m.i. oorskat. Wel is dit waardevol dat hy aandui hoe Macbeth nie deur enkele persone of die sedes van sy land ten onder gaan soos Coriolanus nie, maar dat die hele "body politic" die instrument word wat hom vernietig.

✓ In Germanicus speel Rome uit die staanspoor 'n uiters belangrike rol, soos reeds uit die oorsig van die donker motiewe geblyk het. In Germanicus is daar geen twyfel ontrent die presiese aard van die begrip nie: by uitnemendheid is dit 'n sinbool van die moskiese chaos wat die hele drama deurtrek. Alles word op Rome betrek; Germanicus se hele lewe speel af in die skaduwee van Rome; en dit is 'n toenemend dinamiese, destruktiewe werking wat voortgaan totdat die chaos geseëvier het.

Uit die soldategesprek waarmee die drama open, kom al - daar uit die grensland van "moeras, riet en wit paddatjies" - die versugting van die Vierde Soldaat:

"God as ek weer in Rome sit, met geld,
in my taveerne..." (p 2);

onmiddelik gevolg deur die Derde Soldaat se oortuiging:

"Dit lê aan ons - ons met die swaarde -
nie by die bleek senaat in Rome nie" (p2).

Daar is die noedelose wete:

"Octavius sit nog oud en taai in Rome,
waar jy hom saam help bring het" (p 3).

Opvallend is egter dat hierdie woorde ook al die moontlikheid van 'n sinbool van hoop dra: as hulle Octavius na Rome gebring het, kan hulle, wie weet, wéér na Rome optrek met 'n nuwe heerser...?

Op die oomblik is daar egter nog die troostelose werklikheid:

"By ons word nie gekruip nie; in Rome, ja..." (p 4):

hoe duidelik stel dit nie teenoor hierdie aardse, eenvoudige mense nie die voosheid en verval van Rome nie! Gedurig word hierdie kontras herhaal, ook ná Germanicus hom anonien by hulle kom voeg het:

"En die vet praetoriane sit
in Rome met skoon swaardjies, blinkboud
van die niks-doen" (p 5):

dít teenoor hierdie geharde soldate met hul taai rûe, bloed aan hul swaarde, verknotte vingers! Hulle, soldate, wil nie Tiberius met "die vuil bloed van die Claudii" as heerser hê nie:

"Soos die legioene vir Octavius,
moet ons ons veldheer tot in Rome dra" (p 5).

Die moontlikheid van Rome as hoop-sinbool is hiermee versterk. Juis dit verhewig egter ook die kontras - nie net tussen hierdie soldate en die dekadente Rome nie, maar tussen hul edele veldheer, Germanicus, en Tiberius met die "vuil bloed". Dit is 'n dreigende, dus ook dinamiese, kontras: hulle wil hulle rig téén Rome. Maar omdat hulle self, as massa, die chaos verteenwoordig, kan hulle nie teen die chaos - Rome - optree nie; hulle moet iemand vind - Germanicus. Teenoor die sprankie hoop van die Derde Soldaat is die Vierde Soldaat fatalisties: hy ervaar Rome reeds as onontkombare skadubeeld:

"Die Hol sal heers" (p 5).

Te midde van hierdie gesprek en die volgehoue gedagte van die Derde Soldaat dat hulle moet optrek, Rome toe, kom die nuus waarvoor die hele voorafgaande gesprek die atmosfeer berei het:

"Augustus het kopeer.

...Ek het gekom, saan
met die keiserlike boodskap aan Germanicus" (p 6).

Dadelik is die atmosfeer gelade. Hulle wil weet:

"En wat sê Rome van Germanicus?" (p 7).

Die twee pole is nou eksplisiet teenoor mekaar gestel - maar die vraag word op hierdie stadium nie beantwoord nie.

Die Derde Soldaat begin sy gedagte al dringender uit-sê; en uiteindelik stel een reguit die eis:

"Gaan u na Rome,
dan gaan ons saan" (p 10).

Germanicus probeer hulle kalmeer, teen uitroep in, soos:

"Na Caesar toe!
En dan na Rome!" (p 11-12).

Wanneer hy hulle eindelijk betoel met die aandrang dat hulle eers

noordwaarts moet optrek, vertolk hulle die woorde self:

"Eérs noord. Dán suid!" (p 15).

Hierop besin Piso sonber:

"Hulle glo dat iets beloof is.

En wat hul skreeu, word in die stad gehoor" (p 16).

Later word sy vrees baie duidelik bevestig.

Die opstandige, lewenskragtige jong Lucius kom ook in verset - teen Caesar, maar Caesar tree hier, soos in die tragedies van Shakespeare, deurgaans as sinbool, fokuspunt, van Rome op, soos Rome self weer fokuspunt van die chaos is:

"Veertig jaar ken die Romeine 'n baas?

'n heerser kruip ons soos slakke langs die voet
waarbo die magtige romp van Caesar skener,
Hy loop bo ons en trap en sien ons skaars;
alles het klein geoord, net een is groot
en gruwelik bokant ons" (p 18) -

woorde wat later ná die groot veldslag deur Germanicus self herhaal word:

"Sy's gevangene van Caesar en van Rome,
en dié twee staan sterk donker bokant my" (p 46).

Dit is egter ook Lucius - soos Brutus in Julius Caesar - wat herinner aan die edelheid en grootsheid wat aan die naam Rome verbonde is; van Germanicus sê hy;

"In hon leef Rome weer: die erns, die eenvoud,
die trots ou eerbaarheid" (p 19).

Nie lank daarna nie eis ook Agrippina van Germanicus:

"Jy sal moet gryp en Rome 'n heerser gee
wat Rome werd is" (p 33);

waarop hy antwoord:

"Moet nie dié naam nog noem nie.
Dit is 'n bak waarin die aarde
Sy vuil stort dag na dag" (p 33).

Pas daarna is Rome weer die "grys web" waarin Tiberius sit (p 36):
telkens 'n beklentoning van die chaos waarvan die stad sinbool is.
Belangrik is veral dat ná die web-beeld die sekretaris fluister:

"Caesar in Rome hoor alles wat gesê word" (p 37):

steeds die bewussyn van die gedurig broeiende skaduwee wat oor alles lê.

Die veldslag stel Germanicus baie helder teenoor Rome. Daar is ten eerste die woorde van 'n offisier:

"Wat ons vandag gesien het, ken Rome nie" (p 39);

kort daarna stuur Segestes hulde -

"aan U (Germanicus) en aan Tiberius, die keiser" (p 42),
asof Germanicus in die slagskaduwee van die Caesar staan.

Thusnelda, die fier Germaanse vrou, word na Germanicus gebring; die vrou van wie Agrippina sê;

"Die vrou is groot, soos vroue in Rome was" (p 46) -
en nou, omdat sy gevangene is van Caesar en Rome, is Germanicus se hande gebind.

Oor hierdie grootse dag waarsku Caius:

"'n Mal dier lê ons dag en nag beloer:

Tiberius in sy Hol, hy lê en kwyl,

maar hierdie dag sal hy jou nooit vergeef nie" (p 49).

Net daarna word ook Livia as projeksie van die bose Rome beskryf:

"(Sy) wat in die velle van haar maer ou vingers

die trots Ryk ronddraai soos 'n klos, en loer.

Sy spin en weef - sy't vir Augustus

snaaks dinge in die weefsel ingevleg -

nou weef sy iets vir jou.

Die boodskappers uit Rome

spring soos die skietspoel heen en weer - vir jou!" (p 50).

En oor alles wat gebeur, gedurig, is dit of daar

"'n groot gesig

groot soos die halwe hemel afgryns op ons

en die rein eer van hierdie dag oorskadu.

- Maar selfs dáárteen moet ek ny regop hou,

sêlf skoon bly in die vuil" (p 51).

Hoe effektief is dit nie dat onmiddellik na hierdie woorde van Germanicus die berig kom nie:

"'n Boodskapper van Caesar wag, uit Rome" (p 51).

Alles begin al neer onafwendbaar aantrek op Rome; alles wys heen soontoe.

Inderdaad lui die boodskap dan ook:

"Caesar roep my terug..." (p 51).

Hierop waarsku Agrippina dringend: die leërs veg vir hóm, vir hulle:

"nie vir die gruwel wat in Rome skuil" (p 52).

Sy voorspel sonber:

"Wat edel is in Rome
sal alles sterf" (p 52).

En deur dit alles, as tasbare, sigbare projeksie van die mag van Rome, sit die Sekretaris maar geduldig alles en opskrywe, sodat selfs Germanicus besef:

"Hy sou ons almal
kon neerslaan, in 'n oomblik, by Tiberius" (p 53).

In hierdie dwingende omstandighede wil Caius Germanicus tot keiser uitroep om Rome skoon te maak; ook Marcus dring daarop aan, sodat die Ryk weer kan uitbrei en gróót wees. Hy roep in sy roes dan ook die soldate nader:

"Kom luister hier! wie wil na Rome gaan?" (p 54);

en voorts:

"Wie is julle Caesar? Is dit Tiberius?
Is dit die dronk ou wat in Rome lê?" (p 54).

Germanicus keer hom; en in sy grootse passasie gebruik hy die pragtige beeld:

"Maar die koue wind van Rome het gewaai
- te wyd gewaai - oor al sy vreemde volke" (p 55).

Dit is die laaste direkte verwysing na Rome. Die volgende toneel, ná al die voorbereiding en die bykans ondraaglike spanning wat deur die gedurige verwysing na die alonteenwoordigheid van Rome geskep is, speel binne-in die stad af. Die kreatiewe held bevind hom nou in die hart van die chaos. 'n Krisis-oomblik het aangebreek. In tonele V en VI is Rome self die hoofpersoon, eers geprojekteer in Livia, daarna, na al die wag, in Tiberius.

Soos Menenius die gepeupel in Coriolanus gewaarsku het, sê Livia nou ook:

"Teen ons help niks" (p 61).

Dit is egter belangrik dat wanneer Livia Thusnelda wil ontklee,
Agrippina aanraai:

"Vra vir Tiberius Caesar, hy wat heers" (p 65):

op hierdie manier wys die handeling dus nóg vorentoe, na Tiberius self.
In hom wortel die kwade. Hy is die vors "wat agter alles sit, uit alles
gluur" (p 66). Daaron word die innimensie van Rome selde só verskriklik
hewig aangevoel as aan die begin van Toneel V, op die drumpel van Tiberius
se vertrek - met hom daarbinne, agter die deur. Eindelik verskyn hy self.
Duideliker kan Rome nie praat nie; vollediger kan sy almag nie bevestig
word nie¹⁾.

In die twee tonele wat volg, bly die gees van Rome egter steeds
broei oor die gebeure. Aan die hof van die Nabataiers moet Germanicus
in die naam van Rome die vrede herstel. Dit twis tussen Germanicus en
Piso, en Agrippina se openlike beskuldiginge oor gif laat Plancina ontstig
uitroep:

"Jy sal nog weer in Rome trug moet kom!" (p 95).

Hierdie woorde is des te meer gelade nadat ons reeds aanskou het wát en
hoe Rome is, wat daar gebeur.

Hierop volg Piso se grootse eulogie oor Rome -

"My stad wat op haar sewe heuwels lê
- die ewige, die ongelukkige, die heilige" (p 100),

woorde wat in sekere sin 'n hoogtepunt in die Rome-patroon van Germanicus
vorn.

Die gif is egter reeds in Germanicus. In die laaste toneel lê hy
op sterwe. Volk en legioene stroom na sy sterfbed met uitroepe van:

"Trek na Rome!" (p 107),

sodat Germanicus meewarig moet sê:

"My sterf selfs word 'n opstand teen die Ryk" (p 107).

Aan die einde waarsku Agrippina in haar verbetenheid vir Piso:

"Ek sal jou volg
al vlug jy in die hande van Tiberius" (p 114);

1) Vgl. byvoorbeeld Tiberius se verwysing na die woorde wat Germanicus
op die grens gespreek het.

maar inderwaarheid sit sy reeds gevange in die windsels van Rome:

"Maar dis verskriklik en verskriklik

al die angs kom weer:

My hande en my voete vas, 'n hand

vas oor my mond, en altyd voor my: Livia,

Livia, die verskriklike mens.

Ek is so bang - en hý sien ek is bang" (p 115):

sy, soos Thusnelda vroeër, is "gevangene van Rome en van Caesar".

Die slotwoorde roep, naas ander betekenisse wat dit mag hê, weer die gedagte aan Rome terug:

"Hy is al by die Caesars" (p 116):

Rome en die Caesars is as begrippe inners onskiedbaar. Die volgehoue en needoënlose bysyn van Rome vanaf die eerste woorde tot die laaste verleen 'n atmosfeer van fataliteit aan die drama; die verrotting, die chaos kry daardeur die krag van 'n onontkombare lot waaraan die held, wat hom daarteen verset, ten onder móét gaan.

By Louw is die Rome-motief inderdaad veel hewiger en veel meer gelade as by Shakespeare aangewend, veral miskien omdat in Germanicus Rome so absoluút verbind is aan die chaos en die bose.

Oor Antony and Cleopatra as sodanig hoef weinig bygevoeg te word by verwysing wat reeds gemaak is na die rol wat orgieë en dekadensie in Egipte speel as simptome van die algemene chaos waarin Antony hom bevind. Die see speel in hierdie drama 'n groot rol, ofskoon minder treffend as in Othello. Dit vertoon egter geen ooreenkoms met Germanicus nie en is derhalwe nie hier ter sake nie.

Daar is reeds meer as eens aangetoon dat Coriolanus die "transcendent vitality and metaphysical power" van die ander tragedies nis (Granville Barker II, p 150). Die inwerking van gode en bo-kosniese magte, selfs van makrokosniese versteuringe, word hier nooit wesenlik aangevoel nie. Dit beteken egter nie dat die chaos in Coriolanus nie tot uiting kom nie. M.i. is dit juis een van die groot verdienstes van hierdie drama dat die destruktiewe mag van die chaos daarin verbeeld word in 'n vorm wat die held met sy besonder krygsmansgesteldheid nie kán veronagsaam nie. Die massa, die gepeupel van Rome, is naanlik self manifestasie van die chaos. In

hierdie opsig sluit dit ten nouste aan by al die ander Shakespeare-tragedies. Uit die vroeër periodes van sy kuns al tree die massa op as sinbool van anonieme, redelose, chaotiese menslike optrede. In Richard II praat Bagot van

"the wavering Comms, for their love
lies in their purses" (II.ii, p 107).

In Julius Caesar, "the gateway through which Shakespeare passed to the writing of his five great tragedies" (Granville-Baeker II, p 350), is die massa een van die belangrikste elemente wat die sanesweerders ten onder laat gaan. Die drama begin juis met Flavius, Murellus en "certaine Commoners" (p 415) op die toneel. Flavius jaag hulle uiteen as "you idle Creatures" (I.i, p 415); terwyl Murellus byvoeg:

"You Blockes, you stones, you worse then senselesse things"
(I.i, p 416).

Hierop laat hy in 'n poëtiese passasie 'n beskrywing volg oor hoe die gepeupel vroeër Pompeius toegejuig het: dieselfde gepeupel wat nou mekaar verdring om Julius, wat Pompeius verslaan het, toe te juig.

Die nag van die gepeupel blyk reeds kort daarna as Caska vertel hoe Caesar aarselend die kroon geweier het - om hulle ontwil, omdat "the rabblement howted, and clapp'd their chopt hands, and threw uppe their sweatie Night-cappes, and uttered such a deale of stinking breath"
(I.ii, p 424).

Tot hoogtepunt kom dit in die Forum-toneel (III.ii, p 454 en volgende) waar die massa aanvanklik Brutus en die moord heelhartig steun en daarna bloot deur Antony se briljante betoog oortuig word van die deug van dieselfde Caesar wie se dood hulle so pas toegejuig het. Dit is as onmiddellike gevolg van die steun en opstand van die gepeupel dat die stryd teen die sanesweerders aangeknoop word wat uitloop op die slag van Philippi. Teen hierdie besondere openbaring van die chaos in lewende gedaante kan die kreatiewe held nie standhou nie.

Ook in Hamlet word daar verwys na die "distracted multitude" (IV.iii, p 631) wie se optrede Claudius vrees - omdat hulle Hamlet liefhet. Hoewel die liefde van die volk ook die aansien van die held teken, is dit 'n subtiele wyse om die kontras opnuut te impliseer. In Hamlet is die rol

van die massa veral opvallend in die opstand, gelei deur Laertes ná die dood van Polonius. Die opstand is vrug van die verrotting in die staat; dit is tasbare uiting van die destruktiewe optrede van die chaos.

In Macbeth is een van die redes waarom Macbeth ondanks al die profesieë aan die end tóg net Macduff veg, is:

"I will not yeeld
To kisse the ground before young Malcolmes feet,
And to be baited with the Rabbles curse" (V.viii, p 556).

In Antony and Cleopatra praat Antony in I.ii (p 950) - in verband met die steun van die volk aan Sextus Pompeius - van

"Our slippery people,
Whose Love is never link'd to the deserver,
Till his deserts are past".

Daar is ook die mooi beeld van die Boodskapperaan Lepidus:

"This common bodie,
Like to a Vagabond Flagge upon the Streame,
Goes too, and back, lackeying the varrying tyde
To rot it selfe with notion" (I.iv, p 955).

Interessant is hier ook die gebruik van 'n groep soldate om die algenene gemoedsterming oor die verloop van die eerste slag te vertolk en te bespiegel oor die kanse van die held.

Daar is in Shakespeare se eie werk dus voldoende aanleiding vir die voorstelling van die massa as instrument en uiting van die chaos; en die verkeerde opvatting dat dit vir Shakespeare in Coriolanus gegaan het om 'n politieke stryd, behoort hiermee ook die nek ingeslaan te wees. Dit gaan ook om meer as wat Bradley in sy Coriolanus betoog: "The representation of the people is part of a dramatic design...The necessity for dramatic sympathy demands that on both sides there should be some right and some wrong, both virtues and failings" (p 7): n.a.w., die massa moet die aanleiding verskaf vir Coriolanus se verraad teen Rome sonder dat die toeskouer simpatie met die held verloor; daarby moet die massa self ook nie sonder deugde voorgestel word nie. Hoe juis hierdie insig ook al is, gaan dit nie ver genoeg nie. Dit is in ieder geval daren vollediger as Coleridge se ongeregverdigde opinie dat "In Coriolanus and Julius Caesar

is hier baie aktief werkzaam. Coriolanus, wat hulle vroeër al uitgeskel het vir "the many-headed Multitude" (II.iiii p 41), vaar nou opnuut uit:

"You common cry of Curs, whose breath I hate...

Whose Loves I prize,

As the dead Carkasses of unburied men

That do corrupt my Ayre" (IV.i, p 68).

By sy vertrek uit Rome verwys hy vir laas nog na "the beast with many heads" (IV.i, p 68).

Nadat Coriolanus hom by Aufidius gaan voeg het, en terwyl die Corioolse leërs onder sy aanvoering na Rome opruk, skel Menenius weer die gepeupel uit:

"You are they

That made the Ayre unwholsome, when you cast

Your stinking, greasie Caps, in hooting

At Coriolanus Exile" (IV.vi, p 86).

Veral insiggewend is dat die gepeupel hierop antwoord dat hulle in werklikheid nooit Coriolanus wou verban nie! Die belangrike hiervan is dat hul dade telkens bewys dat daar volkome regverdiging bestaan vir die skeldtaal wat hulle hul op die hals haal.

Aan die einde word Coriolanus gedood nadat Aufidius die spaar van Rome as verraad aan die gepeupel van Corioli beskryf het.

In Coriolanus kon die chaos geen gepaster vorm aangeneem het om die held ten onder te laat gaan nie.

Ook in Germanicus speel die gepeupel 'n belangrike rol. Reeds in die eerste toneel - wat juis net die soldategroep op die verhoog begin om die onrus en oplopendheid duidelik tuis te bring - roep 'n soldaat aan Germanicus:

"Ons kan goed hoor, as jy net reg kan praat" (p 9):

heel van die begin word hulle dus al teenoor hom gestel as mense wat alleen volgens gesindheid handel. En die woorde hou ook 'n dreigement in: hulle het nou die neiging in hulle om na Rome te gaan. Wie hulle teenstaan, kan in die pad van hul voete beland: onthou dat die Derde Soldaat in die eerste paar reëls van die drama al waarsku:

"Die fyn jong veldheer moet iets doen...of trap" (p 1).

Hul begeertes is aards, dikwels warm en menslik, maar ongetemper deur rede of wil.

Ook Piso praat van die "don gepeupel" (p 20) deur wie die Caesars regeer; hierdie verbintenis van die massa aan die Ryk, aan Caesar, aan Rome - aan die Bose - is van die grootste belang. Tiberius self praat van die volk as "mense, wild en don" (p 79), en weer:

"Die mens is don en wild, wreedheid, geweld,
die moet hom keer" (p 83).

Piso eis aan die hof van die Nabataiers dat Germanicus die "siekte van die massas" uit Rome moet uitsny (p 100), want die massa is "geil rooi kanker" om die Caesars. Hulle is dus ten nouste verbonde aan die "siekte" van die tyd, aan die chaos wat alles bedreig.

Hulle veranderlikheid - maar ook hul liefde vir Germanicus - blyk goed uit die slottoneel: as hulle hoor dat Germanicus beter word, reageer hulle uitbundig:

"Hulle sing, hulle skreeu: 'Hy leef, ons is gered! ...
Die gepeupel
was oosters wild" (p 104)¹⁾;

as hulle sien dat hy sterf, is hulle wassend; dan hoor hulle dat dit beter gaan:

"Toe waai 'n ander wind, van teenoor, in hul vuur" (p 100)

Germanicus self betuig:

"Hulle weet ook nie wáárom hul regtig treur,
magtelooos - die volk - teen elke drif
wat onversadiging roep, én teen verdriet.
Hulle wil 'n heerser hê en het dié lief
omdat hy nagtig is bo hulle drifte" (p 108).

'n Belangrike benadering van die rol wat die massa in Germanicus speel, sou wees om te bepaal in hoeverre hy dadeloos bly juis omdat hy, die heldere, deur hulle, die donkeres, genader word om die nag oor te neem. Hy wil handel uit eie helderheid, nie deur die dwang van die chaos soos dit in die gepeupel gemanifesteer word nie. Hierdie aspek word in

1) Onthou dat die Ooste self ook weer geassosieër is met "donker".

die bespreking van inersie by die held later vollediger onder die soeklig geneen¹⁾. Op hierdie stadium hoef alleen dit besluit te word dat Van Wyk Louw soos Shakespeare in die massa 'n manifestering van die bedreigende chaos sien. Wel is daar ook aanmerklike verskil. In Coriolanus het die massa in hul eise onkos en stenreg 'n aansienlike mate van reg; maar nêrens in Shakespeare is daar werklik ook dié deernis en menslike begrip met die gepeupel soos by Louw blyk nie. Al is die massa instrument van die chaos, is hulle dit as't ware deur noodlotsbeskikking, omdat hulle nederiger geskape is. Hulle word 'n monster wanneer hulle as groep optree; as enkelinge het elkeen sy warm menslike verlange, sy eenvoudige, redelike - naar irrasionele - behoeftes: syn, vroue, rus, bruin Romeinse seuntjies, 'n stukkies grond. Hulle is eintlik maar werktuie van die chaos omdat hulle slagoffers van die Ryk geword het. Hulle is, soos Segestes,

"die swakkes,
wat tussen die twee stene van die neul
in hierdie tyd beland het" (p 44).

As Germanicus self beken dat ook hy in die ratte vas sit en neul trap (p 46); as Tiberius self sê:

"Die sweep klap oor ons almal, Caesars, slawe" (p 79),
hoe sal hulle, die swakkeres, die nederiges, dan méér seggenskap oor hul lot kan hê? En as hulle wel daaroor besluit, wel 'n leier wil kies om die ellendes ten einde te bring en Rome weer groot te maak - hoe kan hulle daarvoor geblameer word? Die groot menslike deernis van Louw in die uitbeelding van die gepeupel is opnuut 'n openbaring van die ruïnte van visie van hierdie kunstenaar: hy is nooit daarmee tevrede om net een kant of een aspek van 'n saak te benader nie: elke faset moet sy beurt teen die lig kry. Miskien is dit een rede waarom daar in Germanicus iets van die heldere vóórtgang en noodsaaklikheid van die Shakespeare-tragedies nakeer. Dat hierdie benadering egter weer 'ander winste het, kan ewe min ontken word.

In Timon of Athens, soos in die Romeinse spele, is daar gedurig

1) Sien Hoofstuk IV, § 4.

verwysings na chaos. Reeds in die eerste bedryf is daar telkens 'n duistere ondertoon, deur herhaalde waarskuwende verwysinge na 'n gelukswending. Wanneer die gety begin keer, openbaar die needoënlose optrede van Timon se eertydse vriende hul innerlike boosheid. As dit eindelik lei tot Timon se vertrek uit Athene, is daar in sy groot vloekrede voor die mure die aandrang op die feit dat die wêreld as gevolg van die held se ellende uit verband geruk sal word:

"Piety, and Feare,
Religion to the Gods, Peace, Justice, Truth,
Domesticke awe, Night-rest, and Neighbour-hood,
Instruction, Manners, Mysteries, and Trades,
Degrees, Observances, Cuttomes, and Lawes,
Decline to your confounding contraries.
And yet Confusion live..." (IV.i, p 381):

dit is woorde soos hierdie wat Timon of Athens as voorstudie vir Lear so belangrik maak.

'n Kenmerk van die tragiese sfeer in hierdie drama is dat talle ander saan met die held ten onder gaan:

"Leak'd is our Barke,
And we poore Mates, stand on the dying Decke,
Hearing the Surges threat: we must all part
Into the Sea of Ayre" (IV.ii, p 383) -

woorde wat dadelik sal herinner aan Piso se hartstogtelike woorde aan Germanicus:

"Waarom sterf ons,
waaron moet almal sterwe wat jou liefhet...
Jy was tot so 'n staat en mag gebore
dat elke óndraai van jou hand die lot
vir baie was..." (p 110-1).

In Timon of Athens is goud egter die heel belangrikste simbool van die kwade, die chaos, omdat dit deur sy spandabelheid is dat Timon tot val kon. Knight, in The wheel of fire¹⁾ dui ook aan dat die misdaad van Athene is: "They have preferred the gold of coins to the gold of love" (p 260). Uitvoeriger bespreking is hier egter onvanpas.

1) Londen, 1937 (1930).

Soos Germanicus wat "sterf aan hierdie tyd" (p 113), en Macbeth wat "a-weary of the Sunne" (V.v, p 545) word, word Timon lewensmoeg en sug eindelik teenoor Apemantus:

"Rogue, Rogue, Rogue,

I an sicke of this false world" (IV.iii, p 395).

In sy laaste hewige tirade beskryf hy die korrupsie van die heelal:

"The Sunnes a Theefe, and with his great attraction
Robbes the vaste Sea. The Moones an arrant Theefe,
And her pale fire, she snatches from the Sunne.

The Seas a Theefe, whose liquid Surge, resolves
The Moone into Salt teares. The Earth's a Theefe,
That feeds and breeds by a composture stolne

From gen'rall excrement: each thing's a Theefe" (IV.iii, p 396).

Aan hierdie chaos kan hy nie ontkom nie en midde-in sy bittere verset, sy pelgrinstog van haat, gaan hy ten onder.

§ 6

ROMEO EN JULIET, RICHARD II, RICHARD III.

In Romeo and Juliet, so is al aangedui, is dit die atmosfeer van vrees, veral ook soos gemanifesteer in die pes-epidemie wat die boodskap aan Romeo laat verlore gaan, waarin die tragiese atmosfeer voltrek word. Die hele tragedie speel af in die kader van die vete tussen die huise van Montague en Capulet; dit is van die eerste toneel af duidelik, en dit word eers in die slottoneel opgehef. Hierdie twis is die tragiese bysyn van die bedreigende chaos wat gestel is teenoor die ordeskeppende mag van die liefde. Reeds is aangetoon hoe Romeo self deelagtig word aan hierdie chaos wanneer hy die middele van die bose - geweld - in sy eie hande neem en Tybalt dood. Die vete tussen die huise vervul hier dieselfde funksie as die gepeupel in Coriolanus. Die Prins spreek die vegtendes van die twee huise reeds in I.i dan al aan as "Enemies to peace" (p 189); hy praat van "fire of your pernicious Rage"; van "bloody hands"; "misterper'd Weapons"; van "civill Broyles" wat die "quier of our streets" ontwig. Hul haat is "cankr'd". Kan daar 'n duideliker aanduiding van die werking van die

chaos wees?

Uit Richard II is die verwysings na ongewone natuurverskynsels reeds aangehaal. Ook die volgende aanduidinge van 'n chaotiese bedreiging kan vermeld word: Gaunt se sterfbedwoorde aan die koning:

"Oh no, thou dyest, though I the sicker be...

Thy death-bed is no lesser than the land,

Wherein thou lvest in reputation sicke" (II.i, p 98);

Northumberland se gesprek met Ross en Willoughby oor die landstoestand:

"But Lords, we heare this fearefull tempest sing,

Yet seeke no shelter to avoid the storme:

Disorder, Horror, Feare and Mutinie

Shall here inhabite..." (IV.i, p 134) -

ontwrigting wat voortspruit uit die ondergang van 'n held wat nie geskape is vir 'n wêreld van bloed en tranes en dade nie; Richard se klag in die tronk:

"How sowre sweet Musicke is,

When Time is broke, and no Proportion kept?" (V.v, p 151);

Hierdie ontwrigting is oorspronklik uit vrees gebore: want dit was vrees, nie vredeliewendheid nie, wat Richard die tweegeveg tussen Bolingbroke en Mowbray laat stopsit het. Vrees, soos oorvloedig al aangetoon, is 'n baie duidelike simpton van chaos - ook in Germanicus.

In Richard III is daar reeds in I.iv al Clarence se verwysing na die nag

"So full of fearefull Dreames, of ugly sights" (p 915):

woorde wat dadelik herinner aan die nagtelike onrus van verskeie ander tragiese helde: Macbeth, Hamlet, Brutus.

Ná die dood van Edward bespreek 'n groep burgers die toestand:

"I feare, I feare, 'twill prove a giddy world" (II.iii, p 931) -

en die woord "fear" is seker ook nie sonder rede herhaal nie.

Midde-in die groot geharwar vra Hastings in III.ii:

"What newes, what newes, in this our tott'ring State?"

en Cates antwoord:

"It is a reeling World indeed, my Lord" (p 942).

Die ou Koningin sê IV.iv:

"So now prosperity begins to mellow,
And drop into the rotten mouth of Gath" (p 968).

Kort daarna wil Richard aan Elizabeth sweer dat sy bedoelings eerlik is, maar sy verwerp dit. As hy uiteindelik aanbied om by die wêreld self te sweer, lui haar antwoord betekenisvol:

"'Tis full of thy foule wrongs" (IV.iv, p 978).

Afgesien van hierdie gedurige beklentoning van die ontwrigting wat daar heers, spreek die onrus wat uitgebeeld word self duideliker as woorde van die destruktiewe nagte wat aan die werk is. Die hele burgeroorlog is opnuut 'n openbaring van 'n tyd waarin alles voos geword het.

Hierdie paar voorbeelde sou wel aangedui het in welke nete Shakespeare reeds in sy vroegste tragedies die tragiese verbeeld het in 'n kader van immer-dreigende chaos.

§ 7

Die uitbeelding van die chaos in GERMANICUS: die sfeer van verrotting en verworping; die rol van vrees en haat; die geleidelike verbreding van die chaos.

Ofskoon reeds heelwat verwysings na die uitbeelding van die chaos in Germanicus gemaak is, is dit nodig om stelselmatig die drama self nou onder die soeklig te neem.

Die beskrywing van die grensland waar die openingstoneel plaasvind, is reeds belangrik:

"hierdie land -
die een moeras, riet en wit paddatjies...
waar ons soos reiers deur die water pleps" (p 2).

Agrippina se beskrywing, later, bevestig hierdie eerste indruk van vaalheid en vornloosheid:

"Hierdie nat, vaal lande" (p 11);

later vertel ook Piso:

"Uit hierdie waterlande
het die eerste Caesar, nie maer ou Julius,
net wapens opgeruk en die republiek,
die vryheid en die eer verplet; en nou -
uit hierdie waterlande golf dit terug,
onkeerbaar, en dit speel die Caesars weg" (p 20).

Ook die Ou Dokter praat teenoor Agrippina en Marcia van

"Die vreemde sug en wasens van dié land,
die geil moerasse en kruie sonder naam
waaroor die veldheer loop...
klan lug, wat nie eers altyd lekker ruik nie" (p 29).

Hiermee is die atmosfeer van die grensland baie duidelik geskep. In hierdie vaal, stromende land-sonder-naam bevind Germanicus hom. Dit is hier waar die legioene "roer" (p 4); alles is gedurig aan die gis en broei en beweeg, maar dit is 'n ondefinieerbare beweging, wesenlike aan die chaos.

Teenoor die grensland staan van die begin af egter ook Rome as sinbool van verderf en dekadensie:

"Tiberius sit in Rome, slu en vieslik,
en speel met kinders - watter speletjies!" (p 8);
hy is daar in "die Hol", die plek waar daar "gekruip" word; waar die "bleek senaat" en die "vet praetoriane" "blinkboud" sit. Vir Agrippina is hy die heerser

"wat daar in sy grys web, Rome, sit,
en die wêreldwaters hoogtrek soos 'n maan" (p 36).

Uit die staanspoor is dit nie 'n passiewe toestand nie; dit doen ook méér as net golf en gis en roer en stroom: daar is 'n aktiewe destruksie-proses aan die gang; die verrotting is besig om oor alles te spoel.

Agrippina voel dit vroeg al aan wanneer sy sê:

"En ón hom, ón hom sak dit toe" (29)"

Germanicus self is egter nóg vroeër van hierdie bedreiging bewus:

"Dié dolheid is aansteeklik; die hond byt,
en ék word dol, wat netnou nog sy baas was
en redelik" (p 15).

Dat hy dit juis sê nadat hy die Sesde soldaat, wat Agrippina se moeder

beledig het, met sy swaard doodgesteek het, is belangrik. Hy, die heldere, gebruik hier - soos Romeo - die wapens van die chaos, en deur hierdie daad, hoe nodig dit dan ook miskien was, ervaar hy onmiddelik die bedreiging van die kwade. Hy vervolg dan ook:

"En alles is gebyt; julle, ek,
Tiberius, die Ryk: die waansin is gekwyl
en hang in drelle aan ons almal" (p 15)

Hierdie passasie is 'n sleutel tot die hele Germanicus, aansluitend by Tiberius se latere waarskuwing:

"Waar almal dronk is, self wil nugter bly...
dit word die waansin" (p 73).

