

# Die skryf van 'n Afrikaanse eenpersoondrama: teorie en praktyk

CC Spaumer  
22140409

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad *Magister  
Artium-Afrikaans en Nederlands* aan die  
Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof BJ Odendaal  
Mede-studieleier: Me JW Schutte

Mei 2017

## ERKENNINGS

- My studieleier, Prof. Bernard Odendaal, wat hom in elke opsig vir hierdie studie voorberei en toegerus het en geen moeite ontsien het om my werk te bevorder nie. Mag ek eendag in u voetspore volg.
- My hulpstudieleier, Mev. Netta Schutte, wat my passie vir die teater deel en vanaf my eerstejaar 'n onvervangbare rol in my opleiding gespeel het.
- Elke dosent en opvoeder betrokke aan die Skool vir Tale – julle meedoënloosheid wat betref die taal en sy letterkunde het my vanaf dag een geïnspireer en ek hoop om eendag 'n nuwe generasie skrywers en taalkundiges op dieselfde wyse te inspireer.
- My tweelingbroer, Marco Spaumer, wat nog nooit in my getwyfel het nie en wat elke liewe ding wat ek skryf met oorgawe lees en verorber. Ek skryf vir jou, en oor jou, broer.
- Wessel Pretorius, Nicola Hanekom en Naomi Morgan en al die ander dramaturge wat hulle tekste (gepubliseer en ongepubliseer) vir die doeleindes van hierdie studie aangestuur het. Julle tekste is ongelooflik!
- My gesin (Ma, Pa, Ouma en oupa Bokkie): dankie dat ek op julle skouers kon staan en dankie dat geen klip vir julle ooit te groot was om uit die pad te rol nie. Hierdie prestasie kom julle toe.
- Aan my Jesus en God, want ek het alles ontvang en ek het meer as genoeg. Dankie.

## OPSOMMING

In hierdie studie word, ook aan die hand van die analise van 'n aantal Afrikaanse voorbeelde, ondersoek ingestel na die aard van die eenpersoondrama om riglyne daar te stel vir die skryf van suksesvolle eenpersoondramas. Nog relatief min is gedoen wat die teorie oor eenpersoondramas betref, maar die voorkoms van die eenpersoondrama in die teaterwêreld is opvallend. 'n Groot aantal suksesvolle Afrikaanse eenpersoondramas word jaarliks by feeste en teaters aangebied en daarom word die eietydse Afrikaanse teaterlandskap as die fokus van hierdie studie geneem.

Alvorens daar na die eenpersoondrama in die eietydse Afrikaanse teaterlandskap gekyk word, is 'n teoretiese besinning rondom hierdie subgenre noodsaaklik, aangesien daar in bestaande (veral Afrikaanse) dramateorie 'n opmerklik gebrek hieraan voorkom. Die eenpersoondrama se oorsprong, geskiedenis en kenmerke is nog nie in die Suid-Afrikaanse dramateorie bespreek nie. Hierdie subgenre het ontwikkel uit die negentiende-eeuse publieke voorlesings van gedigte en voordragtlike interpretasie van literêre werke, tot sy kontemporêre vorm as 'n verfynde teatervorm. Die opbloeit daarvan kan onder andere aan ekonomiese toestande en 'n breër kulturele gerigtheid op die "self" toegeskryf word.

Die onderskeidende kenmerke van die eenpersoondrama word relatief breedvoerig bespreek met benutting van sekondêre bronne, maar daar word ook op analyses van 'n aantal Afrikaanse eenpersoondramas staatgemaak om die teorie aan te vul. Daaruit word dit duidelik dat die dramaturg van die eenpersoondrama die moontlikhede benut om dramatiese voorstelling, liriese bespiegeling en narratiewe verhalings met mekaar af te wissel. Sodanige studie en die gevolgtrekkings waartoe gekom word, vorm ten slotte die grondslag vir die skryf van 'n eie eenpersoondrama deur die skrywer van hierdie verhandeling.

Die studie bestaan dus uit ses hoofstukke. In die eerste vier word eers die internasionale, asook plaaslike ontwikkeling van die eenpersoondrama bestudeer, waarna die onderskeidende kenmerke en verskillende vorme van hierdie teatersoort onder die loep geneem word, 'n dramateoretiese analise van 'n aantal Afrikaanse eenpersoondramas en, ten slotte, die daarstel van enkele riglyne vir die skryf van 'n eenpersoondrama volg.

Hoofstuk 5 van die studie bevat 'n nuutgeskrewe eenpersoondrama wat deur die teoretiese werk, soos in die eerste vier hoofstukke vervat, gerig is. Hierdie oorspronklike teks vorm 'n integrale deel van die verhandeling, en word gevolg deur 'n besinning op hoe die navorsing die skryf van die eie eenpersoonstuk beïnvloed het. In hoofstuk 6 word afgesluit met 'n samevatting en relevante gevolgtrekkings oor die projekgeheel.

Sleutelwoorde: eenpersoondrama; monoloog; kabaret; storievertelling; genremodusse; narratiwiteit; dramatiek; liriek; dramateorie; drama-teoretiese analise; Afrikaanse teaterlandskap

## ABSTRACT

The following study reflects research conducted on the nature of one-person dramas, the findings of which were then employed in analysing various Afrikaans examples of such dramas, in order to formulate guidelines on how to successfully create one-person dramas. In the past, studies have shown very little focus on the theory behind one-person dramas, even though the appearance of the subgenre within the theatre industry has been notable. A large amount of successful Afrikaans one-person dramas are annually presented at various festivals and theatres, a fact which attests to the relevance of such a research undertaking.

Before attempting in-depth discussions on one-person dramas that have been performed within the contemporary Afrikaans literary system, a theoretical reflection on this subgenre is required – striving to fill the gap in this regard, with particular reference to the Afrikaans theatre world. The origin, history as well as certain features of the one-person drama have not yet been extensively investigated, nor theoretically discussed in South Africa. This form of theatre heralds from 19th century public readings of poems and performative interpretations of literary works but has, in its contemporary form, developed into refined theatrical work. The recent interest in this art form can be attributed to economic conditions and a broad cultural focus on the "self".

With the aid and utilisation of secondary sources, distinctive characteristics of the one-person drama are discussed in relative detail in this study. Analyses of various Afrikaans one-person dramas are also drawn upon in the process of theorising on the subgenre. From these it becomes apparent that literary forms such as the narrative, lyrical and dramatic are utilised interchangeably by playwrights when writing for this subgenre. The study and the conclusions (subgenre guidelines) drawn from it, eventually enables the author of this dissertation to produce and reflect on an own, original one-person drama (included with this dissertation).

This dissertation consists of six chapters. In the first four, investigation into international as well as local developments of one-person drama forms is reported upon, followed by the identification of distinctive characteristics and different forms of this theatre type. The theoretical findings are employed in analyses of a number of existing Afrikaans one-person

drama texts, and this part of the study is concluded by a formulation of certain guidelines which may be of assistance to playwrights attempting to create such a text.

Chapter 5 of the study contains a newly written one-man drama by the author of this dissertation, the creation of which was guided by the findings of the first four chapters. This original drama text forms an integral part of the dissertation and is followed by a reflection on how the reported research has influenced the structuring of and language usage in it. In chapter 6, the study is concluded with a summary as well as a formulation of relevant conclusions on the project as a whole.

Keywords: one-person drama; monologue; cabaret; storytelling; literary modes; narrativity; drama; lyric; drama theory; theoretical analysis; Afrikaans theatre landscape

## INHOUDSOPGAWE

Erkennings.....	i
Opsomming.....	ii
Abstract.....	iv
<b>1. INLEIDING.....</b>	<b>10</b>
1.1. Kontekstualisering.....	10
1.2. Probleemstelling.....	11
1.3. Navorsingsdoelwit.....	15
1.4. Metode van ondersoek.....	16
1.5. Samevatting en vooruitskouing.....	17
<b>2. ONTWIKKELING VAN DIE EENPERSOONDRAAMA: INTERNASIONAAL EN PLAASLIK.....</b>	<b>18</b>
2.1. Die vroeë wortels van die eenpersoondrama in globale verband.....	18
2.2. Die eenpersoondrama in internasionale verband in die 1800's en 1900's.....	20
2.2.1. Die Lyceum- en Chautauqua-beweging.....	21
2.2.2. Die eenpersoondrama en die Modernisme.....	24
2.2.3. Die faktor van ekonomiese toestande in internasionale toneelontwikkelings in die laat 1900's.....	26
2.3. Historiese manifestasies van die eenpersoondrama in Suid- Afrika.....	28
2.4. Die Afrikaanse eenpersoondrama van die 1980's en die invloed van kabaret en die Suid-Afrikaanse Engelstalige eenpersoondrama daarop.....	34

2.5. Die eenpersoondrama en die veranderende sosio-politieke omstandighede.....	37
2.6. Die eietydse eenpersoondrama in Suid-Afrika.....	40
2.7. Gevolgtrekking.....	41
<b>3. ONDERSKEIDENDE KENMERKE VAN DIE EENPERSOONDRAMA AS DRAMA-SUBGENRE.....</b>	<b>43</b>
3.1. Terminologie aangaande en definiërings van die subgenre.....	43
3.2. Algemene kenmerke van die eenpersoondrama.....	44
3.2.1. Karakter(uit)beelding in die eenpersoondrama.....	46
3.2.2. Taalgebruik in die eenpersoondrama.....	47
3.2.3. Storievertelling in die eenpersoondrama.....	50
3.2.4. Die gehoor in die eenpersoondrama-opvoering.....	55
3.2.5. Die stelinkleding van eenpersoondramas.....	57
3.3. Verskillende vorme van die eenpersoondrama in internasionale verband.....	58
3.4. Gevolgtrekking.....	61
<b>4. GENREKENMERKE VAN SUKSESVOLLE AFRIKAANSE EENPERSOONDRAMA.....</b>	<b>63</b>
4.1. Inleiding.....	63
4.2. 'n Kort samevatting van die opset en intrigeverloop van drie Afrikaanse dramas gekies vir kenmerkanalise.....	64

4.3. 'n Analise van 'n drietal Afrikaanse eenpersoondramas aan die hand van kenmerke van die dramagenre in die breë.....	65
4.3.1 Inleiding.....	65
4.3.2 Dramatiese karakterisering.....	67
4.3.3 Tydinkleding en ruimtebeelding/-voorstelling in die drama.....	68
4.3.4 Dramatiese handeling en gebeure.....	69
4.3.5 Dramatiese taalgebruik/dialogoog.....	70
4.4. Breë omskrywing van die liriese, narratiewe en dramatiese genremodusse, met verwysing na die toepaslikheid van elk met betrekking tot die eenpersoondrama as subgenre.....	72
4.5. 'n Analise van 'n drietal Afrikaanse eenpersoondramas in terme van spesifieke subgenrekenmerke.....	75
4.5.1. <i>ONT- (Wessel Pretorius, 2012)</i> .....	75
4.5.2. <i>Oscar en die pienk tannie (Eric-Emmanuel Schmitt / Naòmi Morgan, 2013)</i> .....	88
4.5.3. <i>HOL (Nicola Hanekom, 2014)</i> .....	99
4.6. Enkele opmerkings oor ander resente Afrikaanse eenpersoondramas.....	109
4.6.1. <i>Adam Twee (2015)</i> .....	110
4.6.2. <i>Die Bram Fischer-wals (2012)</i> .....	113
4.6.3. <i>Af (2012)</i> .....	116
4.7. Samevatting: Riglyne vir die skryf van 'n (suksesvolle) eenpersoondrama.....	118

<b>5. DIE DONKER MAN.....</b>	<b>122</b>
5.1. Die teks: Die donker man .....	122
5.2. 'n Kritiese besinning op die toepassing van die riglyne in die skryf van die eenpersoondrama <i>Die donker man</i> .....	161
5.2.1. Die toepassing van die riglyne in die skryf van 'n eie eenpersoondrama.....	162
<b>6. GEVOLGTREKKING.....</b>	<b>174</b>
<b>7. BRONNELYS.....</b>	<b>179</b>
<b>8. BYLAAG.....</b>	<b>192</b>

## Hoofstuk 1

### INLEIDING

#### 1.1. Kontekstualisering

Storievertelling is nog altyd 'n onlosmaakbare deel van die Afrikaanse kultuur. Die land het immers 'n sterk tradisionele mondelinge literatuur wat deur die verskillende inheemse stamme beoefen is en word. Verder word daar vanuit ander vakdissiplines ook na die wondere van storievertelling gekyk, soos die genesende krag daarvan (kyk veral na Müller, 1996, en Jordaan, 2008). Om stories te vertel is, soos daar in hierdie studie geargumenteer word, ook die werk en kuns van die soloakteur.

Die eietydse teaterlandskap, hetsy plaaslik of internasionaal, bevind hom tans in 'n kommerwekkende posisie weens ekonomiese toestande en ander, mededingende vorme van vermaak (televisie, internet en so meer). Daarom wend baie dramaturge, produksiespanne en akteurs hulle na meer ekonomiese vorme van teater, soos byvoorbeeld die eenpersoondrama. Hoe kleiner die ensemble, hoe groter die winsgrens. Maar om 'n gehoor manalleen, of vroualleen, te boei, is uitdagend. Nicola Hanekom (2013) sê byvoorbeeld in 'n onderhoud op YouTube oor haar eenvrouvertoning *Hol*: "I think I'm completely insane... This is extreme theatre for me, I'm so scared... Not just because of the 8 km [wat op 'n trapmeul afgelê word tydens die vertoning – MS] and the sort of physical theatre, but the combination of that with the intellect having to work overtime with this rapid fire dialogue and I'm all by myself."

Handeling is een van die kernelemente van enige drama, maar 'n verdere uitdaging met die skryf en opvoer van 'n enkelpersoondrama is byvoorbeeld waar karakterteenkating en -konflik vandaan behoort te kom. Die drama is bedoel om opgevoer te word en in die multikarakterdrama is daar een persoon wat iets teenoor 'n ander doen of sê. Die akteur van die eenpersoondrama het nie 'n tasbare antagonis saam met hom op die verhoog nie. Die handeling en konflik moet van elders af kom – of moet dit dan elke keer om innerlike konflik gaan? Is alle eenpersoondramas dan só eensoortig dat dieselfde resep gevolg moet word?

In n eerste poging om antwoorde op bogenoemde vrae te kry, is 'n soektog na plaaslike eenpersoondramas op DALRO (*Dramatic, Artistic and Literary Rights Organisation*) se webwerf geloods, wat 'n skamele 11 trefslae opgelewer het, waarvan slegs vier in Afrikaans was (twee hiervan is deur Marion Holm geskryf). Hierdie uitslag onderskraag die volgende stelling van Nel (2011:13): "Die navorsingsmateriaal met betrekking tot skerpskertskomedie, eenmanvertonings en sketskomedie in Suid-Afrika is baie skaars[.]" Die uitdaging dan vir dramaturge en akteurs van die eenpersoondrama is dat daar taamlik min genreteorie bestaan; selfs die argivering van hierdie soort tekste, wat 'n mens sou kon gebruik as 'n soort gids, is karig.

Dit is derhalwe belangrik om die eenpersoondrama as genre van nader te beskou om uiteindelik 'n leemte in die dramateorie te vul. Dit is dus essensieel om na bestaande eenpersoondramas te kyk om as goeie voorbeelde en maatstawwe te dien by die skryf van 'n eie drama. Vir hierdie studie is 'n aantal suksesvolle eenpersoondramas gekies en toegang daartoe is deur middel van kontakmaking met die betrokke dramaturge en akteurs verkry.

## **1.2. Probleemstelling**

In hierdie verhandeling gaan gepoog word om die onderskeidende kenmerke van die eenpersoondrama as drama-subgenre vas te stel, ten einde 'n teoretiese model te ontwerp wat as rigtingduider kan dien vir die skryf van suksesvolle eenpersoondramas. Om die gestelde doelwit te bereik sal eerstens 'n kritiese verkenning van bestaande sekondêre literatuur oor die eenpersoondrama onderneem word. Daarby sal 'n aantal suksesvolle Afrikaanse eenpersoondramas aan 'n kritiese analise onderwerp word om vas te stel in watter mate dit die bestaande teoretisering hieroor versterk of nuanseer. Laastens word, soos gesê, beoog om self 'n eenpersoondrama te skryf en by die verhandeling in te sluit, naamlik as toepassing van wat uit die teoriestudie en teksanalises as raamwerk hiervoor vasgestel kon word. Die eie drama kan dan beskou word as 'n soort toepassing en "toetsing" van die model. Ten slotte sal afleidings sover moontlik gemaak word oor die funksionaliteit van die model, al dan nie.

Volgens Jo Bonney (2000:xiv), in haar bundel *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, is daar in die laat 20ste eeu 'n

internasionale oplewing in die belangstelling en voorkoms van die eenpersoondrama as subgenre in die teaterwêreld te bespeur. Clare Wallace se siening, uitgedruk in haar *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity* (2006), dat Samuel Beckett met sy monologiese dramas as die vader van die moderne eenpersoondrama beskou kan word, ondersteun dié waarneming dat die oplewing 'n verskynsel is wat in die tweede helfte van die 20ste eeu opvallend geword het. Wallace (2006:3) skryf: "It is not until Beckett begins to explore the form in the late 1950s that its experimental potential is seriously developed."

Ook in Afrikaans is 'n opvallende teenwoordigheid van, en 'n groeiende waardering vir sulke dramas in onlangse jare waar te neem. Nicola Hanekom verskyn byvoorbeeld in 2011 in haar eenvrouvertoning, *HOL*, wat as 'n gedramatiseerde weergawe van die bewussynstroom van een karakter aangebied word. In 2012 is Wessel Pretorius in sy eie eenmanvertoning te sien, naamlik *ONT-*, wat handel oor 'n jongman en sy belewenisse tydens sy grootwordjare. Sandra Prinsloo pak in 2012 ook 'n eenvrouvertoning aan, naamlik *Oskar en die Pienk Tannie*, 'n drama deur Eric-Emmanuel Schmitt, later deur homself omgewerk tot novelle. Die novelle is toe uit die oorspronklike Frans in Afrikaans vertaal en gepubliseer deur Naòmi Morgan, wat daarna ook die dramaweergawe in Afrikaans omgesit het.

Die baie gunstige resepsie van die genoemde drie eenpersoondramas beklemtoon die relevansie van my voorgenome ondersoek. Die drie produksies het tussen 2012 en 2013 altesaam meer as 'n dosyn toekennings ingepalm. *HOL* (2011) word onder andere in 2012 bekroon met 'n *Standard Bank Ovation*-toekenning aan Hanekom as beste aktrise; daarna volg die *Fleur du Cap*-toekenning vir dieselfde prestasie (Anoniem, 2014a). *ONT-* (2012) ontvang onder andere in 2013 agt benoemings by KykNET se Fiësta-toekenningsgeleentheid en stap met vier toekennings weg: Beste Akteur, Beste Prestasie in 'n Solo-vertoning, Beste Nuutgeskepte Afrikaanse Opvoering en Beste Opkomende Kunstenaar (Anoniem, 2013). *Oskar en die Pienk Tannie* (2012) stap in 2013 met onder andere drie KykNET Fiësta-toekennings weg, naamlik dié vir beste aktrise (aan Sandra Prinsloo), beste regisseur (aan Lara Bye) en beste aanbidding (kyk De Beer, 2013).

Dit is 'n vraag aan watter faktore bogenoemde opbloei toe te skryf is. Bonney (2000:xiv) noem onder andere die (ongunstige) breër ekonomiese toestand waarbinne die

teaterbedryf hom bevind, en die behoefte aan kleiner ensembles wat daaruit voortgespruit het, as 'n oorsaak. Martie Retief-Meiring (volgens Anoniem, 2009), destydse joernalis van *Die Burger*, spreek haar ook uit oor die toenemende finansiële druk waaraan spesifiek kunstefeeste onderhewig is. Sy noem ook dat dié toedrag van sake die toekoms van tradisionele veelkarakter-dramas in die gedrang kan bring. Bonney (2000:xiv) meen egter dat die oplewing ook toegeskryf kan word aan 'n breër kulturele gerigtheid op die "self". Akteurs, regisseurs en dramaturge is hiervolgens produkte van 'n era wat sy beskryf as een van "the 'self'", naamlik as produk van "a hundred years of shifting from the nineteenth-century emphasis on the community to the late twentieth-century elevation and examination of the individual" (Bonney, 2000:xiv).

Oor die eenpersoondrama is oorsee al heelwat geskryf. John Gentile se *Cast of One: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage* (1989) neem die evolusie van die eenpersoondrama onder die loep, vanaf die negentiende eeu se voorlees van gedigte en interpretasie van literêre werke tot sy kontemporêre vorm as 'n verfynde teatervorm. Deborah Geis se *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama* (1993) is volgens Wallace (2006:2) 'n uitsonderlike bydrae tot die literatuur rondom eenpersoondramas. In 2000 stel Jo Bonney 'n bundel solotekste saam, getiteld *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century* (2000). Michael Kearns se boeke, *Getting your solo act together* (1997) en *The Solo Performer's Journey* (2005), word ook deur akteurs, regisseurs en dramaturge geraadpleeg. Clare Wallace bring in haar boek *Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle* (2006) opstelle saam wat handel oor die realisering van en veranderinge aan monoloogtekste tot dramas en solo-opvoerings (soos Wallace, 2006:4, self verklaar). Louis E. Catron se *The Power of One: The Solo Play for Playwrights, Actors, and Directors* (2009) bevat geskiedskrywing oor die eenpersoondrama wat nie maklik in ander tekste te vind is nie. Jordan R. Young se *Acting Solo: The Art of One-man Shows* (2012) behels 'n verkenning van die kenmerke en geskiedenis van die eenpersoondrama.

Nogtans wys iemand soos Young (2012:170) uit dat, hoewel daar baie geskryf is oor ander subgenres van die dramatiek, daar nog relatief min gedoen is wat die teorie oor eenpersoondramas betref – dit is 'n sub-genre van die teater- en toneelwetenskap wat heelwat ruimte vir verkennende navorsing bied. Ook byvoorbeeld Wallace (2006:2) wys

op die gebrek aan krities-teoretiese besinning oor die eenpersoondrama. Hierdie argument dien dus as motivering vir hierdie studie, met die gepaardgaande wete dat dit nie 'n eenvoudige of maklike taak gaan wees nie, juis weens die gebrekkige bestaande krities-teoretiese besinning hieroor.

In Afrikaans is betreklik min in hierdie verband gedoen. Daar is byvoorbeeld

- a) Susanne Magretha van Deventer (1974) se *Die Dramatiese Monoloog in Afrikaans* (1974);
- b) Réna Pretorius (1980) se bydrae, "Vrede-aand": 'n herlesing en herwaardering, in Van der Merwe & Scholtz se bundel opstelle *Leipoldt 100* (1980), saamgestel vir die Leipoldt-gedenkjaar 1980; en
- c) D.J. Opperman se *Naaldekoker* (1974), waarin hy byvoorbeeld die kenmerke van die dramatiese alleenspraak verken.

Die genoemde Afrikaanse bydraes is egter eerder toegespits op die dramatiese monoloog as subgenre. Daar is derhalwe kennelik 'n leemte, veral in Afrikaans, aan 'n sistematiese beskrywing van die aard en kenmerke van die eenpersoondrama, en hoe dit verskil van die ander drama-subgenres. Met hierdie studie hoop ek om hierdie leemte te (help) vul.

Die volgende navorsingsvrae spruit uit bostaande:

1. Wat is die oorsprong (ook van terme soos *eenpersoon-/eenman-/eenvroustuk* of *-drama* of *-vertoning*), geskiedenis en (moontlik subgenre-onderskeidende) kenmerke van dié teater- of toneelsoort, meer spesifiek soos dit binne die Afrikaanse teater- en toneelwêreld sy beslag gekry het?
2. Om watter redes het dit 'n gewilde teater- of toneelsoort binne die eietydse Afrikaanse teater- en toneelwêreld geword?
3. Watter resente Afrikaanse eenpersoondramas moet in ag geneem word vir ontleding om sodoende by te dra tot die bevestiging en/of nuansering van die teoriebevindinge uit bestudering van die sekondêre bronne?
4. Watter beperkings, uitdagings en geleenthede bied dié teater- of toneelsoort – spesifiek aan die skrywer daarvan?

### 1.3. Navorsingsdoelwit

Die doel van die navorsing is derhalwe vierledig:

1. om die oorsprong, geskiedenis en kenmerke van die eenpersoondrama in die internasionale, maar veral Afrikaanse teaterverband te bestudeer;
2. om binne die eietydse Afrikaanse teater- en toneelwêreld vas te stel waarom eenpersoondramas 'n gewilde teater- of toneelsoort is;
3. om 'n aantal (minstens die bovermelde) suksesvolle Afrikaanse eenpersoondramas aan die hand van bestaande eenpersoondrama-teorie te analiseer om te bepaal wat die kenmerke van 'n suksesvolle drama is (of wat besonder problematies daaromtrent is) en hierdie kenmerke dan te kodifiseer in die vorm van 'n "model" (dit wil sê om 'n model vir die skryf van eenpersoondramas in Afrikaans te ontwerp); en
4. om self 'n eenpersoondrama te skryf as toepassing van wat uit die teorie en teksanalises oor eenpersoondramas afgelei is, gevolg deur kritiese besinning oor die funksionaliteit van die gekonstrueerde model.

Internasionale navorsers oor die eenpersoondrama spreek hulle uit oor die onderskeidende kenmerke van hierdie teatervorm. Daar word onder andere gereeld verwys na die rol van die gehoor, die kunstenaar as storieverteller, die vierde-muur-konvensie en taalgebruiksaspekte (veral die voorkoms van die bewussynstroomtegniek). Wallace (2006:6) sê byvoorbeeld: "In the absence of this convention [the fourth wall], monologue focuses attention intensely upon the speaker and upon the way in which s/he expresses her- or himself. Language, the dynamics of narrative and linguistic elements, is, as a result, foregrounded." Ons sien dit byvoorbeeld duidelik in Pretorius se *ONT-* (2012), waar hy onder meer gebruik maak van *Groot Verseboek* as teksbron van verpoëtiseerde taalgebruik in die vertel van die storie. In *HOL* (2014) val die gebruik van die bewussynstroomtegniek op.

Volgens Young (2012:357) word soortgelyke vereistes aan die eenpersoondrama gestel as aan 'n multikarakter-drama, byvoorbeeld wat betref intrigebou, struktuur en progressie. Wallace (2006:6) sê egter dat die eenpersoondrama na essensiële storievertelling neig; dat dit wegdoen met dramatiese illusie. Merson (2004:6) se siening dat 'n suksesvolle eenpersoondrama as 't ware verg dat die kunstenaar/akteur verdwyn om plek te maak vir

die storieverteller, sluit hierby aan. Die *teks* van die eenpersoondrama staan derhalwe voorop. Soos Young (2012:359) dit formuleer: "So much of solo work is the text." Nog aspekte wat deur Wallace (2006:13) as opvallend aangaande die eenpersoondrama uitgewys word, is onder andere die gebruik van 'n persona as middel tot sosiale kritiek, en die ondermyning van geslag-stereotipes deur middel van rolspel.

Oor subgenre-onderskeidende kenmerke soos bostaande is, na my wete, nog niks in Afrikaans opgeteken nie. Ek hoop om deur hierdie studie 'n bydrae te lewer wat deur sowel dramaturge as deur regisseurs en akteurs benut kan word om suksesvolle eenpersoondramas (soos dié van Hanekom, Pretorius en Schmitt/Morgan) op die planke te bring.

#### **1.4. Metode van ondersoek**

Hierdie studie wil 'n moontlike model vir die skryf van eenpersoondramas in Afrikaans ontwerp, hoewel ek voorspel dat iets soos 'n stel riglyne meer haalbaar sal wees. Daar moet egter duidelik onderskei word tussen die terme *teorie* en *model*. Johann Mouton en H.C. Marais se besinnings rondom "model" en "prototipiese model" in hul boek *Basiese begrippe: Metodologie van die geesteswetenskappe* (1988) bied 'n goeie vertrekpunt. Hulle noem dat "model" 'n meersinnige term is en dat dit dikwels as sinoniem vir "teorie" gebruik word (Mouton & Marais, 1988:141). 'n "Model" het egter eerder 'n heuristiese as 'n verklarende funksie (laasgenoemde is wat 'n *teorie* bied – Mouton & Marais, 1988:142). "Modelle" sistematiseer die verbande tussen verskynsels ('n gevestigde teorie word gebruik in die konstruksie van 'n model vir 'n relatief onbekende verskynsel), terwyl "teorie" die sistematiese verbande tussen verskynsels verklaar (Mouton & Marais, 1988:143).

Die genoemde drie (dalk meer) suksesvolle Afrikaanse eenpersoondramas word geanaliseer met die oog op die vasstelling van sistematiese ooreenkomste tussen hulle (subgenre-kenmerke), dit wil sê aan die hand van bestaande dramateorie, met spesifieke verwysing na die skeppingselemente by die skryf van 'n drama – soos byvoorbeeld geïdentifiseer deur Keuris (1996) in haar boek oor dramateorie, *Die Dramateks: 'n Handleiding*, asook deur PJ Conradie (1998) in sy *Die drama: 'n inleidende studie* en deur verskillende skrywers in *Die Afrikaanse Skryfgids* ('n publikasie onder redaksie van

Riana Scheepers en Leti Kleyn; 2012). Die oogmerk is om uiteindelik hierdie kenmerke in die vorm van 'n model, of dan 'n stel riglyne, te kodifiseer. Die ontwerp van sodanige model moet die navorser ten slotte van beter inligting en 'n teoreties begronde basis voorsien om 'n eie poging in die skryf van 'n eenpersoondrama aan te pak, en by afloop daarvan krities oor die moontlike sukses daarmee te besin.

### **1.5. Samevatting en vooruitskouing**

Wanneer 'n soloakteur op die verhoog stap en hom of haar aan die gehoor as karakter voorstel, volg daar 'n storie. Storievertelling het 'n belangrike instrument geword in hoe ons die lewe en sy dinge (re)konstrueer. Baie dramaturge, produksiespanne en akteurs wend hulle nou dikwels na die eenpersoondrama as middel hiertoe – 'n verskynsel wat in die tweede helfte van die 20ste eeu eers opvallend geword het. Die uitdaging vir dramaturge en akteurs van die eenpersoondrama is egter dat daar taamlik min teorie oor hierdie vorm bestaan. Daarom is daar heelwat ruimte vir verkennende navorsing op hierdie gebied en poeg ek om in die volgende hoofstukke hierdie leemte te vul. Die eersvolgende hoofstuk behels die oorsig van die historiese ontwikkeling van die eenpersoondrama in internasionale verband en word gevolg deur hoofstukke waarin 'n bespreking van die algemene kenmerke en verskillende vorme van die eenpersoondrama en toepassings hiervan by die analise van 'n aantal Afrikaanse eenpersoondramas plaasvind.

## Hoofstuk 2

### ONTWIKKELING VAN DIE EENPERSOONDRAAMA: INTERNASIONAAL EN PLAASLIK

#### 2.1. Die vroeë wortels van die eenpersoondrama in globale verband

Dit is moeilik om die presiese ontstaanstyd of –oorsake van die eenpersoondrama as dramatiek-subgenre vas te pen of te peil. As ons aanneem dat die eerste vorm van 'n eenpersoondrama die stories was wat 'n individu aan sy gemeenskap of stam vertel het, dan het dié toneelsoort primitiewe wortels en is dit een van die oudste vorms van teater. Geis (1993:15) meen dat die monoloog na die antieke Griekse tragedie terugdateer, wat die vroegste vorme van alleenspraak – of soos sy dit noem: "monologic speech" – bevat. Hierdie monoloë is óf eksplisiet óf implisiet aan die lewende gehoor gerig. Catron (2009:5) meen "the solo performer predates recorded history". Young (2012) noem dit die "genesis of theatre" en sê eweneens dat toneel begin het toe 'n individu aan 'n groep mense 'n storie wou vertel.

Bonney (2000:xiii) verwys in die voorwoord van haar essaybundel na die Afrika-"griot", wat 'n tradisionele orale geskiedkundige en storieverteller was, en na die Griekse monologis, die Franse troebadoer en die Middeleeuse Engelse siferspeler – almal (voor)draers van stam- en gemeenskapstories. Gentile (1989:23) skryf dat die eenpersoondrama so oud soos die mensdom self is en verwys na storievertellers, podiumdigters, voordragkunstenaars, komediante, nabootsers en uitvoerende kunstenaars wat almal syns insiens eenpersoondrama-voorgangers was.

Die geskiedenis van die Griekse toneel en tragedie lewer ook insigte op rondom die voorgeskiedenis van die eenpersoondrama. Die woord "monoloog" is die kombinasie van twee Griekse woorde: *monos*, wat "alleen" beteken; en *legein*, oftewel "om te praat". Die woord "monoloog" beteken dus "om alleen te praat". Luidens geskiedskrywing was die Griekse akteur en digter, Thespis, die eerste soloakteur, "innovating a new style in which a solo actor performed the speeches of the characters in the narrative (using masks to distinguish between the different characters). [...] Thespis is therefore considered the first Greek 'actor', and his style of drama became known as tragedy" (Anoniem, 2015a). Vóór Aischulos die tweede akteur as speler in 'n drama ingevoer en die tragedie op 'n vaste

grondslag geplaas het vir sy moderne verskyningsvorm om te ontwikkel, is slegs een akteur gebruik (Kuritz, 1988:24).

In sy boek *The Power of One* (2009) noem Louis E. Catron dat daar in antieke Griekeland solokunstenars (*rhapsodists*, oftewel "oral readers") was wat geskiedenis-staaltjies en stories oor legendariese figure aangebied het, lank vóór die aanvang van toneel soos dit uit die Westerse tradisie bekend geword het (Catron, 2009:5). Hy meen dat hierdie vroeë solokunstenars die basis van solovertonings, wat later deur bekende dramaturge soos Aristophanus, Sophokles en Euripides ontwikkel is, gelê het. Rosenmeyer (1981:147) beweer iets dergelyks oor die ontwikkeling van die monoloogvorm en Euripides as dramaturg ("a dramatic mechanism which Euripides is the first to explore"). Hy vertel dan verder van die Romeinse *histriones*, ook solokunstenars wat die rolle van verskillende karakters gespeel het, en dat hierdie solokunstenars se werk later belangstelling gewek het in formele toneel (Catron, 2009:5). Hy verwys na hierdie solokunstenars as "chroniclers of their times, impersonating significant leaders and events of the past to captivate audiences in the present" (Catron, 2009:5).

Smith (2010:207) skryf op sy beurt die volgende oor die ontstaan van die monodrama:

Although the interest in monodrama might be interpreted as an exploration of modern subjectivity and psychoanalysis, the genre of monodrama was not invented by modernists. Its origin is associated with Jean-Jacques Rousseau's 1766 music drama, *Pygmalion*. While the popularity of the form initiated by *Pygmalion* had decreased by 1815, monodrama was imported to England through the work of Robert Southey, among others, and shaped many dramatic works of the major English Romantics, including Wordsworth's *The Borderers* and Byron's *Manfred*.

In hulle boek *Theatre Histories: An Introduction* (2006) skryf Zarrilli et al. oor "primary oral cultures". Hulle erken dat toneelhistorici in die algemeen meer op dramas in die vorm van geskrewe tekste fokus – die orale kultuur bly dus 'n uitdaging vir navorsers (Zarrilli et al., 2006:3). Onlangse navorsing oor tradisionele storievertellers en "oral performance" wys ook die kreatiwiteit en kompleksiteit van laasgenoemde soort stukke uit (Zarrilli et al., 2006:21).

Zarrilli et al. (2006:21) skryf die volgende omtrent die primêr orale kultuur van teateraanbiedings:

[They] are 'episodic' locations of listening, hearing, and voicing where "mythic" worlds are created. The hearer does not attempt to analyze, understand, or interpret what is heard, but experiences and absorbs the musicality of the voice – its timbre, tone, amplitude, pitch, resonance, vibration, and shape as the voice moves between sounding and silence(s) – the pauses of varying lengths that help mark, set off, and/or accentuate what is voiced. Reception is perception, not "meaning".

Hulle noem dat hierdie vroeë tradisies van storievertelling vereis het dat luister (en die luisteraar) sentraal staan; dus was die gehoor se rol die belangrikste (Zarrilli et al., 2006:21). "Om te sien" was egter ook belangrik: "[T]he oral elaboration of a story by an excellent teller makes the story a 'spectacle' in that 'it is visible through the storyteller's dramatization, and the spectator visualizes it further in his mind's eye.'" (Zarrilli et al., 2006:21) Verderaan in die studie word albei hierdie aspekte (om te luister en om te sien) weer by die bespreking van die eenpersoondrama se genrekenmerke betrek.

## **2.2. Die eenpersoondrama in internasionale verband in die 1800's en 1900's**

Gedurende die Victoriaanse tydperk (1837–1901) geniet die eenpersoondrama – oftewel "platform performances", soos dit destyds genoem is – ongeëwenaarde kommersiële en artistieke sukses (Gentile, 1989:23). Hierdie "platform performances" het in die vorm van literêre voorlesings figureer, waarvan Charles Dickens s'n die gewildste was. Gentile (1989:24) noem Dickens die "exemplary solo performer of his century", en wel op grond van sy literêre voorlesings in Amerikaanse stede tussen 1867 en 1868.

Oor die sukses van hierdie voorlesings haal Gentile vir Raymund Fitzsimons (1970:15) aan, wat van mening was dat die sukses van hierdie lesings daarop berus het dat dit goed afgerond en eenvoudig was en dat dit tot alle ouderdom- en voorkeurgroepe kon spreek (Gentile, 1989:24). Fitzsimons het ook gesê dat Dickens se voorlesings die beste eenmanvertoning van die negentiende eeu was (1970:15). Die Victoriaanse teatergangers het die eenpersoondrama egter nie as toneel beskou nie. "A solo performance, which used no costumes, no seats, a

lectern and readings from favorite literature did not to their minds constitute theatre." (Gentile, 1989:24)

Hierna het Mark Twain in dieselfde voetspore gevolg, asook Charlotte Cushman (Gentile, 1989:24). Dit is ook in hierdie tyd, tydens die vorige eeuwending, dat die sogenaamde Lyceum-beweging, sowel as die Chautauqua-beweging begin het. Albei hierdie bewegings is belangrik in die geskiedenis van eenpersoondrama-ontwikkeling in Amerika. Soos Gentile (1989:25) tereg opmerk: "The solo performers of the late 19<sup>th</sup> century benefited greatly from the development of the Lyceum and Chautauqua."

### **2.2.1. Die Lyceum- en Chautauqua-beweging**

Die Lyceum- en Chautauqua-organisasies het gepoog om aan Amerikaners kulturele en morele opvoeding te bied. Hoogaangeskrewe akademici, politieke figure en *clergy* (geestelikes) het regoor die land getoer en tydens tentvertonings opvoedkundige en aansprekende toesprake gelewer. Kort hierna het solokunstenaars hul "platform readings" in dieselfde kringe begin voorgedra (Catron, 2009:6).

#### **Die Lyceum-beweging**

Die woord *lyceum* verwys oorspronklik na die plek in antieke Griekeland waar Aristoteles sy filosofiegesprekke met studente gevoer het; sedertdien na enige sodanige plek van studie: "the proper name of certain places of study or instruction" (OED, 2015a). Die Lyceum-beweging in Amerika was 'n vroeë vorm van georganiseerde volwassene-opleiding. Die beweging is deur vrywilligers en plaaslike verenigings gelei, wat mense die geleentheid gebied het om na debatte en lesings te luister. Die getal Amerikaanse lesingsale het teen 1834 tot 3 000 gegroei (Gentile, 1989:25).

Aanvanklik was die oprigting van hierdie lesingsale plaaslik gedrewe, met sprekers vanuit die gemeenskap, maar teen 1840 het dit tot professionele instansies gegroei – eksterne lektore is gekry om die praatjies en debatte te lei. Bekende name wat hierby betrokke was, sluit Ralph Waldo Emerson, Frederick Douglass, Henry David Thoreau, Daniel Webster en Nathaniel Hawthorne in.

Hierdie lesingsale het tot en met die Amerikaanse burgeroorlog floreer, waarna dit deel van die Chautauqua-beweging (wat teen die 1870's reeds begin het) geraak het.

### **Die Chautauqua-beweging**

Hierdie beweging was gedurende die laat 19de eeu en die vroeë 20ste eeu baie gewild. Dit het as 'n religieuse opleidingsprogram vir Sondagskoolonderwysers en kerkpersoneel begin, maar het gou tot die bied van algemene opvoeding, ontspanning en gewilde vermaak gegroei. Teen die 1900's was daar byna 'n honderd Chautauqua-tente en nagenoeg 150 onafhanklike Chautauquas met permanente lesingsale. Die beweging het sy hoogtepunt in 1924 bereik en hierna afgeneem, hoewel daar nog 'n paar van hierdie programme aangebied is. (Die programme het simfoniekonserte, operas, dramas en lesings ingesluit.)

Maar omdat hierdie (én die hierbo vermelde) beweging 'n streng "opvoedkundige filosofie" wou handhaaf, is die solokunstenars tot literêre voorlesings beperk. Dit is veral die Chautauqua-beweging wat die eenpersoondrama help ontwikkel het (Gentile, 1989:25). Die Chautauqua-beweging het as protestantse gemeente-aksie ontstaan en daarom is enige item wat na "teater" gelyk het, op die program verbied. Die eenpersoondrama/-vertoning het, as gevolg hiervan, op die Chautauqua-platform floreer, "feeding the dramatic appetite of a public forbidden to attend 'real theatre,' i.e. play productions" (Gentile, 1989:25). Suksesvolle solokunstenars, soos Helen Potter en Leland Powers, is vir hulle werk op die Chautauqua-platform as pioniers gesien en ander solokunstenars het hulle begin naboots (Gentile, 1989:26).

Sodoende, sê Gentile (1989:26), het die solo-vertoning, oftewel eenpersoondrama, 'n positiewe eroderende invloed op die Victoriaanse intoleransie jeens teater gehad en het dit selfs in die Amerikaanse platteland sukses begin geniet.

Teen 1920 moes die solokunstenaar hom egter herontwerp/herposisioneer – enigiets Victoriaans is as outyds en alte konvensioneel bestempel. Om weer hul plek in die teater te vind, moes die solokunstenaar aanvaarding soek by 'n samelewing wat *play production* as die standaardvorm van teatervermaak aanvaar het (Gentile, 1989:27). Twee belangrike solokunstenars wat hierdie beweging van "platform performance" na "soloteater" geïnisieer

het, is Ruth Draper and Cornelia Otis Skinner. "They brought the one person show form from the Chautauqua platform into the Broadway theatre." (Gentile, 1989:27)

Gentile (1989:25) spreek hom soos volg uit oor Draper en Skinner se bydrae tot die ontwikkeling van die eenpersoondrama as toneelvorm:

Draper's great contribution in the history of solo performance in the United States was her ability to revive a form of public entertainment and raise it to new levels of artistry and prestige... Cornelia Otis Skinner began her career as a solo performer following closely in Draper's path; she soon developed original, more elaborate, complex, and dramatically-unified texts than those of her great fellow monologist. Skinner wrote of her desire to see the one-person show form accepted as a legitimate form of theatre [...].

'n Ander belangrike persoon wat die eenpersoondrama vanaf die 1920's help ontwikkel het, is die Russiese dramaturg en teaterteoretikus Nikolai Evreinov. In die teatertydskrif *New Theatre Quarterly* skryf Alexandra Smith 'n artikel getiteld "Nikolai Evreinov and Edith Craig as Mediums of Modernist Sensibility" (2010), waarin sy, onder andere, die rol van Evreinov in die oplewing van die monodrama bespreek. Volgens Smith (2010:203) was hy 'n meester van die monodrama, het hy 'n toonaangewende rol in die "modernist movement of Russian theatre" gespeel en was hy een van die mees prominente teater-innoveerders van die Modernisme. Sy monodramas, of "cabaret performances" soos Smith (2010:206) daarna verwys, is 'n vergestaltung van wat hy self beskryf het as "the human being as a combination of several entities". Die eenpersoondrama, volgens Evreinov in sy *The Theatre in Life* (1927), is 'n dramatiese voorstelling van wat in die individu se brein plaasvind. Alles wat op die verhoog aanskou word, word sins insiens in ooreenstemming met die protagonis se geestestoestand uitgebeeld.

Sy noem Evreinov se her-lewendmaking van en herbesoek aan die monodrama 'n artistieke reaksie ("artistic response") op die onstuimige tydperk in Rusland (die 1905-rewolusie en die oorlog met Japan), wat ekstreme individualisme in Rusland gestimuleer het (Smith, 2010:206). Evreinov se *The Theatre of the Soul*, byvoorbeeld, plaas die gehoor se fokus op die innerlike drama van 'n moderne subjek (Smith, 2010:214). Sy verwys na 'n artikel waarin

Valerian Chudovsky in 1912 soos volg oor Evreinov se teater vir kabaret, *Crooked Mirror*<sup>1</sup>, geskryf het: "Crooked Mirror (*Krivoie zerkalo*), which actively promoted Evreinov's plays, [is] the most representative of contemporary aesthetic trends expressing modern subjectivity and the subliminal self." (Smith, 2010:206) Hierdie moderne subjektiwiteit en die subliminale self is twee belangrike aspekte van die eenpersoondrama en word later in die onderhawige studie ondersoek.

Aleksandr Kugel' meen, volgens Smith (2010:206), dat die her-lewendigmaking van die monodrama soos deur Evreinov onderneem, eintlik uit 'n hoogs pessimistiese moderne wêreldsiening voortgespruit het, wat die disintegrasie van moraliteit gevolg gehad het en na die pluraliteit van subjektiewe waardes gelei het. Kugel' stel verder dat die oplewing van die monodrama toegeskryf kan word aan 'n skielike belangstelling in die akteur se vermoë om 'n soort religieuse figuur te vertolk, "capable of sharing his/her emotional experience with the audience" (Smith, 2010:206).

Vervolgens word daar gekyk na die invloed en impak wat die Modernisme op die eenpersoondrama gehad het.

### **2.2.2 Die eenpersoondrama en die Modernisme**

Wanneer die eienskappe van die Modernisme, asook die werk van die dramaturge wat bygedra het tot die ontwikkeling van die eenpersoondrama gedurende die modernistiese tydperk in ag geneem word, blyk die eenpersoondrama ook 'n produk van dié breë kulturele era te wees. Geis (1993:17) bespreek byvoorbeeld die moderne monoloog aan die hand van werke van dramaturge soos Ibsen, Strindberg, O'Neill en Williams, met uiteindelijke verwysing na Brecht en Beckett se rol in die ontwikkeling van die eenpersoondrama. Geis (1993:21) meen dat monoloë in hierdie dramaturge se dramas die weg gebaan het vir vollengte-monoloë, oftewel eenpersoondramas.

---

<sup>1</sup> Die Crooked Mirror-kabaretgeselskap is in 1908 in Sint Petersburg gestig as 'n teaterklub wat spesialiseer in parodie. Die naam van die teater, "Crooked Mirror" (in Engels vertaald), is blykbaar van die epigraaf van Gogol se bekende satiriese drama *The Government Inspector* (1830) afgelei. Die epigraaf lui (in Engelse vertaling): "If your face is crooked, don't blame the mirror" (Harvey, 2014). Die produksies van Evreinov wat hier op die planke gebring is, het meesal na parodie geneig en volgens Chudovsky was dit bloot bedoel om oor "modern forms of extreme subjectivism" te besin (Smith, 2010:206).

Die begrip "Modernisme" word, volgens Liebenberg (2013), van toepassing gemaak op enige beweging wat gedurende die eerste dekades van die 20ste eeu in Wes-Europa en Noord-Amerika in die teken van vernuwing in die literatuur gestaan het. Dié vernuwing(s) in literatuur het 'n klemverskuiwing vanaf die beskrywing van uiterlike gegewens – waarop die Realisme toegespits was – na die weergawe van die innerlike ervaring van die karakters self behels, dit wil sê "vanaf 'n belangstelling in die wêreld van objekte na die bewussyn wat hulle waarneem en die reaksies wat hulle ontlok" (Liebenberg, 2013). Belangrik hier is die bewussynstroomtegniek – oftewel die sogenaamde *stream of consciousness*-tegniek – wat by uitstek 'n modernistiese wending verteenwoordig (Liebenberg, 2013). Die bewussynstroomtegniek word later in die onderhawige studie verder bespreek, naamlik met spesifieke betrekking op die eenpersoondrama.

Geis (1993:17) meen dat daar 'n aanvanklike verwerping van die monoloogvorm was, omdat 'n meer natuurlike dialoogvorm nagestreef is. In die latere werke van August Strindberg, Eugene O'Neill en Tennessee Williams is egter begin om die monoloog ekspressionisties te gebruik – tipies van die Modernisme, waar die geïsoleerde stem na geleentheid tot dialoogekspresie gesoek het, maar dit selde kon vind. Volgens Geis (1993:21) reflekteer die vroeë monoloë in Ibsen et al. se dramas 'n "modern sense of human isolation [...] [of] individuals' alienation from themselves and from one another".

Sy sê ook byvoorbeeld dat Ibsen se latere werke al meer op taal se potensiaal om tot dramavorming en -onderhouding benut te word, begin staatmaak het. "[T]hey rely less on physical action and more on the power of words to take over time and space. Not surprisingly, then, [Ibsen's] characters move a bit further in the direction of monologue [...]" (Geis, 1993:19) Andrew Kennedy, soos aangehaal deur Geis (1993:21), beskryf hierdie ontwikkeling in die genre van die eenpersoondrama as "an example of the increasing solipsism that [...] accompanies the development of expressionism in modern drama".

Wallace (2006:3) skryf in soortgelyke verband: "It is not until Beckett begins to explore the form in the late 1950s that its experimental potential is seriously developed." In verwante terme skryf Geis (1993:23) oor Samuel Beckett en Bertolt Brecht se invloed op die eenpersoondrama: "[They] changed the ways we look at theatrical monologue to a greater degree than any other twentieth century dramatists." Die rede wat Geis hiervoor aanvoer, is dat hierdie twee dramaturge die platform geskep het vir nuwe benaderinge tot die konstruksie

van narratiewe en teaterruimte, asook die akteur se verhouding tot die gehoor. Hierdie aspekte speel 'n definitiewe rol in die skryf en opvoer van eietydse eenpersoondramas.

Beckett "appropriated and transformed the monologue" (Geis, 1993:25) in sy dramas; die monoloog was lank die sentrale teatertegniek in sy dramas, totdat sy latere werke in hul geheel eenpersoondramas geword het. Die karakterstem, meen Geis, vervang dikwels in Beckett se dramas die handeling op die verhoog (Geis, 1993:25). Táál beheer in Beckett se eenpersoondramas dus die dramatiese handeling: "[T]he play occurs through the speaker and the theatricalization of the speaker's presence on stage (the way he or she is lit, etc.); the language of the monologue constitutes and controls the dramatic action." (Geis, 1993:25)

In die tweede hoofstuk van Geis se boek word die veranderinge waardeur die monoloog gegaan het in die beweging van Modernisme na Postmodernisme onder die loep geneem. Sy noem dat die postmoderne monoloog dit reggekry het om 'n funksie in dramas te vervul wat nie bloot verklarend of "psigologies" van aard was nie, maar wat benut word om die fisiese en visuele handeling op die verhoog te probeer systap, uiteindelik "to transform the consciousness that a monologue is being delivered into a metaphoric construction that shapes our overall understanding of the work" (Geis, 1993:30).

### **2.2.3. Die faktor van ekonomiese toestande in internasionale toneelontwikkelings in die laat 1900's**

In *The Oxford Companion to American Theatre* skryf Bordman en Hirschak (2004:581) oor die opbloeï van bevredigende eenpersoondramas aan die begin van die 1970's, naamlik soos beïnvloed deur 'n swak teaterekonomie en deur talentvolle akteurs se begeerte om 'n hele verhoog te durf. In die meeste van hierdie eenpersoondramas het, volgens Bordman en Hirschak (2004:581), dramaturge hulle met die herskepping van historiese en literêre persoonlikhede bemoei, soos die geval waar Henry Fonda Clarence Darrow as figuur vertolk het (1974), en waar Julie Harris in *The Belle of Amhurst* (1976) die digteres Emily Dickinson speel. Hierdie eenpersoondramas is deur ander persone as die genoemde akteurs geskryf en geregisseer, sodat die akteurs hul slegs op hul karakterrolle kon toespits.

Eenpersoondramas het egter teen die 1990's begin verander: "The performer became the author and sometimes even the subject." (Bordman & Hischak, 2004:581) Dramaturge het hul al meer tot die skryf van eenpersoondramas gewend, terwyl produksiehuise dit aangebied het omdat dit finansiëel voordelig en dus lewensvatbaar was (Bordman & Hischak, 2004:581). Anna Deavere Smith, hooggeprys vir haar talle eenpersoondramas, het haar eie eenpersoondramas (*Fires in the Mirror*, 1992, en *Twilight: Los Angeles*, 1992/1994) geskryf en opgevoer. Hierdie dramas is gebaseer op onderhoude wat sy met mense in die werklike lewe gevoer het en sy het al hierdie mense as karakters in haar vertonings vertolk. Eric Bogosian het ook byvoorbeeld 'n hele versameling van vreemde persone vertolk in die eenpersoondramas wat hy vir homself geskryf het.

Ander solotoneelkunstenaars, soos John Leguizamo en Charlayne Woodard, het hulself (asook familieledes, bure, vriende en vyande) in outobiografiese eenpersoondramas vertolk – gebeure uit hulle jeug was die mees algemene onderwerp (Bordman & Hischak, 2004:581). Rob Becker, Sandra Bernhard, Eve Ensler, Amy Freed, Sherry Glaser, Spalding Gray, Danny Hoch, Barry Humphries, Priscilla Lopez, Jackie Mason, Christopher Plummer, Mark Setlock, Claudia Shear, Frank Gorshin en Patrick Stewart is van die akteurs wat sukses gesmaak het as solotoneelkunstenaars (Bordman and Hischak, 2004).