Dat Germanicus, wat juis sinbool van die orde is, uitverkorene tot die taak van ordeskepping, hierdie bedreiging van die kwade in sy eie bestaan ervaar, is van die opperste belang. So ontstaan daar vroeg al in hom die opperste belang. So ontstaan daar aan die lig-duister wat vroeër reeds aangetoon is. Dit word bevestig deur die feit dat Germanicus glo aan heers deur "sug en nadink" (p 41) - maar die dink self is duister, soos vroeër uit die aangehaalde woorde van die gefolterde slaaf Clemens geblyk het. Dit is 'n kontrapuntiek wat egter ook in die soldate teenwoordig is: hulle wil orde skep, Rome rein en groot maak, heers - maar "Nou is ons self so sag en slap" (p 25); en as massa het hulle ook die chaos in hulle. Dit is reeds aangetoon. Voorts vertoon ook Rome, soos vroeër nagegaan is, dieselfde kontrapuntiek binne één begrip: Rome is

"'n bak waarin die aarde
sy vuil stort dag na dag" (p 33) -

maar Rome is ook sinbool van grootsheid en 'n ideaal van orde.¹⁾ By Louw is dit nie maar goed en kwaad, lig en donker, orde en chaos wat téén oor mekaar staan nie: ook in die orde is die chaos as kien teenwoordig; en in die kwade is ook die spore van die goed. Juis dit maak die kontrapuntiek in Germanicus so vol eindelose noontlikheid. Veral word die idoe van chaos in alles pragtig in Germanicus se groot passasie weergegee:

1) Die kontrapuntiek is ook in die Germaanse ras teenwoordig. Hulle is chaos omdat hulle die orde van Rome bedreig; hulle is "nog geen volk" "woes en bandeloos"; hulle skuil in die woude (p 44); na daarenteen het hulle die hoë vryheid wat die Ryk nie het nie; en Tiberius self verwys eens na die "wit Germane".

"Ons het 'n bredie, 'n kou, vaal, gladde brei
van volkere saangeklits; dit lê voor ons
plat, vetterig, soos in 'n pan...
Daar's tye dat die mens sy heerser skep:
die glansende groot tye....
dan is daar tye dat die mens, die volk're
waansinnig binne is van breuke" (p 56):

dat Tiberius later juis hierdie besondere woorde aan Germanicus aanhaal,
bewys die besondere betekenis daarvan.¹⁾ Aan hierdie chaos sit Germanicus
onlosmaaklik verbonde; hy is inderdaad verteenwoordiger daarvan. Thusnelda
sê juis:

"Selfs as U sag praat, praat die blinde nag" (p 45).

Dit is:

"die blinde don swart nag van 'n groot ryk" (p 45).

Hoe sou hy dan orde kan stig as die chaos so "in hom sit? Hy moet dit
self erken:

"Ek is gevang soos sy" (p 46).

Ook hy sit in die ratte, trap die neul; sy wil kan hy nie doen nie, want

"sy's gevangene van Caesar en van Rome,
en dié twee staan sterk donker bokant my" (p466).

Dit word opnuut benadruk in die dronktooneel, wanneer Germanicus die besope
Marcus se woorde oor "helder waansin" beaan:

"Die heilige siekte, Marcus,
die heilige siekte het ons almal beet
wat mens is; hy skeur, hy laat ons skreeu en raas..." (p 55).

Hoe rein hy ook al wil wees:

"Die wêreldvuil het oor ons toegesak,
en ons moet sorg" (p 56).

Hiermee is die grenstonele afgehandel. Die chaos is baie wesenlik
teenwoordig, is onkeerbaar besig om deur te dring, tot in die hoogste
en heiligste, en alles siek te maak; maar daar is ten minste nog 'n
neiging tot verset oor: "Ons moet sorg..."

1) P 82: "Jy het dit mooi gestel:

'Die koue wind van Rome het gewaai,
te wyd gewaai, 'n wit dik gladde brei
van volke lê voor ons soos in 'n pan'"

Die vrees het egter reeds ontstaan. Vanaf die tonele in Rome sal dit haat word: Thusnelda verwys in die paleis van Livia na Plancina en verseker:

"Sy weet dalk self nie dat sy jou nou haat,
maar elke mens wat buig, die etter stil
en sprei die siekte" (p 62).

Maar Thusnelda self, is aan die haat:

"Ek is geen mens meer nie. Ek is die haat.
Een enkel stuk versufte, botte haat.
Só maak julle ons; julle maak die lewe nou,
julle laat hom krimp tot een swart kelder: haat,
en los-ruk, los-wil-kon" (p 61).

Sy waarsku:

"Is jy nie bang?
Die haat baar haat: hy't tien, hy't honderd kinders
ook om jou, in jou stad, nee, in jou huis,
by hierdie mense, loer die haat na jou...
By julle is één vry, vol willekeur
an half kranksinnig van die giftige nag
en ál die ander slawe wat hom haat" (p 61).

Opvallend word dit later deur Livia beaan:

"Die kind van my, Tiberius; hy wat my haat,
háát, háát" (p 66).

Van Livia self sê Agrippina weer:

"Ek het genoeg gesien van die tandelose haat" (p 67).

Daarteenoor stel sy die liefde van haar man en leërs¹⁾: die liefde as
simbool van orde, soos dit in Romeo and Juliet was.

Hierdie hele toneel tussen die vroue is brandend van die gloed van
matelose haat. Ook in die volgende toneel vlam dit nog telkens op:

Teenoor Tiberius pleit Germanicus:

"Ek moet nog praat van al die bitter dinge
wat in my keel klop dat ek hierdie Ryk,
die hoë bouwerk van ons ras, moet haat" (p 73).

Opnuut is dit 'n openbaring van Germanicus verstrikt in die nag van die
kwade.

1) Let wéér op Van Wyk Louw se besondere vermoë om alle kante van 'n
saak te benader: ook Livia het die liefde geken!

Nog 'n faset van die haat word deur die slaaf Clemens gebring wat vertel van die slawestalle waar hulle teennekaar lê,

"dier vas aan dier, vuil, liederlik, vol haat" (p 77).

Daareenoor opper die slaaf weer sy liefde vir Germanicus; maar hy voeg by dat Germanicus hulle teleurgestel het. Daaron:

"Die wêreld haat hon
en glo hy s klein" (p 79).

Kort daarna vertel Tiberius hoe hy mense moet laat kruisig,

"verwring van pyn en haat,
maar magteloos in ons hande" (p 5).

Daaron waarsku Germanicus:

"Maar hierdie Ryk en hierdie heilige vrede
lê net sy fondamente in die klei
van die haat en bitterheid van ons volke, slawe" (p 80)"

die chaos lê aan die wortels van die orde.

Daaron pleit hy om "mense" te skep; om "die ou haat" te breek (p 81).

Oor en oor benadruk hy dit: só kan dit nie voortgaan nie; niemand kan só nens word nie:

"Ons nie net ons trots nie, hul nie net hul haat" (p 81).

Die ironie val dadelik op: hý, wat uitverkore is om die orde te stig, dra dit nou aan Tiberius op. Hy self wil die verantwoordelikheid nie aanvaar nie.

Ook in die laaste twee tonele duik die motief telkens op. Germanicus betig Piso ná die versteuring aan die hof van Aretas:

"Hoor jy nie hoe praat die vrees, hoe nór die haat
agter die vrees, by alles wat gesê word?" (p 93).

Hy beskuldig Piso self van "wrok...byna haat" (p 96); bewoë

"Dat haat 'n mens so ganselik kan besit
en so verwring" (p 102).

Opvallend is die verwarring hier tussen liefde en haat: Piso se liefde is haat teenoor alles wat nie net sy denkbeelde strook nie; tog lê dit ook iets mensliks in hon bloot - wat net Iago nooit sou kon gebeur nie. Wat belangrik is, is dat hierdie vernenging van haat en liefde Piso 'n instrument van die duisternis maak. Soos die bese Iago deur Othello

as vriend beskou is, só is Piso net sy vreemde liefde vir Germanicus 'n vyand.

Die verbondenheid van die haat aan die tragiese sfeer van bedreigende ontwrigting lê elkers voor die hand. Die verdere uitbou van die sfeer van die chaos kan nou weer nader nagegaan word in die tonele in Rome en daarná.

Die grenstonele het afgesluit met die indruk van chaos wat in sy bedreiging reeds met destruktiewe werk begin het. Germanicus besef sy roeping -

"Dis of 'n groot gesig,
groot soos die halwe hemel afgryns óp ons
en die rein eer van hierdie dag oorskadu -
- Maar selfs dáárteen moet ek my regop hou,
sélf skoon bly in die vuil" (p 51):

dit is egter woorde met 'n futiele ondertoon in die lig van Caesar se latere woorde oor 'n moeras "waar ons - jy en ek - bemors in plas" (p 72); en sy waarskuwing: "Waar almal dronk is, self wil nugter bly... "dit word die waansin" (p 73); ook: "Ons is gebind aan die stink kloaak van hierdie Ryk" (p 74); en eindelik Germanicus se eie woorde aan Piso:

"uit alle hoeke
van hierdie aarde stroom dit in ons in;
party maak dit waansinnig, ander siek" (p 96).

Vóór die tonele in Rome is daar egter nog die móóntlikheid van standhou teen die bedreiging van die chaos, omdat die groot toets nog nie gekom het nie. Daaron, as die "helder waansin" by Marcus in sy roes uitbreek, is Germanicus nog in staat om orde te skep - ofskoon hy sonder woorde praat, soos:

"Die heilige siekte, Marcus,
die heilige siekte het ons almal beet
wat mens is; hy skeur, hy laat ons skreeu en raas;
ons praat almal, versomber en alleen,
en niemand hoor" (p 55).

Dit is tot op hierdie stadium dat die eerste groot beweging in die konstruksie van Germanicus ons lei; nou kan die tonele in Rome volg - en uit die aard van die saak is hulle van besondere belang, in die lig van

wat reeds bepaal is t.o.v., die rol van Rome as sinbool van die verval.

Uit die staanspoor is daar in Tonele V en VI dan ook 'n ondertoon van bedreigende chaos. Weer val Louw se veel-sydige benadering egter op: die chaos kom nie maar net van een kant nie. Vir Livia, byvoorbeeld, lê dit in die strate buite:

"Dit borrel van verraad; die goed is kwaai,
maar báng" (p 58);

sy sien dit selfs in Germanicus:

"dit etter, etter nog,
die buil 'Germanicus' en ons kry koors" (p 60).

Daaron, as Thusnelda sê:

"Dis nie die toekoms nie,
soos ek geneen het...jou Ryk het nou gestort,
lê nou al vóór my" (p 62),

antwoord Livia:

"Dit skeel miskien maar net aan hoe mens kyk" (p 62).

In hierdie toneel, soos aangedui, is dit veral die haat-obsessie wat die bedreiging van die chaos openbaar.

In die Tiberius-toneel is die verwysing meer eksplisiet, selfs meer dreigend. Die keiser se heel eerste woorde is al tekenend van die verrotting wat oor alles kon:

"Nou's die vertonings klaar, my seun; nou sak
die wêreldlaste op die Caesars weer
soos elke dor dag toe" (p 71).

Hy praat van die wêreld waarin hulle lewe:

"... 'n noeras waarin ons rondval,
ek praat van 'n goor welsel uit die aarde
wat uit 'n honderd gate en skeure borrel
en waar ons - jy en ek - bemors in plas" (p 71-2);

net die sonber versekering:

(Ook daar nog sal ons val en plas en struikel
ál dieper en ál vuiler - tot ons sink
en die groot waters rustig om ons spoel" (p 72).

Hy verwys na die "donker" Ooste wat "kook en skuin": opnuut sinbole van die gistende fluidum van die chaos - juis dié chaos waarheen Germanicus

gestuur word om orde te gaan skep. Sy taak is dus nie verby nie; Rome is nie die hoogtepunt van die stuk nie; die krisis lê nog vóór.

Daarenteë wil Germanicus die verantwoordelikheid van hom afskuif om net mens te wees en in 'n stil grensdorp te woon - min beseffende dat die grens uit die staanspoor ook simbool van die verwarring was. Wáár hy ook heen wil of kan gaan, rus kán hy nie kry nie. Enersyds voel hy dit al aan as hy praat van die Ryk:

"Ek gru. Ek vrees dat hy my ook sal gryp
en ánders maak...en minder" (p 74);

hoe sal hy weet dat hierdie proses reeds begin het met die doodsteek van die Sesde Soldaat? Die onontkombaarheid stel Tiberius in die neernaal aangehaalde woorde:

"Waar almal dronk is, self wil nugter bly...
dít word die waansin. En kuis wees, my Germanicus,
- een vrou se man, in hierdie spulse stad
se beestelikheid...
- dit word die nag waar hart en brein hoereer" (p 73).

Hy benadruk dit weer in die woorde:

"Ons is gebind
aan die lot in die stink kloaak van hierdie Ryk,
en die vuil van hierdie tyd spoel oor ons almal" (p 74):

opnuut is die dinaniese aard van hierdie bedreiging baie duidelik.

Pas daarna verskyn die gefolterde slaaf Clemens op die toneel, vertel van die haat van die slawe en van die stadige sterwe van "ál wat vry is" (p 77). Vir Germanicus profeteer hy:

"ondat jy ná aan Caesar was,
sal jy jonk sterf; hy het die lupus, die wolfskwaal,
en sterf nie self daaraan, maar almal sterf" (p 78).

Ondat Germanicus saam met die wêreld "uit die bak (vreet)" (p 78), haat die wêreld hom. En Clemens se laaste woorde is ewe sinister:

"Jou Ryk, o Caesar, sterf!"

En uit ons, slawe, kon geheim die kwaal" (p 79).

Dit is 'n kwaal wat álmal bedreig, want:

"Die sweep klap oor ons almal, Caesars, slawe" (p 79).

Hierteenoor pleit Germanicus, ordeskeppende uitverkorene, opnuut on

menslikheid; maar Tiberius antwoord roekeloos:

"Dit is óns Ryk wat praat - óns Ryk wat luister.

Jy is sy sten, my seun; ek is sy oor,
en deur ons twee skreeu hy verward, verwilderd
in 'n duister waansin teen homself...

Julle praat van 'dier', 'swart donker dier wat skuil' -
maar Caesar is die kop, en jy's die klou!

Jy, ek, en die Romeine - skones, stinkes -
ons dik senaat, ons maer swart legioene,
ons slawe en die volke wat krioel
in hierdie arm vrede - dis áls een.

Elkeen doen maar sy werk: jy, skoon; ek, vuil" (p 82).

Die pragtige vermenging van alles hier is 'n hoogtepunt. Germanicus het juis deur die helderste in hom uit te leef, soos in die stryd teen die Germane (p 40-1), die instrumente van die chaos gebruik en die werk van die donker verrig. Daaron het Tiberius ook gewaarsku:

"As jy wou eerlik wees, moes jy nie veg nie" (p 80).

Hy hét egter geveg, en daaron moet hy nou die bedreiging van die chaos in sy eie hart ervaar.

Tiberius is bewus van die verraadplan van Piso, maar hy stuur nietemin én Piso én Germanicus na die Ooste:

"Dalk wil ek kyk hoe hulle daar 'n baksteen
los probeer woel en die hele lendelan
ou kroek om 'ons' vier ore af laat stort" (p 86).

Teen hierdie tyd is die desintegrasie in Tiberius reeds byna volkome. Sy noordlus

"kom uit die waansin, waansin op" (p 83);

en daar midde-in is sy eie sinne verwar:

"wat ek moet sê en wat ek nie moet sê nie
en hoe dit moet gesê word, weet ek nie" (p 82)¹⁾.

Daaron waarsku Livia hom ook om nie meer te drink nie:

"Moenie ál dieper in die waansin kruip nie" (p 86).

Sý is egter in sý oë weer die chaos:

1) Let hier opnuut op die Shakespeareaanse toonaard van die verse; vgl. Hamlet se "To be, or not to be..."; Macbeth se: "If 'twere done when it is done, it were well if it was done quickly..."

"Jou planne lê en gis en borrel altyd" (p 87).

Ná die hele hewige rusie sê Livia stil:

"Hy loop die waansin in" (p 88).

Die heerser in Rome is nou volkome deur die chaos besit. Teenoor hom is Germanicus die enigste in wie daar nog iets van die orde en die helderheid skuil. Hy moet kan sien datt hy niks van hom op Tiberius kan afskuif on verantwoordelikheid te ontduik nie. Sy plig het dwingend noodsaaklik geword: veral dít is die groot betekenis van die vordering wat die chaos in hierdie toneel genaak het.

Aan die hof van Aretas, koning van die Nabataiers, is een van Germanicus se eerste dade om orde te stig nadat 'n offisier van Piso die Nabataiers beledig het. Ook hierdie optrede van Germanicus staan in diens van die chaos:

"Dan moet ek hierin ook vir Rome dien..." (p 90).

Aretas noem Germanicus na aanleiding hiervan 'n grens tussen hulle twee volkere:

"Onrustig, pylerig, soos 'n grens kan wees" (p 92):

die helder, fiere veldheer van weleer sit nou met die verderf in sy bloed. Dat dit spesifiek gif moet wees wat hom ingegee word, is betekenisvol; maar as Piso hom daarop wys, werp Germanicus tóg teë:

"Die gif kom ook wel anders in ons in
as net deur eet of drink; uit alle hoeke
van hierdie aarde stroom dit in ons in:
party maak dit waansinnig, ander siek" (p 96).

Tog is die helderheid in hom nog nie volkome verduister nie. Daaron
verseker hy Piso:

"So lank as ek
die mag het, sal die billikheid 'n kern,
niskien 'n kern, klein, byna onsigbaar,
en tog 'n kern bly in die geweld" (p 93).

Hoe lank sal dit egter só kan wees? Hy kry reeds aanvalle van
duiseligheid. Hy het "jonk-oud, swak en slap...week...witvingerig" geword
in die Ooste (p 97); en ooral om hom versprei die chaos. Piso praat dringend
van

"die Ryk wat alles eenders maak,
als klits en roer" (p 99)

en hy eis dat daar skoongenaak, gesuiwer, genees word. Dit is sy plig;
anders is hy ontrou "aan hierdie lawwe eeu" (p 100). Dit kan nie naar
'n vae aanvoeling wees soos Germanicus wel ervaar nie:

"EK voel-voel na iets nuuts in die genors...
ek sien iets nuuts, iets mensliks êrens skemer....
dalk is 'Romein' ook nie die laaste woord" (p 98).

Piso vra 'n daad van genesing; Germanicus is aan't beweeg van suiwere
enkelheid na eindelose kompleksiteit. Hy ontdek al meer lae en fasette
in die mens. Hy beleef die "skipbreuk van alle sekerheid" en raak in die
vae, tastende aanvoeling van 'n nog gestaltelose menslikheid al meer in
sy denke verstrik. Hy glo dat Piso self ook, soos hy, sit

"en rittel in die webbe van die eeu" (p 101).

As Piso vir die laaste maal eis dat hy kies tussen optrede en
sterwe, antwoord Germanicus

"Piso, jy's nie meer mens.
Jou dink is swart en giftig...
...En ek moet seek, want alles
wat menslik is, is siek in hierdie tyd" (p 102).

So begin die slottoneel, die toneel van die sterwe. Aan die begin
vertel die Offisier van die volk en die Ooste:

"In hierdie stad, in hierdie hele Ooste
is daar iets van die ryp waansin...
dit swern hier van wilde donker gode" (p 104).

Dit word bevestig deur die laaste woorde waarmee Germanicus hom as orde-
skepper teenoor die chaos stel:

"Hulle treur - en weet dit nie - omdat één sterf
van dié wat min word, en wat staan as grenswag
tussen hulle self en hulle waansin" (p 108).

Daadkrag het hy nie meer nie. hy het een van dié geword

"met die ondergang van hierdie laat wêreld
diep in hulle lyf" (p 99)¹⁾

waarvan Piso tevore al gepraat het.

1) Invloed van Holst?

Vir die laaste maal by sy vriend, voorspel Piso gebroke:

"Alles sal uitflikker, stadig, stadig" (p 113).

Germanicus antwoord:

"Ek sterf aan hierdie tyd" (p 113);

en:

"niks is gaaf en suiwer aan die aarde" (p 113).

Die chaos het alles nou oorval. Ook Agrippina se helderheid is daardeur versteur, soos blyk uit die uitings oor haar vangs, wat reeds aangehaal is in die bespreking van die lig-donker notiewe.¹⁾

Teen hierdie chaos in, wat die ganse aarde en sy edelste inwoner oorstroon het, slinger Germanicus sy laaste woorde:

"En dalk gaan niks verlore nie" (p 116).

Daarop volg die woorde van die Ou Dokter - die woorde wat met soveel verskillende betekenisse bly náspeel:

"Hy is al by die Caesars" (p 116).

Hiermee is alles afgesluit. Die Caesar-huis was deur die hele stuk simbool van die kwade, werktuig van die verrotting en die chaos. Aan die slot skyn Germanicus dus volkome slagoffer van die chaos. Tog is die Caesar-huis ook simbool van wat die hoogste en grootste in die menslike geslag wás, en kon wees. Germanicus is dus by die absolute neerlaag oorwinnaar oor die verval en die wêreld aan die slot. Wat die dokter self dan ook met die woorde mag bedoel het, kan alleen deur hierdie slotindruk van geestelike triomf ondanks fisieke neerlaag 'n volledige versoening bewerkstellig word, soos in King Lear, Hamlet, ook Macbeth, en in besondere mate in Antony and Cleopatra.

1) Die vrees, gerig op 'n bepaalde objek, soos dit vroeër was, het hier aangs geword, die onbestende ervaring: opnuut tekenend van die werking van die chaos.

Besluit: vergelyking van die aanwending van die motief chaos-orde by Shakespeare en Louw.

Uit die bespreking van Shakespeare se belangrikste tragedies en Germanicus sal nou die teenwoordigheid van die chaos in die hart van die tragiese baie duidelik moet wees. Hierdie teenwoordigheid neem vele vorms aan, het vele simptome, en word deur verskillende middele daargestel as bedreiging vir die orde. In watter gedaante dit egter ook verskyn, dit moet daar wees. Bepaalde uitinge soos Shakespeare gebruik het - natuurversteurings, die bonatuurlike - kon by Louw nie voor nie; ander, soos die gedurige beeldspraak wat siekte, goorheid en vuilheid ten grondslag het, en die volgehoue lig-duister-kontras, word by Louw ewe effektief as by Shakespeare aangewend .

Die verwysings na kosniese chaos in Germanicus is selfs veelvuldiger en nadrukliker as in enige Shakespeare-tragedie. Waar Shakespeare eintlik net die chaos as tragiese kader of sfeer skeep, is dit by Louw veel belangriker, omdat dit die held self in eie hart aanraak. Daarby het dit ook 'n nadeel: die verrotting is as motief só belangrik dat dit heeltemal 'n lotsbestemmende mag kry; die indruk van fataalheid word geskep, en só hewig is dit, dat die held, wat die chaos ook in homself dra - soos veral later aangetoon sal word -, nie eens tot optrede kan kom nie. Germanicus gaan nie strydend ten onder soos die helde van Shakespeare nie, maar lydend. Dit is 'n betekenisvolle verskil wat egter eers ten volle ontleed kan word wanneer die Shakespeareaanse held in die volgende hoofstukke met Germanicus vergelyk word.

H O O F S T U K I I I

D I E T R A G I E S E H E L D : G R O O T S H E I D

§ 1

Grootsheid as kenmerk van die tragiese held.

Dit lê in die wese van die tragiese, sê Dover Wilson in What happens in Hamlet,¹⁾ dat "we contemplate beings greater than ourselves, greater than it is possible for man to be, enduring and brought to a calamitous end by sorrow or affliction or weakness of character which we should find unendurable; and we contemplate all this with unquestioning assent and with astonishment that deepens to awe" (p 220). Sonder dat die held, soos Germanicus, "tot so 'n staat en mag gebore" is dat die blote ondraai van sy hand die lot vir vele is, kan vrees en needoë, die tragiese katharsis, by die toeskouer nie plaasvind nie. Hoë status alleen is nie genoeg nie; die held wat koning of prins of generaal is, sal nog nie aangryp as daar by hom nie ook 'n ruimte van gees is wat die gewone sterfling te bowe gaan nie; daar moet by hom wees "an intensification of the life which (he) share(s) with others" (Bradley, p 20).

Vir Antony noem Philo reeds aan die begin van Antony and Cleopatra:

"The triple Pillar of the World" (I.i, p 943);

dat hy verander word in "a Strumpets Foole" (I.i, p 943), is die groot kontras binne die raanwerk waarvan die handeling voltrek word. Daar is deur die hele stuk telkens verwysing na die universele grootheid van held en heldin. Van Cleopatra sê Enobarbus in I.ii;

"We cannot call her winds and waters, sighes and teares: They are greater stormes and Tempests then Almanachus can report" (p 949).

Van hul liefde sê Cleopatra self:

"Eternity was in our Lippes, end Eyes,
Blisse in our browes bent: none our parts so poore,
But was a race of Heaven" (p 952).

1) Cambridge, 1951 (1935).

Met Charmian praat sy van "this Herculeian Roman" (I.iii, p 953);
net Mardian van:

"The mey Atlas of this Earth, the Arme
And Burganet of men" (I.v. p 957).

Ná die seeslag uit Antony sy verbitterde klag:

"Now I must
To the young man send humble Treaties
.....who
With halfe the bulk o'th'world plaid as I pleas'd,
Making, and narring Fortunes" (III.xi, p 999).

Hy vaar uit teen Cleopatra:

"Let me lodge Licas on the hornes o'th'Moone,
And with those hads that graspt the heaviest club,
Subdue my worthiest selfe" (IV.xii, p 1018).

As hy hoor van Cleopatra se dood, roep hy hartstogtelik:

"I, that with my Sword,
Quarter'd the World, and o're green Neptunes backe
With Snips, made Cities; condemne my selfe" (IV.xiv, p 1021).

Sy sterfwoorde, ná die ewe grootse

"I am dying, Egypt, dying" (IV.xv, p 1024),

is gedrae:

"The greatest Prince o'th'world,
The Noblest: and do now not basely dye..." (IV.xv, p 1025).

Selfs Octavius moet sy grootheid ná sy dood erken:

"The breaking of so great a thing should make
A greater crack.....

.....The death of Antony

Is not a single doome, in the name lay
A moity of the world" (V.i, p 1027).

Voor haar eie dood roep Cleopatra die herinnering aan Antony op:

"His face was as the Heav'ns, and therein stucke
A Sunne and Moone, which kept their course, and lighted
The little O the earth...¹⁾

His legges bestrid the Ocean, his rear'd arme

1) Vgl. die passasie oor Caesar in Julius Caesar:

"Why man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men
Walke under his huge legges" (I.ii, p 421).

Hierby ook die passasie oor Tiberius in Germanicus (p 18).

Crested the world: His voyce was prophesied
As all the turned Spheres, and that to Friends:
But when he meant to quaille, and sheke the Orbe,
He was as rattling Thunder. For his Bounty,
There was no winter in't. An Anthony it was,
That grew the more by reaping: His delights
Were Dolphin-like"¹⁾ (V.ii, p 1032).

Van Timon of Athens sê Raleigh: "There is nothing in all Shakespeare's work more stupendous than the colossal figure of Timon, raining his terrible imprecations on the littleness and falsehood of mankind" (p 149). Dieselfde - selfs méér - geld van Lear, van wie Timon immers die groot r/vocstudie is. Nooit in die werk van Shakespeare word bo-menslike grootheid en sublimititeit só hewig vergestalt as in die stormtonele van King Lear nie.

Van Coriolanus, weer, vertel Coninius:

"He is their God, he leads then like a thing
Made by some other Deity then Nature,
That shapes man Better: and they follow him
Against us Brats, with no lesse Confidence,
Then Boyes pursuing Summer Butterflies,
Or Butchers killing Flyes" (IV.vi, p 84),

terwyl Menenius van hom sê:

"He wants nothing of a God but Eternity; and a Heaven to Throne in"
(V.iv, p 100).

Selfs 'n Coriol se edelman sê:

"The man is Noble, and his fame folds in
This Orbe o'th'earth" (V.vi, p 105).

In Othello is dit die grootste poësie van die held wat hom verhef bo die gewone sterfling; selfs van sy troue sê Granville-Barker (deel I, p 115): "It is no ordinary marriage. There is nothing commonplace in either of them" (p 115).

Oor Hamlet is dit slegs nodig om na Ophelia se woorde te verwys:

"O what a Noble minde is heere o're-throwne?
The Courtiers, Soldiers, Schollers: Eye, tongue, sword,
The 'expectansie and Rose of the faire State,
The glasse of Fashion, and the mould of Forme,
Th' observ'd of all Observers..." (III.i, p 608-9).

1) In die Elizabethaanse universum was die dolfyn die prinaat onder die visse.

Met Germanicus is dit nie anders gesteld nie. In die stryd teen die Germane veg hy "oop - soos 'n god" (p 36); Marcus praat van hom:

"Maar hy: hy's heilig. Niks kan hóm raak" (p 57).

Aan die hof aan Aretas sê Agrippina:

"Al rede waarom sy en Livia ons nie
sáán slag, en nou, is dat hul ons nog vrees,
dat ons, selfs in ons dood te hard sal praat
só dat die wêreld luister - as daar twee
so vorstelik saam sou sterf" (p 95).

Op sy sterfbed noem Germanicus homself as een

"van dié wat min word, en wat staan as grenswag
tussen hulle self en hulle waansin" (p 108);

in hom het alles stil gaan staan,

"....sodat ek alles
sien agter glas...of in die glas
en nagtloos ver en nie om aan te raak
maar om te sien gebeur soos voor 'n god" (p 113).

Uiteindelik is daar ook Piso se groot verwytpassasie waarna eerder al verwys is:

"....Jy was so hoog.
Jy was tot so 'n staat en mag gebore
dat elke óndraai van jou hand die lot
vir baie was....
Jy was so groot dat elke roer van jou
skeure en slote rondom jou gebreek het" (p 111).

§ 2

Die edelheid van die held. Uitbeelding daarvan deur die held te stel teenoor ander karakters, veral vroue.

Ten nouste verbonde aan die statuur van die tragiese held is sy besondere edelheid. Aangesien hierdie kenmerk sedert die Griekse tragedie, ook in die Aristoteliaanse teorie, so onbetwisbaar en noodsaaklik was dat dit al haas voorveronderstelling by die tragiese held geword het, hoef in hierdie vergelyking tussen die helde van Shakespeare en Germanicus nie uitvoerig hierop ingegaan te word nie.

In Julius Caesar is die verwysing na "noble Brutus" talryk. Dit bly nie net by verwysing nie. Vir Caius Ligarius is dit byvoorbeeld genoeg om te weet dat Brutus ook by die sameswering betrokke is wanneer hy self moet besluit tot toetrede:

"I follow you,
To do I know not what: but it sufficeth
That Brutus leads me on" (II.i, p 440).

In die rusie met Cassius (IV.iii) weier Brutus om hom met onkoperij te laat besoedel; die soldate wat Lucius vang, wil hom nie dood nie, omdat hulle meen dat dit Brutus is, "a Noble Prisoner" (V.iv, p 484). Brutus self kan by sy dood getuig:

"My heart doth joy, that yet in all my life,
I found no man, but he was true to me" (V.v, p 485);

daarom is Antony se eulogie aan die slot volkome geregverdig:

"This was the Noblest Roman of them all...
His life was gentle, and the Elements
So mixt in him, that Nature might stand up
And say to all the world; This was a man" (V.v, p 487).¹⁾

Tereg merk G. Wilson Knight in The imperial theme dan op: "Brutus suffers, not because he is less than those around him, but because he is, in a sense, far greater" (p 81). Hierdie uitspraak is sterk Hegeliaans gekleur, met dié opvatting naamlik, dat die té goeie die ewewig in die wêreld versteur en vernietig moet word. Vanselfsprekend is dit 'n belangrike opvatting, veral by die interpretasie van Germanicus waar dit heel toepasbaar skyn; maar sekerlik ook op Othello en ander Shakespeare-tragedies. (Op Macbeth en King Lear, onder andere, sou dit egter baie moeilik toegepas kan word, wat aandui dat die teorie nie ruimte laat vir die interpretasie van alle tragedies nie".

Oor die edelheid van Hamlet, die "noble prince", hoef daar haas nie geredeneer te word nie. Die liefde wat die volk hom toedra en sy talle skone karaktertrekke spreek vir hulself. Veral kan hier benadruk word hoe edel en waardig Hamlet vanaf sy terugkeer uit Engeland optree: sy

1) Dit is opvallend dat die Dokter in Germanicus ook in hierdie Elizabethaanse taal oor die vermenging van die vier groot liggaamsvogte praat (p 30).

beheerstheid teenoor Laertes ná die graftoneel, sy prinslike waardigheid in die tweegeveg. Horatio se afskeidswoorde is ten volle geregverdig:

"Now cracke a Noble heart:

Goodnight sweet Prince,

And flights of Angels sing thee to thy rest" (V.ii, p 663).

Die edelheid van Othello blyk al uit sy vroeë woorde, so rustig en selfverseker:

"I fetch my life and being

From Men of Royall Seige" (I.ii, p 845);

dit is dan ook sy oortuiging dat

"My Parts, my Title, and my perfect Soule

Shall manifest me rightly" (I.ii, p 845).

Dit is dan ook opvallend hoe dikwels van hom gepraat word as "the Valiant Moore", "brave Othello", "a worthy Governor"; selfs Iago moet erken - wat belangrik is - :

"The Moore (howbeit I endure him not)

Is of a constant, loving, Noble Nature" (II.i, p 867).

Deur die ontwrigting van die jaloesie daal hy tot die peil van luistervink en gemene mens; maar sy edelheid is ten volle herstel in die aangrypende alleenspraak voor die moord:

"It is the cause, it is the cause, (my Soule)" (V.ii, p 924).

Daaron, as Lodovico aan die einde aan hom vra wat hy genoem kan word, lui sy antwoord:

"Why any thing:

An honourable Murderer, if you will:

For nought I did in hate, but all in Honour" (V.ii, p 935).

In Timon of Athens is daar veral in die eerste bedryf gedurig sprake van die held se "good and gracious Nature", van "the Noblest minde he carries, that ever govern'd man". By hom, soos by Othello, is dit inderdaad juis sy belangelose edelheid, sy grenslose vertroue in sy naaste, wat hom te gronde rig:

"He is so kinde, that he now payes interest for't" (I.ii, p 356).

In King Lear is dit veral die vorstelikheid wat tref, nie net in die openingstoneel nie, maar veral ook daarna. Die vernomde Kent spreek hom aan:

"You have that in your countenance,
which I would fain call Master" (I.iv, p 754).

Hy is inderdaad, sy dit dan in sy eie woorde, "every inch a King"
(IV.v, p 807). Daaron is Goddard se uitspraak so besonder gepas:

"King Lear is the story of how a king in the worldly sense became a king
in the fairy-tale sense...Henry V is an account of how a man became a
king. King Lear is an account of how a king became a man" (p 527).

Selfs in Macbeth is die edelheid van die held, veral aan die begin
opvallend. Duncan praat van "Noble Macbeth" en "worthy Cousin"; hy self
verskyn as 'n groot en edel soldaat, met 'n skoon gewete,

"whose Murther yet is but fantastical" (I.iii, p 497).

Die hele alleenspraak voor die moord openbaar hom in hewige stryd teen
die bose; sy vrou verwyt hom selfs:

"Thou would'st be great,
Art not without Ambition, but without
The illnesse should attend it. What thou would'st highly,
That would'st thou holily" (I.v, p 500).