Marvin Carlson se *Performance: A Critical Introduction* (1996), waarin die skrywer poog om die begrip "performance" in "performance studies" te definieer, sê byvoorbeeld dat *solo performance art* en die eenpersoondrama van die 1980's en vroeë 1990's met feminisme en homoseksuele spelers (soos Holly Hughes, Karen Finley en Tim Miller) geassosieer word (Carlson, 1996:127). Bonney (2000:xiv) verduidelik dié ontwikkeling soos volg: "The nineties finally made room for the previously marginalized, diverse voices of this society, and the solo form has tracked these developments." Die monoloog van die 19e eeuse teater het met ander woorde in die konteks van 'n veranderende diskoers rondom die self ontstaan, meer spesifiek rondom die vraagstuk van hoe om hierdie innerlike, psigologiese toestande dan voor te stel (Wallace, 2006).

Carlson sê ook van die vroeë *performance art*-spelers dat hulle nie soseer 'n koherente narratiewe karakter wou skep as wat hulle 'n treffende visuele handelingsvoorstelling wou daarstel nie. Hulle sou ook hierdie platform gebruik om 'n bekende historiese of politieke

figuur te vergestalt met die doel om sosiale kommentaar te lewer of om 'n satiriese blik op die persoonlikheid te werp (Carlson, 1996:125).

Vervolgens word 'n oorsigtelike blik van die historiese ontwikkeling van die eenpersoondrama in Afrikaans gegee.

### **2.3. Historiese manifestasies van die eenpersoondrama in Suid-Afrika**

Die historiese ontwikkeling van die eenpersoondrama in Afrikaans is, weens 'n gebrek aan volhoubare teater- en toneelargivering, ietwat onduidelik. In hulle artikel *South African drama and theatre heritage (part I): a map of where we find ourselves* (2014) skryf Marisa Keuris en Lida Krüger oor die ontoeganklikheid van dokumente oor Suid-Afrikaanse teaterproduksies en die uitdagings wat dié situasie vir teaternavorsing en teateropvoeding bied. Hulle spreek hulle uit oor die belangrikheid van, en die kontroversies rondom, teaterwese-argivering: dat dokumentasie oor Suid-Afrikaanse teater tussen die laat-1980's en in meer onlangse tye nie maklik bekombaar is nie en dat daar nie 'n sisteem in plek is om die eietydse teaterwese te argiveer nie. Om 'n kronologiese blik op die historiese ontwikkeling van die eenpersoondrama in Suid-Afrika gewerp te kry, is 'n uitdaging op sigself.

Miskien moet 'n mens dan weer, soos met die blik op die historiese ontwikkeling van die eenpersoondrama in internasionale verband hierbo, by die orale verteltradisie begin. Die ryk verteltradisie van Suid-Afrika se inheemse stamme kan as 'n goeie basis vir 'n beskouing van die ontwikkeling van die eenpersoondrama dien. Cope (in Argyle & Preston-Whyte, 1978:183) verwys immers na hierdie storievertelling as 'n "solo dramatic act". In sy artikel oor die Xhosa-verteltradisie, "Theatrical possibilities of the traditional Xhosa iintomsi: what do they offer here and now?", skryf Gay Morris (1989:98):

It has no knowledge of the fourth wall: that metaphor for the separation of communication and art which renders art meaningless and useless. It has no knowledge of a play set, a script or a pre-ordained performance; rather it reminds us to recreate the theatrical act because we enjoy it and believe in it, and to re-create meaning afresh each time.

Die eenpersoondrama, soos die *Iinstomi*-tradisie, steur hom ook selde aan die konvensie van die vierde muur, 'n volledige stel of 'n daargestelde teks (hierdie kenmerke word later in die studie verder ondersoek). Die aard van die vroeë, orale storievertelling stem dus ooreen met eienskappe van die eietydse eenpersoondrama en daarom kan sekere insigte verwerf word wanneer 'n mens hierdie manier van storievertelling ontleed. In haar verhandeling *Storie en Sprokie: 'n Ondersoek na die sprokiesmotief in enkele populêre Afrikaanse romans* (1995) haal Malie Brink die outeur van *Comparative literature and African literature* (Gérard, 1993:1) aan: "[W]e should never forget that in the beginning was the Word. I firmly believe that the verbal art is coeval with man."

Na die verbale kuns van die vroeë inheemse stamme kan ook verwys word as die tradisionele mondelinge literatuur in Suid-Afrika (Oliphant, 2013). Die mondelinge literatuur behels liriese, narratiewe (vertellings-) en dramatiese genres wat algemeen beoefen is deur die verskillende inheemse stamme voor die vestiging van skryf- en leesvaardighede alhier (Oliphant, 2013). Msimang (1986:136) noem hierdie vertellers (*folktale performers*) die "entertainers", "educationists" of "moralists" van hulle stamme.

Oliphant (2015) beskou dié vertellings ook as behorende tot 'n "geleentheidsgenre", omdat dit binne die konteks van nomadiese en pastorale gemeenskappe as danksegging- of besweringsmiddel beoefen is. Binne hierdie nomadiese en pastorale gemeenskappe was die tradisionele drama 'n vermenging van die toorgebruike by ritualistiese dankfeeste; "drama was deel van antisipatoriese besweringsfeeste waarin ritmiese danse, poësievoordragte en sang, tesame met interaksie tussen spelers en die gehoor, gesorg het dat die spel kollektief en partisipatories van aard is" (Oliphant, 2015).

In *Storie en Sprokie: 'n Ondersoek na die sprokiesmotief in enkele populêre Afrikaanse romans* (1995) ondersoek Brink onder andere die inheemse Suid-Afrikaanse sprokie en die prosavertellings binne die mondelinge tradisie van Suid-Afrika, met spesiale verwysing na die sprokie. Brink beweer dat die wetenskaplike bestudering van mondelinge kunsvorme in Afrika met die koms van die Europese sendelinge 'n aanvang geneem het (Brink, 1995:34) en dat storievertelling 'n inherente en bindende faktor in die kultuur van die inheemse bevolkingsgroepe van Suid-Afrika is (Brink, 1995:34). Die probleem – of eerder: uitdaging – is dat baie van die vertellings buite hulle oorspronklike konteks versamel is en dat inligting oor die dramatiese uitvoerings daarvan verlore is (Brink, 1995:37).

Sy skryf verder dat die Boesmanvertellings "formeel gestruktureerd is en 'n duidelike manier van uitdrukking bevat het", en dat die "netjiese verwerking van sekere algemene episodes in sommige vertellings" opval (Brink, 1995:35). Daar word ook melding gemaak van die Boesmans se skerp waarnemingsvermoë en hulle uitstekende aanvoeling vir nabootsing (Brink, 1995:37). In die eietydse eenpersoondrama is dit juis hierdie waarnemingsvermoë en aanvoeling vir nabootsing wat van die akteur 'n betroubare, oortuigende storieverteller maak.

In die Sotho-gemeenskap is die sprokie gewoonlik saans rondom die vuur deur oumas aan kinders vertel (Brink, 1995:45). In hierdie vertellings, soos by die eenpersoondrama, is dialoog tot die minimum beperk (Brink, 1995:45). Die verteller van hierdie stories was dan die skrywer én akteur – soos in die geval van baie van die Afrikaanse en internasionale eenpersoondramas. Mofokeng (1951:181) beskryf die rol van hierdie Sotho-vertellers soos volg: "She lives in her story and to have her before your eyes is like seeing the story projected on the screen in a theatre." Mofokeng se beskrywing vind aansluiting by Zarrilli et al. se mening dat die storieverteller se dramatisering die gehoor in staat stel om die gebeure verder in hulle geestesoog te visualiseer. Die verteller is dus in beheer van die styl van die vertelling en nie die opset van die sprokiesvorm nie (Brink, 1995:46).

Die geskiedenis en gebruik van die dramatiese monoloog bring ook insig rondom die bespreking van die eenpersoondrama. Dit is derhalwe voordelig om na die dramatiese monoloog in Afrikaans te kyk om te bepaal tot watter mate dit die kenmerke en eienskappe van die eietydse eenpersoondrama beïnvloed het, al dan nie. Vervolgens word Van Deventer se verhandeling, getiteld *Die Dramatiese Monoloog in Afrikaans* (1974), geraadpleeg oor die geskiedenis en gebruik van die dramatiese monoloog.

Van Deventer se studie is gemoeid met die aard van die dramatiese monoloog teen die agtergrond van die Engelse dramatiese-monoloog-tradisie en kenmerke daarvan wat deur buitelandse kritici aan die dramatiese monoloog toegesê is; voorts geskied die tipering aan die hand van kenmerke van 'n aantal Afrikaanse dramatiese monoloë (Van Deventer, 1974:2). Die skrywer bevind dat die dramatiese monoloog 'n vorm is wat deur veral digters beoefen is, met C. Louis Leipoldt as een van die eerste groot beoefenaars van hierdie vorm in Afrikaans (Van Deventer, 1974:3). Die gedig is deur N.P. Van Wyk Louw as die magtigste alleenspraak in Afrikaans beskou (Van Deventer, 1974:2). Hieruit sou 'n mens kon aflei dat die

eenpersoondrama in die sestigerjare nog nie tot sy volle reg ontwikkel het nie en dat dit allermens beskou sou word as 'n vorm van dramatiese monoloog of alleenspraak.

Van Deventer (1974:3) is van mening dat die grootste beoefenaar van die dramatiese monoloog in Afrikaans N.P. Van Wyk Louw self was. Van Wyk Louw is volgens haar verantwoordelik vir die twee mees grootse, mees bekende monoloë in Afrikaans, naamlik "Die Hond van God" (1942) en "Die Swart Luiperd" (1942). Baie van hierdie monoloë wat deur Van Wyk Louw geskryf is, bestaan uit gesprekke met God, wat Van Deventer (1974:4) in werklikheid as dramatiese monoloë sien. Hierdie stelling deur Van Deventer onderstreep die geldigheid van die keuse om die eenpersoondrama *Oskar en die pienk tannie* in te sluit by die onderhawige studie oor dié subgenre – gesien dit 'n drama is wat die eensydige gesprek tussen Oskar en God uitbeeld.

Van Deventer (1974:4) maak verder melding van 'n hele paar Van Wyk Louw-monoloë, asook van sy ballades, wat sy as dramatiese monoloë sien. Volgens Van Deventer (1974:4) is hierdie ballades almal dramatiese monoloë omdat daar "een spreker aan die woord is wat vertel van sy gevoelens in sy huidige situasie en hoe hy tot hier gekom het". Resente teoretici soos Maguire (2015) en Catron (2009) se besprekings van die eenpersoondrama resoneer met laasgenoemde stelling en dié aspek sal in die volgende hoofstuk onder die loep geneem word.

In haar bespreking van die oorsprong van die dramatiese monoloog verwys Van Deventer (1974:5) na Ribner se *Poetry: A Critical and historical introduction* (1962). Ribner (1962:331) meen dat die dramatiese monoloog se oorsprong by die Elisabethaanse dramaturge lê, wat die monoloog as hulpmiddel ontwikkel het om aan die gehoor sekere dinge bekend te maak wat nie deur handeling per se uitgebeeld kan word nie. Verskeie kenmerke en eienskappe word aan die dramatiese monoloog verbind, maar tradisioneel is daar vier kenmerke te vinde: die teenwoordigheid van 'n spreker en 'n toehoorder; 'n voorval; en interaksie tussen toehoorder en spreker (Van Deventer, 1974:6). Die eenpersoondrama deel hierdie vier eienskappe met die dramatiese monoloog.

'n Belangrike opmerking ten opsigte van die dramatiese monoloog is dat elk van die bespreekte monoloë 'n spesifieke punt van belang in die geskiedenis tot tema het, momente wat H. Buxton Forman die bestekopmaking van die "human soul" noem (Van Deventer, 1974:7). Dit is 'n eenvoudige benadering wat behels dat ruimte geskep word vir die menslike

siel om namens homself te praat en dat alles gesê moet kan word, byvoorbeeld betreffende die omstandighede wat bygedra het tot die uiteindelijke ontwikkeling van die siel (Van Deventer, 1974:7). Ander kritici het 'n meer wetenskaplike benadering tot die klassifikasie van die dramatiese monoloog as genre gehad (Van Deventer, 1974:7).

Laasgenoemde klassifikasie behels die vasstelling van meer spesifieke kenmerke, soos dat elke dramatiese monoloog die volgende elemente bevat: die spreker, die gehoor, die gebeurtenis, interaksie tussen die spreker en die gehoor, openbaring van die karakter, dramatiese handeling en handeling wat in die hede afspeel (Van Deventer, 1974:7). Drie verdere kenmerkende eienskappe van die tradisionele monoloog word deur N.H. Abrams (1971:43) vermeld, naamlik dat 'n enkele persoon aan die woord is in 'n spesifieke situasie en in 'n kritieke oomblik<sup>2</sup>; die persoon spreek 'n ander persoon of persone aan, maar ons weet van die tweede persoon se teenwoordigheid en wat hy/sy sê of doen slegs via die diskoers van die dramatiese spreker; die dramatiese monoloog word só georganiseer dat die fokus op die temperament en karakter van die dramatiese spreker val en dat hy sy karakter, onbewustelik, self in sy woorde openbaar.

Hierdie kenmerke van die dramatiese monoloog word ook deur die eenpersoondrama vertoon.

'n Laaste aspek van die dramatiesemonoloog-vorm wat veral betrekking het op die onderhawige studie, is dit wat die kritikus Hair bevind het rondom die dramatiese monoloog. Hair (soos aangehaal deur Van Deventer, 1974:10) meen dat daar eienskappe van die verhalende, dramatiese en liriese genres binne die dramatiese monoloog gekombineer word. Hy verduidelik dat die narratiewe feite van die storie weergee, terwyl die vertelmodus self dramaties is – hierdeur word die storiefeite tot lewe geroep en word simpatie by die leser gewek. Die liriese aspek, daarenteen, behels die "something of mine" van die digter; 'n inslag wat die gehoor in staat stel om te verstaan wat aan die gang is, asook om 'n oordeel oor die karakter(s) te vel.

Hair se studie kyk nie net na die vorm van die dramatiese monoloog nie, maar ook na die spreker van die dramatiese monoloog (Van Deventer, 1974:14). Daar is sekere kenmerke wat

---

<sup>2</sup> Catron (2009:27) skryf iets soortgelyks oor die eenpersoondrama: "[T]he character in the monodrama faces a major emotional situation, so important that he or she simply has no choice but to encounter and reveal those significant intimate secrets and truths."

algemeen by die spreker in die dramatiese monoloog voorkom, byvoorbeeld die spreker wat deurentyd na hom- of haarself verwys as die "ek" – met ander woorde, in terme van die besitlike vorm, na "myne" of "my". Ander kenmerke is die betrokkenheid van die spreker by die verhaal wat hy of sy vertel; dat die spreker dikwels alleen en eensaam is; 'n sekere lewensmoegheid is by die spreker te bespeur; buitengewone emosies word beleef; 'n onmoontlike saak word deur die dramatiese spreker gepropageer; hy of sy het skuld en 'n morele aandeel aan die eie situasie; simpatie word gewek en daar is 'n uitstel van morele oordeel; bewondering vir die spreker en kennis van die dramatiese spreker word gewek (Van Deventer, 1974:16-26).

Volgens Van Deventer (1974:28) word kenmerke van die verhaal in die dramatiese monoloog aangetref, en sy bespreek kortliks die verhaalverloop van monoloë deur beide C. Louis Leipoldt en D.J. Opperman. Sy noem dat die spesifieke kenmerke nie vereistes is nie, maar bloot ooreenstem met wat dikwels in dramatiese monoloë aangetref word. Die verhaalkenmerke wat volgens Van Deventer (1974:28-36) in die dramatiese monoloog aangetref word, behels

- i. 'n geskiedkundige gebeurtenis (byvoorbeeld 'n belangrike moment in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, soos die Tweede Vryheidsoorlog);
- ii. kontraswerking tussen twee tydperke (twee geskiedkundige tydperke of twee botsende beskawingsperspektiewe word teenoor mekaar gestel en die spreker is dikwels 'n "oorgangsfiguur [...] wat die onrus van 'n hele tyd in hulle dra..." (Van Deventer, 1974:30);
- iii. gewelddadigheid as motief;
- iv. 'n emosionele betoog (die spreker deel nie net feitlikhede mee nie, maar probeer ook die gehoor emosioneel oorhaal tot 'n bepaalde stellingname);
- v. 'n visuele aanbod (die herbelewing van 'n ervaring word dikwels op 'n baie visuele manier aangebied en die verteller poog om die karakters waarvan hy vertel, voor die leser se oog te skilder);
- vi. 'n heftige aanhef; en
- vii. 'n sikliese verloop. (By talle dramatiese monoloë ervaar die leser aan die einde van die spreker se betoog dat hulle weer aan die begin daarvan staan.)

Dit is dus duidelik hoe daar eienskappe van die verhalende, dramatiese en liriese genres binne die dramatiese monoloog gekombineer word – een van die vernaamste ooreenkomste tussen die dramatiese monoloog en die eenpersoondrama. Later in die studie word 'n aantal eenpersoondramas aan die hand van die eienskappe van die verhalende, dramatiese en liriese genres bespreek om te bewys dat hierdie genrevermenging die kern van die suksesvolle eenpersoondrama vorm.

Maar dit is nie te sê dat die Afrikaanse eenpersoondrama sy ontstaan óf ontwikkeling uitsluitlik aan die dramatiese monoloog of mondelinge verteltradisies van inheemse stamme te danke het nie. Die Afrikaanse teaterwese is oor die jare heen deur veral Europese teatertendense beïnvloed. 'n Sterker argument sou uitgemaak kon word dat die invloed wat die kabaretbeoefening op die ontwikkeling van die Afrikaanse eenpersoondrama gehad het, belangriker is as dié van die inheemse verteltradisies of die dramatiese monoloog; eweso die aanbieding van 'n hele rits Engelse eenpersoondramas in Suid-Afrika in die 1980's – soos hierna aangevoer sal word.

#### **2.4 Die Afrikaanse eenpersoondrama van die 1980's en die invloed van kabaret en die Suid-Afrikaanse Engelstalige eenpersoondrama daarop**

Ons weet dat die onstuimige politieke omstandighede in Suid-Afrika in die 1980's tot verskeie vorme van protesteater aanleiding gegee het. Volgens Nel (2011:32) is kabaret as protesmeganisme teen die destydse regering ingespan – 'n situasie soortgelyk aan toe Evreinov die herlewing en herbesoek van die monodrama as artistieke reaksie op die onstuimige tydperk in Rusland aangemoedig het, asook aan hoe Suid-Afrikaanse Engelstalige dramaturge die eenpersoondrama as platform vir vryheid van spraak en kreatiewe uitdrukking gebruik het. Afrikaanse kabaret en die Suid-Afrikaanse Engelse eenpersoondrama het myns insiens die feministiese slagspreuk van die 1970's, naamlik "the personal is political", in die jare tagtig laat eggo.

Nel (2011:54) noem dat die eenpersoondrama 'n aanverwante vorm van die kabaretgenre is en dat daar – net soos met die eenpersoondrama – nie 'n definitiewe oomblik, plek of persoon verbind kan word aan die oplewing van kabaret in Suid-Afrika nie (Van der Merwe, 2010:48). Daar word wel beweer dat Hennie Aucamp, wat as die vader van kabaret in

Afrikaans gesien is, se *Met permissie gesê* in 1980 moontlik die eerste kabaret in Suid-Afrika was (Nel, 2011:36).

Die mees bekende Afrikaanse kabarettiste van die 1980's was onder andere Nataniël, Casper de Vries, André Letoit, Amanda Strydom, Johannes Kerkerrel, Pieter Dirk-Uys en Marion Holm. Maar daar het ook onsekerheid in die teater as professionele kunstenaars wat by kabaret betrokke was, moes hul brood en botter elders as binne die strukture van die provinsiale kunsterrade van destyds verdien. Kunstenaars soos Holm, Nataniël en De Vries het dus eenpersoonvertonings of sketskomedie as 'n loopbaanuiting ingespan (Nel, 2011:46).

Volgens Nel (2011:65) is die kenmerke van die eenpersoonkomedie as genre, meer so as die van kabaret en skerpskertsvertonings, een van die moeilikste om vas te pen. Nel (2011:56) bespreek die eenpersoonkomedie as 'n vorm van sosiale kommentaar en noem dat dit moontlik die gewildste vorm in kabaret is. Sy sê verder dat die aanwending van satire, tesame met ironie en parodie, van die mees integrale fasette van kabaret is (Nel, 2011:57). Dit stem ooreen met die aard van die internasionale eenpersoondrama van die 1980's en vroeë 1990's, wat gekenmerk is deur sosiale kommentaar wat op 'n bekende historiese of politieke figuur gerig is met as doelwit 'n satiriese blik op die bepaalde persoonlikheid (Carlson, 1996:125).

Kunstenaars soos Heidi Edeling, Casper de Vries en Bill Flynn het dikwels die platform van die eenpersoonkomedie gebruik om kommentaar te lewer op kwessies wat hulle kwel. Hierdie kwessies het dikwels 'n universele belang waarmee die gehoor kon identifiseer. Uit die pen van Edeling het in 1992 in 'n tweetalige kabaret by name *So warm soos sneeu/Pure as the driven slush* verskyn, waarin sy 'n soort geslagsoorlog gevoer het. Haar eenvrouvertoning is 'n aanklag teen vroue se uitbuiting in die media en elders, asook vroue se enkelingskap. Casper de Vries het in sy vertoning *Small Talks* eweneens op 'n satiriese en komiese manier na mense en dinge gekyk (*Beeld*, 1993:2) terwyl Bill Flynn aan die einde van die 1980's in *The Colossus of Brooklyn* (1989) na "die menslike gees" en die liefde gekyk het (Joubert, 1989:16).

Kabaret het dus die geleentheid vir baie kunstenaars gebied om eenpersoonvertonings op te voer – die Afrikaanse eenpersoondrama was egter nog glad nie gewild nie. Die Suid-Afrikaanse Engelstalige eenpersoondrama, daarenteen, was taamlik suksesvol en gewild. Van

die vernaamste dramaturge wat hulle in die laat-1980's en vroeë 1990's met hierdie teatervorm besig gehou het, is Irene Stephanou en Ismail Mahomed.

Ismail Mahomed beskryf sy teaterpraktyk as "issue theatre" waarin met sosiale kwessies soos ras, seksualiteit, geslagsgelykheid bemoeienis gemaak word en wat gemaklik in enige soort ruimte opgevoer kan word (Perkins, 1999:55). Hy het tussen 1980 en 1985 skoolgegee en in 1985, sy finale jaar as onderwyser, 56 van sy leerders na die Grahamstadse Randfees geneem en die impak van die ervaring op sy leerders besef. Hy het derhalwe die onderwys verlaat en sy lewe aan protesteater gewy (Perkins, 1999:54).

In 1987 begin hy sy eie teateropleidingsentrum, Creative Arts Workshop (CAW), en in hierdie tyd ontdek hy die eenpersoondrama (met lae produksiekoste en benodigdhede wat maklik is om te vervoer) as 'n ideale manier om groot hoeveelhede mense te bereik (Perkins, 1999:54). Een van sy vernaamste eenpersoondramas, *Purdah* (1993), is 'n eenvroudrama wat handel oor die onderwerping van vroue in fundamentalistiese Moslem-gemeenskappe, met spesifieke implikasies vir Moslem Indiërs in Suid-Afrika. Sy volgende eenvroudrama, *Cheaper than Roses* (1995), handel oor Betty Fourie, a kleurlingvrou in haar vroeë dertigs, en oor haar soeke na identiteit in 'n nuwe Suid-Afrika. Hy het in daardie selfde jaar die Just Solo-toneelfees in Johannesburg geloods – 'n fees ter bevordering van sy visie vir soloteater (Perkins, 1999:55).

Irene Stephanou het haar dramagraad in 1983 aan die Universiteit van die Witwatersrand voltooi en direk daarna haar politieke bewussyn en ervaring as lid van die Suid-Afrikaanse Griekse gemeenskap, in die vorm van storievertelling, na die planke gebring (Stephanou, 2015). Sy het drie gewilde eenpersoondramas geskryf en vertolk, naamlik *Stukkie Jols* (1984), *Is Every Sperm Sacred?* (1991) en *Meze, Mira and Makeup* (1997).

Mahomed skryf op 1 Julie 2015 soos volg in *The Herald* oor Stephanou se terugkeer na die verhoog in haar nuutste eenpersoondrama, *Searching for Somebody*: "During the state of emergency years in the early '80s, and at a time when the right to freedom of expression and the right of creative expression were not a core part of the South African value system, Stephanou's work at the National Arts Festival gave the Fringe a political gravitas that was fearless, uncompromising and challenging[.]"

Daar is talle fasette van die eietydse Afrikaanse eenpersoondrama wat herinner aan kenmerke van die kabaretwerk en die Suid-Afrikaanse Engelstalige eenpersoondramawerk in die 1980's. Hierdie fasette word verderaan in die studie bespreek, maar belangrik is eers die uitwerking wat die veranderende sosio-politieke omstandighede in Suid-Afrika op die eenpersoondrama gehad het.

## **2.5 Die eenpersoondrama en die veranderende sosio-politieke omstandighede**

*"post-apartheid plays address a broad variety of social realities and employ a wider range of theatrical styles" (David Graver)*

Een van die oorsake wat Bonney (2001:xiv) vir die opbloeï van internasionale eenpersoondramas sedert die 1990's aanvoer, is die "shifting from the nineteenth-century emphasis on the community to the late twentieth-century elevation and examination of the individual". In Suid-Afrika was dit veral die sosio-politieke ommeswaai alhier, ná die demokratiese verkiesing in 1994, asook die algemene verandering in finansiële dinamiek rondom die kunste en in die kultuursektor, wat 'n invloed op die opbloeï van die eenpersoondrama gehad het. Daar is myns insiens twee redes waarom die Afrikaanse eenpersoondrama in hierdie tydperk gewild begin raak het: dit was 'n uitlaatklep vir die soeke na 'n post-apartheid-identiteit; en die transformasie van die staatsgesubsidieerde uitvoerende kunsterade het teaterlui gedwing om finansiël meer beskeie teater te oorweeg.

In sy verhandeling *Theatre in a new democracy: Some major trends in South African theatre from 1994 to 2003* bied Van Heerden (2008) 'n omvattende oorsig van die Suid-Afrikaanse teaterwese sedert 1994 tot en met 2003 – of, soos hy dit stel, "a selected inventory and documentation of theatrical events and performances in South Africa in the first decade of democracy" (Van Heerden, 2008:12). Die boek is derhalwe 'n bruikbare bron in die soeke na die oorspronge en ontwikkeling van die kontemporêre eenpersoondrama op nasionale vlak. Hoewel hy nie op die Afrikaanse teater fokus nie, nog minder op die Afrikaanse eenpersoondrama, is daar tog verwysings na die verwickelinge rondom die Suid-Afrikaanse teaterwese – die vernaamste hiervan word in 'n hoofstuk oor "post-anti-apartheid teater" vervat.

In die bogenoemde hoofstuk bespreek Van Heerden (2008) 'n tendens/genre genaamd "Let me tell you my story..." Hy lei die bespreking in deur te sê dat die kuns van storievertel millennia lank al 'n belangrike deel uitmaak van die Afrika-kultuur en die inheemse sosiale tradisies. Hy meen dat hierdie tradisie van storievertel in die 20ste eeu in die dramas van prominente teatermakers soos Barney Simon en Mbongeni Ngema neerslag gevind het, wat dikwels die drama rondom 'n groep individue gebou het, "each finding and developing a character and his/her story from the everyday environment surrounding them" (Van Heerden, 2008:125).