Selfs in die laaste geveg praat Cathness van sy "valiant Fury" (V.ii,
p 549). In hierdie stryd dink Macbeth nog aan die eer en liefde van
vriende - dinge waaraan Iago hom nie sou steur nie.

Uit Antony and Cleopatra kom 'n passasie van die held soos:

"If I loose mine Honor,
I loose my selfe" (III.iv, p 988),

terwyl sy "dotage" deur die hele tragedie gekontrasteer word, sy dit dan
gewoonlik deur implikasie, met sy edelheid en grootheid as krygsman. Dit
is ook sý tussenkoms in Rome wat rebellie deur Pompeius verhoed. Octavius
se slotwoorde is dan ook gevoeglik:

"She shaal be buried by her Anthony.
No Grave upon the earth shall clip in it
A payre so famous.....
.....and their Story is
No lesse in pittie, then his Glory which
Brought them to be lamented" (V.ii, p 1041).

Coriolanus staan uit die staanspoor teenoor die massa en teenoor alle

onsuiwerheid. Hy haal bloot sy skouers op as hy oor sy roenryke optrede in die stryd geprys word:

"I have done as you have done, that's what I can" (I.ix, p 24);
hy weier sy deel van die buit; in die Capitol knip hy eulogieë oor sy dapperheid kort:

"Your Honours pardon:

I had rather have my Wounds to heale againe,
Then heare say how I got them" (II.ii, p 37).

As hy in sy handelwyse arrogant skyn, is dit aar steeds uiting van sy edelheid wat té hoog is om deur omgang met minderes besoedel te word. Daarom vra hy by sy uitdrywing:

"Why did you wish me milder? Would you have me
False to my Nature? Rather say, I play
The man I am" (III.ii, p 60).

Wanneer hy na Antium gaan, herken Aufidius hom nie in die vermoening nie, maar betuig tog dadelik:

"Thy Face

Beares a Command in't: Though thy Tackles torne,
Thou show'st a Noble Vessell" (IV.vi, p 76).

Ná sy dood moet selfs Aufidius, wat hom gedood het, erken:

"Yet he shall have a Noble Memory" (V.vi, p 107).

✓ Dit is veral in die kenteringstoneel teenoor die vroue dat hy sy innigste en skoonste blootlê. By hom is trots en deug inderdaad "curiously intrinsic to each other" (Knight: The imperial theme, p 166).

By Germanicus is dit nie anders gesteld nie. Reeds teenoor die soldate in die openingstoneel openbaar hy sy edelheid:

"Germanicus pleeg nie verraad....

Ek is getrou. Ek is aan trou gewoond" (p 8-9).

Ewe min as wat Coriolanus die guns van die massa wil afsneek, wil Germanicus "die pop van komedianten" en gepeupel word (p 13). Veral Lucius roem sy helderheid en edelheid:

"In hom leef Rome weer: die erns, die eenvoud,
die trots ou eerbaarheid" (p 19).

Die Germaan, Segestes, praat oor Germanicus se naam:

"Dit is 'n trots naam; hy's hoog genoeg vir jou" (p 43).

Veral is dit Germanicus se houding teenoor die Sekretaris wat in die eerste tonele tref: ofskoon hy goed weet dat die man elke woord sorgvuldig aanteken om aan Tiberius oor te dra, verseg hy om anders op te tree as wat hy doen:

"Hier praat ons vry, en dié wat wil, kan hoor" (p 49).

Hy is verhewe bo alle onderkruipery. Later, wanneer Tiberius voor hom neerval, heeltemal in sy hande, help Germanicus hom eerder op as om hom dood te maak:

"My vader en my vriend!" (p 80).

Anders as Hamlet, wat in die Bidtoneel teenoor Claudios te staan kom en óók die daad nie verrig nie, is Germanicus eenvoudig te edel om moord te pleeg.

Later, aan die hof van Aretas, is dit opnuut Germanicus wat orde bewaar, wat die "billikheid" as "kern" probeer bewaar.

Veral openbaar hy sy edelheid in sy helderheid teenoor die omringende duister. In die groot verwarring onder die soldate sê Piso:

"Hy's ons hoop, hy's ál...." (p 19).

Hy is iemand van die helder "orde waar die sterre toe behoort" (p 31), verhewe bo kleinlikheid en kwaad. Opvallend is dan ook die rol wat die sterre hier speel, ook ná die verwysing na sy vertaling van Aratus. So wys hy aan die hof van Aretas na die hemel:

"Die nag staan oop tot teen die sterre aan.

Kyk daar, hoe stroon die melkweg bó die land,
so anders as by ons: As ek nou sê:

'Kyk na die sterre' - sou dit 'n antwoord wees,

Piso, op al jou politiek?" (p 99).

Maar hierdie sterre-helderheid van Germanicus is, soos die trotse edelheid van Coriolanus, "the virtue of destruction" (Knight, The imperial theme, p 181), só, naamlik: Germanicus is geroepe om orde te skep, en die orde wat hy self verheerlik, is die "helder, enkele noodsaaklikheid" van die sterre. Hy self

"tas, ek weet nie hoe na 'n helderheid" (p 82):

hy tas - besit dit dus nog nie, want omdat dit 'n orde van die sterre is, lê dit buite sy bereik. Hy as mens is self verwickeld, onbegryplik vir

andere; daarom moet die orde wat hy wil stig, steeds buite hom bly lê.

Aan die einde word sy edelheid en helderheid selfs 'n bron van patos: Piso bely:

"My liefde 't jou verbind aan ál
wat enkeld suiwer was" (p 112) -

'n suiwerheid wat nou verbygegaan het.

Belangriker as die feit van die held se edelheid, is bepaalde opvallende maniere waarop dit tuisgebring kan word. Veral die projekteer van die held se edelheid op ander mense rondom hom is 'n baie algemene gebruik sy Shakespeare, en dit kom by Louw ook voor.

Een van die heel mooiste voorbeelde in die werk van Shakespeare is die tonele in Julius Caesar waar Brutus teenoor die seun Lucius optree. As Brutus slaaploos in sy boord rondwandele vóór die moord, tref hy die seun slapend aan en laat hom rus:

"Boy: Lucius: Fast asleepe? It is no matter,
Enjoy the honey-heavy-Dew of Slumber:
Thou hast no Figures, nor no Fantasies,
Which busie care drawes, in the braines of men;
Therefore thou sleeps't so sound" (II.i, p 437).

Baie lank daarna, op die slagveld, is daar die pragtoneel waar Brutus Lucius vir hom op die luit laat speel en hom dan weer laat voortslaap:

"Gentle knave good night:

I will not do thee so much wrong to wake thee" (IV.iii, p 475).

Die betekenis van hierdie tonele lê nie net in die kontras tussen die onrus van Brutus en die onskuld en rus van Lucius nie; ook nie net in die openbaring van menslike deernis by die held nie. Dit is eers wanneer Lucius beskou word as projeksie en uitdrukkingsmiddel van Brutus se eie, eertydse onskuld, dat die volle waarde van hierdie tonele besef kan word. In hierdie verband kan ook Portia as projeksie van die waarskuwende wysheid van Brutus vermeld word. Inderdaad word by Shakespeare dikwels die verhouding tussen die held en sy vrou gebruik om die wesentlike goedheid en edelheid van die held te belig. Vandaar ook die openbarende betekenis van Brutus se pragwoorde aan Portia:

"You are my true and honourable Wife,
As deere to me, as are the ruddy droppes
That visit my sad heart" (II.i, p 439).

Daaron is die nuus van haar dood ook in werklikheid die groot oorsaak van sy eie einde; as sy, sinbool van liefde, wysheid en besinning nie meer lewe nie, bly daar vir hóm weinig oor.

In Hamlet gebeur dieselfde. Die hele verhouding tussen Hamlet en Ophelia kan alleen in hierdie lig begryp word: dat hy haar vroeër benin het, is baie duidelik; dat sy liefde iets afsigteliks geword het - as gevolg van die owerspel van Gertrude - is ewe duidelik. Ophelia verteenwoordig die menslike deernis in Hamlet. Haar onskuld en patetiese melankolie is die kwynende herinnering aan sy eie "noble Heart" wat aan die neeggee is onder die skokke: eers die dood van sy vader, daarna die owerspel en huwelik van Gertrude en Claudius, en uiteindelik die ontstellende openbaring en opdrag van die Gees. Dat Ophelia uiteindelik kranksinnig word en sterf, is derhalwe baie betekenisvol vir die benadering van die desintegrasie in Hamlet self.

Ook in Horatio word veel van die held se edelheid beliggaan: Horatio is immers sinbool van wat Hamlet vóór al die ontnugteringe in Wittenberg was. Hy is die ideaal wat Hamlet graag wíl wees:

"Give me that man,
That is not Passions Slave, and I will weare him
In my hearts Core: I, in my Heart of heart;
As I do thee" (III.ii, p 612).

Hierin lê dan ook 'n belangrike motief vir Hamlet se lotwoorde aan Horatio:

"Report me and my cause aright" (V.ii, p 662).

Soos Ophelia in Hamlet is Desdemona in Othello - ondanks haar eie en volwaardige bestaan as karakter - 'n belangrike element in die openbaring van die edelheid van die held. Dit is deur die liefde vir haar dat die hoogste in hom verwesenlik word en tot uiting kom. Daaron is die woorde wat hy op die toppunt van sy howeliksgeluk uitspreek dan ook so belangrik:

"If it were now to dye,
'Twere now to be most happy. For I feare,
My Soule hath her content so absolute,
That not another comfort like to this,
Succeedes in unknowne Fate" (II.i, p 864).

Die groeiende jaloesie wat Othello teenoor haar koester, die geleidelike verbrekking van hul geluk, is 'n onfeilbare openbaring van die werking van die chaos. Daarom is die onvergeetlik mooie slaapkanertoneel vóór die moord so belangrik: Desdemona werp haar aan die voete van Iago en pleit om hulp; daarna laat sy haar klee in haar bruidsgewaad en die gesprek met Aemilia volg, terwyl Desdemona in die grootste en aandoenlikste openbaring van haar onskuld die "Willow song" neurie. Dit is die laaste herinnering aan die edelheid en onskuld wat was, en hierdie laaste ligstraal flits dun in teen die bedreigende donker van Othello se moordplanne. Deur haar te vermoor, ruïn hy die laaste edelheid in homself uit die weg, vernietig hy alle orde en gaan self aan die chaos te gronde.

In King Lear word die flater van die ou koning veroorsaak deur Cordelia te onteien; maar aan die einde is juis sy die een mens wat die skoonste in hom tot uiting laat kom. Deur sy liefde vir haar word sy skuld in perspektief gestel:

"Come let's away to prison,

We two alone will sing like Birds i'th'Cage:

When thou dost ask me blessing, I'll kneele downe

And aske of thee forgiveness: So wee'll live,

And pray, and sing, and tell old tales, and laugh

At gilded Butterflies...." (V.iii, p 818).

Selfs in Macbeth word die held se intrinsieke edelheid geopenbaar in sy verhouding teenoor sy vrou. Hoe bloedlustig sy ook is, bejeën hy haar steeds met liefde. Hy begroet haar as "My dearest Love" (I.vi, p 502); kort voor die moord op Banquo, wanneer hy vermoed teenoor haar te staan kom, weerhou hy van haar die moordplan omdat hy haar nie nóg wil belas met skuld nie. Ten slotte is dit die nuus van haar dood wat hom na sy eie laat begeer in die groot monoloog:

"To morrow, and to morrow, and to morrow,

Creepes in this petty pace from day to day..." (V.v, p 553).

In Coriolanus is dit veral die liefde vir sy vrou en sy kind wat die held oorreed om Rome te spaar; selfs die pleidooi van sy moeder, Volumnia, wat in sy hele lewe die grootste vorming aan hom bewerk het, kan nie sy edelheid bo sy wrok laat uitstoot soos die stille aanwesigheid van vrou

en kind nie. Selfs as Coriolanus self die besluit aan Volumnia toeskryf -

"O Mother, Mother!

What have you done?" (V.iv, p 99) -

is dit nóg haar verwysinge na Virgilia en sy seuntjie wat hom die keuse laat doen.

Daar hoef nie veel ingegaan te word op die ander Shakespeare-tragedies waar die omstandighede effens anders is nie. Daar hoef slegs op gewys te word dat Cleopatra nie dieselfde rol teenoor Antony vervul as die vroue wat reeds bespreek is teenoor húl mans of minnaars nie, behalwe as die grootsheid van Cleopatra gesien word as skraging van die grootsheid van Antony. In hierdie werk sou dit eerder Octavia wees wat die edelheid en onskuld van die held kan vertolk; dit gebeur egter nie baie eksplisiet nie. In Timon of Athens kom daar geen vroue voor nie; die held se edelheid word ook nie geprojekteer op ander figure nie. Dit sou een van die redes kan wees waarom hierdie tragedie die grootsheid van 'n gelyksoortige werk soos King Lear volkome mis.

✓ In Germanicus word die edelheid van die held in 'n hele paar figure gemanifesteer. Die belangrikste mansfiguur is wellig Lucius wat - omdat hy self so enkel, jeugdig en helder is - ook in Germanicus net die helderste bemerk:

"Hy's te rein; die helder adel sit
in sy grys oë" (p 33);

en:

"Maar hy's soos glas so helder" (p 24).

Dit is net hom gesteld soos net Piso wat by die sterfbed van Germanicus erken:

"My liefde 't jou verbind aan áls
wat enkeld suiwer was" (p 112).

Germanicus se liefde vir Agrippina, soos hare vir hán, is ook 'n belangrike faktor in die uiting van sy eie edelheid. In vele opsigte is die vitale fierheid en daadlus van Agrippina 'n projeksie van dit wat die soldate telkens in hóm aanprys. In háár sien ons die ideaal van die edele soldaat, Germanicus:

"Ek wens ek kon los-haar en op 'n ryperd
aan die voorpunt trek. Ons leërs kies die pad
na die hart van die groot Germaneland; ons jag;
vannag gaan mooi word" (p 27);

ook:

"Die krag, die krag, dit is die man se skoonheid" (p 28);

en:

"Niks as die magtigste is mooi" (p 29), ens...

Daaron is dit belangrik as Germanicus haar aanspreek: sý

"wat helderheid en oormoed
soos 'n dun kleed ón jou dra" (p 39).

Dat die desintegrasie waarin hý te gronde gaan dan ook in háár invreet,
veral deur die angs waarvan sy aan die slot praat, is nie toevallig nie,
maar die grootste noodwendigheid.

Dit is egter noodsaaklik dat daarop gewys word dat die voorstelling van
Germanicus se edelheid in sigself iets kleinliks inhou, gans anders as by
enige held van Shakespeare - met die noonlike uitsondering van Timon, wat
in ieder geval nie een van Shakespeare se grootste skeppinge is nie. Grobler
beweer dat juis in Germanicus se edelheid sy hubris geleë is - n.i. 'n
aanvaarbare interpretasie, wat egter nog nie voldoende is nie. Liewer as
om verskonings te soek, moet ronduit erken word dat dit die grootste
swakpunt in die drama is: dat Germanicus nie die wêreld en sy probleme
wil aandurf nie; dat hy bang is vir besoodeling. Hy staan polêr teenoor
die wêreld, maar staan nie dinamies daar nie. Daar is iets "koels en
glansends" in sy edelheid: iets bo-mensliks, maar dan ook sekerlik iets
klein-mensliks. Die enigste verklaring hiervoor - wat nog nie volkome
bevredig nie - kan wees dat op hierdie wyse die onedele in hom, die Bose,
die nagte van die chaos, tot uitdrukking kan kom. Juis omdat hy in sy
grootshheid en helderheid ook klein en duister is, is hy onmagtig om teen
die groeiende chaos op te tree.

§ 3

Die held as daadmens

Dit is opvallend hoe gereeld die edelheid van die held verbind word aan sy bekwaamheid as soldaat en man-van-die-daad. Onder die tragiese helde van Shakespeare is daar geen groter daadmens as Coriolanus nie. Vir hom is vrede en daadloosheid "mustie superfluity" (I.i, p 9); voor die mure van Coriolus openbaar hy sy grootste vitaliteit:

"Now Mars, I prythee make us quicke in worke,
That we with smoaking swords may march from hence
To help our fielded Friends" (I.iv, p 16).

Só dapper is hy dat hy selfs vingeralleen die yandelike stad binnestorm en dan weer sy pad oopveg na buite; daarná loof Titus Lartius hom:

"Thou mad'st thine enemies shake, as if the World
Were Feavorous, and did tremble" (I.iv, p 18).

Die daad is sy grootste - trouens ook sy enigste argument in enige situasie:

"There's some among you have beheld me fighting,
Come trie upon your selves, what you have seene me" (III.i, p 55)

sê hy by sy verbanning.

Wat Menenius van hom sê, is inderdaad waar:

"Consider this: He has bin bred i'th'Warres
Since a could draw a Sword, and is ill-school'd
In boulded language" (III.i, p 58).

Dit spreek dan ook vanself dat hierdie held voortdurend in aksie gesien word. Anders as Antony wat maats maak met sy "good fellows", die soldate, is Coriolanus steeas heer en meester, met 'n grondelose veragting vir die

"soules of Geese
That beare the shapes of men" (I.iv, p 17).

Die nadeel hiervan is dat die held gewoonlik ook van buite gesien word; daar is geen groot ontboeseninge in alleensprake soos by die ander Shakespeareaanse helde nie. Die stryd is nie romanties nie, maar hewig en geweldig, absoluut reël.

Othello vorm in meer as een opsig 'n teëhanger van Coriolanus. Soos Coriolanus is hy daadmens:

"Rude am I, in my speech,

And little bless'd with the soft phrase of Peace...

And little of this great world can I speake?

More then pertaines to Feats of Broiles, and Battaille" (I.iii, p 850);

Wanneer hy die opdrag kry om na Ciprus te gaan, lui sy antwoord:

"I do agnoze

A Naturall and prompt Alacritie,

I finde in hardnesse: and do undertake

This present Warres against the Ottanites" (I.iii, p 854);

Iago praat van:

"Lovelinesse in favour, simpathy in yeares, Manners, and Beauties: all of which the Moore is defective in" (II.i, p 865); Othello se daadwerklike optrede in die straatgeveg van die eerste toneel, en in die Kroegtoneel waar Cassio hom te buite gaan, bewys ook sy daadlus. Tog is Othello veel méér as net daadmens. Al is hy "the warlike Moore" (II.i, p 859), het hy ook 'n geestelike aanvoeling vir die stryd as simbool. Hy doen nie maar net nie: hy ervaar ook; getuie is sy skone himne aan die oorlog, waarmee hy afskeid neem van die edelste in homself:

"Oh now, for ever

Farewell the Tranquill minde; farewell Content;

Farewell the plumed Troopes, and the bigge Warres,

That makes Ambition, Vertue! Oh farewell;

Farewell the neighing Steed, and the shrill trumpet,

The Spirit-stirring Drum, th'Eare-piercing Fife,

The Royall Banner, and all Qualitie,

Pride, Pompe, and Circumstance of glorious Warre" (III,iii, p 891-2):

die stryd het by hom ook sinbool geword van die edelste in die lewe van die mens. Hy kan oorlog poëties ervaar.

Die derde groot krygsman in Shakespeare se tragedies is Macbeth.

Ook by hom is krygsmanskap uiting van edelheid:

"Brave Macbeth (well hee deserves that Name)

Disdayning Fortune, with his brandisht Steele,

Which smoak'd with bloody execution

(Like Calours Minion) carv'd out his passage

Till he fac'd the Slave:

Which nev'r shooke hands, nor bad farewell to him,

Till he unsean'd him from the Nave to th' Chops

And fix'd his Head upon our Battlements" (I.ii, p 492):

só lui die Kaptein se verslag oor die eerste geveg teen Sweno. Rose praat van hom as "Bellona's Bridgroome" (I.ii, p 493).

Ná die moord van Banquo verklaar hy hom bereid om enige heldedaaad te verrig:

"What man dare, I dare" (III.iv, p 527),

soos hy voor die moord van Duncan ook gesê het:

"I dare do all that may become a man" (I.vii, p 50r).

In die wêreld van die daad voel hy hom tuis. Dit is slegs wanneer sy slaap versteur word, wanneer die Gees van Banquo verskyn, wanneer hy derhalwe gekonfronteer staan teenoor nagte buite die nag van die daad, dat hy swig.

Tot aan die bitter einde bly hy krygsman; selfs as hy weet dat die stryd teen Macduff hopeloos is, hou hy vol:

"Yet I will try the last. Before my body,

I throw my warlike Shield: Lay on Macduffe,

And damn'd be him, that first cries hold, enough" (V.viii, p 557).

Hier het krygsmanskap in absolute sin simbool van sy edelheid geword; hy werp hiermee die laaste nag waaroor hy beskik in die stryd teen die chaos en die lot.

Ook Shakespeare se ander tragiese helde openbaar hulle in mindere of meerdere mate as mense net daadlus, soldate. Ná die vroeë Romeo en Juliet, waar die held sy swaard ewe manlik hanteer as sy teenstanders, volg die reeks historiese dramas uit die Engelse geskiedenis, waarin die held telkens militêr is. Dit sou wel kan wees dat deur hierdie reeks dramas Shakespeare ingestel geraak het op die held as soldaat. Wanneer Ophelia dan die verandering in Hamlet beklaag, vorm krygsmanskap een van die drie deugde wat sy noem:

"O what a Noble minde is heere o're-throwne?

The Courtiers, Soldiers, Schollers: Eye, tongue, sword..."
(III,i, p 608).

Dit is dan ook geen toeval dat Hamlet aan die einde 'n veel beter skerm-kunstenaar as Laertes blyk nie.

Antony and Cleopatra vertoon dié opvallende kenmerk - veral ná die introspektiewe dramas Hamlet, Lear, Othello - dat daar geen volledige

monoloog voorkom nie; Shakespeare keer hier terug na die drama van handeling, ofskoon dan veel grootser as in die historiese spele. Daarom word Antony dan ook deurgaans as soldaat voorgestel, sy dit so dikwels dan in teenstelling met die verval waartoe hy gekom het. Philo se eerste woorde verwys al na Antony as krygsman:

"Those his goodly eyes
That o're the files and Musters of the Warre,
Have glow'd like plated Mars" (I.i, p 943).

Cleopatra noen hom

"The greatest Souldier of the World" (I.iii, p 952).

Octavius self verwys na die verlede toe Antony enigiets kon verduur:

"And all this...
Was borne so like a Soldiour" (I.iv, p 956).

Pompeius roen hom:

"If from the Field I shaal returne once more
To kisse these Lips, I will appeare in Blood,
I, and my sword, will earne ou Chronicle" (III.xiii, p 1006).

Dit is dan juis sy op die spits gedrewe krygsnanskap en edelheid wat hom die stryd laat aanknoop waar sy teenstander die sterkste is: op see. Deur hierdie daad van durf wek hy simpatie en gaan hy glorieryk ten onder.

Ook Germanicus openbaar hom as daadmens en soldaat. Dit blyk veral al uit die dweep van die soldate:

"Die legioene
bemin Germanicus - en sal hom volg" (p 6):

soldate sal nie 'n papperd op die slagveld en na Rome volg nie. Veral insiggewend is die relaas oor die veldslag aan die begin van Toneel IV.:

"Vanniddag by ons deurbraak
het hy sy helm weggesny en oop
- soos 'n god - het hy ons aangevoer, dat elkeen
soldaat en vyand hom kon ken" (p 36).

Ook Caius vertel:

"Ek sien hom weer so jonk en heerlik staan,
sigbaar vir almal, oop vir elke pyl,
waar die slag die swaarste was" (p 38).

Segestes huldig hom:

"Germanicus! U vader het dié naam
van ons gewen...

Vandag het U die naam gewen en sonder
erfreg vir U gegryp" (p 43).

Wat belangrik is, is dat Germanicus in sy krygsmanskap homself op sy
helderste en suiwerste kan verwesenlik, soos hy self ná die vledslag vertel:

"....Als was spel:

dood en verdwyn en niks-wees....ligte spel...." (p 40-1).

Tog word hy juis deur sy aandeel aan die oorlog verbind aan donkerder
dinge, sodat Tiberius opmerk:

"As jy wou eerlik wees, moes jy nie veg nie" (p 80),

waarom Germanicus taanlik lan antwoord:

"Dis waar. Dis swak van my" (p 80).

Die ontwikkeling in die held geskied hier in die rigting van
toenemende kompleksiteit, sodat Germanicus self later moet sê - hy wat
die stryd vroeër as so helder ervaar het:

"Selfs die daad

is nie, soos jy neen, enkeld" (p 100).

Germanicus is egter nie in die eerste plek soldaat nie, maar digter
en denker. Dit kan kan inderdaad ten laste gelê word dat hy juis te min
handelend optree. Selfs in sy denke is daar te nih verset en hewigheid;
die hartstog van Othello, Hamlet en Macbeth ontbreek by hom. Hy staan
nader aan Antony, maar mis ook juis weer die laaste vermoë tot kragdadige
optrede waardeur Antony ten onder gaan. Dit hang alles ten nouste saan
met die grootste gebrek in die karakter van Germanicus: dat hy die indruk
skep van nie net buite die ellende te staan nie, maar selfs kleinserig-trots
hom afsonder van die wêreld.

H O O F S T U K I V

DIE HELD TEENOR DIE REALITEIT

§ 1

Die ontwikkeling van die held as "melancholy man" by Shakespeare;
bespiegeling en digterlikheid as kenmerke van die melankolia; Germanicus
as bespiegelende held.

In sy elders vermelde opstel, Tragedy,¹⁾ dui Hohn S. Smart aan dat besinning by die held oor sy plek in die wêreld en die plek van die mens in die heelal 'n groot rol in die tragedie speel: "The significance of human life itself comes into contemplation" (p 26). Gewoonlik volg hierdie besinning as herkennis, agnitio, op die gelukskeer in die tragedie. In die Shakespeareaanse tragedies speel die filosofies-poëtiese held egter 'n groter rol as in die klassieke; reeds sonder die keer van geluk is hy besig om hom te besin op metafisiese probleme. Niks, of baie min van wat gebeur, aanvaar hy as gegewe feit sonder om dit na 'n metafisiese vlak te transponeer nie.

Hierdie houding spruit uit die Elizabethaanse opvatting oor melankolia: die Elizabethaanse "melancholy man" is 'n impulsiewe, wispelturige mens, beheer deur die besondere verhouding van liggaamsvogte of "elements" in hom, sodat hy die een oomblik halsoorkop, dikwels selfs roekeloos, optree en pas daarna weer terugkeer na sy kenmerkende bui van neerslagtigheid, of poëtiese, verbeeldingryke in sigself geslotenheid, met die neiging om "brainsickly" oor dinge te pieker.

Reeds die vroeë tragiese held, Romeo, openbaar hierdie melankolia. Aan die begin van die drama is hy sonder aan die brcel oor 'n nislukte liefdesverhouding:

"(He) Shuts up his windowes, lockes faire day-light out,
And makes himselfe an artificiall night:

1) In Essays and studies by members of the English Association, deel VIII, Oxford, 1922.

Blacke and portendous must this humour prove,
Unlesse good counsell may the cause remove" (I.i, p 191).

Kort daarna wei Romeo self uit oor die liefde:

"Love, is a snake made with the fume of sighes,
Being purg'd, a fire sparkling in Lovers eyes,
Being vext, a Sea nourisht with loving teares,
What is it else? a madnesse, most discrete,
A choking gall, and a preserving sweet" (I.i, p 192).

'n Besondere kenmerk van die bespiegelende held is sy poëtiese gees.

Uit Romeo en Juliet blyk dit oorvloediglik. By die heel eerste aanblik van Juliet word Romeo al tot poëtiese ekstase beweeg:

"O she doth teach the Torch to burne bright:
It seemes she hags upon the cheek of night,
As a rich Jewel in an Aethiop's eare" (I.v, p 204);

die hele Tuintoneel bewys ook sy digterlike passie:

"It is the East, and Juliet is the Sunne,
Arise fair Sun and kill the envious Moone,
Who is already sicke and pale with griefe" (II.ii, p 208 et.seq.)

Te veel betekenis moet egter nie aan hierdie aspek van Romeo as tragiese held gehog word nie. Al Shakespeare se minnaars openbaar dieselfde melankolie, die neiging tot bespiegeling; en almal is digterlik en verbeeldingryk. 'n Vluchtige lees van A midsummer night's dream, Twelfth night, of As you like it sal dit bevestig. Voorts val dit ook in Romeo en Juliet op dat nie net die minnaars nie, maar al die ander karakters - behalwe die Nurse - digterlik in hul uitinge is.

As minnaar is daar in Romeo weinig wat hom van ander minnaars in die werk van Shakespeare onderskei. As tragiese held moet hy egter gesien word as 'n belangrike beginpunt in die ontwikkeling van Shakespeare se reeks bespiegelende helde.

In die historiese spele wat op Romeo and Juliet volg, is daar geen karakter wat Richard II as melankoliese en digterlike held ewenaar nie.

By 'n geleentheid wat saaklike, oorwoë, kragtige optrede vereis - soos die verbanning van Mowbray en Bolingbroke - is die koning net so digterlik as in oomblikke van ontmoeting:

"The slye slow houres shall not determinate
The datelesse limit of thy deere exile" (I.iii, p 90).

Dit gebeur deurgaans; uit elke situasie wil Richard die volste gevoelswaarde put. Hy is deur sy aard bestem tot digterskap, nie tot koningskap nie. 'n Mens sou inderdaad in sy poëties-bespiegelende karakter die oorsaak van die hele tragedie kan vind. Hy word aangesê om orde te handhaaf, maar poësie sonder handeling kan nie standhou teen die nagte van die chaos nie.

Selfs aadat Bolingbroke met sy troepe teen Richard begin opruk, wend die koning geen poging aan om te handel nie. Hy begewe hom wel na die stryd met Skotland, maar word nooit as krygsman voorgestel nie: 'n geleentheid wat Shakespeare nooit sonder goeie rede sou laat verbygaan nie.

Op 'n aktuele vraag van Aumerle -

"Where is the Duke my Father with his Power?"

antwoord Richard:

"No matter where; of comfort no man speake:
Let's talke of Graves, of Wornes, and Epitaphs,
Make Dust our Paper, and with Raynie eyes
Write Sorrow on the Bosome of the Earth" (III.ii, p 119).

Nog voordat die kroon van hom geëis word, aanvaar hy al dat dit sal gebeur, bloot om sy digtersdrang te bevredig:

"The King shaal doe it: Must he be depos'd?
The King shall be contented: Must he loose
The Name of King? o'Gods Name let it goe.
Ile give my Jewels for a sett of Beades,
My gorgeous Pallace, for a Hermitage,
My gay Apparell, for an Almes-mans Gowne,
My figur'd Goblets, for a Dish of Woord,
My Scepter, for a Palmers walking Staffe,
My Subjects, for a pair of carved Saints,
And my large Kingdome, for a little Grave,
A little littel Grave, an obscure Grave....." (III.iii, p 125).

Dit is te begrype dat hy veral in die Toring aan sy digterlik self-bejammering sal toegee. Nietemin kan hy oombliklik van luim verander, sodat hy selfs die wag aanval wat sy kos bring - op dieselfde wyse as wat Hamlet die "rot" agter die skerm in Gertrude se kamer doodgesteek het. Hierdie

onverwagte uitbarsting pas volkome aan by die opvatting van die "melancholy man", soos tewens Richard se innenging in die tweegeveg tussen Mowbray en Bolingbroke, die konfiskering van Gaunt se besittings en ander episodes. Op hierdie wyse is Richard se impulsiwiteit self oorsaak van sy uiteindelijke val, sodat hy deeglik skuld het aan sy ondergang¹⁾.

Soos die geval was net Romeo and Juliet, blyk ook uit Richard II dat dit verkeerd sou wees om te veel betekenis aan Richard se digterlikheid te heg, hoe belangrik dit wel ook is: die ander karakters in die drama is naanlik ewe poëties. 'n Mens hoef alleen maar Gaunt se pragtige sterfbedrede oor Engeland te onthou; maar ook die daadmens, Bolingbroke, praat dikwels in sulke poëtiese reëls soos die volgende:

"See, see, King Richard doth himselfe appeare
As doth the blushing discontented Sunne,
From out the fierie Portall of the East" (III.iii, p 123);

terwyl selfs die Tuinier se handlanger se woorde digterlik klink:

"Our Sea-walled Garden, the whole land,
Is full of Weedes...." (III.iv, p 128).

Dit is eerder dus nog Shakespeare self wat hier as digter optree; nie die tragiese held in die reg nie.

Tussen die Henry-dramas wat volg is Henry V veral van groot belang. Granville-Barker wy inderdaad 'n hele studie aan die ooreenkoms tussen die karakters van Henry V en Hamlet²⁾. In antwoord op die vraag: Wanneer kom ons die heel naaste aan 'n begrip van Henry? besluit Granvill-Barker dan. "Not surely in the typical moments of the man of action....But in the night before Agincourt, when, on the edge of likely disaster, he goes out solitary into the dark and searches his own soul" (p 11). Dit is sy groot alleenspraak in hierdie oensane nag waarin hy as digter en denker geopenbaar word:

"O hard Condition, Twin-borne with Greatnesse,
Subject to the breath of every foole..." (IV.i, p 402).

Hier gaan dit vir Shakespeare nie om die tevrede stel van sy gehoor nie;

1) Op hierdie aspek word later ingegaan: sien Hoofstuk V, § 1.

2) From Henry V to Hamlet (British Academy annual Shakespeare lecture), Londen, 1925.

in eerste en laaste instansie gaan dit om die gehoorsaam van sy eie dramatiese aanvoeling.

Op die historiese spele volg die drie groot komedies. Tussen die kleurige spel van verdriet en vreugde, lyding en ekstase van minnaars in die verwikkelde net van die liefde, tref die vreemde figuur van Jaques de Bois in As you like it onmiddellik. Hy is die eerste Shakespeare-karakter wat die "melancholy man" sorgvuldig beskryf wanneer hy 'n definisie van sy eie melankolia gee:

"I have neither the Schollers melancholy, which is emulation; nor the Musitions, which is fantastick; nor the Courtiers, which is proud: nor the Souldiers, which is ambitious: nor the Lawiers, which is politick: nor the Ladies, which is nice: nor the Lovers, which is all these: but it is a melancholy of mine owne, compounded of many simples, extracted from aany bojects, and indeed the sundrie contemplation of my travelles, in which by often rumination, wraps me in a most humorous sadnesse" (IV.i, p 732).¹⁾

Oor alles moraliseer hy, sy dit oor 'n hert by die water, die sake van die minnaars, die plek van die mens in die heelal. Hy is geen daadmens nie; sy grootste genot is die aanskou van en besin op die groot skouspel van die lewe - vergelyk maar die "Seven ages of man". In hierdie opsig, soos tewens in sy liefde vir toneelspel en sang (IV.iii, p 737 ens), is hy 'n interessante voorloper van Hamlet.

Ná die drie komedies keer Shakespeare terug na die tema van die "manly subject", soos Granville-Barker dit in die reeds vermelde studie noem (p 13). In Julius Caesar is egter veral die keuse van 'n held van die grootste belang: die held is nie Caesar self, die grootste heerser van die grootste belang:ie, maar Brutus, die denker. Granville-Barker het gelyk as hy beweer dat Brutus nog hie emosioneel of impulsief genoeg is om volkome te bevredig nie; die betekenis van die drama lê egter in die aanduiding van 'n balansverskuiwing: dit gaan nie meer so seer om wat die held doen nie, as om wat hy is.

Wanneer Brutus met Portia praat:

1) Aanhalinge uit die komedies kom uit die derde deel van die Nonesuch-uitgawe.

"You are my true and honourable Wife,
And deere to me, as are the ruddy droppes
That visit my dad heart" (II.i, p 439),

gee hy inderwaarheid 'n aanduiding van sy eie genoedstoestand nadat hy besluit het om aan die swaerwering deel te neem. In sy diepste wese is hy "sad"; en hierdie lewenshouding spruit uit bespiegeling:

"Betweene the action of a dreadfull thing,
And the first notion, all the Interin is
Like a Phantasma, or a hideous Dreame:
The Genius, and the mortall Instruments
Are then in counsell; and the state of man
Like to a little Kingdome, suffers then
The nature of an Insurrection" (II.i, p 432-3).

Dit is in hierdie "insurrection" dat al Shakespeare se tragiese helde verstriek raak; sons, soos by Hamlet, bring die innerlike stryd die inersie mee ten opsigte van die daad van ordeskepping waartoe die held geroepe is.

Ná die rusie met Cassius betuig Brutus weereens:

"O Cassius, I am sicke of many griefes" (IV.iii, p 471)
en uiteindelik sê Clitus ook:

"Now is that Noble Vessell full of griefe" (V.vi p 485).

Smart is die simpton van 'n hart uitgeput deur die stryd van aanhoudende bespiegeling en redenasie. Selfs wanneer lyding by die held oënskynlik deur gebeure buite sy beheer teweeg gebring word - die dood van Portia -, blyk by nadere ondersoek dat daardie gebeure self die uitvloeisel is van die held se introspektiewe aard wat hom vervreem van die wêreld van handeling.

By Brutus blyk nog 'n belangrike aspek van die voortdurende gepeker: die held ken homself nie. Cassius se woorde is nie naars net slughed en lis nie:

"I your Glasse,
Will modestly discover to your selfe
That of your selfe, which you yet know not of" (I.ii, p 419).

Selfs op die hoogtepunt, wanneer Brutus die nuus van Portia se dood ontvang en weet dat hy in die slag van Philippi voor die lot te staan gekon het, is daar geen openbarende alleensprake soos by Macbeth of Hamlet of Othello nie; en dit veral omdat die held sy eie strydende binneste nie kan oop lê nie.

Dit is een rede waarom Brutus aan die slot geen sinbool van die strydende mensdom kan wees nie, maar net "the Noblest Roman of them all". Granvill-Barker beweer dan ook, in Prefaces to Shakespeare II:

"Shakespeare....fails in Brutus just where he will succeed in Hamlet; he is instinctively searching, perhaps, to express something which the poet in Hamlet will accomodate, whcih the philosopher in Brutus does not". (p 357-8).

Hierdie uitspraak kan egter nie sonder neer aanvaar word nie. Dit is waar dat Brutus veel meer intellektueel as emosioneel aandoen, maar sy woorde is meer as eens so onniskenaar poëties dat dit onwys sou wees om hierdie aspek van sy karakter gering te skat. Verwys kan word na die reeds aangehaalde woorde aan sy vrou:

"You are my true and honourable Wife,
As deere to me, as are the ruddy droppes
That visit my sad heart" (II.i, p 439);

So ook die bekende woorde aan Cassio ná die rusie:

"There is a Tide in the affayres of men,
Which taken at the Flood, leades on to Fortune:
Onitted, all the voyages of their life,
Is bound in Shallowes, and in Miseries.
On such a full Sea are we now a-float,
And we must take the current when it serves,
Or loose our Ventures" (IV.iii, p 473).

Daarteenoor moet billikheidshalwe onthou word dat sy rede in die Capitol veel minder poëties as dié van Antony is; en dat by sy dood ook die grootse orasie ontbreek wat by die ander Shakespeare-helde so dikwels voorkom.

Slegs 'n jaar na Julius Caesar verskyn Hamlet, waarin die karakter van die poëties-bespiegelende held in die werk van Shakespeare 'n hoogtepunt bereik; in so 'n mate selfs dat die konstruksie van die drama eintlik ly onder die uitbeelding van die prins wat na drie eeue nog steeds vir die mensdom 'n enigma is.

Vir Hamlet bestaan die gedagte as enigste realiteit:

"There is nothing either good or bad, but thinking makes it so"
(II.ii, p 595).

Dit is deur die denke dat Hamlet uiteindelik die hele menslike bestaan herlei na die keuse tussen 'n Absolute Ja of Absolute Nee:

"To be, or not to be, that is the Question" (III.i, p 606).

Inderdaad is die denke ook sy grootste probleem:

"The Native hew of Resolution

Is sicklied o'er, with the pale cast of thought" (III.i, p 607).

Dit sluit ten nouste aan by die Elizabethaanse opvatting oor melankolie, soos benadruk deur die Player King:

"What to our selves in passion we propose,

The passion ending, doth the purpose loose" (III.ii, p 613).

Hamlet se versonkenheid in eie gedagtes blyk miskien nêrens beter nie as in die "How all occasions" - alleenspraak waar hy hom beskuldig van "thinking too precisely on th'event" (IV.iv, p 669)¹⁾. Hy besef ten volle dat hy sy plig ontduik:

"Sure he that made us with such a large discourse

Looking before and after, gave us not

That capabilitie and god-like reason

To fust in us unus'd" (IV.iv, p 669);

in hom bly die vermoë egter juis nie "unus'd" nie: sy probleem is juis dat hy te véél met sy gedagtes behep is. Tekenend is dan ook dat hy aan die end van hierdie alleenspraak besluit:

"O from this time forth,

My thoughts be bloody, or be nothing worth" (IV.iv, p 669) -

woorde wat veral insiggewend word by 'n vergelyking met wat Macbeth ná die besoek aan die Hekse in die grot besluit:

"From this moment,

The very firstlings of my heart shall be

The firstlings of my hand" (IV.ii, p 536).

Macbeth besluit om te handel; Hamlet is tevrede met bloedige gedagtes.

Tydens Hamlet se afwesigheid na Engeland, word verneem van sy optrede in die stryd teen die seerowers en sy roekelose handeling ten opsigte van Rosenkrantz en Guildenstern. Dit skyn of Shakespeare die gehoor wil voorberei vir 'n verandering in die ou, bespiegelende held. Tog is Hamlet se eerste optrede ná sy terugkeer 'n lang mynering in die begraafplaas, sodat Horatio selfs moet betig:

1) Hierdie alleenspraak kom nie in die Folio-uitgawe of die Eerste Quarto voor nie.

"'Twere to consider too curiously to consider so" (V.i, p 651).

Vergelyk hierdie optrede deurgaans met Hamlet se vroeë woorde aan Gertrude:

"Seemes, Madam? Nay, it is: I know not seemes" (I.ii, p 567).

Hy glo dat wat hy beleef die werklikheid is; maar dit is baie duidelik uit sy optrede dat alleen bespiegeling vir hom werklikheid is.

Een gevaar moet egter voor oë gehou word. Soos Coleridge, kan 'n mens geneig raak om te veel waarde aan slegs een eienskap van Hamlet te heg. Nou is dit waar dat daar 'n "overbalance"¹⁾ van die bespiegelende in Hamlet is, maar is dit die oorsaak van sy inersie? - Othello en Macbeth is ewe seer filosofies en dromend ingestel op die lewe, maar dit weerhou hulle nie van optrede nie. By Hamlet, so glo ek, is die introspeksie eerder simptoon as oorsaak van dadeloosheid.

'n Volgende belangrike kenmerk van Hamlet se gedagteversonkenheid is dat hy "never thinks anything out", in die woorde van G. Dover Wilson²⁾; Hamlet vind nooit werklik antwoorde op sy probleme nie; intendeel, gewoonlik skeep hy selfs nuwe probleme. Hy probeer die metafisiese wêreld deurpeil, maar verdwaal onderweg - omdat hy homself nie ken nie; hierdie feit word vreemd genoeg deur die meeste kritici oor die hoof gesien. Beter bewys as die "How all occasions" -alleenspraak is nouliks nodig:

"I doe not know

Why yet I have to say this thing's to doe,
Sith I have cause, and will, and strength, and meanes
To doo't" (IV.iv, p 669).

Dat Hamlet ondanks al sy gepieker nooit werklik iewers uitkon nie, is ook 'n aanduiding van sy melankolia. Hy beweeg voortdurend tussen uiterstes van neerslagtigheid en uitbundigheid. Dikwels is hy morbid. By die eerste Hofhouding vra Claudius:

"How is it that the Clouds still hang on you" (I.ii, p 567);

Gertrude sê later:

"But looke where sadly the poore wretch
Comes reading" (II.ii, p 593);

-
- 1) Waldock, A.J.A.: A study in critical method. Cambridge, 1931, p 10.
 - 2) What happens in Hamlet. Cambridge, 1951 (1935).

ná die toneel met Ophelia besluit Claudius:

"There's something in his soule

O're which his Melancholly sits on brood" (III.i, p 609);

in die Begraafplaastoneel is Hamlet bedruk aan die peins oor verlede en dood.

Daarenteë swaai hy geredelik om na amper-histerie in die Keldertoneel, ná die onderhoud met die Gees hom ontstel het; Ophelia vertel van sy kranksinnige voorkoms; in die onbeheerste "Nunnery" -toneel vaar hy gruwelik teenoor Ophelia uit; ná die toneelstuk ken sy histeriese vreugde geen perke nie; teenoor Gertrude in haar slaapkamer bars al sy ontsetting en ontnugtering ongebreidel uit; in die begraafplaas val hy Laertes aan.

Hamlet is egter veel meer as melankolikus en denker; in wese is hy 'n digter. Afgesien van grootse dialoogpassasies soos die iulogie oor "this goodly frame, the earth" (II.ii, p 596), is veral sy groot alleen-sprake sprekende openbaringe van sy fyngestemde digtersgees. Tussen al die gedoe aan die korrupte hof, die spanning veroorsaak deur die opdrag van die Gees, die uitbarstinge van die held, die spitsvondigheid, die kleur van die toneelgeselskap, is die alleensprake die tasbare en skone bewys van die edele en fyne gess gevange in 'n stryd met die onliggende wêreld.

Op die aard van Hamlet se denke hoef nie uitvoerig ingegaan te word nie. Alleen hoef aangedui te word dat daar gedurig twee teen mekaar inspelende motiewe is: 'n wêreld van vloeibaarheid en vaagheid en ruïnte enersyds -

"Oh that this too sullied Flesh, would melt¹⁾,

Thaw, and resolve it selfe into a Dew...." (I.ii, p 569);

'n wêreld van "dye" en "sleepe" en "Dreame", 'n "undiscover'd Country" - en 'n behepthed (andersyds), met die liederlike besonderhede van korrupsie, veral van owerspel: "Incestuous sheets", "reechie kisses", "ranke Corruption", "ranke sweat of an enseaned Bed", en vele meer. Dit sou veral lonend wees om na te gaan hoe die beeldspraak in die Slaapkamertoneel gedurig teruggryp na die gruwel van die sonde: diefstal, bedelary,

1) Dover Wilson het baie mooi aangetoon dat "sullied" bo "solid" verkies moet word (What happens in Hamlet).

owerspel; ook siekte en verderf. Dit dui sprekend aan hoe Hamlet in sy hele gedagtewêreld - vir hom die enigste realiteit - ontwrig is deur die inwerking van die chaos wat hom omring. Inderdaad, deurdat hierdie dinge so gedurig in sy gedagtes terugkeer, en veral in sy beelde - wat uit die aard van die saak nader aan sy onderbewuste staan as sy betoë - , word bewys dat die chaos nie net om hom nie, maar ook in hom werksaam is. Dan ook: in sy gedagtewêreld, dit wat sy skoonste en edelste besit is. In hierdie lig moet ook die ruwe gesprekke met Ophelia en die draakstekery met Polonius beskou word.

Dit alles dui op die wesentlike aard van sy gees: deur sy bespiegeling wil hy tot die kern deurdring,

"Exposing what is mortal, and unsure" (II.ii, p 603) -
woorde wat betekenisvol verwant is aan Germanicus se

"In alles mensliks lê onsekerheid" (p 98).

Net voor die laaste tweegeveg met Laertes is daar 'n oomblik van balans waarin die inwerking van die wêreld van materie en gees op mekaar aanvaar word:

"There's a speciall Providence in the fall of a sparrow" (V.ii, p 658).
Vir 'n kort rukkie verlaat hy sy droombestaan en tree op; maar hy word gedood en keer finaal na die geesteswêreld waarna hy sy lewe lank bly hunker het:

"Goodnight sweet Prince,
And flights of angels sing thee to thy rest" (V.ii, p 663).

Uit hierdie heel kort oorsig moet dit nou duidelik wees dat die blote feit van Hamlet se bespiegelende natuur minder belangrik is as die aard van sy denke: naamlik dat in sy verbeelding, waar hy sy hoogste selfverwesenliking vind, die uitwendige konflik tussen hom en die wêreld mikro-kosmies herhaal word.

Ná Hamlet wy Shakespeare in Othello weer neer aandag aan konstruksie¹⁾, maar sonder om afbreuk te doen aan die konsepsie van die held. Othello is

1) Shakespeare probeer die handeling hier inderdaad só konsentreer dat 'n vreemde teenstrydigheid ontstaan: Desdemona word doodeenvoudig geen tyd gelaat om net Cassio owerspel te kan pleeg nie. Daarom dui Granville-Barker in From Henry V to Hamlet aan: "We appreciate the relation of events rather by the intensity of the experiences which unite or divide them in our mind than by any arithmetical process" (p 167).

in sy wese poëties, ten spyte van sy versekering aan die Senaat:

"Rude an I, in my speech,

And little bless'd with the soft phrase of Peace" (I.iii, p 850).

Selfs wanneer hy as militêr 'n straatgeveg stopsit, is sy bevel digterlik:

"Keepe up your bright Swords, for the dew

will rust then" (I.ii, p 846).

Daar is sy onvergeetlike poëtiese vaarwel aan wat die hoogste in hom was, wanneer hy voor die subtiële aanvalle van Iago begin swig:

"Oh now, for ever

Farewell the Tranquill minde; farewell Content;

Farewell the plumed Troopes, and the bigge Warres,

That makes Ambition, Vertue! Oh, farewell;

Farewell the neighing Steed, and the shrill Trumpe,

The Spirit-stirring Drum, th'Ear-piercing Fife,

The Royall Banner, and all the Qualitie,

Pride, Pompe, and Circumstance of glorious Warre" (II.iii, p 891-2);

die bewoë woorde in die Bordeeltoneel:

"But alas, to make me

The fixed Figure for the tine of Scorne,

To point his slow and moving finger at" (IV.ii, p 911);

of die groot alleenspraak voor die moord:

"It is the Cause, it is the Cause (my Soule)..." (V.ii, p 924).

Dit is egter belangrik om te onthou dat Othello in die eerste plek krygsman is; dit bring onder neer mee dat daar in die stuk naartoe twee alleensprake aan die held gegun word. Wat wel by Othello teenwoordig is, is 'n besondere verbeelding - "a gift," sê Granville-Barker in sy Prefaces to Shakespeare II, "which in a man of action may make either for greatness or disaster" (p 118). Met Othello gebeur albei: deur sy poëtiese verbeelding kom die edelste in hom tot uiting; maar sy verbeelding word ook ongesond aan die werk gesit deur Iago se subtiële influisteringe sodat hy te gronde gerig word.

By Othello is die verbeelding steeds die middel waardeur die reële na metafisiese vlak getransponeer word: ook in sy verbeeldingswêreld dink hy, wat krygsman is, in terme van konkrete begrippe. Daarom kry die konkrete verwysinge in sy groot oorlogspassasie na "plumed Troopes",

"neighing Steed", "shrill Trumpe", "Spirit-stirring Drum", "Ear-piercing Fife", "Royall Banner" die krag van sinbole: "The words are tokens which, in the melody and rhythm of the mounting phrases, he is setting to do all that words made musical may do to unveil that world for him again"¹⁾.

Daarom is dit so betekenisvol dat hy ná die moord sê:

"Me thinkes, it should be now a huge Eclipse
Of Sunne, and Moone" (V.ii, p 928):

alles in him het nou leeg en betekenisloos geword.

Dit is G. Wilson Knight wat in The wheel of fire die eerste die aandag gevestig het op hierdie konkrete sinbole in Othello se denkproses. Veral in die "It is the Cause" -passasie blyk dit oervloedig: Desdemona se vel het die kleur van sneeu, is sag soos "monumentall Alabaster"; haar lewe is so tasbaar as die lig:

"Put out the Light, and then put out the Light" (V.ii, p 925).

Dit is egter vreemd dat Knight nie hierdie verskynsel terugvoer, soos dit n.i. hoort, na die held se verbintenis aan die eksotiese wêreld van sy romantiese verlede, en aan die aarde nie. Hy is afhanklik van sy lewe as soldaat - en veral ook van sy lewe as Moor - on die kwaliteit van krygsmenskap poëties te kan ervaar. Sonder sy verbeelding sou Othello 'n roekelose moordenaar gebly het; en met sy val sou daar geen neelye kon wees nie.

Macbeth is reereens die beeld van 'n man van die daad; tog is Macbeth in meer as een opsig die mees poëtiese van al Shakespeare se groot helde. Inderdaad verraaï hy veel van Hamlet se eienskappe; maar as daadmens slaag hy waar Hamlet faal.

B y die aanhoor van die nuus dat hy "thane of Cawdor" geword het, sê hy tersyde:

"My thought, whose Murther yet is but fantasticall,
Shakes so my single state of Man²⁾,
That Function is smother'd in surmise,
And nothing is, but what is not" (I.iii, p 497).

1) Granville-Barker: Prefaces, p 118.

2) Onthou Brutus se woorde: "The state of man,
Like to a little Kingdome, suffers then
The nature of an Insurrection" (II.i, p 432-3).

Hy is so verdiep in sy gedagtes dat Banquo moet aandring:

"Worthy Macbeth, wee stay upon your leisure" (I.iii, p 498).

In die moordnag is daar sy groot alleenspraak:

"If it were done, when 'tis done, then 'twere well,
If it were done quickly..."

met die pragtige hoogtepunt:

"...his Vertues

Will pleade like Angels, Trumpet-tongu'd against
The deepe damnation of his taking off:
And Pitty, like a naked New-born Babe,
Striding the Blast, or Heavens Cherubin, hors'd
Upon the sightlesse Curriours of the Ayre,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That teares shall drowne the winde" (I.vii, p 504).

Die beeld van die naakte suigeling is 'n verrassende onthulling van die
teerheid in die hart van hierdie soldaat; inderdaad is die hele kontraste-
spel tussen skoonheid en onskuld enersyds en storm en verskrikking ander-
syds die openbaring van 'n digtersgees.

Meelye kry in hom die oorhand. As Lady Macbeth hom wil oorreed,
antwoord hy:

"If we should faile?" (II.i, p 508) -

'n vraag waarin veel van Hamlet se eindelose tas na gevolge en verbande
terugkeer.

Eindelik besluit Macbeth dan:

"Words to the heat of deedes to cold breath gives" (II.i, p 509-.

Die soldaat in hom oorwin. Maar selfs terwyl hy op pad is om die moord te
gaan pleeg, praat die digter nog in hom:

"Now o're the one half World
Nature seemes dead, and wicked Dreames abuse
The Curtain'd sleepe..." (II.i, p 507).

Ná die moord waarsku sy vrou:

"You doe unbend your Noble strength, to thinke
so braine-sickly of things" (II.ii, p 509).

Die is nie maar net berou wat hom oorval nie - ewe min as wat dit net
ambisie was wat hom aangevuur het. G.Wilson Knight toon in The wheel of
fire aan dat "the poet's mind is....at grips with the problem of spiritual

evil - the inner state of disintegration, disharmony, and fear, from which is born an act of crime and destruction" (p 133).

In die toneel wat aan die noord van Banquo voorafgaan, staan Macbeth se "meditative eloquence" - in die woorde van John Bailey, in Shakespeare¹⁾ - opnuut voorop. Hier soos net voor die dood van Duncan, is Macbeth behep met duisternis:

"Come, seeling Night,
Skarfe up the tender Eye of pittiful Day,
And with thy bloodie and invisible Hand
Cancell and teare to pieces that great Bond,
Wich keepes me pale. Light thickens,
And the Crow makes Wing toth'Rookie Wood:
Good things of Day begin to droope, and drowse,
Whiles Nights black Agents to their Prey's doe rowse" (III.ii, p 523).

In sy diepste gedates stry hy met die probleem van duisternis; hierdeur word hy verbind aan die nagte van die duister wat rondom hom werksaam is, net soos Hamlet deur sy beelde oor siekte en korrupsie verbind is aan die ontwrigting om hom.

Uiteindelik is daar sy laaste groot alleenspraak op die kasteelmuur: en hier spekuleer hy oor mens en heelal; die probleem van die realiteit en die oorlog om hom word metafisies belewe en poëties geuit:

"To morrow, and to morrow, and to morrow,
Creepes in this petty pace from day to day,
To the last Syllable of Recorded time:
And all our yesterdayes, have lighted Fooles
The way to dusty death. Out, out, breefe Candle,
Life's but a walking shadow, a poore Player,
That struts and frets his houre upon the Stage,
And then is heard no more....." (V.v, p 553)²⁾

1) Londen, 1930 (1921), p 184.

2) Interessant is dit dat die "melancholy Jacques", een van die voorlopers van die bespiegelende held, ook die verhoogbeeld in sy grootste passasie gebruik: "All the World's a stage.....", (II.vii, p 710). En ook Lear sê: "When we are borne, we cry that we are come to this great stage of Fooles" (IV.v, p 809).

Die lewe het inderdaad min waarde wanneer dit só, sub specie aeternitatis, betrag word deur 'n man "a-weary of the Sunne". Dit is 'n uiters belangrike middel vir die opwek van simpatie met 'n held wat soveel weersinwekkende misdade begaan het.

Daar is egter ook 'n besondere verskil tussen Hamlet en Macbeth, wat deur Bradley aangedui word: Hamlet voel hom alleen tuis in 'n geestelike wêreld, terwyl Macbeth niks vrees nie - behalwe die bese magte van die gees. Albei beskou die mens as "quintessence of dust",¹⁾ maar Macbeth sien nie, soos Hamlet, in die mens die skoonheid en grootsheid van die heelal nie.

Dit mag ook nog aangetoon word dat, soos Hamlet se bruuskheid en ruheid juis sy fyngesvoeligheid verraaï - omdat die ruwe reaksie die enige verweer van 'n skone, vertwyfelde gees is - Macbeth se verbeeldingrykheid en digterskap juis ook die gruwelikheid van sy misdade by wyse van kontras vererger.

Oor Macbeth mag ten slotte na die mooi uitspraak van Maeterlinck verwys word, soos aangehaal deur Granville-Barker in From Henry V to Hamlet (p 18): "A sa surface flotte le dialogue nécessaire à l'action. Il semble le seul qu'entendent les oreilles; mais en réalité c'est l'autre parole qu'écoute notre instinct, notre sensibilité inconsciente, notre âme, si l'on veut; et si les mots extérieurs nous atteignent plus profondément qu'en nul autre poète, c'est qu'une plus grande fou; e de puissances cachées les supporte".

Met Macbeth eindig Shakespeare se studie van die tragiese held as digter-denker. In Coriolanus neem hy weer die tema van die daadmens op, maar nou met volledige dramatiese samehang en betekenis. Daar mag net op gewys word hoe Coriolanus se woedeuitbarstings, veral die laaste tirade teenoor Aufidius, 'n sprekende aanduiding van die "melancholy man" is, en dat deur hierdie uitbarstings hy direk sy dood veroorsaak, soos Richard II

1) Dit is interessant om te merk hoe ook Lear tydens die storm tot hierdie insig kom: "Is man no more then this? Consider him well. Then ow'st the worme no Silke; the Beast, no Hide; the Sheepe, no Wooll; the Cat, no perfume.....Thou art the thing it selfe; unaccommodated man, is no more but such a poore, bare, forted Animall as thou art" (III.ii, p 789-90).

deur sy woedevlaag in die Toring.

Uiteindelik is daar, in The Tempest, die poëtiese filosoof, Prospero, met die volledige aanvaarding van die klein-menslike bedryf van aardse dinge onder die broeiende teenwoordigheid van die ewigheid:

"We are such stuffe
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleepe" (IV.i, p 51)¹⁾.

Omdat hierdie stuk egter geen tragedie is nie, hoef daar nie vollediger op ingegaan te word nie.

Germanicus, soos die Shakespeare-tragedie wat hier bespreek is, handel ook oor die probleme van die held wat liever 'n verhandeling van Aratus oor die sterre vertaal (p 23) as om sy mense teen Rome te lei.

Heel aan die begin opper 'n soldaat al sy ontevredendeid:

"Germanicus, die aarsel, dink en weeg...." (13).

Ná die veldslag teen die Germane openbaar Germanicus se rede oor Lucius sy digterlike en bespiegelende aard:

"Lucius: hy is gelukkig;
so skoon en jonk en so versekerd nou,
teen al die smaad waarmee die lewe óns
in die lang jare wat voorlê, nog kan slaan....²⁾
En rus is goed. Waarom rus óns nie?
Waarom spring ons van dag tot dag van daad
na daad?³⁾ en eenmaal kom 'n dag, dan lê ons:
als val ons uit die hande; en die stilte
wat altyd naby was, week in ons in,
en maak ons mak en eis ons as sy eie"⁴⁾

Wat veral opval, is dat hierdie "sug en nadink", soos Piso dit noem, direk op Germanicus se heldere beskrywing van die "ligte spel" van oorlog volg: die helderheid van die daad word vertroebel deur hierdie sombere bespiegeling.

1) The Tempest verskyn in die derde deel van die Nonesuch-uitgawe.

2) Vgl. Macbeth se woorde in III.ii, p 522:
"After Lifes fitfull Fever, he sleepes well".

3) Vgl. die toonaard en ritme van Macbeth se laaste alleenspraak:
"To morrow, and to morrow, and to morrow,
Creepes in this petty pace from day to day" (V.v, p 553).

4) Vgl. die Koning se woorde in Richard II:
"And nothing can we call our owne, but Death" (III.ii, p 119).

Wanneer Marcus hom wil oorreed om hom as keiser te laat uitroep, antwoord Germanicus rustig en paaiend, byna in 'n alleenspraak, en soek eintlik deur logiese redenasie 'n motief vir sy dadeloosheid:

"Ek weet ek het geen mag om reg te doen
voordat ek alle mag geneem het.
Maar die koue wind van Rome het gewaai
- te wyd gewaai - oor al sy vreemde volke...
Daar's tye dat die mens sy heerser skep....
dan is daar tye dat die mens, die volk're,
waansinnig binne is van breuke,
geen woord, geen enkelheid hulle kan genees nie...
Wie dān wil heers, woed later teen homselwe" (p 55-6).

Later, aan die hof an Aretas, antwoord Germanicus op Piso se eise:

"Dis griewe van vannag, as ek wou antwoord
het ek oor elke grief 'n redering
wat hom sou anders maak" (p 97):

woorde wat enigsins herinner aan dié van Hamlet:

"There is no thing, either good or bad, but thinking makes it so"
(II.ii, p 595):

soos Hamlet het Germanicus 'n redering om aan te bied vir elke verskynsel, elke situasie, elke eis. Anders as Hamlet egter, probeer Germanicus nie elke reële gebeurtenis transposeer na metafisiese vlak nie. Vir hom is die verbeelding nie die enigste bestaande realiteit nie. Hy staan as't ware vanself al buite die lewe, sonder dat dit nodig is om daaroor te hoef redeneer. Sy andersheid blyk byvoorbeeld uit Piso se verwyt:

"Hier in die Ooste het jy week geword,
wit-vingerig en nuuskierig na die vreemde,
jy soek orakels op....
jou drome snags is seker van ou tempels...." (97).

Een onmiskembare gevolg spruit uit gedurige nadenke: alles word oneindig kompleks; dit het by Hamlet al geblyk. Germanicus beaam dit in sy woorde aan Piso:

"Vir jou is alles enkeld; en vir my
.....veelvuldig alles,
en eindeloos vol spel en moontlikheid" (p 98);

en:

"Maar áls is ingewikkeld; selfs die daad
is nie, soos jy meen, enkeld; en die denk
sit knoop aan knoop gekoek" (p 100).

Die denk onthul één ding bo alles:

"In alles mensliks lê onsekerheid" (p 98).

Hoe meer daar gedink word, hoe makliker is "function.....smother'd in
surmise".

Wat by Germanicus vreemd aandoen, is sy verklaarde onvermoë om sy
gedagtes in woorde uit te druk:

"Dit was 'n dag so sterk en....sterk, ja" (p 39);

en:

"Woorde kom soms so bloedig en so swaar
te voorskyn uit 'n mens, nes kinders" (p 32):

uit die tweede aanhaling blyk reeds, uit die blote vergelyking en ondanks
die "idee" wat daarin uitgedruk word, Germanicus se digtersaard. Daarom
klink sy besware nie oortuigend nie; dit pas Germanicus nie, soos Othello
of Germanicus, om as daadmens aan die uitdruk van gedagtes te sukkel nie,
want hy is geen daadmens nie.

Dat hy digterlik is, blyk al uit sulke pragpassasies as die volgende:

"Nooit raak mens aan die lewe
wat fyn en bewerig soos 'n kindjie sit nie,
êrens, êrens...." (p 42);

of"

"As 'k my vrees sou toelaat
om een swart arm langs my deurkosyn
eers in te steek, sal dit my heel huis oopruk
en deur my kamers loop en skreeu" (p 32);

of:

"Ons het 'n bredie, 'n kou, vaal, gladde brei
van volkere saamgeklits; dit lê voor ons
plat, vetterig, soos in 'n pan" (p 55-6).

Opvallend is dat Germanicus in die eerste van hierdie drie aangehaalde
passasies ook die beeld van 'n kelin kindjie as simbool van sonskuld en
tengerheid gebruik, soos Macbeth; in die tweede die vrees vir die "donker"
vrees, wat die bedreiging van mikrokosmiese disintegrasie inhou; in die
derde dat hy, soos Hamlet, hewig die verwording van die wêreld belewe.

Dat Germanicus digter is, kan nie ontken word nie. Dat vir enige digter woorde soms swaar val, is bekend. Tog is daar 'n ongerymdheid tussen poëtiese passasies soos die bostaande en 'n flou reël soos die volgende:

"Dit was 'n dag so sterk en sterk, ja".

Daar is nie plek in die drama om uit te wei oor die digterskap en die probleme daarvan nie; as die held digter is, moet hy hom deurgaans openbaar as sodanig, en is lomphele dramatiese onvanpas.

Dit moet baie duidelik beseef word dat bespiegeling nie die oorsaak is van dadeloosheid by Germanicus nie; hy filosoferer veel minder as Hamlet of Brutus of selfs Macbeth. Dadeloosheid by Germanicus word ook nie simptome geopenbaar in die neiging tot introversie en bespiegeling soos by Hamlet nie; met uitsondering van die verwysing van die soldaat in die Eerste Toneel en Germanicus se optrede daar, word bespiegeling by Germanicus nooit so voorop gestel as by Shakespeare se groot denker-helde nie. Germanicus bewys nie dat hy in 'n geestelike sfeer 'n alternatiewe, maar ^yaanvaabare wyse van bestaan vind soos Hamlet, ook later Macbeth, nie. Dat hy Aratus vertaal, is 'n interessante historiese gegewe, maar dit het min wesenbelang by 'n interpretasie van die dadeloosheid van Germanicus: dit is nie geïntegreer in die beeld van die held nie.

Daar mag uiteindelik dit teen die voorstelling van Germanicus as bespieëlaar ingebring word dat daar meer oor hom as deur hom bespiegel word.

§ 2

Die bespiegelende held in die skaduwee van die dood.

'n Belangrike aspek van die karakter van die bespiegelende held is die feit dat hy as't ware beweeg in 'n kader van die dood.

In Romeo and Juliet is die doodsgedagte 'n donker ondergrond vir die gebeure vanaf Juliet se woorde by die heel eerste aanblik van Romeo:

"Go aske his name: if he be marries,

My grave is like to be my wedded bed" (I.v, p 206).

Wanneer Juliet later van Romeo se verbanning hoor, is haar reaksie:

"Romeo is banished: to speake that word,
Is Father, Mother, Tybalt, Romeo, Juliet,
All slain, all dead" (III.ii, p 234).

Net daarna gee sy aan die Nurse bevel:

"Come, Lord, come Nurse, Ile to my wedding bed,
And death not Romeo, take my Maiden head" (III.ii, p 235).

Die ou Nurse self offer gelate teenoor Romeo in die sel van Friar Lawrence:

"Ah, sir, deaths the end of all" (III.iii, p 237),

'n gedagte wat deur Capulet herhaal word in die woorde oor Tybalt:

"Well, we were borne to die" (III.iv, 240).

Ofskoon die held self nie die doodsgedagte met hom omdra nie, het hy tog veral deur die liefde vir Juliet deurentyd verbintenis daaraan en kan hy nooit daarvan loskom nie.

Duideliker blyk die doodsgestigtheid van die held in Richard III. Wanneer die gety teen die koning begin keer en hy verneem hoe die mense oorloop na Bolingbroke, aanvaar hy reeds die dood as sy lot:

"Let's talke of Graves, of Wormes, and Epitaphs,
Make Dust our Paper, and with Raynie eyes
Write Sorrow on the Bosome of the Earth....
And nothing can we call our owne, but Death,
And that small Modell of the barren Earth,
Which serves as Paste, and Cover to our Bones;
For Heavens sake let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of Kings:
.....For within the hollow Crowne
That rounds the mortall Temples of a King,
Keepes Death his Court" (III.ii, p 119);

met kort daarna die aanvaarding van die prysgawe van die kroon, in die poëtiese rede waarin hy uiteensit hoe hy al sy glorie vir die besittings van 'n priester sal verruil.....

"And my large Kingdome, for a little Grave,
A little little Grave, an obscure Grave" (III.iii, p 125).

Vanaf die terugkeer van Bolingbroke tot die uiteindelijke moord op Richard staan alle verwikkelinge in die teken van die doodsbereidheid van die held. Omdat hy nooit kon inpas in die geharwar van die praktiese en alledaagse lewe nie, is hy eintlik voorbestem vir die dood; van hom kan tereg gesê

word dat niks in sy lewe so skoon was as sy dood nie.