Van Heerden (2008:125) skryf verder dat elke Suid-Afrikaanse individu of groepvormende individu ná 1994 met 'n nuwe, ongedefinieerde sosio-politieke omgewing gekonfronteer is – 'n omgewing waarin hulle hulself, hulle plek en hulle rol opnuut moes vind. Hierdie uitdaging, meen hy, is aanvanklik deur teatermakers aangepak by wyse van "telling their story or the story of the group they were a member of: 'This is who I am and this is my story', or 'This is who we are, and this is our story'" (Van Heerden, 2008:125).

Die meeste van hierdie produksies was biografies of outobiografies van aard, terwyl ander fiksionele narratiewe behels het (op feite gebaseer) of geheel fiksioneel was (Van Heerden, 2008:125). Van Heerden noem dat hierdie storievertellings tematiese elemente van selfondersoek bevat het, asook van selfbeskikking en -bevestiging – 'n tematiek van identiteit en identiteitsvorming is oorheersend in al hierdie storievertellings (Van Heerden, 2008:125). Sommige resensente was egter nie lowend oor die tendense in hierdie eenpersoondramas nie. "Some reviewers [...] started questioning the theatrical value of all this personal storytelling on theatre stages[.]" (Van Heerden, 2008:127) In die volgende hoofstuk sal daar in meer besonderhede gekyk word na identiteitsvorming as uitvloeisel van storievertelling in die eenpersoondrama.

Van Heerden (2008:129,130) meen ook dat nie alle outobiografiese eenpersoondramas in hierdie tyd hulle met Suid-Afrika se "donker kant" bemoei het nie. Hy maak spesiale vermelding van Irene Stephanou se werk, wat van haar grootwordjare in Roodepoort as deel van 'n Griekse huishouding vertel het. Haar dramatiese karakter, 'n Suid-Afrikaanse Griekse vrou, moes nie net vrede met haar eie kulturele identiteit maak binne 'n Suid-Afrikaanse gemeenskap nie, maar ook binne 'n nuwe Suid-Afrika (Van Heerden, 2008:130). Die eenpersoondrama was dus 'n platform waar iemand vanuit 'n minderheidsgroep, soos

Stephanou, 'n stem kon gee aan ander uit hierdie groep om sodoende 'n kollektiewe identiteit te help bou – 'n definitiewe eienskap van die eenpersoondrama, soos waaroor daar in die volgende hoofstuk uitgewei word.

Die Suid-Afrikaanse eenpersoondramas van die negentigs het vir die eerste tien dekades van demokrasie dieselfde gier begin volg as wat die internasionale eenpersoondrama in die sewentigs gevolg het, naamlik die herskepping van historiese en literêre persoonlikhede. Van Heerden (2008:13) verduidelik dié tendens, van die biografiese eenpersoondramas, as "self-identification and self-determination through focus on well-known actual individuals from the past, each personifying a specific social or cultural group". Die Suid-Afrikaanse gehoor het iemand nodig gehad om namens hulle te praat, uit te praat, en die onus het hier op die storieverteller geval.

Wat die verskyning van die Afrikaanse eenpersoondrama betref, was dit veral die algemene verandering in die finansiële dinamiek rondom die kunste en 'n "fear amongst many Afrikaners that their cultural identity and even their language was in danger of becoming extinct" (Van Heerden, 2008:55) wat die skepping en opvoering van eenpersoondramas (soos óók Afrikaanse multikarakter-dramas) gestimuleer het. Hierdie vrees om die Afrikaner-identiteit het ook gelei tot die loodsing/organisering van 'n hele klomp Afrikaanse kunstefeeste, onder andere Die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) en Aardklop. Dit is veral by hierdie feeste waar onafhanklike produksiehuise, akteurs en dramaturge hulle eenpersoondramas die teaterlig laat sien het. Martie Retief-Meiring, destydse joernalis by *Die Burger*, spreek haar (volgens Anoniem, 2009) hierby uit oor die toenemende finansiële druk waaraan spesifiek kunstefeeste onderhewig is. Sy noem ook dat dié toedrag van sake die toekoms van tradisionele veelkarakter-dramas in die gedrang kan bring.

Ook Van Heerden (2011:67) maak gewag van die "[e]volution of the 'festival play'" – 'n afdeling in sy boek wat deur 'n bespreking oor Suid-Afrikaanse feeste voorafgegaan word. In hierdie afdeling sê die skrywer die volgende oor 'n tipiese feesdrama:

The vast majority, however, of theatre productions and performances on offer, mostly at the Fringe Festival, but also on the Main Festival, would be on a much smaller scale, very often one-person shows or two-handers. These productions were typically staged by independent theatre-makers, often individuals or small companies, and

clearly the scale of such productions was primarily dictated by available funding and allocated performance venues.

Die laat 1990's sien 'n opbloeï in die produksie van biografiese en outobiografiese Afrikaanse eenpersoondramas – onder andere word Deon Opperman, Saartjie Botha en Charles J. Fourie uitgelig in Van Heerden (2008:131) se bespreking oor dié opbloeï. Van Heerden (2008:131) sê voorts dat hierdie produksies eerder verhoogsketse van prominente individue van die verlede was – 'n verlede wat baie vinnig met 'n nuwe hede vervang is.

## **2.6. Die eietydse eenpersoondrama in Suid-Afrika**

Die eenpersoondrama in Suid-Afrika het ontwikkel van kabaret en skerpskertsvertonings tot vollengtedramas en is deesdae 'n baie gewilde en suksesvolle teatervorm. Die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK), Aardklop, Woordfees, Grahamstad Nasionale Kunstefees en Innibos bied jaarliks 'n aantal eenpersoondramas aan – Innibos 2015 het byvoorbeeld drie eenpersoondramas op sy program gehad, terwyl KKNK se 2015-feesprogram sewe eenpersoondramas ingesluit het. Aardklop, Woordfees en die Grahamstad Nasionale Kunstefees het in 2015 gesamentlik meer as 30 eenpersoondramas<sup>3</sup> opgelewer.

Die Nasionale Kunstefees in Grahamstad het in 2013 die eerste *Season of Solo Theatre* van stapel gestuur en in 2015 is die derde een aangebied. Hierdie afdeling van die fees word op hulle webblad beskryf as produksies wat kulturele waardes, rassepolitiek en seksuele identiteit ondersoek, maar ook om stories gebaseer op die persoonlike en politieke werklikhede te vertel. Die produksies wat tydens die 2015-fees aangebied is, het ten doel gehad om die gehoor en die verteller te mobiliseer om oor hul eietydse gemeenskap te herbesin, met die klem op die uniekheid van die solokunstenaar en die persoonlike narratief (Davies, 2015:88).

Die Universiteit van die Witwatersrand (Wits) het in 2014 die eerste *So Solo*-toneelfees aangebied. Die teaterdirekteur van Wits meen dat dié fees die solokunstenaar as vaardige storieverteller bevestig, maar ook dat die eenpersoondrama al meer op ekonomiese gronde oorweeg word, eerder as wat dit 'n kreatiewe besluit inhou. Volgens dié universiteit se webblad het hierdie fees 11 eenpersoondramas die lig help sien – hierdie dramas is spesifiek

---

<sup>3</sup> Sien bylaag.

geskep om die gehoor se fokus op die kunstenaar as storieverteller te rig. Die webblad brei soos volg daarop uit (Anoniem, 2015b):

All 11 shows leverage the single voice in a variety of ways that include drama, performance art, autobiography, confessional poetry, stand-up comedy and old fashioned narrative. Whatever the artistic choice, the solo performer demonstrates the power of theatre at its most intimate, moving and daring; hinting at the vulnerability of the separations between playwright, actor, character and audience.

In die volgende hoofstuk word daar onder meer na hierdie verhouding tussen skrywer, akteur, karakter en gehoor gekyk – vier komponente wat as belangrike hoekstene vir die skryf en opvoer van die eenpersoondrama dien.

## **2.7. Gevolgtrekking**

Dit is moeilik om die presiese ontstaanstyd of –oorsake van die eenpersoondrama as subgenre vas te pen of te peil en die gebrek aan argivering van Suid-Afrikaanse dramatekste maak die taak des te meer uitdagend. Daar is egter genoeg historiese gegewens wat daarop dui dat hierdie vorm van teater al 'n geruime tyd beoefen word.

Die eenpersoondrama het sedert die 1800's en 1900's vanaf blote literêre voorlesings ontwikkel tot soloteater gebaseer op meer "original, more elaborate, complex, and dramatically-unified texts" (Gentile, 1989:25). Die eenpersoondrama is ook sterk deur die Modernisme beïnvloed, met belangrike bydraes deur dramaturge soos Ibsen, Strindberg, O'Neill, Williams, Brecht en Beckett (Geis, 1993:21). Die belangrikste invloed wat die Modernisme op die ontwikkeling van die eenpersoondrama gehad het, is die verskuiwing van die dramatiserende fokus vanaf die buitewêreld na die innerlike ervaring van die karakters self – met die bewussynstroomtegniek by uitstek as 'n modernistiese wending.

Daar is deur middel van die eenpersoondrama na nuwe benaderinge tot die konstruksie van narratiewe en die inrigting/benutting van die teaterruimte gekyk, asook na die akteur se verhouding tot die gehoor. Maar dit is ook nie net die dramaturge en beoefenaars van hierdie vorm wat 'n invloed op die ontwikkeling daarvan gehad het nie: die faktor van internasionale ekonomiese toestande in toneelontwikkelings, asook die veranderende sosio-politieke

omstandighede (die soeke na 'n post-apartheid-identiteit; en die transformasie van die staatsgesubsidieerde uitvoerende kunsterade in Suid-Afrika) was van die belangrikste impulse tot die opkoms van hierdie teatervorm.

Daar was ook verwikkelings in terme van die eenpersoondramateks, naamlik dat die akteur die onderwerp van die drama geword het en dat die akteur as skrywer begin optree het. Die monoloog het met ander woorde binne die konteks van 'n veranderende diskoers rondom die self ontstaan, en daar is gesoek na wyses om hierdie innerlike, psigologiese toestande voor te stel.

Wat betref die ontwikkeling van veral die eenpersoondrama in die Suid-Afrikaanse konteks, het ons gesien dat die orale verteltradisie van Suid-Afrika se inheemse stamme tot goeie aanvangspunt vir bespreking hiervan gedien het. Die aard van die vroeë, orale storievertelling stem telkens ooreen met eienskappe van die eietydse eenpersoondrama, soos blyk uit die Iinstomi-tradisie, wat hom selde steur aan die konvensie van die vierde muur, terwyl die mondelinge literatuur wat algemeen beoefen is deur die verskillende inheemse stamme, vermenging van die liriese, narratiewe (vertelling-) en dramatiese genres behels. Die dramatiese monoloog as digsoort is ook bespreek om te bewys dat wortels van die eietydse eenpersoondrama ook hierin te vinde is.

Daar is eers werklik vanaf die 1980's 'n opbloeï van Suid-Afrikaanse eenpersoondramas aan te stip – meesal te danke aan die opbloeï van kabaretbeoefening en van 'n ten tonele voering van Engelse eenpersoondramas. Myns insiens geniet die eenpersoondrama as genre (of vorm) al meer die voorkeur, omdat dit ekonomies makliker haalbaar is; ek is dit met Pather (Wits-teaterdirekteur) eens dat die eenpersoondrama-oplewing al meer op ekonomiese besluite berus, eerder as op artistieke oorwegings.

Die kompleksiteit van dié teatervorm moet egter nie onderskat word nie. In die volgende hoofstuk word die algemene kenmerke van die eenpersoondrama bespreek ten einde 'n stel riglyne daar te stel waaruit dramaturge en akteurs met betrekking tot hierdie subgenre voordeel kan trek.

### Hoofstuk 3

## ONDERSKEIDENDE KENMERKE VAN DIE EENPERSOONDRAMA AS DRAMA-SUBGENRE

### 3.1. Terminologie aangaande en definiërings van die subgenre

Mark Berninger (in Wallace, 2006:3) sê tereg dat "one of the difficulties that dogs any discussion of theatre monologues is the very looseness of the term". Die woord "eenpersoondrama" word byvoorbeeld nie in die WAT, of enige ander Afrikaanse verklarende woordeboek, vermeld nie, maar "eenman" word wel in die WAT as volg omskryf: "van een man of een persoon; uit een man of een persoon bestaande; met slegs een man of een persoon daaraan verbonde". Die woord "monodrama" word in die Oxford English Dictionary (OED, 2015b) verklaar as: "A dramatic piece for a single performer, originally with spoken text and musical accompaniment. [...] Also: the genre of drama of this type."

Wat die saak voorts bemoeilik, is dat die term "eenpersoondrama" afwisselend gebruik word met sinonieme soos eenmanstuk, eenvroustuk, eenpersoon(s)opvoering, eenpersoonvertoning, eenmanvertoning, eenvrouvertoning, monoloogdrama, monodrama, solostuk, solo-opvoering – en so kan die lys aangaan. Hoewel hierdie terme afwisselend gebruik word, kom die betekenisimplikasie telkens hierop neer: daar is 'n (enkele) persoon wat vertel en 'n gehoor wat luister.

In die vorige hoofstuk is daar reeds na die woord "monoloog" verwys as 'n kombinasie van twee Griekse woorde, naamlik *monos*, wat "alleen" beteken, en *legein*: "om te praat". Die woord "monoloog" beteken dus "om alleen te praat". Conradie (2015) beskryf die monoloog as 'n rede van 'n sekere lengte wat deur een persoon uitgespreek word. Hy verwys egter hier na die monoloog van die multikarakter-drama en nie na 'n vollengte eenpersoondrama nie. Hierdie multikarakter-dramas se gebruik van monoloë berus op die konvensie dat karakters in 'n drama hardop dink, anders as mense in die werklike lewe (Conradie, 2015).

Wallace (2006:4) omskryf die monoloogdrama as toesprake deur 'n enkelspreker wat óf 'n aanwesige gehoor óf 'n afwesige karakter/hoorder aanspreek. Young (2012) verwys na die eenpersoondrama as "monodrama" of "platform performances". Julie Harris (in Young, 2012)

noem die eenpersoondrama 'n vorm van drama en Teachout (2012) verwys daarna as 'n dramagenre. John Howell noem dit die "solo drama of interior talk" (Howell, 1979:152), terwyl Geis (1993:12) daarna verwys as "dramatic expression of interiority". Ons lei hieruit af dat die eenpersoondrama die innerlike relaas van een persoon voor 'n toehoorder (-groep) is. Dit is in terme hiervan dat die algemene kenmerke van die eenpersoondrama verderaan in hierdie hoofstuk bespreek word.

### **3.2. Algemene kenmerke van die eenpersoondrama**

*Solo performers must be good actors and they should be great storytellers. More often than not, they are neither. (Young, 2012)*

'n Kritiese verkenning van bestaande sekondêre literatuur oor die eenpersoondrama is onderneem in 'n poging om die onderskeidende kenmerke van die eenpersoondrama as drama-subgenre vas te stel. Oor subgenre-onderskeidende kenmerke van die eenpersoondrama is, na my wete, nog niks in Afrikaans opgeteken nie. Buitelandse navorsers, daarenteen, het al heelwat oor die onderskeidende kenmerke daarvan geskryf. Daar word onder andere gereeld verwys na die rol van die gehoor, die kunstenaar as storieverteller, die (afwesigheid van die) vierde-muur-konvensie en taalgebruikspekte (veral die neerslag van die bewussynstroomtegniek in laasgenoemde).

Die definisie van die eenpersoondrama, soos hierbo kortliks uiteengesit, laat nie reg geskied aan die kleurryke aard van dié subgenre nie. Soos in hierdie afdeling aangewys sal word, is die subgenre van die eenpersoondrama kompleks en ingewikkeld en daarom is dit van waarde om dieper te delf in die aard en voorkoms daarvan. Belangrik is die werk van teaterkritici wat hulle al oor die eenpersoondrama uitgelaat het, want hulle waarnemings en uitsprake verskaf 'n gevarieerde beeld van wat as eenpersoondramas beskou word.

Volgens Smith (2010:206) het die Russiese dramaturg, Nikolai Evreinov, die eenpersoondrama byvoorbeeld beskryf as "a dramatic representation of what passes in an individual mind". Die eenpersoondrama is dus meer as net 'n vertelling deur 'n enkelverteller op die verhoog – dit is ook 'n voorstelling van die deur-'n-enkele-akteur-vertolkte karakter(s) se geestestoestand. Geis (1993:27) meen die eenpersoondrama wil die terrein van alleen-/privaatspraak ("private speech") verken, om dit uiteindelik (oor) te vertel en te dramatiseer.

Die eenpersoondrama is 'n subjektiewe en persoonlike uitdrukking van dit waarvoor die uitgebeelde karakter staan en wat hy/sy met sy/haar lewe wil doen. Howell (1979:153) praat van "personalism" in hierdie verband. Volgens Conradie (2015) is die vernaamste funksie van die monoloog om tot karakteruitbeelding by te dra deurdat die karakter sy diepste gevoelens, wat hy nie altyd aan ander blootlê nie, openbaar. Hiermee stem Pauw (1994:139) saam en verduidelik dat die monoloog, volgens hom 'n soort *Allwissenshaft*, op 'n dramatiese wyse die konflik en wroeging binne die gemoed van 'n persoon openbaar. Pauw (1994:139) praat ook van die weergawe van 'n persoon se "verborge gedagtes".

In sy bespreking van die monoloog in multikarakter-dramas vermeld Conradie (2015) twee verdere belangrike dinge: dat hierdie monoloë die selfbelydende karakters – wat nie die wil of die vermoë het om met ander mense te kommunikeer nie – tipeer; en dat die taal van hierdie monoloë anders as 'gewone' dialoog is, deurdat "die gedagtes [...] nie mooi logies gerangskik [is] nie, maar volg op mekaar soos hulle spontaan deur assosiasies opgeroep word". Catron (2009:14) meen dat 'n dramaturg van eenpersoondramas veral drie dinge diepgaande leer: hoe om 'n dinamiese karakter te skep; hoe om taal in tekste vir die verhoog aan te wend; en hoe om 'n storie met 'n begin, middel en einde te struktureer. Vir Catron (2009:14) raak eenpersoondramas aan die hart van teater, "boiled down to its three most vital essentials – script, actor, audience".

Dit is opvallend hoeveel daar in die internasionale literatuur in verband met die eenpersoondrama (en die monoloog) van die terme "script, actor, audience" gewag gemaak word. Die skeppingselement wat die sterkste uitgelig word, dus die belangrikste hiervan, is die taalhantering in die eenpersoondrama; daar word egter ook op storievertelling, die akteur (as karaktervergestalter en as spreekbuis vir identiteitsuiting), die gehoor en die stel klem gelê.

Vervolgens word hierdie vyf elemente in die res van die hoofstukdeel in meer besonderhede ondersoek.

### 3.2.1. Karakter(uit)beelding in die eenpersoondrama

*"the inner truth of the character should be illuminated"* (Catron, 2009:25)

Volgens Catron (2009:25) staan karakter en karakterisering primêr in die eenpersoondrama en is hierdie karakter iemand wat 'n ernstige en belangrike emosionele situasie in die gesig staar (Catron, 2009:27) – iets so belangrik dat die karakter of verteller nie anders kan as om die situasie te konfronteer en te openbaar nie. Die karaktervertolker van die eenpersoondrama beeld emosionele en geestelike waarhede uit, wat gewoonlik diep, persoonlike geheime en oortuigings bevat (Catron, 2009:24).

In die eenpersoondrama vind ons wat Conradie (1998:74-75) "implisiete karakterisering" noem, dit wil sê karakterisering deur wat die karakter self sê en doen. John Howell – soos al aangetoon – praat in *Solo in Soho: The Performer Alone* (1979) van *personalism* in hierdie verband, 'n verskynsel wat Wojtyła (1993:214) omskryf as "everything in the human being that is internal, whereby each human being is an eyewitness of its own self". Soos reeds genoem, bied die eenpersoondrama 'n unieke platform om die innerlike ervarings van 'n karakter bloot te lê; en so 'n karakter is die ooggetuie en verteller van hierdie ervarings. Vir Catron (2009:98) is die eenpersoondrama-karakter vry om private waarhede uit te druk, omdat daar "niemand" anders in sy of haar wêreld voorkom nie.

So 'n karakter is egter dikwels 'n gefragmenteerde self. Geis (1993:50) beskryf die karakter van die eenpersoondrama as manifesterend in 'n reeks identiteite eerder as in 'n enkelvoudige sodanige konstruksie. Wallace (2006:8) meen dat kontemporêre eenpersoondramas met die (post)moderne toestand van die 'self' worstel. Die eenpersoondrama wys selde die self as 'n voltooide entiteit. Nicola Hanekom toon in haar eenpersoondrama *HOL* byvoorbeeld 'n vrou wat nog nie maar óf leeg genoeg is nie; Wessel Pretorius se *ONT-* gaan oor 'n seun wat hom van die mense in sy eie lewe wil ontvreem om as 't ware 'n nuwe identiteit te vind en te skep.

Bogenoemde sluit aan by Wallace (2006:16) se verduideliking dat die eenpersoondrama daarop gemik is om die subjek se self in die middelpunt van die vertoning te plaas. Hierdie self is ook nie enkelvoudig nie, maar eerder "self-alienated, multifaceted, unfinished, split, political, gendered" (Wallace, 2006:16) en bowenal proaktief en uitdagend. Belangrik hier is

die verwysing na die self as 'polities', omdat dit 'n aspek is wat sterk in internasionale literatuur oor die eenpersoondrama figureer.

'n Tematiese faset wat in talle eenpersoondramas aangesny word, is dat die "personal as political" gesien moet word – 'n slagspreuk wat veral deur die feminisme van die 1970's gewild gemaak is. Die karakter, of die self, in die eenpersoondrama is dikwels verteenwoordigend van 'n sekere groep, gemeenskap of kultuur – so word geredeneer. Sodoende word die enkelkarakter as verteenwoordigend van 'n kollektiewe identiteit uitgebou, iemand wat die morele, filosofiese, tegnologiese, religieuse, mitologiese, historiese en natuurwetenskaplike kennis van sy of haar groep vergestalt (Gérard, 1971:51). Die eenpersoondrama se verteller-karakter wil namens hierdie groep, gewoonlik 'n voorheen benadeelde of gemarginaliseerde een, praat – wil die storie van 'n "ons" vertel. Sulke vertellende karakters word die "authentic representatives" van die sosiale groepe waartoe hulle behoort (Sandahl, 2003:29).

Die karakter in die eenpersoondrama wil die gehoor van sy of haar persoonlike ervarings bewus maak, uiteindelik om die gehoorlede tot politieke of sosiale optrede te mobiliseer (Sandahl, 2003:29). Dié subgenre daag die gehoor uit om na te dink oor wie aan die binnekant en buitekant van 'n gegewe groep of gemeenskap staan; eenpersoondramakarakters "not only define their own identities [...] but define and critique their communities" (Sandahl, 2003:29).

### **3.2.2. Taalgebruik in die eenpersoondrama**

*"language becomes more important in a play that is stripped of other theatrical qualities"*  
(Catron, 2009:32)

Catron (2009:25) verwys na geslaagde eenpersoondramas as "dramas of language", omdat in eenpersoondramas dikwels van beeldspraak gebruik gemaak en 'n poëtiese taalgebruik meermaals daarin gebesig word. Hy (Catron, 2009:32) gaan sover as om te sê dat die eenpersoondrama die teater-ekwivalent van die poësie is. Die taalaanwending in eenpersoondramas is daarom digterlik van aard en herinner dikwels aan die werk van die vroeë rapsodiste, die klassieke Griekse epiese digters. Die skryf van die eenpersoondrama is,

luidens die essays in Wallace (2006:14) se *Monologues*, 'n prototipiese "rhapsodic form of playwriting which combines the dramatic, the epic and the lyrical mode".

Dit blyk dat die eenpersoondrama eienskappe van al drie laasgenoemde modusse, wat ook die grondslae van die drie basiese poëtiesoorte vorm, kombineer. Die dramatiese poësie, die onmiddellikste soort, verteenwoordig 'n verslag terwyl iets gebeur – asof dit voor 'n mens se oë afspeel (Du Plessis & Odendaal, 2014:37). Die narratiewe poësie is verhalend van inslag, maar op 'n meer verwyderde manier as in die dramatiese gedig. Laastens is daar die liriese poësie (Du Plessis & Odendaal, 2014:37), ietwat meer subjektief van inslag, waarin 'n persoonlike stemming of beleving, dikwels op belydende trant, tot uitdrukking gebring word (Grové, 2013). Die liriese gedig word derhalwe dikwels vanuit 'n ek-standpunt geskryf, d.w.s. met die skepping of implisiete skepping van 'n ek-figuur (Grové, 2013).

Eenpersoondramas toon ook ooreenkomste met die insigbiedende karaktermonoloë wat ons dikwels in die roman of kortverhaal aantref. Sulke karaktermonoloë bevat kragtige taal wat bedoel is om die karakter deur 'n geestelike en emosionele proses te dra (Catron, 2009:27).

Die manier waarop die verteller praat, hoe die verteller sy taal gebruik om uiting aan emosie en belewenisse te gee, is dus 'n direkte en eerlike refleksie van sy of haar karakter (Catron, 2009:25). In die multikarakter-drama leer ons dikwels 'n karakter ken deur wat 'n ander karakter oor hom of haar sê – ons praat dan van eksplisiete karakterisering. In die eenpersoondrama, daarenteen, ontbreek die moontlikhede van hierdie manier van karakterisering en moet die dramaturg die karakter op ander maniere aan die gehoor blootlê. Conradie (1998:76) kom tot die slotsom dat 'n karakter se eie woorde die vernaamste middel is om hom of haar te teken – 'n metode wat as implisiete karakterisering bestempel kan word.

Die verteller van/in die eenpersoondrama is alleen op die verhoog, en deel sy of haar gedagtes met 'n gehoor. Die konvensie van die vierde muur is afwesig – of die gehoor direk aangespreek word, of nie. Met die wegdoen van hierdie konvensie, word die verteller – en hoe hy of sy sigself uitdruk – die fokuspunt. Die taalregister en taalgebruik, die geuiteerde narratief en die benutte linguïstiese elemente in die proses, word sleutelaspekte in 'n bestudering van dié subgenre (Wallace, 2006:6). Dit is dus nie om dowe neute nie dat Young (2012) sê: "So much of solo work is the text."

Vir Geis (1993:25), wat die monoloë in Beckett se dramas bespreek, is die taal van 'n monoloog die beherende faktor én deel van die dramatiese handeling van die eenpersoondrama. Dit is as 't ware binne die moontlikhede van taalbenutting om die eenpersoondrama te vorm en vol te hou. Die Italiaanse dramaturg Luigi Pirandello se konsep van *azione parlata*, oftewel gesproke handeling, herinner hieraan: "living words that move, immediate expressions inseparable from action, unique phrases that cannot be changed to any other, and belong to a definite character" (Kennedy, 1975:18).