In hierdie opsig is Richard II 'n heel besondere voorloper van Hamlet, waarvan Wilson Knight in The wheel of fire tereg sê: "Death is over the whole play" (p 34); en die prins self is "the ambassador of Death, walking amid Life" (p 36). In The imperial theme vors Knight dit verder na en dui onder meer die dood-lewe-kontras ook aan in die kontras tussen Hamlet en Polonius: 'n uitgangspunt wat egter nie heeltemal geregverdig is nie, aangesien Polonius allermens Shakespeare se "studie" van die Lewe in hierdie drama kon gewees het. Ook C.S. Lewis gaan die rol van die doodsmotief in Hamlet uitvoerig na in Hamlet, the Prince or the Poem. In die meeste ander Shakespeare-tragedies, so dui hy aan, word daar gedink oor doodgaan: "no one thinks, in these plays, of being dead. In Hamlet we are kept thinking about it all the time, whether in terms of the soul's destiny or of the body's" (p 13).

Die Dood tree reeds met die verskyning van die Gees in sigbare gedaante op die verhoog, en sedert daardie oomblik word die toeskouer geen kans gegun om daarvan te vergeet nie. Wanneer Hamlet die eerste maal sy verskyning maak, is dit dan ook in die "nightly colour" en "Inky Cloake" van roudrag. Onmiddellik op die eerste hoftoneel volg ook sy eerste alleenpraak, en reeds daarin, nog voordat hy die Gees teengekom of enige aanduiding ontvang het omtrent die aard van sy vader se dood, uit hy die versugting om te sterf:

"Oh that his too too sullied Flesh, would melt,
Thaw, and resolve it selfe into a Dew:
Or that the Everlasting had not fixt
His Cannon 'gainst Selfe-slaughter....." (I.ii, p 569).

Dit is belangrik om in aanmerking te neem dat hy reeds in die sfeer van die dood lewe wanneer die opdrag om wraak te neem tot hom kom.

By die eerste geleentheid ná die onderhoud met die Gees dat Hamlet weer op die verhoog verskyn, tree die doodsmotief in die gesprek met Polonius opnuut na vore:

POLONIUS: "....Will you walke
Out of the ayre my Lord?

HAMLET: "Into my Grave.....?"

gevolg deur:

"POL. : My Honourable Lord, I will most humbly
Take my leave of you.

Ham. : You cannot Sir take from me any thing, that I will
more willingly part withall, except my life, except
my life" (II.ii, p 594).

Daarop volg weer die gesprek met Rosenkrantz en Guildenstern en die
pragtige rede oor "this goodly frame the Earth", met die bssluit dat die
mens wesenlik maar "the Quintessence of Dust" (II.ii, p 597) is.

Kort daarna volg die poëtiese hoogtepunt van die doodsmotief in
Hamlet:

"To be, or not to be, that is the Question....." (III.i, p 606).

Hier word die tydelike en die ewige teenoor mekaar afgeweeg; die ellende
en verworping en geharwar van die lewe teenoor "that sleepe of death", die

"undiscovered Countrey, from whose Borne
No Traveller returnes" (III.i, p 607).

Soos Macbeth, staan Hamlet ontset teenoor die gedagte van die hiernamaals;
en tog, verlang hy ook na die dood as "a consummation devoutly to be
wish'd". Die belangrike is egter dat dit die dood self is wat al sy
gedagtes in beslag neem met 'n gedurige gemymer oor "something after
death". En deur hierdie doodsgeregtheid van sy hele bestaan as mens word
hy inderwaarheid volkome ontvreem aan die lewe.

So kan die doodsmotief deurgaans nagespoor word. In die Slaapkamer-
toneel, ná die dood van Polonius, blyk opnuut Hamlet se minagting vir die
dooie, ontsielde liggaam wat hy as "guts" beskou; die daaropvolgende toneel,
waar Hamlet die gek skeer met die hele Hofhouding oor die plek waar hy
Polonius weggesteek het om deur die wurms verorber te word, benadruk die
afsigtelike van die liggaamlike dood. Dit sluit ook ten nouste aan by die
hele sfeer van verrotting wat in die drama geskep is, en dat hierdie sfeer
nou ook die kontras siel-liggaam betrek, is van besondere betekenis. Die
liggaam en die verworping daarvan ná die dood, skakel aan by die kosmiese
verworping; die siel, soos die gees van Hamlet, behoort tot 'n ander,
bo-kosmiese orde.

Die doodsmotief kom tot hoogtepunt in die Begraafplaastoneel, aanvanklik met die groteske humor van die twee Grafgrawers; daarna met die bespiegeling van Hamlet, veral oor Yorick en Alexander die Grote - opnuut die "quintessence of Dust"; eindelik met die begrafnis van Ophelia en die heiligskennde twis van Hamlet en Laertes. Dat al hierdie dinge binne 'n begraafplaas afspeel, is van die opperste dramatiese betekenis. Die dood, wat uit die staanspoor die kader van die tragiese gebeure was, kry hier fisieke vergestaltung.

Uiteindelik volg die laaste geveg met Laertes, waarin Hamlet hom met volkome berusting begewe:

"We defie Auguey; there's a speciall Providence in the fall of a Sparrow" (V.ii, p 658).

In die geveg word hy gewond en sterf met die enigmatiese woorde:

"The rest is silence" (V.ii, p 663),

Die doodsgeligtheid van die held is die groot versoeningsmotief in Hamlet, omdat sy dood hom verlos van die "harsh world" waar hy al die dae van sy stryd 'n vreemdeling was.

In Othello is daar by die aankoms van die held in Cyprus al die ironiese woorde:

"If it were now to dye,

'Twere now to be most happy" (II.i, 864).

Uiteindelik, ná die moord op Desdemona, is alles gerig op sy eie dood:

"Heere is my journies end, heere is my butt

And verie Sea-marke of my utmost Saile" (V.ii, p 933).

Hierdie bereidheid tot en verlange na die dood, selfs meer as die dood self, is ook in Othello 'n belangrike element in die versoening van die einde.

So is dit ook in Macbeth. Reeds voor die moord op Banquo slaak Macbeth die versugting:

"Better be with the dead,

Whom we, to gayne our peace, have sent to peace,

Then on the torture of the Minde to lye

In restlesse extasie.

Duncane is in his Grave:

After Lifes fitfull Fever, he sleepes well" (III.ii, p 522).

Dit berei die weg voor vir die lewenstanheid van die einde, in die groot alleenspraak ná die nuus van Lady Macbeth se dood ontvang is:

"To morrow, and to morrow, and to morrow..." (V.v, p 553),
en in sy moeë aankondiging net daarna:

"I 'ginne to be a-weary of the Sunne" (V.v, p 554).
Alleen deur hierdie doodsverlange kom sy dood self as 'n genadige uitredding, en nie net as meedoënlose straf vir 'n "fiend-like Butcher"nie.

Ook in Timon of Athens is daar by die held in sy ellende 'n lewens-
tamheid:

"I am sicke of this fasse world, and will love nought
But even the meere necessities upon't:
When Timon presently prepare thy grave" (IV.iii, p 394);

Duidelik blyk dit ook uit die bittere grafskrif wat hy self opgestel het:

"Heere lies a wretched Coarse, of wretched Soule bereft,
Seeke not my name: A Plague consume you, wicked Caitifs left:
Heere lye I Timon, who alive, all living nen did hate,
Passe by, and curse thy fill, but passe and stay not here thy gate"
(V.iv, p 409-10).

Ook in hierdie opsig vertoon Germanicus heelwat gelykluidendheid met die tragedies van Shakespeare.

Dit is inderdaad deur sommige kritici al die stuk ten laste gelê dat die twee laaste bedrywe uitsluitlik met Germanicus se stadige sterwe te doen het. Dat dit egter volkome aansluit by die hele aard van die drama, blyk al uit 'n vlugtige studie.

Van vroeg af is daar verskillende verwysinge na die dood: die daadlustigheid van Lucius wat selfs die dood as grootse daad beskou:

"Kom ons maak reg on gou en stil te sterwe" (p 23),
en:

"Hoe groots die dood.
Ek sal nie dink maar sterf" (p 26);

die vrees van Agrippina:

"As hy op die slagveld is, en ek sit tuis,
laf in die tent en wag en vra na boodskap,
dan krimp ek, sit en bewe soos 'n meisie,
en skaam my vir myself en sterwe, sterwe stil" (p 28);

en haar woorde aan Germanicus self:

"Vannag is ek vol vrees.

Ek dink aaneen oor sterwe" (p 31).

Ná die dood van Lucius opper Germanicus, baie soos Macbeth, die begeerte om ook van die aarde verlos te wees:

"Lucius: hy is gelukkig;

so skoon en jonk en so versekerd nou

teen al die smaad waarmee die lewe óns

in die lang jare wat voorlê, nog kan slaan.....

En rus is goed. Waarom rus óns nie?

Waarom spring ons van dag tot dag van daad

na daad? en eenmaal kom 'n dag, dan lê ons:

als val ons uit die hande; en die stilte

wat altyd naby was, week in ons in,

en maak ons mak en eis ons as sy eie" (p 41):

veral is belangrik die verwysing na "die stilte wat altyd naby was", die bewussyn van die gedurige nabyheid van die dood. Dit egter nie as verskrikking nie, maar as genadige hoop in 'n wêreld wat die hoogheid en helderheid al verloor het.

Kort daarna deel hy ook sy besittings as aandenking uit onder sy troue offisiere - as troos vir eensamer dae, vol van

"verbitteeling, wrok en vreemdelingsgesigte

wat nie ons diep verborge liefde ken nie

- hoe sal ons dié vermy tensy ons sterwe?" (p 47).

Wesenlik het ons hier opnuut 'n doodsversugting. Dit kan beswaarlik ook anders, vir 'n helder mens soos Germanicus, wat die louheid van sy tyd ken en voorbestemd aanvoel dat hy daaraan ten onder sal moet gaan. Wat kan die dood anders wees as uitredding?

Die uitdelery bedroef Caius:

"Dis byna of jy sterwe" (p 48);

Germanicus antwoord:

"Nog nie, nog nie. Daar's nog lank tyd vir sterwe" (p 48)-

woorde waarvan die ironiese klank nie verbygesien kan word nie.

'n Weinigie later profeteer die dronk Marcus:

"Maar kyk, daar kom dit deur jou wang, jou lippe:

die kopbeen deur dan deur soos die wit loot

van 'n boontjie uit die aarde beur!" (p 57),

beaan deur Agrippina:

"Die skedel groei uit ons" (p 57).

Hiermee is die tragiese atmosfeer volledig geskep. Alles gebeur in die skaduwee van die dood; elkeen dra binne-in sy lewe reeds die skedel.

Germanicus ervaar nog nie ewe intens as Hamlet die "consummation devoutly to be wish'd" nie, maar die dood is reeds in sy gedagtes; dit het reeds ideaal geword. Daarom aanvaar hy Tiberius se opdrag om na die Ooste te gaan:

"Ek neem dit aan.

Ek vat dit soos ek ook die dood aanvaar
en al wat menslik is; soos ek my hart
aanvaar, al sal hy op 'n dag gaan staan" (p 84).

Hier word nie net na die dood verlang nie, maar daar is by die held reeds 'n volkome berusting daarin.

In die laaste twee tonele sterwe Germanicus aan die gif. Agrippina verwys eers nog huiwerig daarna:

"Hierdie lang siekte, hierdie byna sterwe
wat geen end kry" (p 101).

Hy self, wanneer hy die keuse deur Piso gestel word, aanvaar die dood:

"Dan is dit tog nou so. Nou ja, die lewe:
het dit nou soveel waarde dat 'n mens
kleinlik moet wees.....?" (p 102).

Aan die begin van Toneel VIIIsê die ou Dokter slu:

"Vir elkeen kom 'n uur. Mens moet tog doodgaan" (p 105).

Agrippina pleit:

"Moenie van sterwe praat nie. Moenie, moenie" (p 107);

hy self aanvaar dit volkome berustend en gelate. Hy weet:

"Ek sterf aan hierdie tyd" (p 113);

en sterwe is vir hom onvermydelik,

".....want alles

wat menslik is, is siek in hierdie tyd" (p 102).

Aan die einde het hy 'n blou skarabee in die hande, beeld van die ewige lewe, die suiwerheid en ongestoorde helderheid wat hy sy hele lewe nog begeer het. Daarom, ten spyte van Agrippina se hartstogtelike vrees-ontboeseninge en haar haat vir Piso, heers daar by die sterfbed van

Germanicus 'n gevoel van stil aanvaarding. Die droewe ondertoon is daar,

".....omdat één sterf
van dié wat min word, en wat staan as grenswag
tussen hulle self en hulle waansin" (p 108).

Hy lê die aardse af; niks het meer betekenis nie, behalwe die liefde:

"Nou word dit sterftyd, liefste. Ek was lief
vir jou. Laat hul my dra, na binne.

En dalk gaan niks verlore nie" (p 115-6).

Die stilte, wat altyd ná aan hom was, het hom opgeneem en verhef bo al die
verwording wat sy eie helderheid vertroebel het.

§ 3

Die held as vreemdeling op aarde.

Uit die hele bespreking tot dusver van die betragkend-digterlike held, en veral uit die nagaan van die doodsgerigtheid by die held, moet dit nou blyk dat dit by die groot tragiese helde van Shakespeare, en by Germanicus, gaan om veel meer as die oplos van 'n besondere lewensprobleem; meer selfs as 'n uiteindelijke keuse tussen lewe en dood. Die hele bespreking sou nutteloos wees as dit nie afstuur op 'n uiteindelijke bepaling van die wesensaard van die held se bespiegeling nie. Reeds in die bespreking van Hanlet en Othello is aangetoon dat die aard van die gedagtelewe belangriker is as die blote feit van die gedagtelewe. Nou moet dit na 'n grondbeginsel herlei word.

Hierdie beginsel wat dan feitlik deurgaans by die bespiegelende tragiese held voorkom, is sy lewensvreemdheid. Die feit dat 'n eis tot ordeskepping aan 'n bepaalde persoon gerig word, hang nie maar af van die statuur en edelheid van daardie persoon nie: die eis kom in eerste in instansie tot 'n persoon wat in staat is om die bepaalde toestand waarin hy hom bevind, te kan deursien. Hy is in die wêreld, maar nie van die wêreld nie. In die woorde van Henri Barbusse, in sy roman L'Enfer¹⁾: "Il voit trop loin et il voit trop". Hy is 'n vreemdeling op die aarde,

1) Parys, 1904.

'n buitestaander teenoor die sinlose gewerskap van die aarde on hom. Aan hom is dit gegun om die dieper grondlae oop te boor; en juis omdat sy belangstelling meer gerig is op die metafisiese kan hy hom slegs met die grootste inspanning oorgee aan die alledaagse bedrywigheid van ander. Immers, hoe kan 'n held optree as hy glo dat daar geen sin is in die wêreld waarin hy moet optree nie? Hierin lê dus 'n grondkonflik: omdat die held Buitestaander is, lewensvreemd, kan hy geredeliker sy vinger op die wond lê; kragtens sy vreendelingskap is hy uitverkore; maar juis omdat hy buitestaander is, kan hy ook geen sin in die gewone lewe vind nie.

Dit is, ten dele, die prent van die Buitestaander wat geskilder word in die skerpsinnig psigologisties-bespiegelende werk, The Outsider, van Colin Wilson¹⁾. Ofskoon dit vir Wilson nie gaan om literêre kritiek of estetiese motiewe nie, kan sy algemene gevolgtrekking oor die lewensvreemdheid van die - veral - eksistensialistiese moderne mens met vrug op die wese van die bespiegelende tragiese held betrek word.

In Richard II is dit nie so belangrik om te weet dat die held 'n gevoelslewende, digterlike mens, volkone doods bereid is nie, as dat hierdie lewe in 'n poëtiese sfeer van die verbeelding hom buite die realiteit hou. Richard kan nie aanpas by die realistiese eise van koningskap nie. Al tree hy soms op, soos wanneer hy Gaunt se eiendom konfiskeer, is sy optrede ewe onlogies as sy droomlewe. Hy kan nie die gevolge van 'n daad in reële terme bereken nie; vir hom gaan dit slegs om die eksploiteer van elke situasie om die hoogste gevoelswaarde daaruit te haal.

Wanneer hy sy pragtige woorde uitspreek -

"And nothing can we call our owne, but Death....." (III.ii, p 119); of: "Ile give my Jewels for a sett of Beades....." (III.iii, p 125) - is hy maar aan die speel met poëtiese gedagtes, filosofieë. Selfs sy gedagtes is 'n spel: vir Richard is niks reël behalwe die spel self nie.

Daaron, wanneer hy in die Toring gevange sit, is hy geensins oor sy fisieke welsyn bekommerd nie:

1) The Outsider: an enquiry into the nature of the illness of mankind in the mid-twentieth century. Londen, 1957 (1956).

"I have bin studying, how to compare
This Prison where I live, unto the World.....
My Braine, Ile prove the Female to my Soule,
My Soule, the Father: and these two begett
A generation of still breeding Thoughts;
And these same thoughts, people this Little World
In humours, like the people of this world,
For no thought is contented....." (V.v, p 250):

hier is alles opnuut spel, asof hy sy gedagtes troetelend soos die krale
van 'n rosekrans een-een deur sy vingers laat glip.

Daarby kan hy die metafisiese grond van reële gebeure peil:

"And heare I have the daintinesse of eare,
To heare time broke in a disorder'd string:
But for the Concord of my State and Time,
Had not an eare to heare my true Time broke.
I wasted Time, and now doth Time waste me....." (V.v, p 151).

Omdat hy buite die stroom van gebeurtenisse staan, kan hy van ver, soos
'n god, daarop afkyk; maar omdat hy daarbuite is, kan hy hom ook nooit
daarín werp nie. Daarom word die dood vir hom 'n verlossing.

Hieruit sal dan duidelik moet blyk dat Richard se neiging om met
gedagtes te speel, veral gedagtes aan die dood, en inderdaad sy hele
digterlike optrede, in sigself van min betekenis is: hierdie dinge is
maar simptome van wat dieper lê: 'n wesentlike vreemdheid aan die wêreld.

In Romeo and Juliet is dit ook die geval. Uit die staanspoor is die
skoonheid en sonskuld van die liefde tussen hierdie twee minnaars só suiwer
dat dit as 't ware deur die blote aard daarvan gedoem is om onder te gaan
in 'n wêreld wat net stryd ken. 'n Mens sou selfs geneig kon wees - as jy
die dood van Tybalt kon wegredeneer - om met Hegel te beweer dat die
tragiese ook dáárin kan setel dat die té heldere en té skone in die wêreld
nie plek het nie en uit die weg geruim word. Die liefde van Romeo en
Juliet word deurgaans, soos reeds aangetoon, met lig en vuur vergelyk;
rondom hulle is duisternis; die helderheid van hul karakters staan in skerp
reliëf teen die venyn van hul ouers, die uitspattigheid van Mercutio, die
platheid van die Nurse, die aardsheid van Friar Lawrence. Hul liefde is
nie van hierdie aarde nie. Deur die liefde wil hulle ook ontkom aan die

Montague-Capulet-vete; hulle word daardeur vervreem van die wêreld waarin hulle beweeg - en in die konflik wat daar ontstaan, kan hulle met hul gerigtheid op die sfere van die gees nie bly bestaan nie.

Romeo se woorde nog voor die Capulet-fees openbaar al hierdie buite-wêreldse gerigtheid by die held:

"Some consequence yet hanging in the starres,
Shall bitterly begin his fearefull date
With this nights revels, and expire the tearme
Of a despised life clos'd in my brest:
By some vile forfeit of untimely death" (I.v, p 202):

as die lewe so vroeg al "despised" is; en as die liefde vir Juliet die kontras tussen helderheid en die boosheid van die lewe des te hewiger sal maak - hoe sou Romeo dan redelik en gevoeglik kon optree wanneer dit van hom geëis word?

Die melankolia van Jaques in As you like it is eweneens maar die simptoom van sy wêreldvreemdheid. So bespiegel hy al na aanleiding van die wenende hert by die fontein:

"Yea, and of this our life, swearing that we
Are meere usurpers" (p 698):

kort hierna volg die groot beskrywing van die menslike lewe:

"All the world's a stage,
And all the men and women, meerely Players;
They have their Exits and their Entrances:
And one man in his time playes many Parts,
His Acts being Seven Ages....." (II.vii, p 710).

Hoe kan die Buitestaander sy ontnugtering in die realiteit beter weergee as om dit met 'n toneelspel te vergelyk - soos ook Macbeth en Lear gedoen het?

Jaques trek hom in sy melankolia van die wêreld terug en deur niks anders as sy gedagtes nie wil hy optree:

"Give me leave
To speake my minde, and I will through and through
Cleanse the foul Body of th'infected World" (II.vii, p 708).

Ook Brutus staan buite die wêreld. Ook vir hom is die gedagte-wêreld die enigste aanvaarbare en leefbare realiteit. Vroeg in die drama erken hy self al:

"I do lack some part

Of that quicke Spirit that is in Anthony" (I.ii, p 418),

wat klop met Antony se verklaring in die Forum:

"I am no Orator, as Brutus is" (III.ii, p 461).

In die laaste geveg sê Octavius aan Brutus:

"Not that we love words better, as you do" (V.i, p 477).

Hierdie uitsprake is méér as verskoning, skimp of verwyd: hulle belig onweerlegbaar duidelik die feit dat Brutus as filosoof net nie geskape is vir handeling soos van hom geverg word nie. In sy sdelheid en sy denke staan hy buite die siek Rome wat hy wil help reinig; dááruit spruit die reeks onvergeeflike flaters wat hom na sy ondergang lei: die deelname aan die moord; die verlof aan Antony om die gepeupel toe te spreek - terwyl hy self afwesig is; die optrek na Philippi wat Cassius, 'n beter soldaat as hý, hom wou afraai; die noodlottige té vroeë bevel in die eindstryd. Dit is nie omdat hy 'n filosoof is dat hy ten onder gaan nie, maar omdat hy deur sy filosofie blyke gee van 'n gees vreemd aan en verheve bo die stryd waarmee hy homself bemoei. Harold C. Goddard beskryf dit goed in The meaning of Shakespeare: "Brutus is the man of sensitive nature who, outraged by the cruelty and tyranny around him, sadly and reluctantly concludes that there is no way to oppose the world but with the world's weapons, that fire must drive out fire and force force" (p 312)¹). Soos Romeo, wat deel kry aan die chaos deur die dood van Tybalt, stel Brutus hom bloot deur deelname aan die sameswering; en wanneer die orde-skeppende held, uitverkore omdat hy bo en buite die wêreld staan, die wêreld self betree, ontstaan daar 'n konflik wat tot sy dood moet lei. Hierin lê 'n belangrike lots-element in die tragedie.

In Hamlet spreek die lewensvreemdheid van die held so duidelik dat volledige bespreking daarvan haas onnodig is. As die held die boodskapper van die dood in die lewe is, móét hy lewensvreemd wees. Die hele konstruksie van die drama is daarop genik om die kontras tussen held en

1) 'n Mens sou wel kon wys op onsuiwre formulering waar Goddard beweer dat Brutus se optrede die gevolg is van die feit dat hy "outraged by the cruelty and tyranny around him" is.

Unwelt te belig: selde tref 'n mens by Shakespeare so 'n eenheid van plek in 'n drama aan; waar dit dan voorkom, soos hier, kan na 'n dramatiese rede gesoek word. Wat dan gou opval, is dat vanweë die konsentrasie van die handeling in Elsinore. daar gedurige beweeg na en van Elsinore moet wees: daar kom boodskappers van Noorweë; Horatio kom van Wittenberg; Laertes gaan na Parys en keer later weer daarvandaan terug; Rosenkrantz en Guildenstern kom op besoek, en vergesel Hamlet na Engeland; 'n groep toneelspelers besoek die kasteel. Die harentare gedoente van die lewe is gedurig kleurrik en beweeglik in volle gang. Dit skyn asof Shakespeare daarop uit was om soveel montlik fasette van die groot en bont lewe op die verhoog te bring: die koningshof, buite-egtelike liefde, die verhoudinge vader-seun-dogter en moeder-seun, toneelspel, musiek, bespiegeling, moord, swaardgeveg, dood en begrafnis, fyn gevatheid en growwe. boerse humor, fuifpartye, waghou in die donker...en gedurig word die tonele juis só aan mekaar geskakel dat daar merkwaardige kontras-effekte verkry word: die misterieuse verskyning van die gees op die wagtoring word opgevolg deur die glorie van die Koning se hofhouding; die onderhoud tussen Ophelia en Hamlet verkry groter effek deur die kontras met die verskyning van die toneelspelers net daarna; die boertigheid van die grafgrawers word gevolg deur die begrafnis van Ophelia; die skerts met Osrick deur die skermgeveg.

En midde-in al hierdie kom en gaan, die gedurige spel van kontraste, beweeg die somber, swartgeklede figuur van die piekerende prins. Om hom beweeg alles; maar hy is dadeloos en somber. Kan die lewensvreemdheid meer aangrypend voorgestel word?

Shakespeare sou dit egter nooit daar laat nie; hierdie grondliggende kontrastespel is maar 'n milieu vir die werklike openbaring van Hamlet se lewensvreemdheid. Daar is sy groot alleensprake:

"Oh that this too too sullied flesh, would melt,
Thaw, and resolve it selfe into a Dew.....
How weary, stale, flat and unprofitable
Seemes to me all the uses of this world?" (I.ii, p 569);

later weer:

"Oh what a Rogue and Pesant slave am I?....

A dull and muddy-mettled Rascall, peake

Like John-adreames...." (II.ii, p 603);

daarna:

"To be, or not to be, that is the Question...." (II.i, p 606)

en sy verbanning:

"How all accasions doe informe against mee" (IV.v, p 669).

Ook tussenin is daar voortdurend openbaringe van sy vreemdheid aan wat vir ander mense reël is. Aan Polonius verseker hy in II.ii:

"You cannot Sir take from me any thing, that I will more willingly part withal, except my life, except my life" (p 594);

teenoor Rosenkranz en Guildenstern opper hy sy hartgrondige ontnugtering in die lewe:

"This goodly frame the Earth, seemes to me a sterrill Promontory; this most excellent Canopy the Ayre, look you, this brave orehanging, this Majesticall Roofe, fretted with golden fire; why it appeares no other thing to mee, then a foule and pestilent congregation of vapours. What a piece of worke is a man! how Noble in Reason! how infinite in faculty? in forme and moving how expresse and admirable? in Acrion, how like an Angel? in apprehension, how like a God? the beauty of the world, the Parragon of Animals; and yet to me, what is this Quintessence of Dust?" (II.ii, p 596-7).

Omdat hy anders is as die wêreld, omdat hy in ruiner sfere beweeg, is die wêreld vir hom 'n gevangenis - soos die wêreld en die gevangenis ook vir Richard II sinoniem geword het. Dit blyk ook uit die gesprek met Rosenkrantz en Guildenstern:

"HAM : What have you....deserved at the hands of Fortune, that she sends you to Prison hither?

GUIL : Prison, my Lord?

HAM : Denmarke's a Prison.

ROS : Then is the World one.

HAM : A goodly one, in which there are many Confines, Wards, and Dungeons; Denmarke being one o'th'worst" (II.ii, p 595).

Die hele Begraafplaastoneel werp nog meer lig op Hamlet as Buicestaander aan die lewe. Die realiteit, die hele menslike lewe, het geen betekenis nie; hoe sou hy dan kan optree?

Hazlitt, in sy Characters of Shakespeare's plays,¹⁾ beskou ook die Spel-toneel in hierdie lig; hy beweer dat "Hamlet goes to a play as his best resource to shove off, to a second remove, the evils of life by a mock-representation of them" (p 86). Ondanks enkele onsuiwerhede in sy formulering bied dit tog belangrike insig in die betrokke toneel. Dit sluit ook aan by wat G. Wilsong Knight in The wheel of fire sê: "Hamlet has seen the truth, not alone of Denmark, but of humanity, of the universe: and the truth is evil" (p 42)²⁾. *and the truth is evil*

Dit is belangrik om te onthou dat die blootlegging van die moord deur die Gees aan Hamlet 'n aanskoulike voorstelling is van hoe Hamlet dieper en meer sien as ander mense; hoe hy met sy verskriklike geheim al dieper aftas na grondlae van die syn, sodat die lewe ál minder waarde kry, ál meer skyn vertoon. By sy uitverkorenheid is daar vir Hamlet dus ook 'n noodlottigheid, omdat hy juis deur sy vreemdelingskap aan die lewe nie beweeg kan word tot die daad wat hom te doen staan nie.

In Othello staan die lewensvreemdheid van die held minder voorop, maar dit kan tog geredelik blootgelê word uit die eksotiese aard van sy karakter. Deur sy hele agtergrond, sy vreemde jeug, die ongewoonheid van sy avonture; les bes, deur die feit dat hy 'n Moor is, anders as al die ander karakters wat hom omring, is daar in hom 'n voorkoms van vreemdheid wat hom apart van die ander karakters laat staan. Sy liggelowigheid, veral sy kinderlike vertrouwe in ander, het 'n byna onaardse skyn. Dit is ondat hy so vertrouend is; omdat hy 'n Moor is met die besondere passie van 'n Moor, dat hy deur Iago na sy ondergang gesleur kan word.

By Lear moet die wêreldvreemdheid veral gesien word in die bo-manslike statuur van die held. Granville-Barker beskryf hom in Prefaces to Shakespeare I as "more a magnificent portent than a man" (p 285). Veral is dit egter in die stormtonele van die Derde Bedryf waar Lear in sy kranksinnigheid teenoor die elemente staan, dat hy volkome aan die werklikheid ontbreen word. Omdat hy kranksinnig is, kan niks meer reël

1) Londen, 1941 (1817).

2) Dit is egter vreemd dat Knight sonder nadere kwalifikasie hieruit wil aflei dat Hamlet in Denemarke "an element of evil" is, p 42.

voorkom nie; die lewe self is 'n teaterspel:

"When we are borne, we cry that we are come
To this great stage of Fooles" (IV.v, p 809).

Daaron is dit ook aangrypend en gepas as die Koning te midde van die storm 'n skynhofsitting hou waarin Goneril en Regan tot verantwoording geroep word. Dit is op sigself toneelspel, waardeur die betekenisloosheid redeloosheid van die wêreld op die verhoog self gestalte kry. Hierdeur bewys Lear die sinloosheid van die wêreld waarin hy hom bevind.

Uiteindelik word die lewensvreemdheid van Lear juis ook belig deur die ongelooflike onvang van sy lyding. Waar hy in die eerste hoftoneel reeds het as vors 'n indruk gemaak het, groei hy deur sy lyding buite die dimensies van die materiële wêreld uit en word hy 'n olimpiese gestalte wat die leed van die hele mensdom kan peil:

"Poore naked wrethhes, where so ere you are
That bide the pelting of this pittillesse storme,
How shall your House-lesse heads, and unfed sides
Your lop'd, and window'd raggednesse defend you
From seasons such as these?" (III.iv, p 787-8).

In Macbeth word die held ontvrees aan die lewe wanneer hy gekonfronteer word met die chaos wat hy self veroorsaak het. Soos Hamlet en Richard II ervaar hy die wêreld as gevangenis:

"Then comes my Fit againe:
I had else beene perfect;
Whole as Marble, founded as the Rocke,
As broad, and generall, as the casing Ayre:
But now I am cabin'd, crib'd, confin'd, bound in
To sawcy doubts and feares" (III.iv, p 525).

Daar is reeds aangetoon hie hy in die laaste geveg deur die skyn van die lewe dring en as gevolg daarvan heeltemal ontvrees raak aan die realiteit:

"Life's but a walking Shadow, a poore Player,
That struts and frets his houre upon the Stage,
And then is heard no more. It is a Tale
told by an Ideot, full of sound and fury
Signifying nothing.....
I 'ginne to be a-weary of the Sun,
And wish th'estate o'th'world were now undone" (V.v, p 553-4).

So lank as wat hy in die wêreld staan en die realiteit aanvaar, kan hy staande bly daarteen, maar sodra hy die skyn van dinge na metafiese vlak begin deurpeil sodat hy die ontstellende ontdekking maak dat die realiteit self onreëel is, word sy weerstand verlam. Wanneer hy dan, ondanks sy insig, weer die wapens van die wêreld opneem, moet hy ten onder gaan; dan kry 'n gewoon-reële gebeurtenis soos 'n onnatuurlik-gebore man vir hom bo-materiële bedreiging en gaan hy ten onder aan die werklikheid wat hy nie meer kan beheers nie.

In Antony and Cleopatra sou die vreemdheid van die held in sy statuur gesoek kan word, maar hier sou dit nie bevredig soos in King Lear nie. Lear het bo-menslike statuur gehad; Antony is uitsonderlik magtig en groots, maar hy bly mens; hy is nie groter as sy amp van wêreldheerser nie.

Ook in Coriolanus, waar alles op so 'n realistiese vlak afspeel, sou 'n mens jou aan inlegkunde kon skuldig maak deur die held as vreendeling teenoor die realiteit te benader. Enigsins sou in die kontras tussen sy uitsonderlike trots en edelheid en die bonte gewemel van die gepeupel sy "andersheid" bemerk kan word, maar soos by Antony is dit nog 'n menslike andersheid. Die lewe self is vir Coriolanus nie skyn nie; inderdaad is dit vir hom in hoogste sin die enigste bestaande werklikheid.

In Germanicus is die wêreldvreemdheid van die held onmiskkenbaar. Aan die begin is hy nog veldheer, groots en sterk; helder teenoor die duisterheid van die soldate, maar nog nie groter as sy amp nie. Sy weiering om in "die duister en die don verwarring" reg te spreek, kan nog op reële vlak verklaar word. Ook wanneer Piso in die Tweede Toneel na hom verwys as "die enigste.....wat die republiek weer vry kan oprig" (p 19); en selfs as Lucius uitroep:

"Hy sal ons lei

na die vryheid waar die Romeinse ras

weer bo die aarde soos 'n den sal staan" (p 18),

is Germanicus nog nie vreendeling op aarde nie.

Die eerste aanduiding van "andersheid", naamlik in die Derde Toneel wanneer Germanicus onder die gesprek van die vroue verskyn, kom effens opsetlik voor:

"Julle praat van sterre? Ek het Aratus klaar.

Neem dit en sorg daarvoor.

Daar's wysheid daar; maar baie diep en ver
gebêre - en ons, ons is nie náby warm nie";

daarop volg egter die onverwagte verdieping:

"Daar heers 'n orde waar die sterre toe behoort:

die helder, enkelde noodsaaklikheid" (p 31) -

woorde wat in Germanicus omtrent dieselfde rol speel as dié van Hamlet
aan Horatio in Hamlet:

"There are more things in Heaven and Earth, Horatio,

Then are drea't of in our Philosophy" (II.i, p 584).

Die aanduiding is nou reeds daar dat Germanicus op 'n ander vlak beweeg
as die mense om hom; in hierdie omstandighede is dit dus van die grootste
betekenis dat Agrippina pas daarna verklaar:

"Iets aan jou kry ek nie te vat nie.

Erens is jy onmenslik by jou hart.

Gryp watter kant ek wil, ek vat alleen

iets koel en glansends" (p 32).

Hierop volg Germanicus se woorde:

"Woorde kon soms so bloedig en so swaar

te voorskyn uit 'n mens, nes kinders" (p 32),

met, pas daarna, sy enigste bekentenis oor ambisie:

"Het ek nie s'n vir heers nie!