Soos hierbo reeds genoem, is die eenpersoondrama onder andere 'n dramatiese voorstelling van wat in die karakter se gemoed en gees aangaan, 'n verkenning van die karakter se "private speech" – 'n subjektiewe en persoonlike uitdrukking. Die taal van die eenpersoondrama is dus, soos Geis (1993:12) dit ook stel, 'n taal van "constantly shifting impulses and perceptions of an active thought process". Die taalgebruik van die eenpersoondrama word sterk deur die innerlike toestand van die verteller beïnvloed; 'n taalsituasieverskynsel wat veral deur die "private speech"-konsep opgeroep word, is die bewussynstroomtegniek.

Scholtz (2013) verwys na hierdie tegniek as die taalweergawe van die binnelewe van die mens, sy innerlike monoloog, en beskryf dit as volg: "Met behulp van tegnieke soos die vrye indirekte rede en die innerlike monoloog word gepoog om die illusie te skep van die direkte weergawe van die 'verbystromende' gebeure in die bewussyn van die karakter(s) soos wat dit van oomblik tot oomblik geregistreer word." Die Amerikaanse psigoloog, W. James, wat die term gemunt het, verduidelik dit soos volg (kyk Scholtz, 2013):

It is nothing jointed, it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, of subjective life.

Wallace (2006:11) meen die innerlike monoloog is 'n sambreelterm vir die verskeie metodes wat aangewend word om die binnelewe van fiksionele karakters uit te beeld. Die alleenspraak (soliloquy) is byvoorbeeld een van die metodes wat uitgelig word, terwyl die bewussynstroomtegniek, volgens Wallace (2006:11), een van die mees invloedryke ontwikkelings van die innerlike monoloog is. Die bewussynstroomtegniek was 'n oplossing vir baie romanskrywers se sentrale probleem, naamlik dat diskursiewe taal onvoldoende is ter uitdrukking van karakters se identiteit en subjektiwiteit. Taal-in-oorvertelling, met ander

woorde, laat nie reg aan die innerlike toestand van die karakters geskied nie, en vandaar juis die bewussynstroomtegniek: 'n ontwrigting van konvensionele sintaksis om taalgestalte aan die innerlike toestand van die karakter te gee (Wallace, 2006:12).

'n Belangrike onderskeid wat deur Wallace (2006:12) getref word, is die tussen die dramatiese monoloog van die poësie aan die een kant, waar die "ek" tussen interne en eksterne kragte geplaas word, en die bewussynstroomtegniek aan die ander kant, waardeur die karakter se interne/innerlike ervaringe en die terrein van subjektiewe persepsie geprioritiseer wil word – soortgelyk aan wat in die liriese poësie gebeur. Vir Geis (1993:12) is die bewussynstroomtegniek ook 'n poging om fragmente van idees, tangensiële verbindings en assosiasies, verwante herinneringe en 'n ingewikkelde netwerk van emosies taalgestalte te laat kry.

Die taal as narratief, of narratiewe taal, staan teenstrydig met wat in die interne monoloog manifesteer – laasgenoemde verteenwoordig 'n soort anti-narratiewe teater van die gefragmenteerde self (Wallace, 2006:13, 14). Maar Wallace (2006:14) erken ook dat die eenpersoondrama na albei kante kan swaai, naamlik in die rigting van die anti-narratiewe teater of van die drama van storievertelling. Geis (1993:43) praat van die taal van die monoloog veral as "narrative language", iets wat veral in die postmoderne teks aangetref word. Narratiewe taalgebruik behels die aanwend van taal om 'n storie te vertel.

### **3.2.3. Storievertelling in die eenpersoondrama**

*"The monodrama is theatrical storytelling at its best, both to and with the audience."*  
(Catron, 2009:10)

In *Die Beeld* van 1997 word Antoinette Pienaar soos volg aangehaal oor haar rol in die eenpersoonkabaret, *Krotoä* (1995): "Krotoä het na my gekom as 'n storie. Ek is primêr 'n storieverteller. Ek dra dit nie oor as 'n geskiedenisles om mense mee te straf nie[.]" Die eenpersoondrama kan derhalwe eenvoudig as storievertelling gesien word. Catron (2009:111) sê dat die storieverteller van die eenpersoondrama soos die prehistoriese *shaman* is, wat stories vertel het wat tot die gehoor se belangstellings en behoeftes gespreek het.

Ook volgens Wallace (2006:6) behels die eenpersoondrama essensieel storievertelling, "a stripping away of dramatic illusion", en is die akteur van die eenpersoondrama inherent 'n storieverteller (kyk ook Young, 2012). Dat oortuigende toneelspel en goeie storievertelling belangrike voorwaardes is vir die eenpersoondrama is om te slaag, is dus ongetwyfeld waar, maar Young (2012) erken ruitelik dat dít alte selde in hierdie teatervorm voorkom/manifesteer.

Storievertelling sluit aan by die narratiefkonvensie wat, net soos by die dramatiese monoloog, 'n onlosmaaklike kenmerk van die eenpersoondrama is. Die teks van die eenpersoondrama vervul sekere narratiewe funksies wat belangrik is vir die storie wat vertel word. In sy studie *The Function of Narrative: Toward a Narrative Psychology of Meaning* (2012) skryf Brian Schiff oor die narratief (Schiff, 2012:35):

To narrate calls forth the conceptual similarities with the related forms "to tell", "to show", and "to make present". Narrating discloses experience. Importantly, we move from understanding narrative as a static entity and begin to view it, more accurately, as a process. Narrative is a doing, a happening, an eruption. Or, as I like to think about narrating, it is an expressive action, unfolding in space and time.

Die eenpersoondrama wil uiteindelik van ervaringe vertel en wil dit wat gebeur het, in die hede plaas. Catron is van mening dat dramaturge van veral die eenpersoondrama kennis behoort te dra van hoe 'n mens 'n storie, met 'n begin, intrige-opbou en -afloop, struktureer (Catron, 2009:14). Schiff (2012:42) spreek hom ook uit oor die belangrikheid van hierdie vertelstruktuur: "Narrative structure is helpful in dealing with the messiness of human experience in order to infer the meaning of actions, motivations, cause and effect, connections." Waar taal amper onvoldoende is vir die oordrag van die "messiness of human experience", neem die vertelstruktuur en -tekstuur, myns insiens, die rol van die betekenisdraer aan – die taal kan nie sonder 'n vertelstruktuur betekenis aan mensegedrag gee nie.

Herman (2009) argumenteer dat ook "hoe dit is" vir iemand, of vir iets, om 'n spesifieke ervaring te beleef, aan die hart van die narratief lê. Storievertelling behels die blootlê van hierdie ervaringe, die weergee van subjektiewe feite uit die verteller se lewe; wanneer die verteller vertel, word sy of haar ervaring en interpretasie van die lewe as 't ware, in die hede,

teenwoordig geplaas; begrippe eie aan 'n spesifieke taal-, historiese en kultuurgemeenskap word ingespan om die vertelling te laat geskied (Schiff, 2012:37).

'n Belangrike bron wat nuwe insigte rondom die eenpersoondrama en storievertelling bied, is Tom Maguire se *Performing Story on the Contemporary Stage* (2015). Volgens Ricoeur (soos aangehaal deur Maguire, 2015:2) is identiteit die produk van die narratief – ons plaas onself in die wêreld deur stories te vertel en word terselfdertyd in die wêreld geplaas deur stories wat oor ons gaan.

In *Performing Story on the Contemporary Stage* vat Maguire (2015:16-17) die sleutelaspekte van storievertelling vir die verhoog en voor 'n gehoor saam: die narratiewe stem (m.a.w. wie aan die praat is), die pratende 'ek' soos geskep deur die outobiografiese opvoering; temporele en ruimtelike aspekte en hoe dit gestruktureer en voorgestel word; die dialogiese aard van die eenpersoondrama en hoe die verhouding tussen die verteller, die verhaal en die gehoor daar uitsien; en die sosiale impak wat storievertelling op die samelewing kan hê.

In die eerste hoofstuk van die boek ondersoek en bespreek hy die rol van die verteller. Daar is volgens Maguire (2015:19) drie fundamentele elemente in storievertelling, naamlik die verteller wat vertel of die storie opvoer, die verhaal wat opgevoer word en laastens die persoon aan wie die verhaal oorgedra word. Die vertellersrol is kompleks, omdat daar volgens Maguire (2015:19) 'n onderhandeling plaasvind tussen die identiteit van die spreker (die akteur), die rol van die verteller en die figure wat binne die storiewêreld voorgestel word – elkeen kan, namate die vertelde storie ontvou, die rol van die 'ek' aanneem.

Die uitdaging lê daarin om die spreker, naamlik die persoon wat praat, van die verteller (die stem as produk van die persoon wat praat) te kan onderskei; die gehoorlid moet uiteindelik sin kan maak van die gebeurtenis waaraan hy/sy deelneem (Maguire, 2015:19). Myns insiens berus die geslaagdheid van 'n eenpersoondrama op die vermoë om 'n reeks narratiewe (of verteller-) stemme te skep, terwyl elkeen van hierdie stemme 'n eiesoortige subjek verteenwoordig. Soos gesien sal word wanneer spesifieke, bestaande eenpersoondramas in die volgende hoofstuk ter diskussie gestel word, is daar egter boeiendheid en vermaak te vind in die onstabiele verhouding tussen hierdie identiteite (van die spreker, die verteller en die karakters van die storiewêreld wat voorgestel word).

Betreffende karakter is Maguire (2015:38) van mening dat daar op sekere karaktereienskappe wat aan spesifieke sosiale groepe gekoppel is, staatgemaak word om storiefigure uit te beeld; hierdeur word kwessies rondom identiteit en mag opgeroep. Die gebruik van verskeie karakters in storievertelling, maar veral in die eenpersoondrama, demonstreer die buigzaamheid van identiteit en stel die gehoorlede in staat om hul eie vooroordele oor hulself en ander te heroorweeg. Identiteit is volgens Maguire (2015:43) immers 'n proses van wording eerder as iets essensieel.

Die karakter is syns insiens 'n metonimiese verteenwoordiging (Maguire, 2015:44) – 'n stelling gegrond op Brecht se teorie dat die akteur van die epiese drama 'n ooggetuie van 'n gebeurtenis behoort te wees. Soortgelyk hoef die akteur van die eenpersoondrama net genoegsame besonderhede van die karakter(s) te gee om 'n gepaste beeld in die gehoor se verbeelding op te roep. Sodanige metonimiese verteenwoordiging is belangrik, want daarvolgens word van die gehoorlede van die eenpersoondrama verwag om die beeld te voltooi in ooreenstemming met hulle eie geestelike bagasie en verwagtingshorisonne. Die gehoorlid word dienooreenkomstig 'n aktiewe rolspeler tydens die eenpersoondrama-opvoering. Maguire (2015:44) brei soos volg hierop uit:

It invokes the application of the spectator's theory of mind, relating knowledge of perceiver behaviour and positing identities in relation to already-arranged mental categories and types.

Verder verduidelik Maguire (2015:46, 47) dat benaming, asook beskrywing, 'n metonimiese funksie verrig – die verteller kies hoe hy/sy die karakter(s) gaan beskryf en of dit voldoende is (aldan nie) vir die gehoorlede om die prentjie in hul verbeelding aan te vul. Ook word aanhaling (om 'n spesifieke karakter aan te haal) aangewend om 'n metonimiese funksie te verrig; die manier waarop iets gesê is, kan op implisiete wyse meer inligting oor die spreker se agtergrond, persoonlikheid of bedoeling verklap (Maguire, 2015:49).

'n Ander instrument wat as metonimiese verteenwoordiging kan dien, is suggestie: die handeling van die spreker suggereer die teenwoordigheid van ander karakters wat nie op die verhoog te sien is nie. Die gevolgtrekking wat Maguire (2015:58) maak is dat karakter(uit)beelding gebaseer word op wat die karakter doen eerder as op wie die karakter *is*.

Karakterisering in die eenpersoondrama word verduidelik aan die hand van ander sekondêre bronne bespreek. Om by Maguire se diskoers oor storievertelling te bly, skuif die fokus hierna vanaf die narratiewe identiteit na die pratende "ek" van outobiografiese eenpersoondramas.

Outobiografiese eenpersoondramas behels die vertel van lewensverhale (soos byvoorbeeld in die geval van Wessel Pretorius se *ONT-* van 2009). Volgens Maguire (2015:59) bied die deel van 'n individuele ervaring die geleentheid vir intimiteit tussen die akteur en die gehoor. Hierdie geleentheid word slegs geskep deurdat die private self sigself op 'n outentieke wyse aan "die ander" ontbloot (Maguire, 2015:59). Wanneer die persoon op die verhoog dieselfde persoon is van die storiewêreld waarvan vertel word, verwys Maguire (2015:60) daarna as "corporeal continuity"; iets wat uiteindelik bydra tot die indruk van egtheid aangaande die vertelling.

Die outobiografiese eenpersoondrama vra – Maguire (2015:71) praat van 'n "explicit invitation" in hierdie verband – van die gehoor om hulle eie ervaringswêreld met dié van die verteller te vervang om sodoende deel te neem aan 'n vorm van identifikasie. Storievertelling vereis deelname van die gehoor, maar hierdie deelname word bemiddel na die mate waarin die intimiteit tussen die akteur en die gehoor toeneem.

Temporaliteit en ruimtelikheid is 'n ander sleutelaspek van storievertelling wat deur Maguire bespreek word. In sy hoofstuk oor temporaliteit en ruimtelikheid bemoei hy hom met wat hy "narrational scenography" noem, bedoelende die verteller se vermoë om die plek waarop/-binne 'n storie vertel word, te omskep in die plek(ke) waarvan daar in die storiewêreld vertel word (Maguire, 2015:80). Hy verduidelik dus dat, wanneer 'n storie vertel word, daar altyd ten minste twee verskillende ruimtes is wat deur die gehoor ervaar word: eerstens die plek waar die storie vertel word en tweedens die plekke op of van die verhoog af wat voorgestel, verteenwoordig of opgeroep word (Maguire, 2015:78-79).

Die verteller se vermoë om die plek waar storie vertel word te omskep in die plek(ke) waarvan daar in die storiewêreld vertel word, vorm volgens Maguire (2015:96) die gehoor se perspektief en bepaal uiteindelik hul begrip van die storiewêreld. Die gehoor word verder medepligtig gemaak om die storiewêreld op te roep – Maguire (2015:115) noem dit 'n

aktiewe proses van uitlening van die self ten einde in verhouding te tree met die verteller en die verhaal.

In die hoofstuk "The Spectator in Storytelling Performance" verduidelik Maguire (2015:115) dat storievertelling 'n vorm van handeling is waardeur die verteller poog om "iets" aan die gehoorlid te doen; dat dit 'n wyse verteenwoordig waardeur die 'ander' beïnvloed word. Die gehoorlede word dikwels tydens die vertelling met sekere kwessies of stelle ervarings gekonfronteer waarvan hulle vooraf geen kennis gehad het nie; tog word terselfdertyd van hulle vereis om met hierdie nuwe kennis om te gaan en betrokke te raak by wat voorgestel word (Maguire, 2015:129). Laasgenoemde aspek word in die hoofstuk "Storytelling and Society" in Maguire se boek verder ondersoek; die bevindinge kom daarop neer dat betrokke storievertelling ("socially-engaged storytelling") se hoofdoel is om die gehoor bloot te stel aan 'n lewenservaring wat andersins geïgnoreer óf onderdruk is/sou wees (Maguire, 2015:146).

In sy gevolgtrekking argumenteer Maguire dat daar 'n eiesoortige wederkerigheid tussen die gehoor en die verteller is en dat hierdie wederkerigheid die verhouding tussen die verteller, die gehoor en die verhaal onderskraag.

#### **3.2.4. Die gehoor in die eenpersoondrama-opvoering**

*"The monodrama has the special ability to communicate with the audience because it is the essence of theatre: script, performer, and audience. [...] [T]here is an intimate communication, a one-to-one relationship of character and audience." (Catron, 2009:21-22)*

Die voorlaaste kenmerk van die eenpersoondrama wat hier onder bespreking gebring word, is die rol van die gehoor. Daar word algemeen aanvaar dat die konvensie van die vierde muur wegval by hierdie subgenre. Dié kenmerk lewer volgens Young (2012) egter terselfdertyd een van die grootste toneelverwante kwelpunte op: Met wie praat die protagonis in die eenpersoondrama, en waarom? Catron (2009:43) deel hierdie kwelling: "Audience suspension of disbelief is severely tested when the character is not deeply motivated to speak and when that motivation is not vital and clear."

Om 'n moontlike antwoord op die probleemvraag te vind, verwys Catron (2009:134) na uitsprake van die regisseur Jon Jory, wat al die spelleiding van menige eenpersoondramas waargeneem het. Volgens Jory behoort die karakter deur 'n dringende emosie of situasie gekonfronteer te word, wat sodoende die karakter sal noodsaak om te praat of gedagtespraak te voer (Catron, 2009:134). Die monoloog neem 'n aanvang die oomblik wanneer die karakter nie meer stil kan bly nie, wanneer dit onmoontlik raak om die emosie te onderdruk. Maguire (2015:119) is egter weer van mening dat die dramaturg kan kies om dit as 'n innerlike monoloog aan te bied, of 'n geadresseerde te impliseer óf aan die gehoor die fiksionele rol van byspeler te bied (alternatiewelik word die gehoor as hulself aangespreek).

Volgens Catron (2009:109) behoort die eenpersoondrama 'n persoonlike verhouding met die gehoorlede te vestig, "involving them in the events, seeking to tell the story *with* the audience rather than *at* them". Die gehoorlede word die verteller se (kollektiewe) vertroueling; hulle beklee "a privileged or pseudoprivileged status as the character's confidants" (Geis, 1993:14). In sy *An Introduction to Monodrama* (1909) beweer Evreinov byvoorbeeld dat die gepaste verhouding tussen die gehoor en die rolvertolker 'n verhouding moet wees wat op simpatie gebaseer is – dat alles wat op die verhoog gebeur, as subjektiewe beleving van een hoofkarakter, 'n meelewingservaring by sowel gehoor en karakter teweeg sal bring (Smith, 2010:206).

Die gehoor vertolk as 't ware 'n belangrike rol in die eenpersoondrama(-opvoering): die rol van luisteraar, van vertroueling, soms selfs van byspeler of antagonis. Dit gebeur gereeld in die opvoering van eenpersoondramas dat die gehoor direk aangespreek word – 'n postmodernistiese neiging, waar die leser of gehoor vooropgeplaas en deel van die storiêreld gemaak word (Geis, 1993:39).

Hierdie opvatting dat die gehoor deel van die storievertellingsgebeurtenis is, herinner aan Grotowski se sienings oor die sogenaamde arm-teater (waarvan in die volgende afdeling in verdere besonderhede gewag gemaak sal word). Grotowski het aangedring op 'n meer aggressiewe oorsteek van die akteur-gehoor-grens, maar ook die fokus op teater se sleutelspelers, naamlik die akteur en die gehoor, geplaas (Catron, 2009:33). Eenpersoondramas maak veral staat op die beleving dat jy as 'n gehoorlid as 't ware in die teenwoordigheid van die vertolkte karakter of verteller is (Young, 2012).

### 3.2.5. Die stelinkleding van eenpersoondramas

*"In theatre less is more means tightly restrained productions, discarding nonessentials to focus attention on the character and story." (Catron, 2009:33)*

Catron erken dat die meeste eenpersoondramas gestroopte en minimalistiese dramaproduksies is (Catron, 2009:33). Grotowski het in sy *Towards a Poor Theatre* (1968) gereken dat sommige teaterproduksiestelle oordrewe raak en dat die aandag sodoende van storie en karakter afgetrek word; daardeur raak teater se vermoë om effektief met die gehoor te kommunikeer, vernietig (Catron, 2009:33). Volgens Grotowski behoort uitspattige stelinkledings vermy te word, sodat die verteller en die gehoor die fokus is (Catron, 2009:33). Die eenpersoondrama wil uiteindelik dieselfde bereik.

Die gestroopte ruimte-inkleding van die eenpersoondrama is 'n terugkeer na die situasie in vroeë storievertelling, na die opset waar die volgende geld: "the power of the actor to create just with words, and with his ability as an actor. Without costumes or sets [...] he can take you anywhere in the world. This is really the essence of theatre – the power of the actor to stimulate the imagination of an audience." (Young, 2012) So 'n aanbieding stem ook ooreen met die kenmerke van die dramatiese monoloog, soos in die vorige hoofstuk bespreek, naamlik dat dit gaan om die verteller van die dramatiese monoloog wat poog om dit waarvan hy vertel, voor die gehoor se geestesoog te skilder.

Die sleutel tot die sukses van die eenpersoondrama is die opwekking van 'n emosionele element (Young, 2012). Die skryf van 'n eenpersoondrama behoort gerig te wees op emosieprojeksie: die dramaturg rig as 't ware alles wat die karakter wil sê en alles wat die karakter wil doen op emosieweerspieëling (Young, 2012). En wanneer die karakter en die karakter se emosionele ervaring voorop geplaas word, is dit maklik om te argumenteer dat die dekor en rekwisiete van minder belang is.

Dit is ook in die eenpersoondrama se aard om gestroop van uitspattige stelle, rekwisiete, kostuums en tegniekbenuttings aangebied te word, omdat dit kommunikatief meer ekonomies wil wees. Die eenpersoondrama is, soos Catron (2009:10) opmerk, "markedly less expensive to produce than its multicharacter relatives, increasing its attractiveness to producers and – playwrights, directors, and actors, please note – thereby opening new opportunities for

performance." Die huidige ekonomiese toestand van die Suid-Afrikaanse teaterwese in ag genome, is dit klaarblyklik sinvoller en meer winsgewend om die ten tonele voering van eenpersoondramas te oorweeg.

### 3.3. Verskillende vorme van die eenpersoondrama in internasionale verband

Volgens Catron (2009:34) kan die eenpersoondrama baie vorme aanneem en word die vormkeuses bepaal deur faktore soos die oogmerke waarmee die eenpersoondrama geskryf is, die struktuur van die intrige, die onderwerp waaroor dit gaan en die lengte van die drama. Die verskillende eenpersoondramavorme toon natuurlik onderlinge ooreenkomste: 'n sterk storiebasis; 'n begin, middel en einde; en meerdimensionele karakterisering (Catron, 2009:35). Vervolgens word op Catron (2009) se onderskeidings in verband met soorte eenpersoondramas gefokus.

Die eerste twee vorme wat hy onderskei, is, onderskeidelik, eenpersoondramas wat vir spesifieke spelers geskryf word en eenpersoondramas wat deur spesifieke dramaturge geskryf word. Eersgenoemde verwys na dramas wat met 'n spesifieke akteur of aktrise in gedagte geskryf is, omdat daardie akteur of aktrise oor 'n bepaalde en kenmerkende spelstyl beskik (Catron, 2009:34). So het Samuel Beckett byvoorbeeld drie eenpersoondramas vir die aktrise Billie Whitelaw geskryf, en Jane Wagner vir die komediant Lily Tomlin<sup>4</sup>. Dan is daar akteurs of aktrises wat spesifieke dramaturge in gedagte het om vir hulle 'n eenpersoondrama te skryf.

'n Volgende vorm van die eenpersoondrama wat Catron onderskei, is die biografiese eenpersoondrama. Volgens hom (Catron, 2009:34) het dié soort sy oorsprong in die werk van die antieke Griekse rapsodiste, die Romeinse *histriones* en Middeleeuse *scôps* en *gleemen*. Gentile (1989:29) verwys ook na Cornelia Otis Skinner se meer onlangse werk as 'n voorloper van hierdie vorm op internasionale gebied: "[Cornelia Otis Skinner's] use of biography in creating her solo performances paved the way for the surge in 'biographical' one-person shows to come later in the [twentieth] century." In die afgelope kwarteeu is 'n opbloei van eenpersoondramas in hierdie vorm beleef – waarskynlik toe te skryf aan

---

<sup>4</sup> Beckett skryf *Not I* in 1972, wat in 1973 vir die eerste keer met Billie Whitelaw in die sololol opgevoer is. *Footfalls* word in 1975 geskryf en vir die eerste keer in 1976 opgevoer. *Rockaby*, 'n 15 minuut-eenvrouvertoning, is in 1980 geskryf en maak in 1981 sy debuut. Jane Wagner het die bekroonde *The Search for Intelligent Life in the Universe* in 1985 geskryf, waarvoor Lily Tomlin in 1986 die Tony-toekenning vir Beste Aktrise in 'n Drama ontvang.

dramaturge se belangstelling daarin om die persoonlike lewens en professionele prestasies van kontemporêre mans en vroue, mense wat 'n impak op ander mense se lewens gehad het, ten tonele te voer (Catron, 2009:34).

Volgens Gentile (1989:31) bestaan daar verrassende variasie binne hierdie vorm van die eenpersoondrama, maar noem die akteur of aktrise se nabootsing van 'n historiese figuur as die essensieel onderskeidende kenmerk. Hy haal uit 'n artikel aan wat in die *New York Post* verskyn het:

Shows of this sort are attempts at living biographies. The performer impersonates the historical figure (sometimes very closely, sometimes just impressionistically) and, using letters and documents and other historical (or quasi-historical) material, offers the audience a slice of the figure's life.

Die tipiese figure wat in hierdie eenpersoondramas voorgestel word, is volgens Catron (2009:35) kunstenaars, akteurs en politici. Oorsese biografiese eenpersoondramas is byvoorbeeld al geskryf oor digter Emily Dickinson, skrywer Charlotte Brontë, John Barrymore (familielid van die beroemde Barrymore-dinastie) en politici soos presidente Harry S. Truman en Richard Nixon.

In die studie *Playing at Lives: Life Writing and Contemporary Feminist Drama* verwys die skrywer (Claycomb, 2003:6) na die biografiese eenpersoondrama as "life writing" en verduidelik dit as "narrative writing based on the life of a historically verifiable person or people, living or dead". Hy verdeel dan hierdie "life writing" in die volgende kategorieë: 'n outobiografie, dit wil sê 'n eerstepersoonsvertelling van 'n persoon se eie lewe en lewenservaringe; 'n biografie, met ander woorde die vertelling van iemand anders se lewensverhaal; en, laastens, 'n orale geskiedenis, dit wil sê 'n versameling vertellings uit verskillende perspektiewe wat tesame 'n storie konstitueer (Claycomb, 2003:6,7).

Die volgende vorm wat Catron (2009:36) bespreek, is die outobiografiese eenpersoondrama. Hy verwys daarna as 'n strewe na "blending theatre and self" en bestempel dit as soortgelyk aan die volksverhaal – maar dan 'n moderne weergawe daarvan. Die volksverhaal, net soos die outobiografiese eenpersoondrama, wil die menslike gedrag kodifiseer en etiese norme daarvoor omskryf (Steenberg, 2013). Die verteller van dié soort eenpersoondrama is "the

personal voice of autobiography, the first-person narration of the self as protagonist" (Claycomb, 2003:25).

Catron (2009:36) omskryf dié vorm van eenpersoondrama as 'n legendeskepping<sup>5</sup> gebaseer op persoonlike ervaring, maar wat uitgebrei word om indirek op moderne kwessies kommentaar te lewer. Hierdie vorm word dan oorwegend gebruik om persoonlike ervaring aan die publiek bloot te lê, asook om die identiteit van die self te konstrueer (Claycomb, 2003:26). Dit word veral 'n platform vir lede van gemarginaliseerde groepe om hulle stories te vertel, byvoorbeeld vroue, wat maatskaplik lank onderdruk is:

Autobiographical narratives grant women the power to write their own stories. And by bringing the self to the stage, autobiographical performers assert themselves as politically viable speaking subjects. (Claycomb, 2003:23)

Catron (2009:36) verwys laastens na die vorm waarin literêre werke tot eenpersoondramas verwerk word; ook na, wat hy noem, die dramaturg-akteur-eenpersoondrama. 'n Goeie plaaslike voorbeeld van eersgenoemde is *Santa Gamka*, 'n eenpersoondrama gegrond op Eben Venter se roman met dieselfde titel, en wat deur die akteur self tot eenpersoondrama verwerk is<sup>6</sup>. Laasgenoemde vorm, naamlik die dramaturg-akteur-eenpersoondrama, behels dat akteurs hulle eie eenpersoondramas skryf en self daarin speel. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Wessel Pretorius se *ONT-* (2010).

Catron (2009:30) bespreek ook 'n ander vorm van die eenpersoondrama, wat hy egter nie onder sy "variety of monodramas" genoem het nie. Hy skryf in hierdie verband oor 'n soort eenpersoondrama waarin die akteur of aktrise meer as een karakter vertolk. "Protean performers" noem hy hierdie vertellers – met verwysing na die mitologiese Proteus, die seegod wat verskeie verskyningsvorme kon aanneem. Wallace (2006:7) noem sulke vertellertipes "personality vehicles", aangesien die vertellers telkens die spreekbuis vir 'n verskeidenheid persoonlikhede word. Die *Oxford English Dictionary* bestempel dié eenpersoondramavorm as 'n "monopolylogue" – 'n vorm van vermaak waar een akteur/aktrise baie karakters vertolk (OED, 2015c).

---

<sup>5</sup> Volgens Bisschoff (2013) 'n lewensbeskrywing van 'n heilige wat 'n verwantskap met die mite vertoon, aangesien dit oor 'n eksemplariese karakter handel. Die mite verskil van die legende in dié opsig dat 'n mite om gode en helde wentel, terwyl die legende oor die lewe van 'n heilige handel. 'n Legende bevat verder 'n groter element van waarheid as die mite.

<sup>6</sup> *Santa Gamka*, verwerk en vertolk deur Marlo Minnaar, het by die 2015-KKNK sy debuutopvoering beleef.

Ons kan derhalwe subonderskeidings maak tussen eenpersoondramas wat enkelkarakterdramas en eenpersoondramas wat multikarakterdramas is (of daartoe neig).

### **3.4. Gevolgtrekking**

Oor subgenre-onderskeidende kenmerke van die eenpersoondrama is, na my wete, nog niks in Afrikaans opgeteken nie. Die eenpersoondrama behels in wese storievertelling, waartydens een persoon se innerlike relaas deur toehoorders aangehoor word. Howell (1979:158) verwoord die aard daarvan myns insiens die beste, naamlik as 'n middel tot "speaking to others by talking to ourselves". Nie net benoem hierdie formulering die eenpersoondrama as innerlike monoloog nie, maar dit betrek ook die rol van die individu as verteller namens sy/haar sosiale groep-verband of gemeenskap – elemente ewe kenmerkend van die eenpersoondrama.

Internasionale literatuur rondom die eenpersoondrama verwys hoofsaaklik na drie kernelemente van dié subgenre, naamlik die rolle van, onderskeidelik, die teks, die akteur en die gehoor. Hierdie drie kernaspekte vertak myns insiens in die vyf kenmerkende eienskappe soos hierbo uiteengesit.

Die eerste kenmerk betref karakterisering, waar dit volgens Catron (2009:25) primêr staan in die eenpersoondrama. Die karakter word in isolasie van enige teen- of newespeleers aan die gehoor bekendgestel; laasgenoemde leer ken die karakter, wat dikwels worstel met die (post)moderne toestand van die 'self', deur middel van implisiete karakterisering. Die gehoor speel daarom, vierdens, 'n belangrike rol in die eenpersoondrama. Die gehoorlede word as 't ware ingenooi om die ware 'self' van die vertolkte karakter te ontmoet, maar om terselfdertyd iets van hul eie 'self' te herken. Die gehoor vertolk ook dikwels die rol van aangesprokene, van vertroueling, soms selfs die rol van byspeler of antagonis.

Poëtiese taalgebruik is tweedens kenmerkend van die eenpersoondrama: dit is digterlik in sy omgang met woorde, met die neiging tot inkorporering van eienskappe van al drie die basiese poësie-subgenres (liries, dramaties, verhalend). Daar word derdens baie klem gelê op storievertelling, met gevolglike aktivering van narratiewe elemente in die opbou van die eenpersoondrama – wat tipies die benutting van kenmerkend narratiewe taalgebruikselemente in die hand werk.

Die laaste kenmerkende eienskap van die eenpersoondrama is dat daar 'n voorkeur vir 'n gestroopte stelinkleding bestaan, sodat dit in dié opsig 'n verwantskap vertoon met wat Grotowski as "arm toneel" getipeer het. Inherent hieraan is die neiging tot minimalistiese teater, 'n tendens wat aanloklike uitdagings stel én, weens die finansiële lewensvatbaarheid van sulke produksies, die skep en benutting daarvan bevoordeel (Catron, 2009:33).

Die bogenoemde kenmerke van die eenpersoondrama, en die verskillende vorme wat dit as subgenre aanneem, onderstreep dat dit 'n komplekse en ingewikkelde subgenreverskynsel is en daarom meer omvattende studie verdien – soos in die onderhawige studie gepoog word.

In die volgende hoofstuk word drie gewilde en geslaagde Afrikaanse eenpersoondramas in taamlike besonderhede ontleed, dit wil sê aan die hand van die kenmerk- en vormonderskeidings wat hierbo getref is.

## Hoofstuk 4

### GENREKENMERKE VAN SUKSESVOLLE AFRIKAANSE EENPERSOONDRAMAS

#### 4.1 Inleiding

Aan die hand van sekondêre bronne oor die kenmerkonderskeidings met betrekking tot die eenpersoondrama is daar in die voorafgaande hoofstuk 'n poging aangewend om die kenmerke van die eenpersoondrama te omskryf; en in hierdie hoofstuk gaan 'n aantal suksesvolle Afrikaanse eenpersoondramas aan hierdie kenmerkomskrywings getoets word. Die doeleinde is om 'n teoretiese model vir die skryf van 'n suksesvolle eenpersoondrama te skep, gevolg deur 'n kritiese besinning op die toepassingsmoontlikhede van die ontwerpte model vir die skryf van 'n eie eenpersoondrama.

Daar is in Hoofstuk 2 'n oorsig van die plek en ontwikkeling van die eenpersoondrama in die internasionale én Suid-Afrikaanse teatergeskiedenis gegee, waaruit geblyk het dat daar eers vanaf die 1990's werklik 'n opbloei van sulke opvoerings in die Suid-Afrikaanse teaterwêreld plaasgevind het. Storievertellers soos Casper de Vries, Pieter Dirk-Uys en Nataniël het in die aanloop hiertoe die weg gebaan vir baie dramaturge en akteurs om hierdie vorm van storievertelling aan te durf. 'n Paar baie suksesvolle eenpersoondramas het gevolglik in die afgelope dekade op die planke verskyn, maar dit is veral eenpersoondramas soos Wessel Pretorius se *ONT-* (2009), Naòmi Morgan se (vertaalde weergawe van Eric-Emmanuel Schmitt se) *Oskar en die pienk tannie* (2013) en Nicola Hanekom se *Hol* (2014) wat in hierdie hoofstuk bespreek word.

Hoewel hierdie produksies altesaam al meer as 'n dosyn toekennings ingepalm het en die fokus van die hoofstuk is, is daar ook ander noemenswaardige Afrikaanse eenpersoondramas wat aan die einde van hierdie hoofstuk kortliks te berde gebring word.

#### 4.2. 'n Kort samevatting van die opset en intrigeverloop van drie Afrikaanse dramas gekies vir kenmerkanalise

*ONT-* (2009) is die verhaal van 'n seun wat hom van sy familie (bestaande uit 'n broer, pa en ma) probeer ontwen. Die akteur neem beide die rol van verteller en akteur aan (hy vertolk die rolle van ma, pa, broer en homself). Die hoofstoriegebeure betref die seun, die ek-verteller, wat sy pa vir die stad agterlaat, die telefoonoproep rakende die pa se siekte en agteruitgang (die pa kan nie na homself omsien nie en dit stuur die ek-verteller uiteindelik terug huis toe), die pa se noodlottige beroerte en die oppak van die inhoud van die familiehuis. By die rekonstruering hiervan roep die verteller grepe van gebeure uit die verlede op. Ons kry 'n oorskouing van hoe dit was om in die ek-verteller se huis groot te word.

Die drama, soos dikwels by eenpersoondramas bespeur kan word, is fundamenteel anachronisties. Derhalwe word die dramagebeure van die spel-hede dikwels met vertellings (terugblikke na die verlede) afgewissel, soos waar die pa se begrafnis wat heel aan die begin van *ONT-* genoem word, gevolg word deur 'n vroeë pa-en-seun-samesyn-herinnering ("Sit aan die kar. Hou jou voet op die briek. Los briek. Petrol. Stadig, los die clutch. Meer petrol. Eerste. Clutch. Tweede. Clutch. Derde." – Pretorius, 2009:6). Hierdie terugflits word opgevolg met die seun se vertrek na die groot stad en van hier gaan die verteller byvoorbeeld by wyse van inbeelding terug na die gesprekke tussen sy ouers nog vóór sy geboorte (Pretorius, 2009:13).

Naòmi Morgan se *Oskar en die pienk tannie* (2013) vertel van 'n tienjarige kankerpatiënt wat 'n ouer vrou, ouma Rosa, bevriend. Die aktrise neem beide die rol van Oskar én Ouma Rosa aan. Die hoofstoriegebeure behels die seun se onsuksesvolle beenmurgoorplanting, ouma Rosa se aansporing om aan God briewe te begin skryf, die lewensfase-ervarings wat hy opdoen (soos om te trou) en die "geheim" wat God met hom teen die einde van sy lewe deel. Hoewel die vertelde gebeure chronologies op mekaar volg, word die vertelde (of voorgestelde) tyd interessant benut: in slegs 12 briewe word meer as 100 jaar van 'n persoon se vertelde (verbeelde) lewe beleef, terwyl dit oor 'n tydperk van 12 dae geskryf is en binne 75 minute (die voorstellingstyd) vertel word.

*Hol* (2014) behels die "gedagtereis" van Liesbet, wat "tussen 30 en 35 jaar oud is" (Hanekom, 2014:10), gedurende haar 45 minuut-oefensessie in die Virgin Active-gimnasium. Die aktrise

neem die vertellersrol aan en vertolk dit deurgaans (behalwe in een geval, waar sy ook die rol van Anna, 'n toonbeeld van die deursnee-anoreksielyer, speel). Die hoofstoriegebeure behels Liesbet se verlede: haar seksuele verhouding met Gary (haar ma se kêrel), wat uiteindelik tot "Mamma se ongeluk" (Hanekom, 2014:14) gelei het. Die ongeluk waarvan Liesbet praat, betref die dag toe sy haar ma doodgeskiet het nadat haar ma op haar (Liesbet) en Gary in die liefdesdaad afgekom het.

Tog word die grootste deel van haar vertelling oorheers deur haar begeerte om "mooi" te lyk vir Gary – daarom haar obsessie met 'n samelewing vasgevang in 'n kultuur van oorverbruik, in spanning met haar begeerte om slank en uiterlik aantreklik te bly. Hoewel die verteller dikwels na gebeure uit die verlede verwys, asook eietydse gebeurtenisse uitlig, bly die chronologiese verloop van storiegebeure behoue.

By die oorskouing van die benutting van verteltyd en vertelde tyd in die drie dramas, val dit 'n mens reeds op dat die dramaturg van die eenpersoondrama hierdeur in staat gestel word om dramatiese voorstelling, liriese bespiegeling en narratiewe verhalings met mekaar af te wissel.

### **4.3. 'n Analise van 'n drietal Afrikaanse eenpersoondramas aan die hand van kenmerke van die dramagenre in die breë**

#### **4.3.1. Inleiding**

Dit is eers nodig dat 'n bondige bespreking van algemene kenmerke van die drama as een van die hoof-literêre genres verskaf word, ten einde by wyse van kontrastering vas te stel hoe die kenmerkonderskeidings van die eenpersoondrama daar uitsien. Keuris (1996) se boek oor dramateorie, *Die Dramateks: 'n Handleiding*, asook PJ Conradie (1998) se *Die drama: 'n inleidende studie*, sal benut word om 'n raamwerk daar te stel waarvolgens 'n dramateoretiese analise van die reeds vermelde drie Afrikaanse eenpersoondramas gedoen kan word.

Keuris (1996:2) verduidelik dat 'n dramateks met die eerste oogopslag herken word deurdat dit tipografies in twee dele verdeel word, naamlik die dialoog van die karakters, wat telkens deur spreekbeurte aangedui word, en die toneelaanwysings, wat dikwels in kursief en/of in hakies aangedui word. Met die eerste oogopslag blyk *ONT-*, *Oskar en die pienk tannie* en *Hol* in hierdie opsig bepaalde verskille met ander dramasoorte as die eenpersoondrama te vertoon.

*Hol* bevat toneelaanwysings op die wyse aangebied soos tipies verwag kan word deur die leser van dramatekste, maar die verteller se spreekbeurte word nêrens as sodanig aangedui nie. Die aanbiedingswyse ten opsigte van die sprekerstekes wek egter dadelik die indruk dat dit hier om die weergawe van opstuwende gedagtes in die gemoed van die spreker-karakter gaan. Vergelyk (Hanekom, 2014:13):

So bloed is dikker as brein. Familie, belangriker as wat jy van hulle dink?

*Kyk na die horlosie.*

Nog 'n hele uur voor die gym toemaak. Oorgenoeg tyd. Selfs as ek stadig gaan, kan ek nog 400 kalorieë verbrand. Dis nou nie heeltemal 'n Steers-burger nie. Maar dis darem iets.

*Oskar en die pienk tannie*, daarenteen, bevat geen toneelaanwysings nie; die teks word in briefformaat aangebied. Die teks begin met "Liewe God" en die verteller erken dis die eerste brief wat hy skryf (Morgan, 2013:1). Die briewe eindig almal met "Liefde groete (sic), Oskar." Die verteller, wat die twee hoofkarakters vertolk, se spreekbeurte word in die teks nie met behulp van karaktername aangedui nie, maar eerder soos volg (Morgan, 2013:10):

- Het jy dit al vir haar gesê, Oskar?
- Ek kan nie net voor haar staan en sê "Bettie, ek hou van jou" nie.
- Natuurlik kan jy, Oskar. Hoekom doen jy dit nie?
- Sy weet seker nie eers dat ek bestaan nie.
- Daarom moet jy dit juis doen.
- Met 'n kop soos myne? Sy sal van Marsmannetjies moet hou, en daarvan is ek nie so seker nie.
- Maar jy's vir my 'n mooi seun, Oskar.

Pretorius se *ONT-* bevat ook geen toneelaanwysings nie, maar nuwe spreekbeurte word aangedui met karaktername (hoewel nie op 'n tradisionele wyse nie – Pretorius, 2009:6):

BOETMAN:

hallo jy dis ek broer boetie boetman grootseun eerste oudste aggenee en altyd maar altyd ek ekke of ekself...

By die dramateoretiese analise van 'n eenpersoondrama is dit belangrik om te onthou dat daar ooreenkomste met én verskille van die multikarakterdramas sal wees. Die bogenoemde voorbeelde van verskille in tipografiese aanbod is een van die min duidelike verskille tussen die eenpersoondrama en die multikarakterdrama en derhalwe kan gestel word dat grootliks dieselfde genrekenmerke vir beide teatervorme geld.

Vervolgens word enkele ander genrekenmerke, soos karakteringswyses, tyd- en ruimtehantering, benutting van handeling en taal/dialog, onder die loep geneem soos dit in die genoemde drie dramas neerslag gevind het.

#### **4.3.2. Dramatiese karakterisering**

Alleen daardie eienskappe van 'n karakter wat noodsaaklik is om sy optrede in die drama te verstaan, word na vore gebring (Conradie, 1998:65). Keuris (1996:20) verduidelik verder dat elke dramatiese karakter oor sy eie bepaalde karaktertrekke beskik – sy verwys hierna as 'n psigologistiese benadering tot karakterisering (Keuris, 1996:20). 'n Dramakarakter se kenmerkende taalgebruik en handelingswyses, wat ander karakters oor hierdie karakter sê en hoe hulle teenoor hom of haar optree, asook voorkennis aangaande 'n dramakarakter waaroor die leser/toeskouer mag beskik én visuele inligting oor 'n karakter, is die vier hoofwyses waarop die gehoor hom/haar leer ken (Keuris, 1996:21).

In die eenpersoondrama is daar net 'n enkele persoon op die verhoog en moet ons die karakter wat hy/sy uitbeeld, leer ken sonder die uitsprake van ander karakters (gespeel deur ander akteurs). Daar is wel gevalle waar die gespeelde persoon, die verteller van die eenpersoondrama, ander karakters voorstel en ons hierdeur die gespeelde persoon beter laat leer ken. Die vernaamste middel om die karakter te teken is deur 'n weergawe van sy eie woorde (Conradie, 1998:76).

In die drie gekose eenpersoondramas ontvang ons as lesers/gehoorlede baie inligting en insigte oor die karakter(s) deur middel van wat hulle sê. Die ek-verteller in *ONT*- word plek-

plek kortstondig 'n "akteur" wat ander karakters naboots (pa, ma en ouer broer), 'n tegniek wat juis kenmerkend is van die storievertellersrol. Die jong brieweskrywer in *Oskar en die pienk tannie* vertel dat hy tien jaar oud is en dit haat om te skryf (Morgan, 2013:1). In Hanekom se eenpersoondrama *Hol* leer ken ons die verteller, Liesbet, as 'n middelmatige persoon (2014:11), iemand wat alewig agter is en moet inhaal – 'n skaduwee wat as 't ware agter 'n lyf aanhol. Die verteller in hierdie eenpersoondrama vertolk net die rol van Liesbet, dus 'n eenpersoondrama wat ook 'n enkelkarakterdrama is.

#### **4.3.3. Tydinkleding en ruimtebeelding/-voorstelling in die drama**

In sy bespreking oor hoe tyd in die drama aangewend word, verduidelik Conradie (1998:58) dat daar by die gebeure wat op die verhoog voorgestel word, gewoonlik 'n ooreenstemming tussen speelyd en gespeelde tyd is. Wat hiermee bedoel word is dat die voorstelling van die gebeure in die opvoering net so lank duur as wat dit in die werklikheid sou duur. Conradie (1998:57) verwys ook na die chronologiese verloop van verhaaldebeure. Dit is egter in die aard van die eenpersoondrama om fundamenteel anachronisties te wees en daarom is dit belangrik dat die verteller telkens die gehoor oriënteer wat die voorgestelde tyd betref. In *ONT-* sal die verteller byvoorbeeld 'n gebeurtenis inlei deur te sê wanneer dit plaasvind: "my eerste aand uit" (Pretorius, 2009:11); of: "Bedryf Twee: Die gesprekke van my ouers oor die jare afgeluister" (Pretorius, 2009:13).

In al drie die dramas word die voorgestelde tyd, oftewel fiksionele tyd, deur die vertellers direk aangedui. In *Hol* maak die verteller nie spesifieke verwysing na tyd wanneer sy van 'n gebeurtenis uit die verlede praat nie, maar die linguïstiese merkers in die teks stel die gehoor in staat om die verteller na die verlede te vergesel: "Sy het ingestap. Haar kop verloor... sy pistool in die bedkassie, waar dit altyd is. Ek ek het 'n talent vir skiet. Ek het geweet hoe om die sneller te trek. En ék het." (Hanekom, 2014:49) In *Oskar en die pienk tannie* stel elke brief 'n nuwe dag voor, maar ook 'n volgende tien jaar in Oskar se lewe – die tienjarige Oskar sê byvoorbeeld in een van sy briewe: "Dis die 21e [sic] Desember, ek staan dertig se kant toe en ek is getroud" (Morgan, 2013:15).

Daar is verder ook woordelike vermelding van die veronderstelde/fiksionele ruimtes in al drie eenpersoondramas – die ruim vertrek binne die verlate ouerhuis in *ONT-* (Pretorius, 2009:3), die gimnasium in *Hol* (Hanekom, 2014:12) en die hospitaal met sy linoleumvloer-

gange in *Oskar en die pienk tannie* (Morgan, 2013:14). Hierdie fiksionele ruimtes word in al drie dramas deur middel van vertelling en metonimiese verwysing aan die gehoor gesuggereer – die gehoor word in staat gestel om die ruimtes self te verbeel.

#### 4.3.4. Dramatiese handeling en gebeure

Handeling kan verstaan word as fisieke optredes, wat alles insluit wat die karakter op die verhoog doen (Conradie, 1998:16). Hierteenoor staan innerlike handeling: die gevoelens van verskillende karakters wat teen mekaar s'n bots, wanneer standpunt teen standpunt gestel word en hoe verskillende drange in een karakter worstel om die oorhand te kry (Conradie, 1998:20). Maar Conradie maak ook vermelding van die gesproke woord wat as handeling beskou kan word.

Daar word beide innerlike en uiterlike handeling in al drie die gekose dramas aangetref. Die innerlike handeling van elke drama kan as volg saamgevat word:

**ONT:** 'n jong man se wil om van sy gesinsbande te ontkom, hom van hulle te ontvreemd en 'n "eie ek" binne 'n nuwe omgewing te skeep;

**Hol:** 'n vrou se worstelinge met haar obsessie(s) en met 'n verlede waarvan sy nie kan "weghol" nie;

**Oskar en die pienk tannie:** 'n jong seun se behoefte om nie net in terme van sy siekte geken te word nie, maar as iemand wat 'n vol lewe kon hê tot en met sy uiteindelijke dood.

Daar is ook uiterlike handeling: Liesbet wat teen 'n stywe pas draf op die trapmeul omdat sy "holler" wil en kan wees; Boetman wat sy eerste bestuursles van sy pa ontvang, en wat 'n afskeidsbrief aan sy pa skryf; en Oskar se liggaam wat aan 'n onafwendbare aftakeling blootgestel word. Dié is net enkele voorbeelde van uiterlike handeling wat in hierdie dramas voorkom.

Wat die plot en gebeure betref, is dit interessant om op te merk dat daar by al drie dramas 'n laat aanvangspunt gekies is. 'n Laat aanvangspunt beskryf Keuris (1996:59) as 'n manier om die drama naby aan die einde van die dramatiese gebeure te begin. Levitt (1971:26,27) noem dramas wat hierdie struktuur bevat, gekonsentreerd, omdat die uitgebeelde handelingswydte

tot die laaste oomblikke voor die klimaks beperk word. Myns insiens kan hierdie "laaste oomblikke" ook verwys na 'n belangrike en ernstige emosionele situasie wat die karakter van die eenpersoondrama in die gesig staar. Een van die kenmerke van die eenpersoondrama is juis die fokus op hierdie belangrike en ernstige emosionele situasie (Catron, 2009:27).

Al drie dramas plaas die vertellerhede naby die einde van die uitgebeelde dramatiese gebeure, oftewel naby aan die belangrike en ernstige emosionele situasie in sodanige drama: Oskar se laaste paar dae in die hospitaal; die verteller in ONT- wat hom uiteindelik van sy eie verlede afwend (die wegpak van die inhoud van die gesinshuis) en Liesbet enkele dae voor die vrylating van haar oud-minnaar (wat sy tronk toe laat stuur het vir 'n moord wat sy gepleeg het).

#### **4.3.5. Dramatiese taalgebruik/dialog**

Volgens Keuris (1996:68) kan die dramatiese karakter nie los gesien word van wat hulle in die teks en op die verhoog sê nie, en hoe hulle dit sê nie, omdat hulle hierdeur met die gehoor en, in die geval van multikarakterdramas, met ander karakters op die verhoog kommunikeer. Conradie (1998:18) meen dat elke uitspraak informasie moet meedeel wat betekenisvol is. 'n Spesifieke probleem wat Keuris (1996:68) met betrekking tot multikarakterdramas ter sprake bring, is dat die karakter se innerlike gedagtegang dikwels nie geopenbaar word nie (afgesien van in, miskien, 'n tersyde of alleenspraak), maar eerder gesuggereer word. In die eenpersoondrama moet juis innerlike gedagtegang primêr weergegee word, onder meer om sodoende 'n hegte gehoor-akteur-verhouding te kan vestig.

Daar is heelwat funksies wat dramatiese taaluitinge kan hê, byvoorbeeld die referensiële funksie, die fatiese funksie, die appellatiewe funksie en so meer (Keuris, 1996:70, 71). Omdat die eenpersoondrama egter meer na storievertelling neig, is een van die belangrikste funksies wat die karakters se taaluitinge verrig, dié van referensie. Volgens Keuris (1996:70) vervul enige uitspraak wat inligting oor die fiksionele wêreld (karakters, tyd, ruimte en gebeure) verstrek, 'n referensiële funksie. Die referensiële funksie is veral nodig binne die eenpersoondrama omdat dit die gehoor in staat stel om die ruimte, gebeure en karakters wat voorgestel word, te verbeel.

'n Ander vername funksie wat die taaluitinge in 'n eenpersoondrama verrig, is die van subjektivering, wat volgens Brink (1987:136) die voordeel van onmiddellikheid en oortuigingskrag inhou. Evreinov (kyk Smith, 2010:206) is ook van mening dat, as alles wat op die verhoog gebeur deur een hoofkarakter subjektief waargeneem word, dit 'n empatiese verhouding tussen gehoor en karakter sal meebring.

Die verteller in *ONT*- verwys na die losweg gerangskikte chronologie van 'n familie-album, bestaande uit "foto's" van 'n "pappa", "boetman" (die ouer broer), "vroulief" (die ma) en "seunskind" (die verteller self). Hy uiter ook verwysings na die ruimte, soos die uitsig oor die stad van bo-op die hange af (waarskynlik 'n koppie of berg) wat sy asem wegslaan, en die wolkekrabbers daarin (Pretorius, 2009:12); daar is ook verwysings na gebeure, soos na sy pa se hartaanval aan etenstafel (2009:16) en na die verteller se groot trek na die stad (2009:17). In *Oskar en die pienk tannie* stel die verteller ons bekend aan Ouma Rosa en aan Oskar se vriende (soos Popcorn en Braaivleis); en hy verwys na die hospitaal waarin hulle almal opgeneem is. Daar is ook 'n klomp gebeure wat deur middel van die briewe aan God (gelees deur Oskar self) aan die gehoor oorgedra word, soos die voorval die aand toe Oskar by Blou Bettie in die bed gaan klim het (Morgan, 2013:16), en die gebeure die dag toe hy van die hospitaal af weggeloop het (2013:20).

Die verteller in *Hol* maak telkens verwysing na die ruimte om haar, soos na die swembad waar "bebrilde mensvissies" en "plastiek-kaalkoppe" op en af in die lane dobber (Hanekom, 2014:41), en na die televisieskerms in die gimnasium (2014:17). Die verhoogruimte word omskep in die storiewêreld waarvan daar vertel word en die gehoor word in staat gestel om hierdie beelde hulle voor die gees te roep.