Dink jy dis nin!

Het ek nie daad, oorwinning, eer, mag

soos drank voel opstoot deur my sinne nie

en droë-keel geword van die begeerte

meer as een dag!" (p 33).

Dat hy hierdie versugting uit, en dit juis op hierdie stadium, is baie
belangrik, omdat dit nou - sonder dat hy dit bedoel het - gestel word
teenoor die pas gemanifesteerde andersheid aan hom. Hy het die drang om
te heers - maar hy sit verbind aan 'n "ander orde".

In die volgende toneel word hierdie indruk verskerp. Na die helder,
glinnende woorde van die veldheer, vervall Germanicus in bespiegeling oor
die dood van Marcus - en die betekenisloosheid van die lewe:

"Waarom spring ons van dag tot dag van daad

na daad?" (p 41),

net 'n subtiel-geopenbaarde hunkering na "die stilte wat altyd naby" is. Hierop volg 'n nuwe kontras: die beskuldiging van Thusnelda dat Germanicus self naas verteenwoordiger van die "blinde don swart nag" van Rome is, en Germanicus se eie erkenning dat Caesar en Rome "swart donker" bokant hom staan. Onmiddellik ná die vertrek van Thusnelda en Segestes volg egter die toneel waarin Germanicus sy besittings onder die soldate uitdeel, waarin die subtiële begeerte om te sterwe en só die aardse ellende vry te spring, opnuut deurstoot.

Eindelik stel hy hom direk teenoor die wêreld:

"Dis of 'n groot gesig,
groot soos die halwe hemel afgryns óp ons
en die rein eer van hierdie dag oorskadu.
- Maar selfs dáárteen moet ek my regop hou;
self skoon bly in die vuil" (p 51);

die aardse lewe is "vuil"; hy self wil "skoon" bly hy wil nie deel hê aan die chaos nie. Hy staan daarbuite. Oorvloediglik blyk dit uit sy pragtige woorde aan Marcus oor die verwarring van die Ryk, die noodsaak om te vorm uit die chaos - en sy eie onwil, omdat hy nie "later teen homselwe" wil "woed" nie (p 56).

In die Rome-tonele blyk sy vreemdheid teenoor die wêreld waarin hy hom bevind, duideliker as ooit tevore: dit is ook 'n dramatiese noodwendigheid, omdat hy hier gestel word teenoor Tiberius, verteenwoordiger van die chaos. Hy word gebeeld as die een wat nugter wil bly waar almal dronk is; kuis waar almal in beestelikheid leef (p 73); hy lê sy veldheersmantel neer en stel die versoek om te gaan rus, iewers in "'n wit dorp" (p 74): nêrens blyk sy vreemdheid oortuigender nie. Hy, die enigste wat die Ryk kan vorm en herskep, wil wegkom van die lewe wat vir hom net: vuilheid en sinneloosheid bied: hy wil gaan rus, buite die stroon. Hy wil gaan rus omdat hy hom nie in die ellende van die wêreld wil donpel nie. Die wêreld bestaan vir hom, anders as vir Hamlet, as realiteit, naas hy wil daarvan wegkom; hy probeer ten minste die aktualiteit daarvan ontken deur nie op te tree nie.

Vroeër het hy geveg om vrede daar te stel, naas dit het nisluk; nou

wil hy self nie meer optree nie. Deurentyd bly dit duidelik: die wêreld is vir hom reël. Hy vra Tiberius inners self om dit te hervorm. Maar omdat hy self nie van die vuilheid is nie, wil - en kan - hy self nie optree nie. Hierin lê weer die swakheid van Germanicus. Hierdie drama bied nie - altans nie deurgaans nie - die geesteswêreld as enigste aanvaarbare realiteit teenoor die verwording van die materiële nie; die realiteit word erken, maar net nie aanvaar nie. Germanicus ly nie werklik smartlik aan die konflik tussen gees en vlees nie; hy gaan net ten onder. Hy probeer nie uittree uit sy geesteswêreld nie. Hy wil nie doen nie; hy wil slegs wees. En dit is in sigself al 'n openbaring van 'n karakter-swakheid, waarin hy volkone verskil van Hamlet, by wie daar juis grootsheid in die aangetrokkenheid tot bespiegeling lê.

Omdat Germanicus net wil wees, gaan hy dan ook na die Ooste met doodsberusting en gelatenheid, met die opdrag om helder orde daar te stig, maar sonder die wil daartoe - weereens anders as Hamlet wat naas "strength and means" ook die "cause and will" tot die daad gehad het.

Al duideliker blyk Germanicus se on-menslikheid. Aan die hof van Aretas, selfs wanneer Piso hom die keuse tussen dood en lewe stel, aanvaar hy die dood gelate, omdat hy tog nie van die wêreld was nie. Die mens en die lewe het té ingewikkeld geword vir optrede.

In die laaste toneel lê hy net 'n blou skarabee in die hande; hiermee bewys hy dat hy finaal afstand van die aardse bedryf gedoen en die sfeer van die ewige aanvaar het. Hoe Piso ook met hom redeneer, pleit, hom verwyt, niks kan hom neer raak nie, omdat hulle op gans verskillende vlakke praat en beweeg: hy in die gees, Piso in die wêreld.

Hierdie buite-wêreldse aard van die held kry finaal gestalte in Germanicus se pragtige passasie:

"Dis beter dat ek sterwe want die wil
het in my stil gaan staan, sodat ek alles
sien agter glas...of in die glas
en nateloos ver en nie om aan te raak
naar om te sien gebeur soos voor 'n god" (p 113).

Hiermee, uiteindelik, het hy volkone die realiteit afgesweer en oorgestap

in die sfeer van die gees. Nou beteken die realiteit vir hom niks meer nie. Nou het hy geesgenoot van Richard II en Hamlet en Brutus geword. Nou word daar bewys wat hy in die vorige toneel al verklaar het:

"Dalk is 'Romein' ook nie die laaste woord" (p 98).

By Germanicus is die wêreldvreemdheid dus 'n ontwikkelende proses, doos by Macbeth. Waar hy aanvanklik ten volle in die realiteit staan, probeer hy hom later balanseer op die realiteit van die aarde sowel as die realiteit van die gees; en eers later vloei die aardse heeltemal van hom weg, soos van die sterwende in Fragmente van die tweede lewe, en word hy opgeneem in die geesteswêreld, die enigste oorblywende werklikheid.

§ 4

Inersie by die held, met besondere verwysing na HAMLET en GERMANICUS.

Soos baie duidelik moet blyk uit wat reeds gesê is, is daar by die bespiegelende held dikwels 'n inersie ten opsigte van die taak wat hy ten uitvoer moet bring. Kausale verband hoef daar nie te wees nie - soos die gevalle van Macbeth en Othello bewys het -, maar dit maak die dadeloosheid by die held nie van minder betekenis nie.

Aangesien Germanicus se kenmerk by uitnemendheid, sy "fout" of "swakheid" of "gebrek" in Aristoteliaanse sin, juis dadeloosheid is, is 'n ondersoek na die oorsprong van inersie nou gerade.

Richard II is Shakespeare se eerste belangrike dadelose held. Met hom is dit egter anders gesteld as met Hamlet: Richard bly nie dadeloos omdat hy 'n bepaalde motief daartoe het nie: hy is as karakter 'n denker en geen dader nie. Hy kon nie tot optrede nie, selfs al word sy koninkryk deur Bolingbroke bedreig, bloot omdat hy dit so heerlik vind om sy poëtiese neiging tot selfbejanmering in elke moontlike situasie te verwesenlik. Hy gaan ten onder omdat hy graag wil ly; optrede sal hom van die geleentheid beroof om deur eie leed tot poësie en betragting beweeg te word. Hy is daarom dikwels ook eerder pateties as tragies. Hy is eenvoudig nie bevoeg om die stryd teen die realiteit aan te knoop nie.

Met Hamlet is dit anders; inersie is by hom geen aangebore karakter-eienskap nie: daarvoor is daar te veel verwysings na sy bedrewenheid met die swaard, sy deelname aan die toneel, sy sorgvrye studentelewe. Daarom het W. Richardson nie gelyk nie as hy beweer dat Hamlet se "original constitution renders him unequal to the contest"¹⁾; daarom tas ook Goethe nis: "To me it is clear that Shakespeare sought to depict a great deed laid upon a soul unequal to the performance of it"²⁾.

Uit driehonderd jaar se bespiegeling oor Hamlet se inersie kan enkele van die belangrikste stellinge kortliks nagegaan word.

Ten eerste is daar die gemotiveerde uitgangspunt van Waldoock: "It is indisputable that one is more impressed by the delay in Hamlet when one reads the play than when one sees it" (p 78), met die gevolgtrekking:

"The question 'Why did Hamlet delay?'.....is a question that in our immediate experience of the play (which is our all-important experience) does not, after all, very seriously arise" (p 96). Ook Elmer Edgar Stoll gaan in Hamlet, the man³⁾ van die standpunt uit dat "inaction is a negative matter, which on the stage....scarcely counts" (p 17). Albei genoemde kritici interpreteer die sleutel-alleenspraak "How all occasion doe informe against me" dan as die uiting van Verbasing dat die taak nog nie afgehandel is nie. Hulle maak die oë dan maar toe vir die besluit:

"O from this time forth,

My thoughts be bloody, or be nothing worth" (IV.v, p 669)

en ignoreer die toespitsing op gedagtes in plaas van daad. Hulle aanvaar ook nie dat Shakespeare nooit voortdurend die aandag op die getalm sou vestig as dit nie ter sake was nie. Vir Stoll gaan die probleem van Hamlet dan hiërion: "How the tragedy shall remain a tragedy, and at the same time the hero act like the gallant gentleman he is and yet not be a fool" (p 26) - soos selfs Granville-Barker in Prefaces to Shakespeare I die probleem ontduik deur te beweer: "Why does Hamlet delay? Because if he did not, there would be no play" (p 71). Hy gee wel toe: "It is a true but empty answer", en gee dan 'n briljante ontleding van hoe dit gaan om

1.) Aangehaal deur A.J.A. Waldoock in sy mooi studie, Hamlet. A study in critical method, Cambridge. 1831, p 6.

2.) Aangehaal deur Waldoock: Op. cit., p 10.

3.) Pamflet no 91 van The English Association. Londen, 1935.

'n intrigerende beeld van die held wat deurgaans die aandag hou. Granville-Barker se uitgangspunt is derhalwe: ons is gekonfronteer met die feit dat Hamlet nie dadelik optree nie; meer is nie ter sake nie. Dat dit 'n gesonde kritiese benadering is, spreek vanself, maar dit bevredig nie volkome nie, omdat alleen 'n bepaling van die oorsaak van Hamlet se versuim, soos dit in die drama beliggaan is, volledig lig kan werp op die posisie van traieise held in die tragedie en op die verhouding orde-chaos.

Coleridge sien Hamlet se voortdurende bespiegeling self as oorsaak vir sy versuim: "Shakespeare intended to portray a person, in whose view the external world, and all its incidents and objects, were comparatively dim, and of no interest in themselves, and which began to interest only, when they were reflected in the mirror of his mind" (p 233), met die oortuiging dat "He does not want courage, skill, will, or opportunity; but every incident sets him thinking" (p 232).

Veel van hierdie beskouing is waardevol, omdat dit die verhouding tussen die buitewêreld en Hamlet se gees aanraak, wat onteenseglik 'n gegewe van die drama is. Dit is egter verkeerd om te beweer dat nadenke op sigself Hamlet van optrede weerhou, omdat dit dan ook by Macbeth en Othello so sou moes gewees het. Coleridge se basiese fout is dat hy aanvaar dat die "overbalance of the imaginative power" (p 238) by Hamlet die gewone gesteldheid van die held is. Dit hou dus nie rekening met die emosionele skok veroorsaak deur Gertrude se ontrou nie.

Ook Hazlitt dui aan dat Hamlet "seems incapable of deliberate action, and is only hurried into extremities on the spur of the occasion, when he has no time to reflect" (p 88). Hamlet gryp elke geleentheid aan om eindeloos veel oor elke gebeurtenis te spekuleer: "His ruling passion is to think, not to act" (p 90). Ook hierdie interpretasie hou nie rekening met al die gegewens van die drama nie; dit was Hazlitt se neiging om karakters te maklik uit hul konteks te lig.

Wilson Knight kom al nader aan die waarheid wanneer hy in Hamlet 'n siektetoestand van die gees aandui wat dieper gaan as die dood van sy vader, die ontug van sy moeder en die verlies van Ophelia: "The thing itself is ultimate, beyond causality", sê hy in The wheel of fire (p 25). Die rede

vir Hamlet se versuim is dan dat "his 'wit's diseased'" (p 26). Knight openbaar hier egter die neiging wat deurgaans in sy studies opval: naas briljante insig verval hy soms in totaal onverantwoorde gevolgtrekkings. Daarom moet sy gevolgtrekking dat daar vir Hamlet geen voordeel in sou wees om die taak uit te voer nie, versigtig bejeën word. Dit hou eenvoudig nie rekening met Hamlet se eie uitdruklike verklaring nie:

"I doe not know
Why yet I live to say this thing's to doe,
Sith I have cause, and will, and strength, and meanes
To doo't" (IV.v, p 669).

Knight het gelyk as hy beweer dat die dood van Claudius nie die ou koning sal terugbring of Gertrude sal ontsondig nie - maar die interpretasie loop skeef as hy glo dat Hamlet nie optree nie omdat die universele orde daardeur onveranderd sou bly. Dit was immers Hamlet self wat ná die opdrag van die Gees tog aangetoon het dat die hele universele orde juis van die uitvoer van die taak ahang:

"The time is out of joynt: Oh cursed spight,
That ever I was borne to set it right" (I.v, p 584).

Levin L. Schücking praat in The meaning of Hamlet¹⁾ van "the delay caused in the action by the hero's increasing mental depression" (p 26). Dit is al 'n stappie nader aan Bradley se pragtige en ewewigtige ontleding van die drama om aan te dui dat melankolia self verantwoordelik vir die versuim in Hamlet is. Bradley sien in Hamlet "a necessity in his soul driving him to penetrate below the surface and to question what others took for granted" (p 115): opnuut 'n openbaring van die Buitestaander dus. By Hamlet is voorts 'n besondere intellektuele vermoë, 'n sensitiewe sin vir goed en kwaad, 'n neiging tot wispelturigheid van luim. Op hierdie gees werk die hewige morele skokke van Gertrude se owerspel en Claudius se moord in en donpel hom in die diepste melankolie, wat handeling onmoontlik maak. Die verlaning dring deur sy hele menslike syn. Daarby is hy deurentyd tragies van sy verantwoordelikheid bewus, wat stryd veroorsaak. Die skielike opflikkeringe van energie, soos in die Speltoneel,

1) Londen, 1937.

die doodsaak van Polonius, die optrede teenoor Rosenkrantz en Guildenstern, is terugflitse van sy natuurlike gesteldheid vóór die skokke. So beland hy in die maalstroon van die emosies wat hom "passion's slave" laat word. Die melankolie uit sig in 'n "dullness", in 'n "blunted purpose". Dit alles dui dan nie op oormatige bespiegeling nie, maar op "dull, apathetic, brooding gloom, in which Hamlet, so far from analysing his duty, is not thinking of it at all, but for the time literally forgets it" (p 126).

Bradley se benadering is besonder diepgaande, maar dat daar ook leentes in voorkom, blyk al uit Waldock se kritiek daarop dat Hamlet se emosionele skokke nie noodwendig tot inersie hoef te gelei het nie. Waldock dui veral goed aan dat Hamlet ook roekeloos en voorbedag wreed kon wees, soos in die Bidtoneel as hy die doodmaak van Claudius uitstel omdat hy die Koning nie hemel toe wil stuur nie, en op die skip wanneer hy sonder gewetensbeswaar Rosenkrantz en Guildenstern na hulle dood stuur. Wanneer Waldock egter in die bepaalde verhouding tussen Hamlet en sy moeder die grondoorsaak vir die hele inersie soek, word te veel ander dramatiese gegewens oor die hoof gesien. En voordat alles in die drama nie by die interpretasie in verrekening gebring word nie, kan 'n volledige antwoord nie gegee word nie.

Dover Wilson is weer van mening dat die uitstel slegs aan één saak te wyte is: "the sheer weight of the load. So great is Hamlet's moral stature, so tough his nerve, that the back does not break. But he is crippled, and the arm which should perform the Ghost's command is paralysed. Thus he continues to support the burden, but unable to discharge it" (p 50).

Dit is onteenseglik 'n insiggewende benadering, maar Wilson verloor uit die oog dat 'n held wat belas word met 'n taak waarvoor hy nie toege-
rus is nie, nie tragies kan wees nie. Die held moet ten minste die vermoë hê om die taak te kan uitvoer, as hy reg optree. En Hamlet erken self, in die so dikwels aangehaalde "How all occasions" -alleenspraak, dat hy die vermoë, geleentheid, krag en wil besit om die daad te vernig.

Nou doen Walter Raleigh aan die hand dat in Hamlet se Buitestaander-
skap die oorsaak vir sy dadeloosheid lê: "He sees the reality beneath the plausible face of things, and thenceforth the Court of Elsinore becomes

for him a theatre where all the powers of the universe are contending..... The world has become a mockery under the glare of a single fact" (p 264-5). En Dowden beweer dat "Hamlet is made for honesty, and he is compelled to use the weapons of his adversaries, compelle to practise a shifting and subtle stratagem; thus he comes to waste himself in....crafty device" (p 131). Hierdie benadering hou egter nie rekening met die Bidtoneel, om maar een te noem nie; dit verloor Hamlet se roekeloosheid as wesenlike karaktertrek uit die oog.

'n Besonder interessante studie van Hamlet se dadeloosheid is dié van O. Henneberger: "Report me and my cause aright"¹⁾, waarin die grondvraagstuk in Hamlet religieus beskou word. Henneberger beweer naamlik dat Hamlet 'n stryd voer tussen die vrye wil, bedorwe deur die sonde, sodat hy sonder die "initiative of divine grace" nie kan handel nie, en die opvatting van menslike verantwoordelikheid, wat die mens beskou as toegerus om tussen goed en kwaad te kies. Hamlet is dan op 'n pelgrimstog na die waarheid, maar die waarheid verander steeds van aangesig, omdat Hamlet self as held dinamies is. Hamlet is dan "a religious man who constantly seeks truth and divine grace on a world that is essentially Christian and predominantly Catholic" (p 50); en waar hy roekeloos optree is dit nie uit eie bloeddorstigheid nie; "but rather the circumstances accompanying his everdeepening sense of responsibility and his ever-widening search for truth" (p 53). Dit is 'n stryd tussen die ou Middeleeuse opvatting van bloedwraak en die humanisme van die Elizabethaanse tyd; tussen Ou en Nuwe Testament, 'n konflik gerealiseer in terme van die verhouding koning-indringer; koning-onderdaan; heer-kneg; man-vrou; ouer-kind;

Interessant soos hierdie benadering mag wees, is dit maar 'n interpretasie op één vlak - die religieuse - en dit werk nog nie uitsluitlik met die stuk as literêre kunswerk nie.

Laat ons die ontstaan van die inersie eers kortliks nagaan. Dit blyk by die eerste hofhouding al dat daar by Hamlet 'n besondere bedruktheid is, 'n gemoedstemming wat - so word te kenne gegee - onnatuurlik is by hom.

1) In English studies in Africa, Maart 1959.

In die eerste alleenspraak uit hy dan ook die rede: die owerspel van sy moeder. Nog voordat hy enige taak ontvang het, is hy dus al morbied gestem; veral is hy oorbewus van die verrotting en verwording in die wêreld wat hom omring, sodat hy 'n versugting slaak na die dood waar hy daarvan verlos sal wees. Daar is uit die staanspoor dus 'n teenstelling van buitewêreld en binnewêreld; Hamlet is geskok - só hewig geskok dat hy sy gewone en normale lewensvreugde volkome verloor het. Hy trek hom terug in sy gedagtes, omdat dit sy enigste toevlugsoord is.

Dan verskyn die Gees aan hom met 'n drieërlei opdrag. Die eerste deel is prakties en konkreet:

"Revenge his foul and most unnaturall Murther" (I.v, p 579).

Hamlet is dan ook dadelik bereid daartoe:

"Hast, hast me to know it,
That with wings as swift
As meditation, or the thoughts of Love¹⁾
May sweepe to my Revenge" (I.v, p 580).

Die tweede deel van die opdrag lui:

"But howsoever thou pursuest this Act,
Taint not thy mind; nor let thy Soule contrive
Against thy Mother ought" (I.v, p 581).

Dit skyn of hierdie deel van die opdrag al dadelik probleme skep, want pas na die verdwyning van die Gees is Hamlet se reaksie:

"Oh most pernicious woman!" (I.v, p 582).

Sy gedagtes is dus reeds "tainted".

Die derde deel van die opdrag lui:

"Aduē, adue, Hamlet: remember me" (I.v, p 581).

Ook hierdie deel van die taak veroorsaak 'n vreemde moeilikheid: Hamlet is só behep met die Gees dat hy nog meer in sy gedatewêreld ingetrek word en al minder raakpunte met die realiteit buite hom behou. 'n Mens kan met vrug die woorde van C.S. Lewis in Hamlet. The prince or the poem hier onthou: "The Hamlet formula, so to speak, is not 'a man who has to

1) Die ironie spreek vanself, maar moet tog nie oorskat word nie: Hamlet bedoel dat hy vinnig wil handel; dat sy "meditation" en "thoughts of love" later alles behalwe vlug blyk, het niks met sy bedoeling te maak nie.

avenge his father', but 'a man who has been given his task by a ghost'" (p 11). Onthou ons voorts dat die Gees in sigself al 'n aanduiding is van 'n versteuring in die orde, word die aard en wyse van Hamlet se opdrag wesens-belangrik by 'n interpretasie van sy dadeloosheid. G. Wilson Knight dui dan net besondere insig in The wheel of fire aan: "Hamlett cries out against the cruel fate that has laid on him, whose own soul is in chaos, the command of righting the evil in the state.... To a man bereft of the sense of purpose there is no possibility of creative action, it has no meaning" (p 21-2).

Die probleem wat reeds met die afloop van die eerste bedryf geskep is, is naamlik dat Hamlet reeds daar in verzet kon teen die taak:

"The time is out of joynt: Oh cursed spight,
That ever I was borne to set it right" (I.v, p 584).

Wat het so gou die omneswaai gebring? Pas tevore was hy bereid om onmiddellik te reageer - nou het hy reeds in sy inersie versink. Daar is verskillende moontlike interpretasies: ten eerste het hy nou reeds tyd gehad om na te dink: die passie en histerie is verby; ten tweede besef hy intuïtief dat hy met "tainted mind" nouliks sal kan optree - Knight se interpretasie; ten eerde aanvaar hy sy taak as die herstel van wêreld-orde in plaas van bloot die dood van die koning. Die laaste interpretasie lyk geredelik aanvaarbaar, maar al die aanduidinge van versteurde orde in al die tragedies, en die uitverkiesing, telkens, van 'n ordeskeppende held, benadruk juis dat Hamlet sy taak reg opneem. Hy moet die orde herstel.

Hy doen dit egter nie. Waarom nie? Op hierdie vraag sal nooit geantwoord wan word as aanvaar word dat daar deurgaans een bepaalde motief is nie. Henneberger het reg gehad toe hy beweer het dat uit die dinamiese aard van die held ook volg dat hy telkens 'n wysiging in die aard van sy probleem ervaar.

Om te wys op sy herhaalde verwysinge na sy versuin, is nouliks nodig. Die volgende behoort genoeg te wees: ná die gesprek met die toneelspelers erken Hamlet dat "the Motive and the Cue for passion" het, maar inderwaarheid slegs optree as "John-a-dreams", as "a dull and muddynettled Rascall" (II.ii, p 603). Daarop verloop hierdie hele toneel in

niks anders nie as "Words, words, words" (II.ii, p 593).

In die "To be, or not to be" -alleenspraak bevestig hy dat

"Conscience does make cowards of us all" (III.i, p 606):

d.w.s. kennis van dood en lewe, soos hy reeds vóór die opdrag van die Gees ervaar het. Hy het dus 'n geneigdheid tot metafieiese bespiegeling; dit is sy "mole of nature". Die Koning in die Toneelstuk beaam dit:

"Purpose is but the slave to Memorie,

Of violent Birth, but poore Validitie" (II.ii, p 615).

In die Bidtoneel is dit die gedagte aan konsekwensies van 'n daad wat Hamlet weerhou van optrede. Pas daarna, wanneer die Gees in Gertrude se slaapkamer opnuut aan hom verskyn, bewys Hamlet opnuut dat hy bewus is van sy versuin. 'n Rukkie later, by sy vertrek uit Denemarke, verwyt hy homself opnuut:

"How all occasions doe informe against me,

And spur my dull revenge" (IV.v, p 669);

hy besef dat hy die vermoë en bereidheid, alles, besit om op te tree, maar sy kanse verspeel vanweë

"Thinking too precisely on th'event".

Ná sy terugkeer uit Engeland is hy onveranderd. Hy skryf aan die Koning:

"To morrow shall I begge leave to see you Kingly Eyes" (IV.vii, p 642): reeds al 'n uitstel na die volgende dag. In die Begraafplaas bespiegel hy oor dood en lewe; daarná redekawel hy nog eindeloos met Osrick, in die oortuiging:

"The interim's mine" (V.ii, p 656).

Die versuin is dus deurentyd 'n wesenskenmerk van Hamlet, en van die tragedie. En die oorsaak daarvan sal volg uit wat reeds in hierdie hoofstuk bespreek is, en waaraan Knight reeds geraak het.

As uitgangspunt kan enersyds die "To be, or not to be" -alleenspraak geneen word, met sy gedurige teenstellings tussen aarde en hiernamaals, ellende en rus, en veral in die verwysing na

"The undiscovered Countrey, from whose Borne

No Traveller returnes" (III.i, p 606).

Hamlet self beweeg gedurig as reisiger tussen die realiteit, wat vir hom skyn is, en die fantasie, vir hom die realiteit. Hy is gedompel in hierdie gedurige beweging en onsekerheid, hierdie onvastigheid, deur die skokke van sy vader se dood, Gertrude se owerspel en die onthulling en opdrag van die Gees. Hy kan optree en het alle reg daartoe, selfs alle begeerte daartoe, maar telkens word dit uitgestel omdat hy onseker is oor die aard van die realiteit. Hy weet nie of hy beweeg in die realiteit van die skyn om hom, of in die skyn van die realiteit in hom nie. Wanneer die Gees hom die opdrag gee, haal hy sy notaboek uit en teken dit aan. Begryp dit goed: hy vind dit nodig om op te skryf dat hy sy vader se moord moet wreek, asof so iets ooit uit sy gedagtes sal kan verdwyn! Van hierdie passasie het geen kritikus na my wete nog 'n bevredigende verklaring gegee nie. Tog lê dit nie so ver nie: wanneer Hamlet sê:

"My Tables, my Tables; neet it is I set it downe," (I.v, p 582), dan is dit met die één doel voor oë om die werklikheid van die Gees se verskyning en opdrag aan homself te bewys. Die irreële moet in terme van die ieële bewys word. Hy moet voor hom sien wat hom te doen staan. Dit pas volkome aan by sy latere besluit om eers die toneelstuk aan te bied - oënskynlik om tyd te wen, maar nie om, soos hy self beweer, die koning te verstrik nie. Dit gaan nie om Claudius hier nie: dit gaan om die Gees. Hamlet soek opnuut 'n geleentheid om die realiteit van die Gees aan homself te bewys, en die realiteit van die opdrag.

Wanneer hy Claudius in die Bidtoneel spaar, is dit omdat hy roekeloos is, omdat hy geneig is tot haarklowery, maar ook omdat die realiteit ná die aanbieding van die toneelstuk en sy daaropvolgende histerie só onseker begin word het, dat hy opnuut wwyfel aan wat is en wat skyn.

Dit alleen is egter nie genoeg nie. Hamlet is geroepe om orde te skep; maar alleen hy wat self ordelik is, kan hierdie taak verrig. Daaronder het die Gees gewaarsku dat sy gedagtes nie besoedel mag word nie. Sy gedagtes is egter besoedel deur die skok van Gertrude se owerspel. Dit blyk voortdurend uit alles wat hy praat en doen; hoe sy beeldspraak hierdie stryd tussen orde en chaos gedurig as klankbodem het, is reeds aangedui -

en dit is die openbaring van die mikrokosmiese ontwrigting wat uit makrokosmiese versteuring ontstaan het. Omdat Hamlet in homself die elemente van die chaos omdra, kan hy nie orde skep nie.

Dit sou hom egter nie tragies maak nie, omdat dit hom uit die staan-spoor onbevoeg vir sy taak sou maak. Hamlet se groot fout is egter dat hy nou verder gaan en deur sy gedurige introspeksie gedurig sy gedagtes besig dwing met die chaos. Op hierdie manier gaan die verrotting steeds verder. Soos Richard II hom verkneuter het in sy eie ellende, speel Hamlet byna sieklik met die verrotte dinge wat hom oorspronklik geskok het. Dit word 'n spel wat hom weldra vang, sodat hy nie meer kan loskom nie. Hy raak verdiep in al meer bespiegeling oor metafisiese grondvrae. Daardeur kry die werklikheid 'n ál vaer skyn en verloor hy al meer die ewewig tussen gees en materie, sodat hy nouliks nog kan onderskei.

So werk hierdie twee elemente: die konflik van chaos en orde, en die kontras tussen geestelike en materiële wêrelde, gedurig op mekaar in en in hierdie wisselwerking word Hamlet verlam tot dadeloosheid. Sy skielike oomblikke van optrede, soos Bradley al aangedui het, is byna histeriese opskokke van sy oorspronklike aanvaarding van materie en gees; dit geskied volkome onvoorbedag en intuïtief en pas heeltemal aan by die opvatting van die held wat orde uit die chaos moet skep, maar faal omdat hy die chaos in sy eie hart omdra.

Daar mag op gewys word dat ook Antony in Antony and Cleopatra dadeloos is en 'n ooreenkoms met Hamlet vertoon wat vreemd genoeg selde bemerk word. By Antony is die proses aan die begin al aansienlik verder gevorder as by Hamlet. Hy besef:

"These strong Egyptian Fetters I must breake
Or loose my selfe in dotage" (I.ii, p 948):

die chaos wat hy moet weer, het in hom ingevaar en hom besmet. Hy kán hom nog daarvan bevry - anders sou hy nie tragies kon word nie - maar hy swig telkens en sink al dieper in die chaos weg. Aan die end ruk hy hom los uit sy inersie en kom tot die daad, maar ook vir hom het die balans tussen realiteit en fantasie versteur geraak, en wanneer Cleopatra vlug, keer hy sy skepe agter haar aan. Die chaos het al te diep in hom ingekruip.

Hy probeer nógrens optree, maar die nagte het deur sy dadeloosheid al te sterk geword en hy gaan ten onder aan die chaos.

Omdat by Antony die stryd teen die chaos nooit so hewig aandoen as by Hamlet nie, is hy as tragiese held minder groots. Enigernate vergoed sy geweldige statuur daarvoor, maar in dieselfde mate as Hamlet sal Antony nooit tragies kan word nie. Daar het te weinig ordeskeppende vermoë naas die chaos in hom oorgebly. Daarby: hy begeer die chaos, verteenwoordig deur Cleopatra; en omdat hy nie daarteen in verzet is nie, doen sy ondergang nie so hewig aan nie. Hier verskil hy van Macbeth wat óók die chaos willens en wetens stig (sy dit dan in die waan dat dit 'n nuwe orde is), maar later tog teenoor die chaos te staan kom en strydend ten onder gaan. Antony is nie so volkome pólêr teenoor die chaos gestel nie.

 In Germanicus, soos in Hamlet, is daadloosheid die werklike oorsaak van die held se ineenstorting. Oënskynlik is daar egter 'n baie groot verskil in oorsaak van daadloosheid tussen Hamlet en Germanicus, wat reeds daaruit blyk dat Germanicus, soos al aangetoon, veel minder bespiegeland van aard is as Hamlet. Dit skyn of die oorsaak vir Germanicus se versuim om te handel 'n trotse helderheid is: 'n onwil om sy eie helderheid te vertroebel deur deel te hê aan die verwording van die wêreld. Hierdie beskouing word gerugsteun deur belangrike uitsprake van Germanicus self, soos:

"Dis of 'n groot gesig,
groot soos die halwe hemel afgryns óp ons.....
- Maar selfs dáárteen moet ek my regop hou;
self skoon bly in die vuil" (p 51);

en:

"Ek was te helder,
'n Mens die moet ook nodderig wees
as hy wil mens-wees - óf as jy wil heers" (p 109),

naas vele ander.

Hierdie interpretasie kry nog meer krag as dit, soos in die proefskrif van P. du P. Grobler, gerugsteun word deur die opvattin^g dat Germanicus se helderheid en sy verheffing bo die wêreldvuil 'n openbaring van hubris is, net soos Oidipus se drang om die waarheid uit te vind. Dat hierdie

verklaring, wat die Aristoteliaanse teorie volkome sal bevredig, op een vlak heeltemal aanvaarbaar is, kan dan ook nie ontken word nie.

Ek wil egter glo dat daar 'n veel meer verwickelde, subtiele motief agter Germanicus se inersie skuil. Edelheid alleen kan nie volkome oortuig as hubris nie, omdat edelheid in sigself nouliks 'n verset teen die "lot" kan wees, soos Oidipus se verbete drang om te wéét. Waar die held deur eie eenvoud tot val kon, soos Othello, is daar nog in die eenvoud 'n verbete gerigtheid téén die uitverkiesing en taak te vind; Othello se jaloesie rig hom teen die orde wat hy moet skep.

'n Kort oorsig van die drama mag nuwe moontlikhede blootlê. Dat Germanicus uit die staanspoor geneig is tot inersie, blyk selfs duideliker as by Hamlet: in die verwarring van die soldate beveel Germanicus:

"Luister manne: nié in die nag,
nié in die duister en die don verwarring
sal ek die regspraak gee. Gaan na jul vure,
gaan tente toe en rus. En môre....." (p 10).

Hierdie woorde in sigself is nouliks aanduidend van inersie by die held; maar hulle kry nuwe sin in die lig van wat 'n soldaat van agter af daarop teëwerp:

"Môre, môre! Dis altyd môre
dat die reg sal kon - en nooit vandag" (p 10)¹⁾.

Kort daarna word die inersie by die held duideliker belig, in die verwyd van die Sesde Soldaat:

"Germanicus die aarsel, dink en weeg.....
dis altyd:
Reg in die een hand; Onreg in die ander -
drie punte is daarvoor; twee is daarteen.....
"Luister soldate, die saak is nie eenvoudig.....'
Altyd weeg, weeg. Vannag is niks te weeg nie" (p 13);

tog moet ook hier gewaarsku word teen té geredelike gevolgtrekkings. Onthou moet word dat die soldate ontevrede is en 'n daad eis: 'n daad wat enige nugter-denkende, regverdige aanvoerder miskien van die hand sal wys.

1) In alle billikheid moet daren onthou word dat die soldaat dit hier nie spesifiek teen Germanicus hoef te hê nie; dit is maar 'n genot oor die algenene toestand.

Wanneer Piso in die Tweede Toneel egter van "die pluimpie van sy wil" (p 23) praat, begin dit duidelik word dat daadloosheid wel die "role of nature" by Germanicus mag wees. Dat dit ook 'n tragiese element-in-die-kien kan wees, blyk uit Piso se dubbelsinnige woorde aan die end van hierdie Toneel :

"Endat jy edel was en tog nie wóú -
dít word jou nie vergeef nie" (p 26).

In die Derde Toneel erken Germanicus self aan Agrippina:

"Daar loop so baie barste deur my wil" (p 33):

nóú word sy vroeëre optrede teenoor die soldate duidelik geopenbaar as uitvloeisel van sy neiging tot uitstel.

In dieselfde toneel volg 'n belangrike nuwe openbaring wanneer Germanicus aan sy vrou sê:

"Dink jy ek vrees nie!.....

Ek durf nie vrees" (p 32-3).

Hy weet dat hy nie nág vrees nie, omdat vrees die insypelplek vir die Bose is; maar tog vrees hy, omdat hy mens is. Deur sy mens-wees het hy dus ook 'n wondbaarheid vir die duister eienskappe van die mens. Dit is 'n subtiële aanduiding van 'n gevaar in Germanicus se karaktersaanstelling. Hierdeur word nuwe lig ook gewerp op die voorval in die Eerste Toneel, waar Germanicus die Sesde Soldaat doodgesteek het omdat dié Agrippina se moeder beledig het. Ná die daad, het Germanicus erken:

"Ek skaam my soos ek staan.

Vir my kon jul beledig.....

Dié dolheid is aansteeklik; die hond byt,
en ék word dol, wat netnou nog sy baas was
en redelik" (p 15):

hierdie woorde, toe nog vermanend aan homself gerig, het reeds die vrees in hom geopenbaar - vrees vir die kranksinnigheid van die tyd waarin hy hom bevind. Deur die vrees is 'n skuiwergat in sy helderheid gemaak, waardeur die chaos geleidelik kan binnesypel. Aanvanklik is hy nog sterk en onwrikbaar; op Caius se versoek dat hy hom moet keiser maak, antwoord hy dat hy reeds benoem is tot keiser ná Tiberius. Hy wil nie die verantwoordelikheid aanvaar om skeppend op te tree nie omdat hy glo dat hy op daardie wyse net innerlike verdeeldheid in homself sal skep; min besef hy

hy dat hy reeds benoem is tot keiser ná Tiberius. Hy wil nie die verantwoordelikheid aanvaar om skeppend op te tree nie omdat hy glo dat hy op daardie wyse net innerlike verdeeldheid in homself sal skep; min besef hy dat juis omdat hy weier om op te tree, daar reeds so 'n konflik in sy binneste aan die ontwikkel is. By Germanicus geskied hierdie innerlike konflik nooit bewustelik nie; hy knoop nooit die stryd aan teen 'n mag in hom nie; en tog word die stryd voortdurend subtiel deur sy woorde en beelde geopenbaar. Die stryd is nie minder hewig omdat dit buite die bewussyn om geskied nie.

Hy is bewus van die feit dat hy alleen orde kan skep deur Caesar te word (p 55), maar deur Caesar te word, sal hy "teen homselwe" begin stry. Tog weet hy:

"Die wêreldvuil het oor ons toegesak,
en ons moet sorg" (p 56).

Nou sal dit verduidelik kan word: Germanicus se hoogste strewe is om mens te wees - "om bloot as mens te woon" (p 74); "ek wil net m'n mens wees" (p 73). Maar aan mens-wees is "donker saad" verbonde (p 83); die mens is "vol vreemde lae in sy hart en brein" (p 24); die mens is vol gruwele en duisterhede, soos veral uit die voorstelling van Tiberius, die mens, blyk. In sy hoogste strewe is daar dus 'n ongewilde onsuiverheid. En deur die hele drama is daar 'n toenemende vertroebeling in sy helderheid. So word selfs sy heldere leiding van die troepe teen die Germane (p 40-1) 'n openbaring van die kwade, omdat hy optree as werktuig van die "blinde don swart mag" van die Ryk; hy is "klou", Caesar "kop". Omdat hy dus verbonde is aan die donkere, kan hy nie orde skep nie. Hierdie interpretasie strook ook volkome met Louw se ander digwerk, waarin die vervlegting van goed en kwaad in die mens - soos in Ballade van die bese -, voortdurend voorkom.

Daarom skryf dit so wanneer Germanicus die sending na die Ooste van Tiberius aanvaar:

"Ek neem dit aan.

Ek vat dit soos ek ook die dood aanvaar
en al wat menslik is; soos ek my hart
aanvaar, al sal hy op 'n dag gaan staan" (p 84):

Germanicus openbaar hiermee dat hy terdeë bewus is van die feilbare in die mens, soos hy ook later ontdek:

"'n Mens die moet ook modderig wees
as jy wil mens-wees" (p 109)¹⁾.

Veral word dit betekenisvol omdat Tiberius direk daarna met Livia praat oor hoe vroue teen mans, ouers teen kinders, kinders teen ouers sal baklei

"om hierdie dierbare keiserskap. Ons word
- ons, ou Romeine, - stadig dan ook menslik" (p 86).

Aan die Nabataier-hof sê Germanicus wanneer hy moet orde stig:

"Dan moet ek hierin ook vir Rome dien" (p 90):

hoe futloos en moeg klink dit nie! Die chaos het inderdaad, soos die gif, reeds in sy gestel ingesypel en sy verlamningswerk begin.

In die Ooste openbaar Germanicus sy inersie baie duidelik in sy belangstelling in die oudhede en die vreende, die kunsskatte: sy sending daarheen het 'n fatale karakter omdat dit so verlamend op hom sou moes inwerk.

Nou kan hy glo:

"In alles mensliks lê onsekerheid" (p 98):

hy wat nooit anders as mens wou wees nie!

By Germanicus, soos by Hamlet, is daar dus 'n dinamiese element in die inersie: dit ontwikkel gedurig, bring voortdurend nuwe fasette aan die lig. Germanicus se kunsliefde word 'n werktuig in die hande van die chaos wat hom daadloos maak, soos Piso, wat hom tot die daad kon bring, ook later daartoe bydra dat hy al daadloser word; en soos sy broeiende, piekerende houding ná die veldslag in Germanië hom meer vatbaar vir versuim maak. Vergelyk die woorde van die weg aan die sekretaris voor die deur van Tiberius:

"Daar word gesê hy treur.....

Die dood van ene Lucius en 'n Marcus...." (p 71).

Teenoor Piso se pleitredes antwoord hy:

1) Dat hy sy eie daadloosheid toeskryf aan sy helderheid teenoor die eis om modderig te wees, openbaar sy verblindheid t.o.v. eie kragte en beweegredes.

"EK voel-voel na iets nuuts in die gemors.....
ek sien iets nuuts, iets mensliks êrens skemer.....
dalk is 'Romein' ook nie die laaste woord" (p 98).

Hiermee ervaar hy die menslike as iets onpeilbaars, 'n onbekende maar begeerde ideaal wat agter alles skemer. Juis die onbekendheid daarvan maak 'n daad ook al onmoontliker:

"Maar als is ingewikkeld; selfs die daad
is nie, soos jy meen, enkeld; en die denk
sit knoop aan knoop gekoek" (p 100).

Aan die einde word 'n ander aspek van Germanicus se daadloosheid belig; dit is die volk, die "geil rooi kanker" in die Ryk, die chaos self, wat hom vra om orde te skep, soos dit vroeër die soldategepeupel en die dronk Marcus was: hoe kon hy daardie eise gehoorsaam? Afsien van die hubris wat hierin geïmpliseer word, dui dit ook weer op die verwikkelde konflik van lig en duister, orde en chaos, in die hele stuk - en in die hart van die held. Daarby kom Piso se woorde aan die slot, dat Germanicus kragtens sy hoogheid die lot vir baie nederiges was; selfs buite sy wil is Germanicus dus verbonde aan die chaotiese magte van die volk, soos aan die destruktiewe nag van die Ryk. Soos Hamlet, sit hy onontkombaar vas in die stryd tussen orde en chaos: 'n stryd wat in sy eie binneste herhaal word en hom onmagtig maak om op te tree.

Germanicus twyfel aan homself:

"Hoe kan 'n held so iets van flou en bleek
van hart wees soos ek voel?" (p 113),

waardeur hy sy eie tragiese onvermoë om homself te ken verraaï.

Sy taak is uit die staanspoor om 'n daad te verrig:

"Die fyn jong veldheer moet iets doen....of trap" (p 2),

so lui dit op die eerste bladsy al. Daarna word dit voortdurend herhaal. Maar optree kan hy nie, kragtens sy verbondenheid aan die chaos. Selfs Agrippina waarsku:

"Ek sien jou in die netwerk
spanspok-gevang: mirnillo, Caius!
en die retiarius flikker bokant jou.
Breek jy daaruit! Of ek sien ons sterftes,
die lang ry...." (p 32).

Dadeloos kan hierdie uitbreek nie bewerkstellig word nie. Maar Germanicus tree tóg nie op nie, omdat die chaos in sy eie hart aan die werk is en ondatt omdat hy hom desnieteenstaande te hoog ag vir besoedeling. Hierin lê sy hubris; en dit is veel meer verwickeld as wat Grobler byvoorbeeld aangetoon het.

'n Mens is geneig om een vraag te vra: as Germanicus hom willens en wetens in die stryd gewerp en tóg orde probeer skep het, sodat hy deur sy eie gewelddadige verset ten onder gegaan het - sou hy nie dan grootser aangedoen het as tragiese held nie? Spekulasie het egter weinig nut. Wat hier ter sake is, is dat die held aan die chaos ten onder gaan omdat hy homself verhewe bo die chaos ag terwyl dit al in sy eie hart werk, terwyl sy eie ideale onsuiver is. Dat daar 'n konflik in hom is, buite sy bewussyn on, en beliggaam in die voortdurende kontras van lig en donker, kan nie ontken word nie; dat dit miskien té subtiel is, sonder die hartstog en wesenlike stryd van die meeste Shakespeare-helde, sou die stuk ten laste gelê kan word. Dit kan alleen verklaar word uit die feit dat Germanicus die grootste uitvloeisel is van Louw se studies oor grootte figure uit oorgangstydperke van beskawings: figure wat altyd aan die tyd ten onder moes gaan.¹⁾ Germanicus is wesenlik dus miskien nader aan 'n dramatiese gedig as aan 'n poëtiese drama.

1) Vgl. maar Die hand van God, die Drie Keisersportretto, Ignatius bid vir Sy orde, ens.

H O O F S T U K V

DIE VAL VAN DIE HELD

§ 1

Die aandeel van die held aan sy eie ondergang: versuin om die taak van uitverkorenheid uit te voer; "noodlot" as dramatiese noodwendigheid.

Die mate waarin die tragiese held skuld het aan sy eie ondergang, is reeds enigszins aangedui in die hoofstuk waarin die wese van die tragiese uiteengesit is. Hy het skuld, nie in morele opsig nie, maar in metafisiese sin: sy skuld is die negering, op watter wyse dan ook al, van sy uitverkorenheid tot ordeskepping. Hy aanvaar nie sy taak op die regte wyse nie, nie omdat hy onbekwaam is daartoe nie, maar omdat hy sy vryheid van keuse verkeerd aanwend. In hierdie opsig, soos Henneberger met betrekking tot Hanlet al aangedui het, vertoon die tragiese besondere aansluiting by die Christelike opvatting omtrent die verhouding tussen Goddelike beskikking en menslike verantwoordelikheid.

Omdat die held sy groot taak van uitverkorenheid negeer, is sy straf onontkonbaar en Verskriklik: só hewig dikwels, dat dit op bloot morele vlak buite verhouding met alle skuld is. In die lig van die konflik tussen orde en chaos, egter, is die ondergang van die held nie onregverdig nie, maar die onvermydelike en behoorlike gevolg van die nagering van 'n ontsaglike taak.

Aangesien dit reeds in die betrokke hoofstuk aangeraak is, hoef nou net heel kortliks op hierdie saak ingegaan te word.

In Richard II word die held oënskynlik die eenvoudige taak gestel om die orde in sy koninkryk te handhaaf. Hy beland in die eenvoudige situasie dat hy 'n geskil tussen twee onderdane moet uitwys en doen 'n tweegeveg aan die hand; hiermee kan alles afgehandel word. Op die laaste moment bedink Richard hom egter, las die geveg af en verban die twee ontevredenes. Hiervoor is daar verskeie motiewe by Richard: blote

willekeur, vrees vir geweld, maar veral die neiging om die volle gevoelswaarde uit elke situasie te put. Dit spruit uit sy wêreldvreendheid, maar dit is nie 'n wêreldvreendheid wat as sodanig die held van optrede sou weerhou nie. Hy besit terdeë die vermoë om reg op te tree. Deur te swig voor die drang van sy digtersaard, doen hy oënskynlik geen kwaad nie, maar in werklikheid verset hy hom hierdeur teen sy taak van ordehandhawing in die kosmos. Dit word nog duideliker wanneer hy ondanks York se dringende waarskuwinge Gaunt se besittinge konfiskeer:

"Thinke what you will: we seise into our hands,
His plate, his goods, has money and his lands" (II.i, p 101).

Dit is onteenseglik 'n openbaring van die Aristoteliaanse hubris, 'n verset, willens en wetens, teen die kosmiese orde wat hom uitverkies het tot die taak van ordehandhawing.

Ook daarna openbaar hy dieselfde hubris:

"Not all the Water in the rough rude Sea
Can wash the Balme from an anoynted King" (III.ii, p 116).

Dit is bowenal die openbaring van 'n geloof aan eie gesag en oordeel; bo die opdrag van sy uitverkorenheid stel hy sy eie keuse en hierdie daad, wat nie maar net die patetiese terugtrek in eie genoed van 'n poëtiese mens is nie maar 'n oormoedige verheffing van eie oordeel bó lotsbeskikking, moet Richard onvermydelik na sy ondergang stuur.

In Richard III is die aandeel van die held aan sy val selfs makliker aan te dui, omdat sy vernietiging selfs op realistiese vlak al die direkte gevolg is van sy wandade. Op metafisies-tragiese vlak gaan hy ten onder omdat hy willens en wetens sy uitverkorenheid tot ordehandhawing genegeer het deur sy trotse en uitdagende uitvoer van eie besluite. Dit is opnuut 'n verset, willens en wetens, teen die opdrag om orde te handhaaf. Aanvanklik is daar al sy uitdagende verset:

"Since I cannot prove a Lover,
To entertaine these fiare well speken dayes,
I am determined to prove a Villaine" (i.i, p 894).

In die laaste stryd oortuig sy gewete hom van sy boosheid, maar hy hou vol:

"Let not our babbling Dreames affright our soules:
For Conscience is a word that Cowards are" (V.iii, p 995).

Die ooreenkoms met Macbeth is tevore al aangetoon. Ook hierdie held besef terdeë wat sy taak is - soos al blyk uit sy alleenspraak voor die moord op Duncan, maar desnieteenstaande volhard hy, oënskynlik omdat:

"I have no Spurre
To pricke the sides of my intent, but onely
Vaulting Ambition, which ore-leapes it selfe,
And falles on th'other" (I.vii):

kan daar 'n duideliker openbaring van hubris wees as die feit dat hy ten spyte van hierdie helder insig tóg voortgaan met sy planne? By Duncan kan hy nie ophou nie; Banquo moet ook uit die weg geruin word. Daar moet uitdruklik op gelet word dat die moord op Banquo veel minder grusaan as die eerste aandoen, omdat Banquo allernins onskuldig is soos Duncan was: uit sy eie woorde, net voor die moord, blyk baie duidelik dat die ambisie in hom, soos in Macbeth, aan die werk is. Hy is vir Macbeth 'n wesenlike bedreiging en móét uit die weg geruin word. Nou bevind Macbeth hom op 'n weg waar ondraai nouliks nog moontlik is:

"I am bent to know
By the worst meanes, the worst, for mine owne good,
All causes shall give way. I am in blood
Stept in so farre, that should I wade no more
Returning were as tedious as go ore" (III.iv, p 528).¹⁾

Dit is die keerpunt. Nou wend hy hom uit eie wil na die bese Hekse en dit is nie toevallig dat hulle sy koms só aankondig nie:

"By the pricking of my Thumbes,
Something wicked this way comes" (IV.i, p 532).

Macbeth het inderdaad nou "something wicked" geword. Hiervandaan keer die gety. Ontset deur die magte van die bese wat hy self in die wêreld help bring het, moet hy hom, soos Richard III, nou téénneer die chaos stel. Dit is egter te laat en hy gaan strydend ten onder.

Dit moet egter goed verstaan word dat Macbeth veel meer as die tragedie

1) Vgl. die woorde van Richard III:

"But I am in
So farre in blood, that sinne will pluck on sinne" (IV.ii, p 965).

van ambisie is; dat die held veel groter skuld het as die moord van Duncan en die "vaulting Ambition" in sy binneste. Wesenlik is Macbeth se skuld sy negering van sy uitverkorenheid om orde te handhaaf; en as hy dié taak nie op hom neen nie, moet hy ten onder gaan aan dieselfde chaos wat hy kragtens sy uitverkorenheid moes teëstaan.

Deurgaans kan dit nagespoor word. Brutus se skuld is nie dat hy Caesar help vernoor het nie: dit is maar openbaring van sy skuld, wat wesenlik dáárin lê dat hy sy uitverkorenheid veronagsaam het. Watter besondere karaktergesteldheid hom tot die versaking van sy plig gebring het, is vir die tragiese nouliks ter sake. In die feit van sy pligsversuin lê sy skuld en daaron moet hy ten onder gaan aan die chaos wat hy moes weer.

In Hanlet is die taak van die held reeds uitvoerig nagegaan. By hom is daar die besondere saneloop van omstandighede dat die versuin van sy opdrag op metafisies-tragiese vlak geopenbaar word in 'n versuin ook op realistiese vlak. Daaron staan hierdie drama soveel aangrypender as vele ander in die teken van die groot konflik tussen orde en chaos: die metafisiese chaos is naamlik ook wesenlik en sigbaar vergestalt op die realistiese vlak as ontwrigting in die staat. Die bedreiging vir die held is geestelik én fisiek. Sy werklike konflik "To do, or not to do" is die sigbare vergestaltung van die metafisiese "To be, or not to be". Omdat hy versuin om Claudius dood te maak, gee hy aan Claudius die geleentheid om eerste op te tree; omdat hy versuin om orde te skep, bied by geleentheid aan die chaos om hom te verswelg. Hier pas ook die besondere konstruksie van die drama in. Waar dit bekend is dat Shakespeare self selde of ooit die tradisionele verdeling in vyf bedrywe toegepas het maar eerder in terme van bewegings die handeling sy dramas gekonsipieer het, is die stromende beweging van die handeling in Hanlet 'n meesterstuk op konstruksie gebied. Ná die aanvanklike ponering van die probleem, waarin pool en teëpool, Hamlet en Claudius, voorgestel word, volg 'n groot handelingsbeweging waarin Hamlet seëvier deur Claudius om elke draai te fnuik. Dit eindig, ná kleiner teëbewegings binne-in die groter patroon, met Hamlet se aanbieding van die toneelstuk. Maar direk daarna begin

Claudius optree. Hamlet word verban. Aan die einde van die vierde bedryf het Claudius weer die hef in hande. Daarop volg vinnige teenstellinge waarin albei beurtelings vorentoe beweeg, totdat Claudius, terwyl Hamlet sy "interin" verspeel, die laaste beweging aan die gang sit. In hierdie beweging word albei pole vernietig. Dit moet immers baie duidelik wees dat Hamlet selfs deur die dood van Claudius aan die einde, nie sy opdrag (van die Gees) of sy taak (van die kosniese orde) uitvoer nie. Dit is 'n impulsiewe handeling, soos die dood van Polonius of die vernietiging van Rosenkrantz en Guildenstern.

So gaan ook Hamlet dan ten onder omdat hy sy menslike verantwoordelikheid ten opsigte van sy uitverkorenheid nie reg gebruik het nie.

In Othello sal dieselfde blyk. Die gruwelikheid van die noord op Desdemona en Othello se eie selfmoord skyn buite alle verhouding met die getuienis van 'n sakdoekie as enigste tasbare motief. Othello se jaloesie, selfs wanneer aanvaar word dat geslagsjaloesie die vernietigendste van alle nagte kan wees, kan nooit volkome aanvaar word as enigste dryfveer in die tragiese verloop van die handeling nie. Die blote feit dat die konstruksie vir Desdemona geen tyd laat om owerspel te kón pleeg nie, dui al daarop dat Othello in sy moorddadige optrede en tragiese uiteinde nie volledige simpatie kán opwek nie. Alleen as aanvaar word dat Othello, uitverkore tot ordehandhawing deur liefde en trou, sy menslike gebreke toegelaat het om hom sy plig te laat versaak, kan die ontsettende uiteinde van die tragiese handeling in 'n groot plan van kosniese regverdigheid ingepas word. Hy gaan nie ten onder aan die lot of aan 'n swakheid in hom nie, maar aan die chaos wat hy moes - en kon - weer.

Dat die held elkers 'n bepaalde swakheid openbaar, kan en mag nie weggeredeneer word nie; dit is nodig, omdat dit sy menslikheid openbaar. Dit mag op realistiese vlak selfs die aanleiding tot sy ondergang wees, maar sy skuld lê daarby dat hy sy metafisies-opgelegde plig versaak en daaron ten onder moet gaan.

In King Lear, soos al aangetoon, hou die teorie van Aristoteles nie steek nie, omdat die held sy ontsettende lyding nie "verdien" nie. Inderdaad verdien hy dit nie; nie as sy sonde na die verkeerde beslissing in

die verdeling van sy land was nie. Daardie beslissing is egter net die openbaring van sy versuim om sy metafisies-gegewe uitverkorenheid te handhaaf deur orde te bewaar. As hy versuim, kom die einde dan ook hoegenaamd nie as "straf" nie, maar as uitvloeisel, ongeag die moraliteit daarvan, van sy pligsversuim. Alleen as aanvaar word dat die tragiese held nooit "gestraf" word vir sy "wandade" nie, kan die rol van die lot in die regte lig gesien word. Dit is geen blinde willekeur nie, maar ook geen Hoër Morele Regbank wat aan goeies en slegtes uitdeel volgens hulle verdienste nie. Dit is, soos Bradley aangedui het, die kosniese orde self. Dit is egter ook geen orde wat sig aan die held wil wreek omdat hy verkeerd gedoen het nie: dit is 'n orde wat bedreig word deur chaos; en wanneer die held, uitverkorene tot ordeskepping, die chaos nie teenstaan nie, gaan hy ten onder. Dit is 'n onverbiddelike gebeure wat met geregtigheid en regverdigheid niks te make het nie behalwe dat "orde" en "chaos" ook net "goed" en "kwaad" verbind kan word.

In Timon of Athens kan die held, en moet hy, die goeie verhouding tussen mense van Athene help handhaaf. Deur sy vriende egter net goud en weelde aan te lok en te weier om herhaalde waarskuwinge te aanvaar, ontduik hy ook sy plig ten opsigte van die kosniese orde. Die chaos kry geleentheid om te vernietig, ook omdat in die held self daar 'n wondbaarheid is deur sy liefde vir weelde, en uiteindelik word hy self deur die vloedgolf van die chaos verswelg.

In Antony and Cleopatra verteenwoordig die held die orde, Rome; hy ken sy taak en besit die vermoë om dit uit te voer. Hy doen dit egter nie, omdat hy deur sy gehegtheid aan Cleopatra hom willens en wetens oopstel aan die inwerking van die kwade. As die lig dan duister geword het - hoe sal dit brandend kan bly in die onliggende donker?

In Coriolanus self is daar 'n gedurige stryd tussen krygsmenskap en menslike hartstogte. Dit uitbarstinge van woede is klaarblyklik openbaring van die menslike in hom. Tog rig hy hom teen die massa, in die waan dat hy self vry is van die hartstogte wat hy in hulle verfoei. Hierin lê sy besondere oormoed wat hom beweeg om, terwyl hy weet wat hom te doen staan,

nogtans die guns van die massa te verbeur - en daarna uit eie wil Aufidius op te seek, soos Macbeth, hom uiteindelik weer polêr daarteenoor oprig, is dit te laat.

Ook Germanicus is uitverkore tot ordeskepping. Deur die hele drama word daar aanhoudend op gewys dat hy die enigste is wat kán optree. Hy doen dit nie. By hom, soos by Hamlet, is die inersie op realistiese vlak 'n weerkaatsing van die inersie op metafisies-tragiese vlak. Hy ken sy plig, weet dat hy al die mag in sy hande moet neem. Maar hy ag hom bô die verval en ellende van die wêreld terwyl hy, soos Coriolanus, juis dié dinge wat hy buite hom verfoei, in homself ondra. Daardeur stel hy hom al neer bloot aan die verderf. Sy gedurige verskonings is inderwaarheid 'n volgehoue verset teen die opdrag van sy uitverkorenheid; hy rig hom daardeur oormoedig teen die lot, wat in die kosmiese orde en dus ook in homself geleë is. Daarin lê sy skuld, en dit laat hom ondergaan. Hy is dus nie die onskuldige wat ly vir die sonde van ander nie. Andersyds word hy ook weer nie gestraf vir sy dadeloosheid nie. Sy ondergang is kausaal verbonde aan sy pligsversuim - op metafiese vlak, nie op reële nie -, maar dit is nie 'n retributiewe kausaliteit nie.

Teenoor die bydrae van elke held tot sy eie val, is daar, soos aangetoon, die werking van die lot, gesetel in die kosmiese orde en onder meer gemanifesteer in die geroepenheid en die wêreldvreemdheid van die held. Dit kan nie ontken word dat die uitverkorenheid tot 'n besondere mens in besondere omstandighede kom nie; dat daardie omstandighede skynbaar 'n probleem skep in die uitvoering van die taak. Sou dit egter neer wees as 'n dramatiese vereiste? Daar kán geen drama wees sonder 'n kontrapuntale teenstelling of die oorkon van bepaalde probleme nie. Die aard van die probleme moet aanpas by die aard van die oorspronklik gegewe situasie: die beskuldiging van ontrou, gebring deur iemand soos Iago aan iemand soos Othello; die geleentheid om Duncan te vermoor aan Macbeth net sy ambisie; die moontlikheid van besoedeling aan iemand soos Germanicus. Dit is 'n dramatiese noodwendigheid. Maar die wese van die tragiese ondergang van die held lê in sy pligsversuim ten opsigte van die taak deur sy uitverkorenheid op hom gelê.

§ 2

Die aard van die val. Die rol van die dood: nie as straf vir die held nie, maar as verlossing.

Oor die aard van die val is uitvoerige bespreking nouliks nodig. Alleen hoef aangedui te word dat in die Grieks-klassieke treurspel, die dood van die held geen noodwendigheid was nie.

In die Elizabethaanse tragedie het die omstandigheid verander, veral vanweë romantiese invloede. Dit is tereg dat Bradley sê: "No play at the end of which the hero remains alive is, in the full Shakespearean sense, a tragedy" (7). Hierdie houding spruit veral uit die feit dat in die laat-Middeleeue die mens meer as in enige ander tydperk van sy bestaan die gedagte aan die dood vertroetel en bepeins het. Omdat die dood vir die Christendon die straf vir sonde beteken het, het dit dadelik voorrang gekry as die nees kritieke moment in die lewe van die mens. Tydens die Renaissance begin die nadruk al meer op die lewe en die heerlikheid van die aarse bestaan val, maar dit op sigself plaas die dood opnuut in besondere besondere reliëf, as die einde van 'n ligryke bestaan.

In hierdie wêreldgesteldheid verskyn die Elizabethaanse drama. Reeds uit die eerste drama van hierdie periode, Gorboduc (1561), blyk, ondanks oorladenheid en afgesaagdheid, "an 'atmosphere' of death....which gives a tragic implication to the action"¹). Hoedanig hierdie preokkupasie met die dood ook deel vorm van die skep van 'n tragiese kader vir die gebeure in die werk van Shakespeare, is reeds kortliks nagegaan. Dit gaan nie net om die dood van die held nie, maar om die dood as universeel-menslike lot:

"Sithin the hollow Crowne

What rounds the mortall Temples of a King,

Keepes Death his Court" (Richard II, III.ii, p 119);

"Why farewell Portia: We must die Messala:

With meditating that she must dye once,

I have the patience to endure it now" (Julius Caesar, IV.iii, p 472);

1) Spencer, Theodore: Death and Elizabethan tragedy, Cambridge, s.j.

"Thou know'st 'tis common, all that lives must dye,
Passing through Nature, to Eternity" (Hamlet, I.ii, p 567);

"Ah sir, ah sir, deaths the end of all" (Romeo and Juliet, III.iii,
p 237).

Die dood as die einde van alle lewe, was dan vir die tragiese held ook onverniedelik; inderdaad was dit vir die Elizabethaanse dramaturg die een groot kenmerk van die tragedie, sodat in A Midsummer night's dream gesê word:

"And tragicall, my noble Lord, it is,
For Pyramus therein doth kill him selfe" (V. i.).

By Shakespeare, soos telkens al aangedui, kon die dood egter nie as straf vir die held nie. Daarom sê Dowden tereg: "The theme of tragedy..... is spiritual; fulfilment or failure of a destiny higher than that which is related to the art of getting on in life. To die under certain conditions may be a higher rapture than to live" (p 123).

Nou is dit telkens aangetoon hoe die dood as verlossing vir die held kom; of skoon dit geen vereiste is nie, gebeur dit in die meerderheid gevalle en vorm dan een van die belangrikste elemente in die bewerkstelling van die so nodige versoening.

Ondanks die skoonheid van die liefde by Romeo en Juliet en die skrik wat deur hul dood opgewek word, word daar deur die hele tragedie tog aangevoel dat hul só edel en skoon is, so vreemd aan "this stern world of blood and tears" dat die dood vir hulle 'n uitkoms is, 'n oorstap na die hoër sfere van geluk waarvoor hulle beskore is. Selfs Romeo se aandeel aan die chaos deur die dood van Tybalt versterk hierdie indruk eerder as om dit te verswak: daardeur word die kontras tussen Romeo en wêreld van haat en nyd om hom feller geskets. Van belang is ook die doodsbelevens wat Juliet met die drink van die slaapmiddel ervaar:

"I have a faint cold feare thrills through my veines,
That almost freezes up the heate of fire" (IV.iii, p 253),

wat gesien mag word as vóórskadu vir Cleopatra se grootse woorde later:

"give me my Robe, put on my Crowne, I have
Immortall longings in me" (V.ii, p 1038).

Sy, soos Juliet en soos Desdemona, klee haar in besondere doodsgewaad wat die dood vir haar poëties en groots maak.

In Richard II is dit uit die staanspoor dat die held nie van hierdie wêreld is nie. In sy melankoliese, poëtiese natuur is hy voortdurend ingestel op 'n lewe buite en bo die realiteit waarin hy nooit sy plek kon vind nie. Die dood is aan die einde van hierdie drama opnuut 'n versoenende gebeurtenis.

Dat dit ook In Richard III die geval is, is insiggewend. Ná die oorlog wat hy ontlok het, al die gruwele waaraan hy deel gehad het, sou hy nooit in vrede kon bly voortleef nie. Gevangenessing sou lei tot teregstelling, met al die skande en vernedering daaraan verbonde. Dit, ná die blyke wat hy in die nag voor die laaste gefeg van berou en gewetenskwelling gegee het, sou ondenkbaar wees. Al gaan hy dus noodwendig ten onder, is die dood vir hom 'n verlossing van vernedering. Hierdie drama, ondanks sy talle gebreke, ook in die karakter van die held, bewys bo alle twyfel dat dit in die tragedie nie gaan om misdaad en straf nie: as Richard III vir sy wandade "gestraf" moes word, sou hy aan die einde tereggestel moes word - soos Iago aan die slot van Othello ook sou moes sterf. Nou word Richard III gevrywaar van die vernedering; en hierin openbaar Shakespeare reeds die neiging tot versoening wat in die later ~~spe~~ⁿle al sterker sal word.

In Julius Caesar bly daar vir Brutus geen hoop op aarde meer oor nie, veral nie nadat Portia, wat die edelste in hom verteenwoordig het, gesterf het; om gevange geneen te word, sal vernedering beteken; dit sou "straf" wees en onregverdig aandoen:

"No Cassius, no:

Thinke not thou Noble Romane,

That ever Brutus will go bound to Rome,

He beares too great a minde" (V.i, p 479).

Dat hy sy virende selfs sneek om hom dood te maak voordat hy sy eie lewe neem, veroorsaak finaal dat sy dood as versoening sal kom ná die dinge wat soveel skrik verwek het.

Wat Hamlet betref, is oorvloedig daarop gewys dat die prins as boodskapper van die dood optree; dat hy nêrens só tuis kan wees as in die

gees, die nádoed nie. Wanneer hy dan sterf en eindelik oorvloei in die buite-wêreldlike sfere waarna hy altyd bly verlang het, is dit 'n genadige verlossing vir hierdie wêreldvreemde mens.

In die Grieks-klassieke tyd sou Othello ná die moord van Desdemona kon bly leef soos Oidipus ná die dood van Iokasta. By Shakespeare is daar egter te veel menslike deernis en meelye met die held wat deur die ontdekking van die gruwelikheid van sy daad geen rus meer kan ken nie. Al wat Othello dan ook begeer, is

"a huge Eclipse

Of Sunne, and Moone" (V. ii, p 928).

Dat hy sy eie lewe neen, bewys dat hy geen kans meer sien om te bly voortleef nie. Net in die dood is daar rus en verlossing vir "an honourable Murderer" (V.ii, p 934). Hy spring die vergelding van die reg vry, gaan ten onder aan die chaos, maar ontkom aan die ellende van die wêreld waar hy van sy hoë edelheid tot die dieptes van luistervink en moordenaar gedaal het. Deur die dood, en die woorde wat aan sy dood voorafgaan, herwin hy eindelik sy edelheid en skoonheid van weleer, en dit moet versoenend inwerk op die ontsetting oor wat voorafgegaan het.

Die geval van King Lear is reeds aangehaal. Deur sy kranksinnigheid en deur die terugvind van Cordelia het hy volkome afgesterf van die werklikheid om hom:

"Come let's away to prison,

We two alone will sing like Birds i'th'Cage:

When thou doth aske me blessing, Ile kneele downe

And aske of thee forgiveness: So wee'll live,

And pray, and sing, and tell old tales, and laugh

At gilded Butterflies....." (V.iii, p 818).

Maar ook sy word van hom weggeneem. Alles is verlore:

"Howle, howle, howle: O you are men of stones,

Had I your tongues en eyes, Il'd use them so,

That Heavens vault should crack: she's gone for ever" (V.iii, p 825).

Dan merk hy onverwags 'n roering van haar lippe en hy sterf - van vreugde.