Bogenoemde dramateoretiese kategorieë stel die gehoor en leser van die multikarakterdrama in staat om dié dramas te interpreteer en analiseer. Hoewel 'n mens ook die teorie op die eenpersoondrama kan toepas, is daar myns insiens 'n gebrek aan teorie wat spesifiek op die opbou en aanbieding van die eenpersoondrama fokus. Via die onderhawige studie word derhalwe 'n bykomende aspek by die kenmerke van die dramagenre in die algemeen gevoeg, naamlik die vermengde en/of afwisselende benutting van verskillende genremodusse om 'n storie te vertel.

Daar is reeds in die vorige hoofstuk oorsigtelik na die drie hoofgenremodusse verwys wat in die teksopbou en die opvoering van die eenpersoondrama te bespeur is. Hierdie modusse behels die dramatiese, die narratiewe en, laastens, die liriese. Vervolgens word hierdie genremodusse meer omvattend omskryf.

#### **4.4. Breë omskrywing van die liriese, narratiewe en dramatiese genremodusse, met verwysing na die toepaslikheid van elk met betrekking tot die eenpersoondrama as subgenre**

Die onderskeid tussen liriek, epiek en dramatiek gaan terug na antieke tye. Ten spyte van dié onderskeid, het 'n vermenging van vers- en digsoorte reeds in daardie vroeë tekste plaasgevind (Du Plooy, 2010:10). Die eenpersoondrama is myns insiens aangewese op eienskappe uit al drie die genremodusse, soos verderaan aangevoer sal word. Daar sal ook geargumenteer word dat dit nie gebeur dat een van die drie stelle moduskenmerke bo die ander primeer in 'n spesifieke eenpersoondrama nie – terwyl dit dikwels die geval is in ander (sub-)genretipes – maar dat dit telkens eerder gaan om 'n vermengde benutting van die drie stelle kenmerke.

Ter oriëntering kan 'n mens na die grondbetekenis van die woorde epiek, liriek en dramatiek verwys: epiek is afgelei van die woord *epos*, wat op die voer van 'n rede of die vertel van 'n verhaal dui, terwyl die liriek verband hou met die Griekse woord *lyra* ('n lier), dus in wese heenwys na 'n teks wat sangerig van aard is (Grové, 2013). Die dramatiek-konsep is weer afgelei van die Griekse woord *dran* ("om te handel") en is daarop gemik dat 'n teks handelend ten tonele gebring moet word (Grové, 2013).

Aangesien die letterkunde oor die eeue heen transformeer het, en steeds aan die ontwikkel is, is verskillende genres ál moeiliker definieerbaar (vergelyk Du Plooy, 2010). Boonop vertak die genoemde hoofgenres in verskeie subgenres, wat elk hul eie omskrywing verg. Desnieteenstaande is dit vir hierdie studie belangrik om die liriek, epiek en dramatiek nie net in terme van hul onderverdeling in subgenres te beskou nie, maar om eerder, soos Du Plooy (2010:11) en Dubrow (1982:4), te dink in terme van "breë groeperinge" wat deur die subgenres verteenwoordig word. Hiermee word bedoel dat hierdie vorme tot groter en meer basiese onderliggende kategorieë van soortlikheid behoort. Du Plooy (2010:12) noem

derhalwe die liriek, epiek en dramatiek "denkmodusse", terwyl sy na verhalende, dramatiese en liriese tekste as genres verwys.

Die eenpersoondrama kan dus nie uitsluitlik onder die dramatiek geplaas word nie, juis aangesien dit ook opvallende eienskappe van die epiek én liriek vertoon. Volgens Du Plooy (2010:10) het die mens dit klaarblyklik van oudsher af nodig om uiting te soek in taal: in uitinge soos vergestalt in die vorm van vertelling/narrasie, of van dromende bespiegeling of uitbeelding, of van nabootsing, opvoering en dramatisering waarin ook talige ekspressie 'n primêre rol speel – en dikwels kombineer hierdie (talige) uitingswyses in bepaalde tekste. Du Plooy (2010:12) slaan myns insiens met laasgenoemde kwalifisering by implikasie (dit wil sê sonder dat sy haar oor hierdie spesifieke teatervorm uitspreek) 'n spyker op die kop wat betref spesifiek die aard van die eenpersoondrama. In hierdie subgenre kombineer die volgende menslike kommunikatiewe behoeftes op opmerklike wyse:

[Dit is] skynbaar 'n menslike eienskap om op bepaalde tye of in bepaalde omstandighede te wil vertel, of te wil bespiegel en besin, dieper in 'n enkele moment te wil insink sodat temporaliteit opgehef word ten bate van 'n momentele liriese ervaring, ter wille van 'n holistiese en gelyktydige ruimtelike belewenis of situasie wat durend buite tyd kan wees. Dit is ook eie aan die mens om handeling te wil naboots, dit te wil nadoen en oordoen, om menslike handeling te herhaal en daardeur gebeurtenisse weer teenwoordig te stel as 'n a-historiese liminale belewenis.

In die volgende afdeling sal aan die hand van ontledings van die individuele eenpersoondramas onder bespreking bewys word hoe in die eenpersoondrama vertel word; hoedat temporaliteit ten bate van 'n momentele liriese ervaring opgehef word, sodat ruimtelike en temporele belewenisse durend buite tyd te staan kom; en hoedat daarby menslike handeling herhaal word om gebeurtenisse weer teenwoordig te stel.

Vervolgens enkele verdere opmerkings oor die konsepte liriek, epiek en dramatiek, plek-plek meer spesifiek soos dit in breë poësiekatégorieë neerslag vind.

Volgens Pauw (1994:128) behels die dramatiek die teenwoordigheid van duidelik herkenbare elemente van die drama in 'n situasie of 'n genre. Wat die poësie betref, word dramatiek (oftewel die dramatiese poësie) as die onmiddellikste soort gesien en verteenwoordig die

gedig 'n verslaglewering van iets terwyl dit gebeur – 'n weergawe van 'n gebeurtenis asof dit voor 'n mens se oë afspeel (Du Plessis & Odendaal, 2014:37). Dramatiese taalgebruik staan derhalwe in noue verband met die dramatiese gebeure binne die verhaal wat vertel word. Dit is deur die dramatiese taalgebruik dat die handeling dan ook 'n narratiewe gedaante aanneem.

Die narratiewe poësie is uiteraard eweneens verhalend van inslag, maar dan op 'n meer verwyderde manier as in die dramatiese gedig (Du Plessis & Odendaal, 2014:37). Roos (2013) beskryf die epiek as die genre waarin slegs een woordvoerder as verteller optree; sy verduidelik verder dat, al word spreekbeurte in 'n verhaal aan verskillende figure afgestaan, hulle die "reg" daartoe "ontvang" van (dat hulle dus in hierdie verband ondergeskik staan aan) één oorkoepelende woordvoerder (die vertelinstantie as aanbieder, kommentator en interpreteerder).

Kenmerkend van hierdie modus is die aanwesigheid van karakters/personasies en gebeurtenisse wat geplaas word in 'n bepaalde ruimte en in tyd (Du Plooy, 2010:11). Handeling en verandering is byvoorbeeld twee aspekte wat volgens Du Plooy (2010:11) 'n onlosmaaklike deel van die epiek vorm. 'n Ander aspek is narratiewe taalgebruik (soos onder meer aangetoon deur Geis, 1993:43). Dusdanige taalgebruik behels die wyse van taalbenutting in die vertel van 'n verhaal, en waartydens byvoorbeeld die konseptuele kategorieë van storievertelling – soos gebeureopeenvolging, karakterisering, tydsaanduiding, plekaanduiding en funksionele aanwending van vertellersinstantie – in die spel tree.

Die liriek is die mees subjektiewe van die modusse en word, volgens Du Plooy (2010:11), deur 'n monologiese taalsituasie gekenmerk. In die liriek is daar 'n liriese "ek" wat as woordvoerder optree en waartydens dit dikwels gaan om die uiting van 'n momentele ervaring (Du Plooy, 2010:11). Kenmerkend van hierdie modus is 'n persoonlike stemming of beleving wat dikwels op belydende trant tot uitdrukking gebring word (Grové, 2013). Derhalwe word die liriese gedig dikwels vanuit 'n ek-standpunt geskryf, dit wil sê met die skepping of implisiete skepping van 'n ek-figuur (Grové, 2013).

Volgens Grové (2013) word taalklank en –ritme in die liriek veel intensiewer geëksploiteer as in die ander modusse – 'n eienskap wat by die eenpersoondrama ook aangetref word. Dit is opmerklik dat daar dikwels in die eenpersoondrama 'n deurgaanse ontwrigting van konvensionele sintaksis is, maar ook weergawes van idee-fragmente, tangensiële verbindings

en assosiasies, verwante herinneringe en 'n evokasie van 'n ingewikkelde netwerk van emosies. Liriese taalgebruik suggereer dan die belydenis-aard van – en persoonlike stemming-weerspieël in – die vertelling, want dit is 'n vergestaltung van hóé die verteller vertel; dit word 'n woordvergestaltung van die liriese belewenis waarvan hy of sy vertel, en wat dan soortgelyke belewenisse wek by die gehoor wat daarna luister (of by die leser wat dit lees).

#### **4.5. 'n Analise van 'n drietal Afrikaanse eenpersoondramas in terme van spesifieke subgenrekenmerke**

##### **4.5.1. *ONT*- (Wessel Pretorius, 2009)**

###### *Inleiding*

*Ont*- handel onder meer oor Pretorius se grootwordjare. In 'n onderhoud vertel Pretorius dat die skryf van *Ont*- 'n persoonlike katarsis oor sy eie grootwordjare en volwassewording teweeggebring het. Hy het die drama juis begin skryf in reaksie op die oorweldigende emosies wat hy hieraangaande ervaar het (Pople, 2013). Pretorius meen dit het hom gepla dat volwasse mense so kalm en bedaard oor emosionele sake is; hy wou skryf oor die gevolge van 'n tipe gesindheid van gelatenheid in hierdie verband (Pople, 2013). Hy beskryf ook die drama as 'n dramatiese vergestaltung van die proses van menswording en van die reis na "grootword" – 'n studie oor die samestelling van 'n gesin en die vreugdes van vrywording en ontvlugting vanuit daardie verhoudingsverband.

Pretorius se eenpersoondrama is in Maart 2012 as die beste dramaproduksie by die jaarlikse Woordfees bekroon en het in 2013 by die derde jaarlikse kykNET Fiëstas met agt benoemings – die meeste by dié toekenningsgeleentheid – gespog. Pretorius is uiteindelik met vier toekennings huis toe, naamlik vir Beste Akteur, Beste Prestasie in 'n Solo-vertoning, Beste Nuutgeskepte Afrikaanse Opvoering en Beste Opkomende Kunstenaar.

###### *Resepsie*

Retief (2013) beskryf haar ervaring van 'n opvoering van Pretorius se *ONT*- soos volg:

Op die karige verhoog, met net 'n sinkbad, pakkie sigarette, ou leertas en Groot Verseboek word dit 'n reis van 75 minute, 'n intense tapisserie van hande, skouers, vingerpunte, oë, mond, knieë. Dis teater wat ruk, dié eenman-/eenbedryf van Wessel Pretorius oor die ontnugtering van grootword,

Iets van wat Pretorius wou regkry, word bevestig deur Retief se beskrywing van die karige verhooginkleding hierbo. Pretorius (Schoombie, 2012) het self verwys na hoe die dramabeginsels van Grotowski en Artaud hom geboei het, dit wil sê 'n benadering waarvolgens die akteur, met sterk klem op lyf- en gebaarspel, met baie min verhooghulpmiddele moet klaarkom om die storie te vertel. Hierdie uitspraak deur Pretorius strook met ander resensente se ervaring van Pretorius se eenpersoondrama. Vergelyk: "Met gestrooptheid, waarop die titel dui, en ritueel wou hy 'n verhoogruimte skep wat 'heilig' is volgens die Britse toneelhoer Peter Brook se definisie." (Schoombie, 2012)

Griebenow-Nel (2012) skryf dat die rekwisiete-benutting eenvoudig en minimaal is: "With these few items and a clever script, complimented (sic) by sympathetic and sensitive lighting and occasional yet well-chosen music, he manages to portray a life and its influences." Verder beskryf dié resensent die teks as prysenswaardig, hoewel genoem word dat Pretorius verduidelik dat hy met geen struktuur in gedagte nie begin skryf het, en dat hy net oor familieverhoudings en die grootwordproses wou praat: die ontnugtering wat met volwassewording gepaard gaan (Griebenow-Nel, 2012).

Griebenow-Nel (2012) merk ook op dat hierdie grootwordverhaal met behulp van poësie vertel word – dat dit prosa bevat wat "soaked in vivid imagery" is en wat gepaard gaan met "precise yet evocative movement". Die resensent noem die teks 'n intelligente stuk skryfwerk, wat moeiteloos tussen die sublieme en die banale beweeg in 'n soort Afrikaans wat nie net die taal se buigsaamheid wys nie, maar ook die taal se unieke skoonheid.

### *Taalaanwending*

- Dramatiese taalgebruik

Dramatiese taalgebruik, soos reeds genoem, staan in noue verband met die dramatiese gebeure binne die verhaal wat vertel word. Dit is juis deur die dramatiese taalgebruik wat die

handeling 'n narratiewe gedaante aanneem. Dramatiese, narratiewe én liriese taalgebruik kom in Pretorius se drama voor. Die verslag van wat voor ons afspeel en gebeur, word op dramatiserende wyse vertel deur die verskillende karakters wat deur die verteller vertolk word, naamlik die ma, pa en ouer broer. Die ek-verteller se eerste bestuursles saam met sy pa word 'n onmiddellike verslag van wat gebeur (het) wanneer die verteller die rol van seun én pa aanneem. Die taalgebruik is nie meer net narratief van aard nie, maar ook dramatiserend, omdat wat met die karakter gebeur as 't ware voor die oë en ore van die gehoor afspeel. Vergelyk: "Sit jou groottoon op die petrol, rus (sic) jou hak op die vloer. Gee liggies gas," (Pretorius, 2009:6).

Wanneer sy pa 'n beroerte aan die etenstafel kry, word dié gebeurtenis soos volg in die gehoor se verbeelding lewendig gemaak: "Hy het in sy stoel begin wegsak, hy het in sy bottels probeer inpas, hy het sy binnestes saam met die sigaretrook probeer uitblaas – my pa se binnestes het geruik na Camel Filter, drie pakkies 'n dag." (Pretorius, 2009:21) Insgelyks word die seun se vrywording gedramatiseer: "Na agtien jaar kan ek myself ont-neem, ont-snap, ont-boei, ont-pa, ont-jou. Ek gaan heel moontlik nie hierdie brief klaar kan skryf nie, want my voete sukkel om die gewig van my rasende vryheid te dra." (Pretorius, 2009:11)

Die verteller se onmiddellike verslag bevat ook 'n uitnodiging na die ek-verteller se heldereis – dit is onbekend wie die "ons" is wat na hom uitreik:

Geagte Seunskind... Ons het pas verneem van jou parool. Tien jaar na jou ma se ont-maskering van die Oostewind is jy ten eindelaas (sic) vry, ont-hom, ont-huis, ont-jeug. Welkom in Kanaän, uitverkorene, kenner van beloftes, siener van die oggend en namiddag-ure... (Pretorius, 2009:11)

- Narratiewe taalgebruik

Narratiewe taalgebruik behels die wyse van die benutting van taal in die vertel van 'n verhaal en waartydens die konseptuele kategorieë van storievertelling – soos gebeureopeenvolging, karakterisering, tydsaanduiding, plekaanduiding en funksionele aanwending van vertellersinstansie – benut word. Die ek-verteller in *ONT*- stel sy karakters pertinent voor aan die gehoor, naamlik die ek-verteller as die "held", asook die held se pa, ma en ouer broer. Die

gebeurekompleks betref die ek-verteller se grootwordjare, wat van die pa se begrafnis (Pretorius, 2009:5) tot die kostuumpartytjie in Kaapstad (Pretorius, 2009:11) strek.

Die verteller, wat plek-plek sy vertellersrol vir dié van akteursrol verruil, behou steeds sy identiteit as storieverteller: "Ek dink ek sal my storie beter kan vertel in die form (sic) van 'n fabel... Storietyd!" (Pretorius, 2009:9). Sulke taalgebruik is duidelik verhalend van inslag – net soos wanneer die storie van die pikkewyn vertel word, ingelei deur die oorbekende tydaanduidende beginfrase "Eendag lank lank gelede was daar..." (Pretorius, 2009:10), en dan gevolg deur duidelike aanduidings van die konseptuele kategorieë van storievertelling:

- 1) karakter: "'n klein pikkewyntjie";
- 2) plek: "wat onder (sic) die yskoue Arktiese see gebly het";
- 3) vertellersinstansie, naamlik 'n derdepersoonverteller: "Sy mamma was..."; en
- 4) gebeure: "Toe, op 'n dag, daag die ooste wind (sic) op in die masker van 'n jellyvis (sic) en slaan met 'n brandende haal oor die Mamma Pikkewyn se ingewande."

Maar hy vertel ook die storie van sy eerste kostuumpartytjie in die groot stad.

Dit was 'n kostuumpartytjie. Vir my eerste aand uit het ek besluit om my debuut te maak as Dionysus (sic), Griekse god van wyn, kultuur en uitspattige plesier... (Pretorius, 2009:11)

Dit is veral in die oorvertelling van hierdie eerste kostuumpartytjie in die groot stad dat die grense tussen dramatiese en narratiewe taalgebruik vervaag – eintlik: op 'n geslaagde wyse vermeng word. Hoewel die vertellersinstansie in die oorvertelling 'n derdepersoonverteller is, word die storie as 'n dramatiese voorstelling van wat gebeur het, aangebied.

- Liriese taalgebruik

Die verteller se taalgebruik behels 'n vermenging van die dramatiese, narratiewe en liriese, maar dit is veral laasgenoemde vorm wat voorkom en wat kenmerkend van die eenpersoondrama as dramasoort is. Liriese taalgebruik suggereer die belydenis-aard van (en die persoonlike stemming weerspieël in) die vertelling, wat vergestalt hóé die verteller vertel – as 't ware 'n liriese belewenisbeliggaming van wat hy of sy vertel, en wat dan soortgelyke

belewensisse wek by die gehoor wat daarna luister en die toneelspel aanskou. Dit is opmerklik dat daar in die vertelling deurgaans 'n ontwingting van konvensionele sintaksis voorkom, maar dat dit ook 'n woordweergawe behels van idee-fragmente, tangensiële verbindings en assosiasies, van verwante herinneringe en 'n ingewikkelde netwerk van emosies.

Wanneer die verteller sy verhaal begin en die hoofkarakter se grootwordjare in breë trekke oorskou, is daar voorbeelde van sulke tangensiële verbindings, assosiasies en verwante herinneringe.

Sy ledemate, nes joune, het gerek en gekrimp en binne sy vel gaan sit. Sy kroontjie het gestyg en gerys en gekloof en gerek. Daar was hare oor sy brou, onder sy arms, tussen sy boude, onder die naeltjie, op die tone en bokant die lip. Daar was klammigheid en fronse, daar was verrassings en vernedering, daar was broosheid en teerheid, daar was woede en wraak. (Pretorius, 2009:5)

Ons sien, oftewel hoor, ook die tangensiële verbindings en assosiasies in die verteller se gedagtestroom. Die bewussynstroom, wat uit 'n versnit van poëtiese en narratiewe woorduitings bestaan, word as 't ware die verteller se belydenis oor sy grootwordjare. Een van die mooiste voorbeelde van die benutting van die bewussynstroomtegniek in die drama kom voor wanneer die verteller 'n lys verskaf van nuwe dinge soos hy dit in die groot stad aangetref het (Pretorius, 2009:22):

couscous, humus, filter koffie, eco-friendly, subtitels, yoga, pornografie, sonbrille dra, binne (vraagteken), skinny jeans, all stars, nipple piercings, tatoermerke van jimi hendrix, jimi hendrix, air guitar (vraagteken), retro, metro, electro, gegeurde kondome, dildo's, cockrings, buttplugs, lubrication, posters van james dean teen elke koffiewinkel se muur, posters van marilyn monroe teen elke meisie se muur, sofia coppola – lost in translation, sofia coppola – marie antoinette (vraagteken), sofia coppola – godfather part 3 (uitroepteken), fellini, pasolini, rossellini, bergman – ingmar en ingrid, truffaut, godard, catherine deneuve, kubrick, hitchcock, brando, tracey en hepburn, breakfast at tiffany's, grace kelly in rear window, elizabeth taylor in butterfield 8, uma thurman in pulp fiction, michelle pfeiffer op 'n klavier, robert mitchum in the night of the hunter, john wayne in the man who shot liberty valance, gregory peck in to kill a mockingbird, harper lee, truman capote, james baldwin,

ginsberg, breytenbach en die sestigers, joodse vakansiedae, hare krishna, vodka met lemmetjiesap, vodka met tamatiesap, skoon vodka, tequila, klipdrift, southern comfort, castle, black label, lucky strike lights, lucky strikes silver, popper, weed, kokaine (sic) en pynpille as daar niks fout is met jou nie. gay clubs, dicoteqhue, pub crawl, god bestaan nie, liefde bestaan nie, god is liefde, liefde is chemies, liefde (vraagteken). (sic – Pretorius, 2009:22-23)

Wanneer hy byvoorbeeld na "breakfast at tiffany's" verwys, lei dit na die volgende (verwante) herinneringsgrepe: "grace kelly in rear window, elizabeth taylor in butterfield 8, uma thurman in pulp fiction, michelle pfeiffer op 'n klavier" (Pretorius, 2009:22-23) – almal herinnerings aan aktrises in bekende Hollywood-rolprente. Maar ook die ingewikkelde netwerk van emosies word bely, soos 'n mens kan aflei uit die laaste gedeelte van die verteller se gedagtestroom: "god bestaan nie, liefde bestaan nie, god is liefde, liefde is chemies, liefde (vraagteken)" (Pretorius, 2009:23).

Ander voorbeelde van die benutting van hierdie tegniek is die van die verteller se herinnering aan 'n toneel met hom en sy pa aan tafel:

Uiteindelik, het ek gedink, 'n suiwer gebaar van validasie, 'n stoute moment van erkenning, 'n liefdevolle uitreik, 'n splitsekonde van broosheid, soos 'n skouerklomp na 'n rugbywedstryd of 'n spontane drukkie voor jy in jou tweedehandse kar klim en wegry universiteit toe na agtien jaar in die huis. (Pretorius, 2009:20)

Vergelyk ook:

Ek het myself reggemaak vir 'n antwoord, sou ek 'n soentjie blaas – nee, dit sou beide van ons verneder, sou ek my kop knik – 'n subtiele ontvangs van sy warmte, miskien ja, of sou ek net glimlag – sonder tande, want tande kan dalk melodramaties voorkom. (Pretorius, 2009:20)

'n Voorbeeld van voortdurend veranderende impulse en persepsies in 'n aktiewe denkproses, is wanneer die verteller voorgestel word as jong seun wat met sy ma praat.

Ek dink nie dis klaasvakie, mamma, ek dink dis klaasvakie. Miskien is dit die skapie afterall, skuus vir die engels mamma, miskien is dit die skapie tog, want afterall die skapie sou sy mamma wou kom soek, nie waar nie mamma. Would you not agree, dear mother. Please pass the butter. Ekskuus vir die engels mamma, boetman leer om briewe in daardie taal te skryf, want ons s'n sê hy, het net een woord vir liefde. Hy gaan op reis, 'n journey, mummy dear, hy steel al dae lank uie uit die spens. Shall I reprimand him mommy, or shall we see no evil. Ek wil nie conflict hê nie mamma, die lammertjie sê mêêêê. (sic – Pretorius, 2009:20)

Catron (2009:25) is van mening dat die eenpersoondrama van veral beeldspraak as poëtiese skeppingselement gebruik maak. Daar is talle voorbeelde van beeldspraak in Pretorius se teks. Vergelyk:

Gaan dra jou kruis broer. Bergop broer. Ek wag vir jou op Golgota, waar ek al reeds vasgespyker is. (sic – Pretorius, 2009:18)

En:

Hier kom die maan se boggelrug oor die dakke aangesweef. gapies vakies kariesstieks slabies. Die tyd het aangebreek om al jou onte te ontwaak want hier kom nou die laaste van die hoofstuk: Moedersraad. (Pretorius, 2009:27)

Die "ma"-karakter se gesprekkebeurte is veral deurtrek van poëtiese, digterlike taalgebruik, soos wanneer sy met haar seun praat:

Die namiddag is ons brandende bos. Die oggenduur is ons bloeiende klip. Ek slaan die klip met woede sodat jy daarvan kan drink. Luister jy my skapie. Mêêê sê die skapie. (sic – Pretorius, 2009:11)

Haar innerlike monoloog is 'n poëtiese skatkis, gevul met persoonlike belydenis van die soort wat sy byvoorbeeld nooit aan haar man kon blootlê nie:

Ek wil jou gewig dra, ek wil onder jou swaarte kraak en kreun, ek wil die sweet op jou aangesig laat uitslaan en aftap en dan 'n bakhandjie uitsteek en jou in 'n plas bymekaar maak in die palm van my hand. (Pretorius, 2009:17)

Dit is ook die gebruik van beeldspraak wat 'n persoonlike toonaard aan die ma se taalgebruik gee, op die trant van 'n soort verborge gesprek tussen ma en seun

Kom nader dat mamma jou in haar arms in kan hark, ek wil jou voete in my bedding plant. Ek sal vir jou plek maak tussen die bougainvilleas en die gesiggies. Ek maak die bedding in my skoot, sodat ons altyd armbreedte weg van mekaar af kan wees. Ek sal jou sonnetjie wees, ek sal jou waterkannetjie wees, ek sal vir jou skaduwee maak in die somer en 'n truitjie van skoenlappervlerkies in die winter. Hier sal jy groei soos 'n wilger in my skoot. (sic – Pretorius, 2009:24)

Selfs die "pa"-karakter ontsnap nie aan sy vrou se poëtiese woordeskat nie, soos wanneer hy sy vrou konfronteer:

Jy het my gedreig met Van Wyk Louw toe ek jou nie wou liefhê nie nou moet ek jou met Jonker dreig as jy weier om jou skuld vir hierdie stowwerige kleed van vrouwees te erken. (Pretorius, 2009:19)

Die ouer broer se ongewone manier van aanspreking en van voorstelling van homself gee verder aan dié eenpersoondrama sy digterlike gehalte.

[H]allo jy dis ek broer boetie boetman grootseun eerste oudste aggenee en altyd maar altyd ek ekke of ekself... (Pretorius, 2009:6)

Die eenpersoondrama begin en eindig daarby met 'n gedig uit die *Groot Verseboek*, terwyl gedigte uit dié verseboek ook deurgaans aangehaal word ter onderskraging van die drama se digterlike aanslag. 'n Voorbeeld:

Verskoon my vir die rymkoeplette, vir die verwarring in my taal, vir die afloop van my drama, Heer, moet ek my ma se Verseboek loop haal. (Pretorius, 2009:25)

Die drama begin met die gedig "Liefdesonsin: 'n wiegieliedjie" (C. J. Langenhoven) en eindig met "Eensaamheid" deur Jan F. E. Celliers. Die openings- en slotgedig sluit duidelik by mekaar aan:

Uit "Liefdesonsin: 'n wiegieliedjie":

Pappa maak vlammetjie  
Daar by die dammetjie, -  
Treurig en eensaampies,  
Vér en alleensaampies,  
Kook hy sy ketel daar by die vlammetjie.