Ná die bo-menslike lyding wat hy verduur het en wat hom van sy sinne beroof het, word hy verlos van "the wracke of this tough world" waarop hy uitgestrek

was (V.iii, p 827). Groter deernis kan nouliks bedink word as dié wat Shakespeare hier openbaar. Deur die dood van die held, en op geen ander moontlike manier nie, kan die ontsetting en afgryse getemper word en kan 'n glinlag deur die trane breek. Die held het ten onder gegaan aan die chaos, maar hy is opgeneem in 'n bo-kosmiese harmonie.

In die Grieks-klassieke periode sou die gelukswending in Timon of Athens aan die end van die vierde episode gekom het. Shakespeare bring dit reeds aan die end van die derde bedryf. Daarop volg twee volle bedrywe waarin Timon verbitter teen die mensdom uitvaar en sy ellendig lewe buite Athene voortsit, net soos Lear vanaf die begin van die derde bedryf al ly. Hierdie voortdurende marteling word byna ondraaglik. Timon self word deur sy haat verteer. Versoening kan slegs bewerkstellig word, veral in 'n bitter tragedie soos hierdie, waar daar weinig versaggende of ophelderende gebeurtenisse en karakters voorkom, deur die dood van die held.

In Antony and Cleopatra is dit inderdaad veral deur die dood van die twee hooffigure dat die drama sy geweldige indruk maak. In hul lewe was hulle groot, as wêreldheersers; deur die dood kry hulle 'n statuur wat die grense van die materiële oorskry. Net deur hierdie verruining van formaat kan die dramatiese stof die indruk van subliene grootsheid tuisbring, wat anders verlore sou gegaan het in die peuterige en wellustige verhouding tussen Antony en Cleopatra. Die dood verhef hulle van sterflinge deurdrenk van die voosheid van die aarde, na amper-gode. Veral is dit insiggewend dat Cleopatra, wat die Bose verteenwoordig, deur haar dood ook ontsag en bewondering gaande maak. Veral is dit die wyse van haar dood wat dit meebring: die neertuinel van haar grootsheid tot die gestalte van

"No more but e'en a Woman, and commanded
By such poore passion, as the Maide that Milkes,
And doe's the meanest chares" (IV.xv, p 1026),

gevolg deur die aanbring van die slange aan haar bors:

"Peace, peace:
Dost thou not see my Baby at my Breast,
That suckes the Nurse asleepe.....? (V.ii, p 1039).

Uiteindelik is haar dood ook 'n triomf oor Octavius en sy planne. Deur

die sublieme eenvoud van haar dood, soos Antony deur die hartstogtelike bewoënhed van syne, bekom sy 'n veel grootser statuur as wat sy as wêreldheerser ooit besit het.

Op Macbeth is telkens al gewys. Ná die gruwelike misdade van die held maak hy deur sy dood tóg groot meelye gaande, omdat hy in die laaste bedryf gestel word teenoor die chaos wat hom nou onafwendbaar bedreig. Hy is lewensmoeg; sy vrou het reeds te gronde gegaan aan haar gewetenskwellinge na die sublieme Slaapwandeltoneel waarin die afgryse van die toeskouer vervang is deur deernis met dié lydende mens, begeer Macbeth self alleen die dood. Tog neem hy die wapens teen Macduff op; selfs terwyl hy weet hoe hopeloos die stryd is, gaan hy die dood nodig tegenoot. Sy dood, en veral die wyse van sy dood, bring simpatie met 'n mens wat tevore ontsettende skrik by die toeskouer verwek het.

Coriolanus is uit die staanspoor deur sy hardheid en needoënlose krygsmanskap 'n fuguur wat ontsag afdwing, maar min simpatie gaande maak. Tog, wanneer hy die krisisoomblik bereik, gee hy toe aan die menslik deernis in hom en spaar die stad Rome. Sy siel word gered; die chaos het egter reeds sulke afmetinge aangeneem dat hy materieel ten onder moet gaan, ná 'n woedeuitbarsting teenoor Aufidius. Dit is egter die enigste moontlike oplossing; nadat hy aan sy menslikheid toegegee en Rome gespaar het, sou hy nooit met enige gewetensrus tussen die vyand kon bly nie; en terugkeer na Rome sou sy hoogheid en edelheid verneder. Ook vir hierdie ongenaakbare mens is die dood dus 'n genade; en belangriker: deur sy dood maak hy 'n deernis by die toeskouer gaande wat hy deur sy harde lewe selde kon vernag.

✓ Die groot betekenis van die dood in die tragedies van Shakespeare is dus veel meer as dat dit 'n konvensionele slot vir 'n tragedie was; 'n mens sou selfs kon sê dat in die hande van Shakespeare 'n drama tragies kon eindig ten spyte van die dood van die held, omdat die dood 'n triomf en 'n uitredding is. Shakespeare gebruik die dood as een van die heel belangrikste middele om die meelye met die held te verwek wat so noodsaaklik is vir die bewerkstelling van 'n volledige katharsis.

 Nou is dit belangrik dat Van Wyk in Germanicus presies op dieselfde manier te werk gaan.

Die held net sy volkome lewensvreemdheid, soos tevore al aangetoon is, is gedurig ingestel op die dood. Hy wil hom nie vereenselwig met die verwording van die aarde nie, en sy hele aardse bestaan is 'n lydende ervaring van die toenemende kwaad on hom. Die laaste twee tonele word byna volledig gewy aan sy stadige sterwe. Wanneer die dood eindelik kom, verleen dit aan Germanicus die sublieme aanskyn van 'n martelaar. Tog is hy ook tragies, omdat hy ten onder gaan aan die chaos wat hy moes weer. Daar is geen ander denkbare einde as die dood vir Germanicus nie. Die lewe het reeds onhoudbaar geword. Aangrypender sou dit kon wees as hy moes sterf as gevolg van 'n poging om die wêreld te hervorm; sy ondergang sou neer strydend gewees het, minder lydend. Die dood broei uit die staanspoor in die held, en anders as by Hamlet, bring dit hoogstens 'n kontrastespel, buite sy bewussyn om, in sy binneste. Konflik, soos by Hamlet is daar nie genoeg nie.

§ 3

Versoening met die ondergang van die held: lyding.

Met die bespreking van die rol van die dood in die ondergang van die held, het ons ons reeds begewe op die terrein van die tragiese versoening, wat inhou dat daar medelye met die held opgewek moet word om die skrik te temper wat deur die gruwelikheid van sy daad en/of sy lot opgewek is, en om 'n teëpoel te bied vir die hubris van die held.

Oor die onbetwisbare rol wat lyding speel om meelye met die held op te wek, hoef nouliks uitgewei te word. Reeds die Snakelinge en die Vroue van Troje het hierdie aspek in die Grieks-klassieke tragedie belig.

By Richard II is daar nie werklik soveel lyding as verbeelde lyding by die held nie; Richard het soveel medelye met homself dat hy soms gevaar loop om meelye van die toeskouer te verbeur.

By Richard III is daar een passasie waarin 'n gewetenstryd geopenbaar word, daar van lyding self is daar min sprake; die held bly nog te onbuigbaar trots tot op die end. Romeo ly wel, maar sy lyding is dié van

die Shakespeareaanse minnaar wat voortdurend naan die smart van die liefde ervaar as teëhanger vir die vreugde.

By Brutus is daar vir die eerste keer meer sprake van lyding, ofskoon hy nog te min gevoel openbaar, te veel filosoof is, om ten volle as lydende mens te bevredig. Sy lyding is eerder 'n geestelike verstrikt-heid in gebeure.

Wie sal egter die lyding van Hanlet kan ontken? Selfs voor die opdrag van die Gees verkeer hy in hewige stryd met die wêreld om hom en in hom. Dit is 'n stryd wat al hewiger word, in elke nuwe alleenspraak aangrypender blyk, en wat algaande alle krag uit Hanlet laat wegsypel. By sy dood is daar 'n verligting omdat dit 'n verlossing van soveel ellende is "in this harsh world" waar selfs asenhaal "in pain" geskied (V.ii, p 662).

Othello ly aan die stryd in sy binneste vandat die twyfel die heel eerste maal begin posvat. In die moordtoneel blyk dit aangrypend:

"This sorrow's heavenly:

It strikes, where it doth love" (V.ii, p 925):

die hele alleenspraak openbaar sy grondelose smart en innerlike verskeurdheid. Alleen omdat hy by die pleeg van hierdie gruwelike daad self so 'n lyding moet deurstaan, kan daar neelye met hom gevoel word.

Met Timon sou 'n mens min simpatie kon hê, omdat sy vernedering die gevolg van eie dwaasheid is; die drama word egter gered deur die groot vloekpassasies van die held, waarin sy eie sielelyding so aangrypend spreek.

Nêrens in die werk van Shakespeare ly daar egter 'n mens soos Lear nie. Vandat hy deur Regan in die storm verstoot word en hy die hemele aanroep:

"You heavens, give me that patience, patience I need,

You see me heere (you Gods) a poore old man,

As full of griefe as age, wretched in both" (II.iv, p 731),

gryp hy die toeskouer só hewig aan dat dit later byna ondraaglik word. Die oorspronklike onsimpatieke indruk wat hy deur die onteiening van Cordelia gemaak het, raak heeltenal vergete. Dit is ook oneindig meer al selfbejannering, soos Richard II ervaar het: Lear word volkome uit sy sinne geruk deur 'n lyding wat alle begrip te bowe gaan. Aan die storm roep hy:

"Blow windes, and crack your cheeks; Page, blow
You Cataracts, and Hyrricano's spout,
Till you have drench'd our Steeples, drown the Cockes.
Vaunt-curriers of Oake-cleaving Thunder-bolts,
Sindge my white head. And thou all-shaking Thunder,
Strike flat the thicke Rotundity o'th'world...." (III.ii, p 783),

net die bewoë besluit:

"Heere I stand your Slave,
A poore, infirme, weake, and dispis'd old man" (III.ii, p 784),

'n reël waarin die blote ritme al die versteuring van die geestesharmonie suggereer. Dit is 'n lyding wat sy trots afbreek tot 'n puin en hom gebroke en nederig tevoorskyn laat kon:

"Ile pray, and the Ile sleepe....." (III.iv, p 787).

Alleen deur hierdie lyding, waardeur Lear se oorspronklike hardkoppigheid en trots heeltenal uitgewis word, kan die ou koning daardie indruk van bo-menslike statuur skep wat die drama bykans onopvoerbaar maak.

In Macbeth sou daar ook net die held en sy boosheid geen simpatie kán wees as daar nie so oorvloedig blyke van lyding was nie: die konflik reeds voor die dood van Duncan die ontsetting daarna; die moeë smart in die toneel net voor die dood van Banquo; en uiteindelik die gebrokenheid in die laaste geveg, wanneer alles van hom afgestroop staan. Daar is die sublimiteit van sy woorde aan die Dokter:

"Doctor, the Thanes flye from me...." (V.iii, p 551),

waar hy in één reël sy verlies aan alle krag en wil uitdruk.

In Coriolanus en Antony and Cleopatra is daar weinig of geen lyding wat maar naasteby vergelyk kan word met dié van Macbeth en Othello en Hamlet - en Lear. Dit sou miskien kon verklaar waarom hierdie twee tragedies nooit die grootsheid van die ander kan ewenaar nie.

 Ook Van Wyk Louw wek deur die lyding van sy held simpatie. Dit moet begryp word dat Germanicus 'n volkome on-menslike, kil indruk sou gemaak het as hy maar net wou sterwe en buite die lewe wou bly. Soos Brutus, is hy minder gevoelig as Hamlet, Othello, Lear of Macbeth; hy sou dus maklik kon sterf sonder om menslike deernis by die toeskouer te wek. Nou is daar van vroeg af egter gedurig blyke dat Germanicus nie maar net van ander

gaan nie, maar dat hy ly onder chaos. Daar spreek lyding uit sy versoek aan Tiberius om te gaan rus; lyding in sy ervaring van die boosheid. En soos by Lear bring eie lyding ook neelye met ander:

"Die kruisdood is verskriklik; en dis mense...." (p 80);
selfs vir Tiberius kan hy simpatie betoon:

"My vader en my vriend...." (p 80).

Tog kan dit nie ontken word nie dat Germanicus wel minder hewig ly as Shakespeare se grootste helde; dat daar tóg iets onpersoonliks en onmensliks tot die end aan hom bly kleef; hy bly 'n raaisel, vir diegene wat hom onring, maar ook vir die toeskouer; en omdat hy deur lyding nooit volledig sy innerlike verskeurdheid kan openbaar nie, doen hy nooit so menslik aan as Othello of Macbeth, Hamlet of Lear nie. Hy is nie 'n mens soos ander mense nie, maar 'n bo-menslike wese.

§ 4

Die rol van vrouekarakters in die bewerking van versoening met die tragiese gebeure: die versagtende werking van intuïtiewe vroulikheid.

Naas verskeie ander middele waardeur neelye met die held opgewek word, wil ek alleen nog die rol van vrouekarakters in die tragedies kortliks nagaan.

In Romeo and Juliet is dit nie net Romeo se liefde vir Juliet nie, maar Juliet self, met haar onskuld en haar poëtiese aanbidding van die held tot die dood, wat simpatie met hom gaande maak. Juliet mag jonk wees en baie ongekompliseerd, maar sy vertoon reeds kenmerke wat in Shakespeare se latere vrouekarakters baie belangrik word. Die belangrikste is dat sy alleen deur die liefde haar hoogste selfuiting kan vind. Sy is 'n impulsiewe, naïewe wesentjie wat volkome buite die twiste van Capulets en Montagues beweeg en 'n eteriese aanskyn het. Vir stryd is sy nie geskape nie; daaron reageer sy ook op haar vader se aandrang om met Paris te trou deur haar heeltemal terug te trek van die werklikheid; dit is ook besonder gepas dat sy inwillig om die gif te drink om by Romeo uit te kom.

Richard II kon ondanks sy gevoeligheid en digterlikheid maklik sentinenteel en onoortuigend bely het as dit nie was dat deur die rustige

stilte van die Koningin en haar kommer oor hon hy werklik die neelye van die toeskouer gaande maak nie. Sy besordheid oor haar:

"Joyne not with griefe, faire Woman, do not so,
To make my end too sudden....." (V.i, p 140),

en haar fiere antwoord:

"What, is my Richard both in shape and minde
Transform'd and weaken'd? Hath Bullingbrooke
Depos'd thine Intellect?....." (V.i, p 140),

bring 'n opflikkering in die sterwende glans van die vuur in Richard. Daar kan selfs in haar aandrang op 'n daad 'n voorafskaduwing van Lady Macbeth gesien word. Opvallend is dit hoe die intuïtieflewende vroue in die tragedies van Shakespeare dikwels die man meet aanspoor tot daad, poog om die edelste in hon tot uiting te bring. Dit herinner ook aan Agrippina se woorde in Germanicus:

"Die krag, die krag. Dit is die man se skoonheid" (p 28).

In Julius Caesar is veral Portia besonder belangrik. Met haar heel eerste verskyning kan sy intuïtief al aanvoel dat daar iets skort; sy is bekommerd oor sy welsyn:

"Deare my Lord,
Make me acquainted with your cause and griefe" (II.i, p 438).

Veral is dit belangrik om te merk dat sy haar oortuiging grond op alledaagse, intieme waarneminge: sy opstaan snags, sy gebrek aan eetlus, sy gebare. Daarby kan sy flikflooi, verwyd, beskuldig, alles om haar sin te kry:

"Dwell I but in the Suburbs
Of your good pleasure? If it be no more,
Portia is Brutus Harlot, not his Wife" (II.i, p 439).

Haar kommer oor hon terwyl hy op die dag van die moord weg is, noep haar om 'n boodskapper na hon te stuur bloot om te sien of hy gesond lyk. Watter subtiele vóórstudie vir die kommer van Cleopatra, later,

"See where he is,
Whose with him, what he does:
I did not send you....." (I.iii, p 951).

Omdat Portia net haar liefde en haar intuïtiewe, sekere instelling op klein, intieme lewensdinge Brutus verbind aan besinning en rustigheid, moet ook

die toeskouer deur haar oë sy edelheid aanvaar; en wanneer sy later sterf, word dit 'n belangrike aanleiding vir sy eie dood.

Oor Ophelia is daar bykans ewe veel studies as oor Hamlet geskryf. Vir die doel van die opwek van meelye met die held, is dit veral belangrik dat sy deurentyd die simbool is van die onskuld en helderheid wat vroeër syne was. Deur haar word die toeskouer voortdurend herinner aan 'n verbygegane orde en helderheid; daarom is sy bruuske en wrede behandeling van haar ook 'n skrynende openbaring van die mate waarin die skokke hom versteur het. Wanneer sy uiteindelik dan sterf, is dit ook 'n afskeid van die helderheid in Hamlet en 'n vooruitwysing na sy eie, onvernidelike ondergang. In teenstelling met Hamlet doen Ophelia bykan té kinderagtig-onskuldig aan. Dit is egter dramaties noodwendig om die kontras tussen die huidige Hamlet en die vroeëre te verdiep. Wat belangrik is, soos veral uit Ophelia se oë blyk, is haar besondere verbintenis aan aardse dinge, haar belangstelling in klein besonderhede, haar intuïtiewe, nie-redenerende instelling op die lewe.

Cordelia vorm 'n besondere kontras met Ophelia. Met haar eiewilligheid en fierheid is sy alles behalwe die week, sterwende blon wat Ophelia in Hamlet was. Die rol van Cordelia in King Lear is van besondere belang in die opwek van meelye en die skep van 'n ewewig aan die einde. Dat sy, wat deur Lear misken is, aan die einde sy enigste toevlug is en hom al haar deernis en liefde bied, stel sy oorspronklike dwaling in nuwe, helder lig. Wanneer sy sterf aan die einde, maak die Lear se eie dood onvernidelik en skep dit 'n volledige versoening. As sy sou bly leef terwyl hy noes sterf, sou daar 'n breuk ontstaan het tussen hom en die enigste wese op aarde wat vir hom van waarde was; as sy alleen noes sterf, sou die aarde onhoudbaar vir hom gewees het. Deurdat sy sterf, skep Shakespeare die moontlikheid vir 'n volledige versoening aan die slot.

In Othello vorm Desdemona die een pool in die kontrapuntiek lig-duister, waar Othello in die middel staan. Deur die liefde vir haar te behou, kan Othello die orde bewaar; anders nie. Omdat sy die orde is wat vernietig moet word, is haar voorstelling ook heel eenvoudig en helder, met weinig

nuanses, en tog met besondere oortuigingskrag, veral in haar naïwiteit teenoor Iago op die strand terwyl hulle op die skip van Othello wag, en in haar sterwensuur, wanneer Emilia haar vir die nag in die slaapkamer versorg. Ook by haar is die instelling op die klein besonderhede, haar naïf-lewendheid, haar ongekompliseerdheid opvallend. Haar hele houding ten opsigte van die verlore sakdoek is byvoorbeeld 'n openbaring van haar naïewe aard: sy ervaar geen verwyd of twyfel nie; sy beskou die saak glad nie eers as belangrik nie; sy wend geen poging aan om te peins daaroor nie. Soos by Shakespeare se ander vrouekarakters is juis die gebrek aan rasionele besinning by Desdemona opvallend.

Die vrouekarakters in Coriolanus openbaar pragtige differensiasie. Daar is die moeder, Volumnia, fier, kragtige vrou aan wie Agrippina so dikwels herinner:

"These are the Ushers of Martius:

Before him, hee carries Noyse;

And behinde him, hee leaves Teares" (II.i, p 30),

as sy hoor dat hy gewond is, juig sy:

"Oh, he is wounded, I thanke the Gods for't" (II.i, p 30),

terwyl Virgilia, die vrou van Coriolanus, op dieselfde tyding uitroep:

"Oh no, no no."

By die terugkeer van Coriolanus van die stryd begroet Volumnia hom vol lof; Virgilia, bly stil in die agtergrond. Tog het albei dit in gemeen dat hulle intuïtief-lewende mense is wat hul oordeel op die gevoel baseer.

Daaron ook, wanneer Volumnia met Coriolanus redeneer oor die lot van Rome, is daar weinig rasionele betoog: sy pleit net al haar trots en vroulikheid, praat van die smart van vroue en kinders, toon hom sy eie vrou en seun. Die konkrete aard van haar denke blyk hier oervloedig. Sy spreek die menslike in hom aan, nie die soldaat wat sy self grootgemaak het nie; dit is dan ook slegs op hierdie wyse dat sy die menslikheid in hom die oorhand laat kry: en alleen met die menslike kan daar deernis opgewek word.

Met Lady Macbeth is dit effens anders gesteld. Inners, sy is daarvoor verantwoordelik dat Macbeth Duncan vermoor. Wanneer hy protesteer:

"We will proceed no further in this Businessse",

antwoord sy:

"Was the hope drunke,

Wherein you drest your selfe? Hath it slept since?

.....From this time,

Such I account thy love" (I.vii, p 504).

As hy volhou:

"If we should faile?"

lui haar antwoord:

"But screw your courage to the sticking-place,

And wee'le not fayle" (I.vii, p 505).

Sy oorreed hom. Tog is daar uit hierdie toneel genoeg bewys dat sy nie wesenlik van Shakespeare se ander vrouekarakters verskil nie: sy redeneer nie werklik nie: sy tart hom, doen 'n beroep op sy gevoel, op sy manlikheid, sy eer, dié dinge wat sy intuïtief as deurslaggewend kan aanvoel. Daaron gee sy ook geen redelike antwoord op sy vraag: "If we should faile?" nie, maar praat dit eenvoudig weg.

Self kan sy egter nie die moord pleeg nie: omdat Duncan haar aan haar vader herinner het. Opnuut die openbaring van intuïtiewe vroulikheid.

Lady Macbeth het nie die verbeelding van haar man nie; daaron kan sy sê:

"A little Water cleares us of this deed" (II.ii, p 510)

teenoor Macbeth se:

"Will all great Neptunes Ocean wash this blood

Cleane from my Hand?" (II.ii, p 510).

Haar gewete is egter haar ondergang, soos blyk uit die aangrypende Slaap-wandel-toneel. Hier verander die skrik in mededoë. En daaron, wanneer sy sterf, weet die toeskouer: nou het hy niemand oor om die las te help dra nie. Daaron is haar dood die gewisse voorspel tot sy eie.

Uiteindelik is die figuur van Lady Macbeth verantwoordelik vir die opwek van simpatie met Macbeth omdat deur sy liefde vir haar, sy besorgdheid oor haar toestand (III.ii), die edelste in hom tot uiting kom.

Vanweë die afgryse van die gedagte dat sy verantwoordelik was vir die oorspronklike wandaad, bring haar eie dood versoening: sy betaal die prys

vir die sonde. En daarná vertoon Macbeth self veel meer wondbaar en menslik.

Eindelik is daar Cleopatra, Shakespeare se grootste vrouekarakter;

"Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: to her women cloy
The appetites they feede, but she makes hungry,
Where most she satisfies" (II.iii, p 968).

Sy is sarkasties, subtiel, flikflooiend, uitdagend, kil, berekenend, terglustig, ydel, trots, teer, asof sy 'n diamant is wat elkers met 'n nuwe kant teen die lig gehou word. Alles in haar vorm egter deel van die geheel-indruk van 'n vrou wat deur haar intuïsie veel suiwerder aanvoel as deur die rede; 'n aanpasbare mens wat gedurig van luin verander, maar in almal op die oordeel van haar gevoel steun. Haar betekenis in die opwek van simpatie met die held lê daarin dat sy Antony se dood veroorsaak en haar eie lewe neen, albei op só 'n wyse dat die held groei tot ongekende statuur. Sy was sy ondergang; maar sy is ook verantwoordelik vir sy heroïese einde, en daarin wek sy bewondering en meelye.

Germanicus openbaar in sy vrouekarakters 'n besondere ooreenkomst met die vroue van Shakespeare; en Shakespeare en Louw herinner in hierdie opsig albei ook aan Vondel.

In Germanicus is daar ten eerste Agrippina. Haar heel eerste verskyning openbaar haar besorgheid oor Germanicus op 'n wyse wat dadelik die intuïtiewe aard van Shakespeare se vrouekarakters in herinnering roep:

"My nan!

Is jy beseer? Ek het jou sten gehoor
Tussen die donker manne deur. Van angs
kon ek nie slaap - vannag nie, honderd nagte,
nooit weet ek of jy veilig is; vandag,
of môre, oor 'n jaar, sal dit gebeur,
ek weet dit. Hierdie nat, vaal lande....." (p 11).

Haar kommer is gebore uit die emosie van angs; en die angs kom uit die atmosfeer van "hierdie nat vaal lande": geen beredering nie, suiwere gevoelsimpuls, gebaseer op 'n verbintenis met wat aards en onverwikkeld is.

Ook teenoor Marcia bely sy haar vrees:

"....die ander heineliiker vrees:

iets wat ek nie kan raak, nie naan kan gee nie;
en om hom, om hom sak dit toe" (p 29) -

woorde waarin daar opnuut geen redenasie skuil nie, soos ook kort daarna
in die erkenning aan Germanicus:

"Ek is 'n vrou; agter my trots skuil vrees;
Ek dink aaneen oor sterwe" (p 31).

Sy weet:

"Die vrees,
dis goed en menslik: hou dit by jou hart" (p 32).

Wanneer daar ná die veldslag 'n boodskapper opdaag, is haar eerste
woorde - wat herinner aan Virgilia, ook aan Badeloch:

"Is hy nog veilig? Is hy gewond"" (p 36).

Pragtig is daaron die woorde van Germanicus aan die hof van Aretas,
wanneer hy haar wegstuur:

"Jy kan naer gaan, my kind, Jy bly 'n kind" (p 90):

want sy het die helderheid en die aardgebondenheid en die intuïsie van 'n
kind.

By sy sterfbed pleit sy:

"Hoe gaan dit? Sê hoe gaan dit? O, die angs
kon net soos ek alleen is, o die angs,
die angs....." (p 114).

By hierdie intuïtiewe natuur is sy egter fier en helder, met die trots
en vitalisme van Volumnia; sy is, in murg en bloed, "die verdheersvrou!
Octaviaan se kleinkind" (p 11). Sy begeer 'n daad:

"Ek wens ek kon los-haar en op 'n ryperd
aan die voorpunt trek. Ons leërs kies die pad
na die hart van die groot Germaneland; ons jag;
vannag gaan mooi word" (27);

dit is sy wat verklaar:

"Niks as die magtigste is mooi" (p 29);

en sy wat aan die Dokter sê:

"Maar ons is die wat breek en maak, onsekerheid
tot nuwe dinge knee, op die voorpunt loop
swaárdsterre" (p 30).

Deur sy verbintenis aan hierdie vrou word daar aan Germanicus self die krag en helderheid verleen wat eie aan háár is. Dit veroorsaak dat sy sterwe nie maar deurentyd lydend is nie: deur Agrippina kry hy verset en word hy tragies. Deur haar liefde vir hom syne vir haar, word hy nader aan die menslike gebring waarsonder hy nooit werklik neelye sou kon gaande maak nie.

Daar mag in die verbygaan op gewys word dat die intuïtiewe aard van Agrippina selfs nog duideliker uit Thusnelda blyk; en dat die knoeiery van die aarts-listige Livia iets van Cleopatra openbaar, omdat dit 'n lis van die aanvoeling is, en nie van die dink nie. Die vroue in Germanicus is al drie supervroue (Plancia buite rekening gelaat); daarom is daar so 'n verstommende effek in Louw se tour de force in die Vyfde Toneel wanneer al drie hierdie geweldige wesens saam op die verhoog verskyn.

Daar kan nou besluit word dat die vroue in die tragedies wat bespreek is op verskillende maniere die edelheid van die held belig en die menslikheid in hom openbaar, sodat die toeskouer simpatiek teenoor hom ingestel kan word; daarby verhoog die onskuld van die vrouekarakters dikwels die gruwelikheid van die gebeure - Ophelia. Desdemona - en skep op dié manier 'n kontras wat ook die skrik in die tragiese reiniging van emosies hewiger maak.

BESLUIT

Uit die voorafgaande sal dit baie duidelik blyk hoe nou Germanicus in vele opsigte aan die tragedies van Shakespeare verwant is. Dat daar sprake van invloed is, sal nie ontken kan word nie; Germanicus is egter in eie reg groots genoeg om Van Wyk Louw se eie onmiskenbare digterskap daarin te bemerk.

Wat veral insiggewend is, is die besondere mate waarin die konflik tussen orde en chaos, in hierdie studie beskou as die sentrale probleem van die tragedie, in Germanicus tot uiting kom. Daarin sluit dit baie nou aan by die Elizabethaanse opvatting omtrent die universum, en daaruit spruit die sentrale konflik tussen lig en duister in die drama.

Dat Louw nie in dieselfde mate as Shakespeare 'n besondere tragiese sfeer probeer skep anders as deur die uitbeelding van 'n kosmiese chaos nie, verleen aan Germanicus 'n effens strakker voorkoms as aan die tragedies van Shakespeare. Die romantiese kleur, die natuurstorms, die omvang van die hartstog, die felle kontraste tussen stilte en beweging, lig en duister, materiële en geestelike, mikrokosmiese en makrokosmiese, veral versterk deur die bykomende kontras tussen komedie en tragedie, is in Germanicus afwesig. Omdat hierdie voortdurende afwisseling ontbreek, stel die tragedie soms bykans té groot eise aan die konsentrasievermoë, veral wanneer dit opgevoer word. Dit is baie duidelik dat die groot verskil tussen Louw en Shakespeare daárin geleë is dat Shakespeare direk op die verhoog ingestel was terwyl Louw in die eerste plaas digter is en in woord en vers, eerder as in handeling en karakter, sy volledigste uiting soek.

'n Opvallende verskil is dat by Germanicus nie die sigbare stryd is wat daar in die grootste tragedies van Shakespeare voorkom nie. 'n Werklike hewige konflik ontbreek; die enkele verwysing van Germanicus na sy begeerte om te heers is nie werklik oortuigend teen al die bewyse van die teendeel nie. Enersyds kan hierdie verskil toegeskryf word aan 'n veranderde toneeltradisie wat die moontlikheid van alleensprake drasties verninder. By Shakespeare is die alleenspraak by uitnemendheid die middel om die held se diepste innerlike bloot te lê; miskien sou Germanicus as

held mensliker aangedoen het as van die aard van die werking van sy gees en gedagtes neer blyke in die drama gegee word. Die groot gebrek van Germanicus is dat die held vreemd bly en daarom te lydend ondergaan.

Die hele voorafgaande studie moes egter een ding duidelik laat blyk het: ondanks gebreke en swakhede is Germanicus allesins die vergelyking met die tragedies van Shakespeare waardig. As dit nog nie op dieselfde dramatiese peil staan nie, verteenwoordig dit ten minste die naaste wat die Afrikaanse dig - en dramakuns nog aan die werk van Shakespeare gekon het.

B I B L I O G R A F I E

- BAILEY, John: Shakespeare. Londen, 1930 (1929).
- BRADLEY, A.C.: Antony and Cleopatra (in: Oxford Lectures on Poetry. Londen, 1934).
- BRADLEY, A.C.: Coriolanus. (Second annual Shakespeare lecture: British Academy. New York, 1912.
- BRADLEY, A.C.: Hegel's theory of tragedy (in: Oxford lectures on poetre. Londen, 1934).
- BRADLEY, A.C.: Shakespearean tragedy. Londen, 1956 (1904)
- BROOKE, Stopford A.: On ten plays of Shakespeare. Londen, 1930 (1905).
- BROOKE, Stopford A.: Ten more plays of Shakespeare. Londen, 1932.
- BROOKS, Cleanth: The well wrought urn. Londen, s.j..
- BULLOUGH, Geoffrey: Narrative and dramatic sources of Shakespeare, Volume I. Londen en New York, 1957.
- BUTCHER, S.H. (red): The poetics of Aristotle. Londen, 1911 (1898).
- CAMPBELL, Lily B.: Shakespeare's tragic heroes: slaves of passion. New York, 1952 (1947?).
- COLERIDGE, S.T.: Shakespeare notes and lectures. Liverpool, 1874.
- DE HAAN, J.D. Bierens: Het tragische. Schuld, noodlot en bevrijding. Leiden, 1933.
- DOWDEN, Edward: Shakspeare: a critical study of his mind and art. Londen, 1907 (14e druk).
- GODDARD, Harold C.: The meaning of Shakespeare. Chicago, 1956 (1951).
- * GONIN, H.: Die historische Germanicus (in: Hertzog-annale van die S.A. Akademie vir wetenskap en kuns, Jaarboek V. Pretoria, Des. '58).
- GRANVILLE-BARKER, Harley: From Henry V to Hamlet (British Academy Annual Shakespeare Lecture, Londen, 1925).
- GROBLER, P. du P.: Vormprobleme van die versdrama (D.Litt. - proefskrif, Universiteit van Natal, 1958).
- HAZLITT, William: Characters of Shakespeare's plays (uitgawe van The world's classics, Londen, 1949, (1817)).
- HENNEBERGER, O.: 'Report me and my cause aright' (in: English studies in Africa, Volume II no 1. Maart 1959).

- HYMAN, Stanley: The tragic vision (in: The Saturday Evening Post 13 June 1959).
- KNIGHT, G. Wilson: The imperial theme. Further interpretations of Shakespeare's tragedies including the roman plays. London, 1931.
- KNIGHT, G. Wilson: The Shakespearian tempest. London, 1940 (1932).
- KNIGHT, G. Wilson: The wheel of fire. Essays in the interpretation of Shakespeare's sonnet-tragedies. London, 1937 (1930).
- LEWIS, C.S.: Hamlet: the prince or the poen? (Annual Shakespeare lecture of the British Academy. London, 1942).
- MACKAIL, J.W. (red.): Coleridge's literary criticism. London, 1938 (1908).
- MARQUARD, N.J.: The theme of responsibility in Julius Caesar (in: Standpunte IV no 4, 1955).
- MUIR, Kenneth: Shakespeare's sources. I: Comedies and tragedies. London, 1957.
- MURRAY, Gilbert: Hamlet and Orestes. A study in traditional types. (British Academy Annual Shakespeare Lecture. New York, 1914).
- RALEIGH, Walter: Shakespeare. London, 1909.
- SCHUCKING, Levin L.: The meaning of Hamlet. London, 1937.
- SMART, John S.: Tragedy (in: Essays and studies by members of the English Association, Volume VIII. Oxford, 1922).
- SPENCER, Theodore: Death and Elizabethan tragedy. A study of convention and opinion in the Elizabethan drama. Cambridge, (?).
- SPURGEON, Caroline F.E.: Shakespeare's imagery and what it tells us. Cambridge, 1935.
- STAIGER, Emil: Grundgegriffe der Poetik. Zürich, 1956 (1946).
- STOLL, Elmer Edgar: Art and artifice in Shakespeare. A study in dramatic contrast and illusion. Cambridge, 1934.
- STOLL, Elmer Edgar: Hamlet the man (The English Association pamphlet no 91. London (?), 1935).
- TILLYARD, E.M.W.: The Elizabethan world picture. London, 1952.

- TILLYARD, E.M.W.: Shakespeare's problem plays. London, 1950.
- WALDOCK, A.J.A.: Hamlet. A study in critical method. Cambridge, 1931.
- WILSON, J. Dover: What happens in Hamlet. Cambridge, 1951, (1935).