Uit "Eensaamheid":

My vuurtjie en ek is op wag -  
my vuurtjie en ek alleen...

### *Verhaalaanbod*

Die storieverteller beskryf die eerste gedeelte van sy vertelling as die bondige biografie van die held, die ek-verteller (Pretorius, 2009:4), en die res as die weergawe van 'n losweg gerangskikte chronologie uit 'n familie-album (Pretorius, 2009:6). Pretorius as storieverteller is dus deel van die verhaalwêreld waarvan hy vertel (klaarblyklik gaan dit om outobiografiese gegewens waarvan Pretorius self as akteur "vertel") en neem ook (as 'n "karakter") aan die handeling deel.

Die gehoor word ingelig dat daar in "opdrag" van die verteller se eie nostalgie 'n verhaal van Dionisus en die veertjie vertel gaan word (2009:3). Die vertel van hierdie verhaal verteenwoordig die ek-verteller, wie se "sonde al vir agtien jaar gelê en broei het, gelê en soebat het vir vars lug" (2009:12), se eerste ontvlugting aan die benouendhede van sy gesinslewe – sy aankoms in Kaapstad, sy besoek aan nagklubs in die vermomming van die Griekse god, en waar hy die lewe "raak gebrak het" (2009:12). Maar dit is ook 'n verhaal verweef met die ervarings van die pynlik gevoelde afwesigheid van sy broer (2009:6), van afgeluisterde gesprekke wat tussen sy ouers plaasgevind het (2009:13), van tyd alleen met sy

pa ná sy ma se afsterwe (2009:16), van sy pa se beroerteaanval aan die etenstafel (Pretorius, 2009:20) en van sy uiteindelijke vestiging in die stad (2009:11).

Die verhaal oor Dionisus en die veertjie verskyn wel keer op keer in die vertelling, soos in die laaste bedryf, waar die mitologie met die verteller se werklikheid vermeng word:

Dionysis is as baba aan sy pa se heup vasgewerk, baarmoeder en al, en by geboorte het hy van die heupbeen afgeglei en oor Olympus se kranse afgerol, deur al die bosse van al die kontinente en het tot stilstand gekom by die mond van die Oranjerivier, waar 'n mossie aan sy rofies kom pik het[.] (sic – Pretorius, 2009:27)

Daar is ook deurgaans merkers wat daaraan herinner dat 'n storie vertel word, dat die gehoor na 'n storiewêreld gelei is, byvoorbeeld wanneer Pretorius (2009:9) verwys na 'n "fabel" wat hy wil vertel en dit aankondig as "storietyd". Hier word die ek-verteller as 't ware 'n storieverteller en word die biografiese inhoud van sy lewe in die vorm van 'n fabel aan die gehoor oorgedra: "Eendag lank lank gelede was daar 'n klein pikkewyntjie wat onder [sic] die yskoue Arktiese see gebly het..." (Pretorius, 2009:13)

### *Karakterisering*

Die verteller se belangrike en ernstige emosionele situasie betref die ontugtering van grootword en volwassewording en sy oorweldigende emosionele reaksie daarop. Die karakter se reaksie is om homself te "ont-neem, ont-snap, ont-boei, ont-pa, ont-jou" en hy verwys na sy nuutgevonde vryheid as sy "parool"-status (Pretorius, 2009:14). Die karakter was dus lank 'n gevangene binne sy wêreld, maar met die afsterwe van beide sy moeder en vader, en vanweë 'n broer wat nooit weer terugkom nie (Pretorius, 2009:25), is hy vry.

Die "kollektiewe identiteit" wat die verteller verteenwoordig, met ander woorde die gemeenskap of gemarginaliseerde groep waarnamens die karakter praat, blyk in hierdie geval 'n generasie van jongmense, "pendelaars" (2009:11) genoem, te wees – hulle wat met 'n nuutgevonde vryheid gekonfronteer word en hulle plek tussen 'n klomp "ontneemdes [sic]" moet vind. Maar die verteller en sy karakters praat ook namens ander identiteite binne die Afrikaanse gemeenskap – 'n resensent meen die vertelling lê stewig in die Afrikaanse kultuur ingebed, maar ondersoek ook kwessies wat deel uitmaak van alle persoonlike geskiedenis,

naamlik verhoudings met ma's, besadigde ouerskap, selfbewustheid en geloof (Anoniem, 2014b).

Die stereotipiese rol wat mans in die samelewing speel, vind ook neerslag êrens in die vertelling:

Kyk vrou, ek sweis 'n ketting aanmekaar en spyker myself aan die fondament van die huis vas. As ek so na jou en jou *Groot Verseboek* se definisie van liefde kyk, dan is dit seker wat 'n man in my posisie behoort te doen[.] (Pretorius, 2009:18)

Die stereotipiese samelewingsfunksie van die vrou word eweneens aangesny: "Baar vir ons kinders, 'n dosyn, as jy die krag het, asseblief[.]" (Pretorius, 2009:18)

*ONT-* as 'n teaterervaring herinner dus aan hoe die mens deur die mense wat hulle liefhet, gemaak en ontmaak word, asook voortdurend opnuut gevorm word. Geis (1993:50) beskryf juis die aard van die karaktertekening in die eenpersoondrama as die voorstelling van 'n reeks identiteite eerder as 'n eenvormige karakterkonstruksie en dit blyk waar te wees van Pretorius se drama. Die verteller-rolspeler vertolk vier karakters, naamlik sy ma, pa, ouer broer en homself (as karakter).

Die manier waarop die karakter(s) en hul private waarhede aan die gehoor blootgelê word, word veral deur Pretorius op 'n intimiteitwekkend-geslaagde wyse aangewend. Pretorius laat sy karakters hul byvoorbeeld ook rig tot God, wat in hulle gebede tot Hom sekere private waarhede kwytraak (vir die ore van die gehoor). Die familieledede wat die een na die ander bid, is as 't ware 'n vergestaltung van selfondersoek deur middel van *private speech*, oftewel alleenspraak/apostroof.

Die broer se gebed is kras en kru, deurspek van negatiewe kommentaar en lewensuitkyke:

Die goewermende is bankrot, vrot van die korrupsie, die toestand van ons hospitale verby enige deskripsie, die boere word weer opgekap, die moffies neem als oor en eendag gaan die Jode al ons Jesusse vermoor... Ag shame, hier sit ons, kniediep in die kak, my land soek skuiling op die pastorie se dak. Maar obviously voel God 'n veer

vir almal in hierdie land. So basically, thanks for nothing, brand Suid-Afrika, brand.  
(Pretorius, 2009:22)

Die pa se alleenspraak is rou en eerlik, maar ongemakwekkend, waarskynlik ook weens die feit dat hy hom klaarblyklik nie soseer tot God rig nie – maar miskien juis tot Afrikanermans:

Ek is nie 'n man wat baie tyd aan self-bevordering spandeer het nie en hierdie is my eerste gebed in vier en twintig jaar... Ek is van vrees en woede aanmekeer gesit, O Heer, met elke hael oor my rug het my pa en op sy dag weer sy pa ons aanmekeer gebliksem... Ek loof U vir my seuns, meneer, my seuns, meneer, my seuns. Die een is lankal weg, die een is tans op reis. Dit was toe liefde al die tyd, dit was toe werklik liefde, Heer, wat my hul so laat haat het. (sic – Pretorius, 2009:23)

Opvallend is die rym en metrum in die gedagtestroom van die moeder, in haar gesprek met God. Vergelyk:

Jy gaan jou voete leer gebruik... jy gaan jou stem laat hoor... jy gaan jou eerste maaltyd eet... jy gaan jou eerste speelding breek... jy gaan jou eerste skooldag hê... jy gaan jou eerste meisie soen... jy gaan jou eerste kar koop... Jy gaan my eendag liefhê en eendag minder so, maar moet jy nie bekommer nie, my liefde bly ongeboë. Jy kan by my kom huil, jy kan by my kom val, want al wat ek vir jou oor het is liefde en dis al. Liefde vir jou buie, liefde vir jou kwaad, liefde vir jou foute, liefde vir jou wraak. Ek het liefde vir jou skelm rook en liefde vir jou jok, ek het liefde vir jou vloek en my liefde, my darling, verskoon my Frans, my liefde voel 'n fok. 'n Fok vir al die D's en E's omkring op jou rapport, 'n fok vir al die B's en C's - die spanne waarin jy probeer, 'n fok vir die musiekjuffrou wat sê jy kan nie sing, 'n fok vir al die dominees wat jou tot bekering probeer bring. (sic – Pretorius, 2009:24)

In die manier waarop elkeen van die karakters op hul eentjie met God praat, word ook verskillende ander kenmerke van die eenpersoondrama beklemtoon: die verteller as verteenwoordiger van 'n kollektiewe identiteit, 'n gemarginaliseerde groep (die broer se gesprek waarin hy as Afrikaner standpunt inneem); die gefragmenteerde self (in die pa se gebed waar die "ek" voorop staan); die gefragmenteerde self en die bewussynstroomtegniek

(die ma se gebed as gedagtestroom). Die drama baat veral by hierdie familiegebed, wat toegang tot die karakters se geheime binnelewe gee.

### *Die aangesprokenes*

In sy openingmonoloog spreek die verteller openlik die gehoor aan ("Ek speel graag vir julle uit opdrag van die nostalgie" – 2009:4), maar daarna word daar ander toegesprokenes as die gehoor gesuggereer. Die karakters, elk op hul beurt, rig hulle tot die ek-verteller in verskillende stadia van sy lewe. Hoewel die gehoor nie weer direk aangespreek word nie, het ons hier te make met wat Geis noem 'n "privileged or pseudoprivileged status as the character's confidants" (Geis, 1993:14). Die gehoorlede word die verteller se vertroueling en daardeur word 'n mate van intimiteit in die akteur-gehoor-verhouding bewerkstellig.

Die regie is ook van so 'n aard dat die gehoor by die verhaalwêreld betrek word, byvoorbeeld wanneer die akteur naak uit 'n sinkbad klim terwyl die gehoor na hom staar en na hom luister, asook wanneer die akteur die gehoorlede telkens in die oë kyk met die vertel van sy verhaal. 'n Resensent (Anoniem, 2014b) skryf oor regisseur Hennie van Greunen se besluit om die gehoor by die verhaalwêreld te betrek: "Van Greunen's choice to jar the audience by bringing them straight into the actor's world initiates this intimate story of a disillusioned young man coming to terms with his 'undoing'."

### *Die stelinkleding*

'n Ruim vertrek binne die verlate ouerhuis van die verteller word voorgestel en word verder beskryf as "dit wat oorgebly het nadat alles weggepak is" (2009:4). Die verteller verwys dan na sy ma se grammofoonspeler, en wat die drama van musikale tussenspel sal voorsien, na die verflenterde tas as medespeler in die drama en na die *Groot Verseboek* as soufleurstekes (Pretorius, 2009:4). Hoewel daar niks anders as 'n sinkbad, tas en grammofoonspeler op die verhoog is nie, word die gehoor se verbeelding tog op ander maniere tot voorstelling van die gebeureplasing geprikkel. Vergelyk: "Draai die naelstringe dubbeld om my keel en laat hulle daar hang tussen hemel en aarde. Ons mag hulle net nie leer vlieg nie, vroulied, want as hulle te ver van my af wegkom mag ek dalk net aan die naelstring verwurg." (Pretorius, 2009:18)

Ander narratiewe merkers binne die drama wat die gehoor in staat stel om die gesuggereerde ruimte te verbeel, is byvoorbeeld verwysings na plek, soos waar die pa begrawe is ("onder sy gunsteling boom" (sic – 2009:5), maar ook die omskrywing van 'n verlate huis waarbinne die klank van 'n stofsuier gehoor kan word (2009:8) en vermelding dat, wanneer die verteller op sy heldereis vertrek, hy die sleutel langs die varing op die stoep los (2009:10). Hy beskryf ook sy eerste besoek aan 'n nagklub op so 'n manier dat die gehoorlede hul dit lewendig genoeg kan verbeel: "Hy ruik amoniak en sien tussen die daggakringe 'n meisie haar onderbroekie tot op haar knieë trek ... waar die musiek onmiddellik met gebalde vuiste sy sintuie moker." (Pretorius, 2009:12)

#### **4.5.2. *Oskar en die pienk tannie* (Eric-Emmanuel Schmitt / Naomi Morgan, 2013)**

##### *Inleiding*

Die Afrikaanse weergawe van die eenpersoondrama is op Eric-Emmanuel Schmitt se *Oscar et la Dame Rose* (2002) gebaseer, 'n eenpersoondrama wat sedert sy debuutopvoering eers tot 'n novelle en later tot 'n rolprentdraaiboek verwerk is. Die drama- en novelleweergawes (oorspronklik in Frans geskryf) is reeds in altesaam 37 ander tale vertaal. Die Afrikaanse dramaweergawe is uit die romanweergawe, wat in die vorm van 'n briefroman geskryf is, deur Morgan verwerk. In Morgan se eenpersoondramaweergawe vertolk Sandra Prinsloo al die karakterrolle, soos dié van Oskar, ouma Rosa, die vriende in die hospitaal en die dokter. Prinsloo se weergalose spel is, sedert die Afrikaanse drama se debuut in 2012, met 'n rits pryse – drie Fiëstas, drie Kannas, een Aardklop-toekenning en twee Vryfees-toekennings – aan haar beloon (Britz, 2013).

##### *Resepsie*

'n Resensie in *Beeld* (2013) noem die drama "'n solo tour de force" met 'n "knap teks" wat as vertaling 'n sterk, skeppende Afrikaanse identiteit uitstraal en met Prinsloo wat aan elk van die karakters wat sy vertolk, ook stemgewys, 'n eie persoonlikheid gee (Boekkooi, 2013). Prinsloo se besondere beheer oor stem en lyf om die een karakter na die ander voor te stel word ook uitgesonder, veral haar subtiele en simpatieke uitbeelding van die Oskar-personasie

(Malan, 2013a). Resensente meen die toekennings is welverdiend. Malan (2013) skryf byvoorbeeld: "Prinsloo is lief as Oskar, wys as die vrou wat hom tot aan die einde begelei."

Prinsloo vertel (aan Malan, 2014) hoe sy en die regisseur, Lara Bye, te werk gegaan het om in die "vel" van 'n tienjarige seun te "klim":

Om die seuntjie te speel moes ek saam met my regisseur Lara Bye eers besluit watter soort kind hy is en toe kom ons agter haar seuntjie is eintlik 'n grootmens in sy eie wêreld. Hy sien homself nie as 'n kind wanneer hy met sy maats omgaan nie. Ons wou nie 'n karikatuur van 'n kind skep nie, maar 'n kind met werklike vrae, bekommernisse, vreugde, angs, woede, 'n humorsin. Oskar lewe 'n vol lewe in sy laaste 12 dae, so hy moes 'n kind wees wat die emosionele vermoë het om dit te doen. Ons moes by die essensie van Oskar uitkom – 'n stem vind en liggaamshoudings wat hom van die ander karakters onderskei. Dit was 'n fassinerende ontdekkingsreis.

Appleton (2014) beskryf Prinsloo se toneelspel in hierdie eenpersoondrama as "palpable, mesmerising and absolutely masterful". Daar word ook vermelding gemaak van Prinsloo se fisieke ingesteldheid as 'n aktrise en die eenvoud van die beligting, wat volgens Johannes (2014) bydra tot die "intimiteit" van die verhouding tussen die gehoor en die storieverteller (soos volgens die resensent te ervaar was). Beide die eenvoud van stelinkleding en 'n intieme gehoor-akteur-verhouding is, soos voorheen vermeld, uitstaande kenmerke van suksesvolle eenpersoondramas.

Appleton (2014) sluit sy resensie af met groot lof vir die dramavitvoering: "In the culmination of all its elements, *Oscar and the Pink Lady* is the most moving piece of theatre you will see this year, and as the audience rockets to its feet unanimously, you will feel vulnerable, thoughtful and somehow more human."

### *Taalgebruik*

Omdat die Afrikaanse dramaweergawe uit die briefromanweergawe verwerk is, kan die leser/toeskouer 'n stuk op 'n soort persoonlike belydenistrant verwag, gekenmerk deur 'n ongewoon volwasse manier van praat en vertel. Die gedagtes van 'n tienjarige kankerlyer word uitgespreek, maar die taal is opmerklik ongewoon vir iemand van Oskar se ouderdom.

Oor die ongewone taalgebruik skryf 'n resesent (Malan, 2013a) byvoorbeeld: "Oskar is tien, maar praat soos 'n grootmens." Die resesent stel ook dat die gedagtes wat Oskar uitspreek, nie heeltemal binne die verwysingsraamwerk van 'n tienjarige val nie – dit behels dus 'n buitengewone vertelling deur 'n buitengewone karakter: 'n tienjarige seun wat hom sy lewe inprent tussen die ouderdomme 10 en 110 jaar.

'n Mens sou Oskar se ongewone taalgebruik kon toeskryf aan 'n paar faktore: dat 'n gewone, volle lewe na iets wonderliks lyk as jy in die aangesig van die dood verkeer – vandaar die verbeeldingryke en deerniswekkende blik deur die oë van 'n jong sterwende wat weergegee word; die teenwoordigheid van die wyse ouer vrou (ouma Rosa) wat Oskar se verbeeldingryke, deernisvolle blik inspireer en sêlf verbeeldingryk is; daarby suggereer die dramslot, waartydens ouma Rosa as die spreker-tot-God agterbly, dat sy moontlik as 'n soort redakteur van Oskar se vertelling kon opgetree het.

Morgan, wat die Franse romanweergawe in Afrikaans vertaal het en toe tot drama verwerk het, erken self (aan Malan, 2013b) dat sy byna twee jaar lank gespook het om Oskar en sy verhaal eg Afrikaans te maak en te laat klink. "Kaaps en Engels het ingeglip, Ouma Rosa se stoeinaam, 'Wurger van Welkom', het 'Wurger van die Weskus' geword, die karakter Popcorn sê 'dij' pleks van 'jy' en Oskar sukkel om sy ma-hulle te 'face'."

Wanneer Oskar deur adolessensie gaan, verander sy taalgebruik ook in die van 'n (Afrikaanse) tiener: "Die vraag het my 'ge-floor." (Morgan, 2013:10); "Ek wil nie hê meisies moet net van my 'looks' hou nie, Ouma Rosa" (2013:11); "Ons sê vir haar Chinees, want sy't 'n blink, swart pruik met 'n 'fringe' wat haar soos 'n Chinees laat lyk. Sy kyk na my en bars 'n 'bubblegum'" (2013:12). Hy vertel ook (2013:13) hoe hy soos 'n tipiese tiener teenoor sy ouers opgetree het:

Dis jammer dat 'n mens jou ouers nie kan omruil soos karre nie. Dit was 'n kolskoot. Toe sit ek die oorfone op en luister musiek, sonder ophou, net daar voor hulle. Twee volle ure. Hulle wou mos.

In hierdie drama word die voortdurend veranderende impulse en persepsies binne 'n aktiewe denk- en verbeeldingsproses bewerkstellig deur die staaltjies wat Oskar vertel. Die een staaltjie lei na die ander, die een gedagte assosieer hy met 'n ander, en dit vertel hy dan in sy

briewe aan God. Wanneer hy byvoorbeeld vertel van die bordspel tussen hom en sy vriend, Einstein, voel hy dit is nodig om agtergrond oor Einstein te gee, wat hom ook uiteindelik lei na die gesprek oor sy ouers wat vêr bly:

Ek het my skouers opgetrek en aanhou speel met Einstein. Ons noem hom Einstein, maar dis nie omdat hy slimmer is as ons nie, dis omdat sy kop tweekeer groter is. Hulle sê daar's water in. Dis jammer, as dit breins was, sou Einstein amazing dinge kon doen. Toe ek sien ek gaan verloor, het ek ophou speel en na Popcorn se kamer gegaan. Dit kyk uit op die parking lot. Hy was reg, my ma en pa was hier. Jy weet seker klaar dat my ouers vêr bly, God... (2013:5)

Sy vertelling in hierdie gedeelte word onmiddellik gevolg deur 'n ander, oënskynlik onverwante gedagte by hom, naamlik aan Popcorn wat Wilson-toffies wil hê (Morgan, 2013:5).

Wat die verteller se taalgebruik myns insiens ook so uitsonderlik maak, is dat dit nie noodwendig sy ware siektestoestand weerspieël nie, maar eerder 'n monoloog (brief aan God) verteenwoordig van iemand wie se bewussyn van humor, ironie en verbeelding (soos onder meer vergestalt in die beeldspraak wat gebruik word) deurtrek is; Oskar praat anders as wat 'n mens normaalweg sou verwag van iemand wat weet hy gaan dood.

- Dramatiese taalgebruik

Die staaltjies wat Oskar meedeel, word as 't ware 'n onmiddellike verslag soos wat hierdie gebeure in die leser/toeskouer se verbeelding opgeroep word. Hy vertel van die onsuksesvolle beenmurgoorplanting op hom (Morgan, 2013:1); van sy ouers se gesprek met die dokter en hoe hy (Oskar) hulle daarna haat (2013:6); van die presente wat hy kry omdat hy siek en in die hospitaal is (2013:13); van sy besluit om van die hospitaal af weg te loop (2013:20); en van sy belewenisse wanneer hy begin doodgaan (2013:23). Hoewel ons nie die operasie óf sy ouers by die dokter sien nie, word dit op so 'n manier vertel dat die gehoorlede hul die insidente kan inprent.

Dit is veral wanneer sy briewe gebeure uit die verbeelde volgende tien jaar van sy lewe meedeel, dat die handeling via die mond van die verteller weergegee word. Wanneer hy (in

die verbeelding) deur adolessensie gaan, word dit as deurtrek van lewensgetroue uitdagings en flaters/beproewings voorgestel: hy's heeldag in die moeilikheid by sy pêle en sy ouers en dit alles oor meisies (2013:10); hy trou in sy laat twintigs met Blou Bettie en hulle besluit om eers te wag voordat hulle kinders gaan hê (2013:15); teen ouderdom 30 kry hy meer bekommernisse en verantwoordelikhede by wanneer Bettie geopereer word (2013:17); tussen 40 en 50 "het [hy] net kak aangejaag" (2013:18); en dergelike.

Wat 'n mens opval, is dat dit telkens tipiese lewensfase-ervarings verteenwoordig. Plek-plek, uit die gesprekke met ouma Rosa waarvoor Oskar skryf, blyk dit dat sy hom op dergelike, tipiese lewensfase-kenmerke wys. 'n Mens sou kon aflei dat dit waarskynlik op grond van suggesties in hierdie rigting deur ouma Rosa is dat Oskar hom die kenmerkende lewenservarings inprent. Na die einde toe (in die laaste paar briewe-aan-God), verdwyn hierdie inbeeldings grootliks. Dit lyk of ons algaande 'n al hoe gestroopte Oskar-stem hoor. Hy het self die wysaard geword; hy het ouma Rosa se wyse blik op sake geïnternaliseer.

- Narratiewe taalgebruik

Die storie wat (in briefformaat, gerig aan "God") vertel word, is dié van Oskar wat twaalf dae oorhet om te lewe, en van hoe – en in die geselskap van wie – hy sy laaste paar dae bestee. Die ek-verteller (-briefskrywer) stel homself as die hoofkarakter van sy storie voor: "Liewe God, my naam is Oskar, ek is tien jaar oud... ek haat dit om te skryf... Ek maak nie meer mense se harte bly nie... Ek weet ek is 'n slegte pasiënt[.]" (Morgan, 2013:1) Uit die aard van die briefaanbod is hy ook deurgaans die een wat die ander karakters in sy storie voorstel: Ouma Rosa, "die oudste van al die tannies in pienk baadjies wat met ons [kinderpasiënte] kom speel" (2013:2); Braaivleis, die pasiëntjie met die verskriklike brandwonde (2013:3); Einstein, die waterhoof wie se kop tweekeer groter as die normale is (2013:5); Popcorn, wat net so breed is as wat hy "dik" (lank?) is (2013:5); Blou Bettie, die bloedsiektelyer, as gevolg waarvan haar vel 'n blou voorkoms het (2013:10); die hulpeloos voelende dokter (2013:5); en die geskok-bedroefde Ma en Pa (2013:5).

Van Eetveldt (1982:42) se siening dat die eenpersoondrama die chronologie ontken en grensloos tussen tydvlakke beweeg, blyk waar te wees van *Oskar en die pienk tannie*. Ons beleef in slegs 12 briewe meer as 100 jaar van 'n persoon se vertelde (verbeelde) lewe, terwyl dit oor 'n tydperk van 12 dae geskryf is en binne 75 minute (die speelyd) vertel word. Die

fiksionele tyd word deur middel van verwysing na Kersfees en Nuwejaar aan die gehoor bekendgemaak. Oskar beskryf ook enkele kenmerke van die hospitaal ('n enkele keer ook van Ouma Rosa se woning) waarin sy storie afspeel, of benoem die figure wat tipies daarin voorkom, wat die gehoorlede in staat stel om hulle die fiksionele ruimte voor te stel: "Die hospitaal is eintlik 'n lekker plek. Daar's baie grootmense wat vriendelik is al praat hulle hard, daar's baie games en tannies met pienk baadjies wat met ons kom speel, en daar's my pêle, soos Braaivleis, Einstein en Popcorn[.]" (Morgan, 2013:1)

- Liriese taalgebruik

Die verteller in *Oskar en die pienk tannie* se taalgebruikstyl verskil van die in die digterlike *ONT-*, maar Oskar as vertellerfiguur se taalgebruik word insgelyks vooropgeplaas. Dit is opmerklik dat daar in Oskar se vertelling nie die ontwrigting van konvensionele sintaksis is soos dikwels in eenpersoondramas met hulle gedagtestroomweergawe aangetref word nie; dit kan aan die aard van die briefaanbod waarin die drama gegiet is, toegeskryf word. Wat wel in *Oskar en die pienk tannie* aanwesig is, is die genre-kenmerkende tangensiële verbindings en assosiasies, die spontane oproep van verwante herinneringe en die weerspieëling van 'n ingewikkelde netwerk van emosies in die vertellersgemoed.

Soos reeds genoem, lei die een staaltjie assosiatief tot die ander; die een gedagte roep 'n ander in die gemoed van die jong verteller op. Wanneer hy ná sy gesprek met Ouma Rosa besef hoe siek hy regtig is, begin hy te huil. Hy vertel hoe hy van die huil aan die ruk geraak het, maar dat hy ook weet dat seuns nie mag huil nie – veral nie hy met sy eierkop nie, aangesien hy nie lyk soos 'n seun of 'n meisie nie, maar eerder soos 'n Marsmannetjie (Morgan, 2013:9). Dat hy as seun huil, laat hom onthou van die geykte siening dat "seuns nie [mag] huil nie" – en dít laat hom weer dink aan hoe hy lyk: nie regtig soos 'n (aardse) seun of 'n meisie nie, maar eerder soos iets wat van 'n ander planeet af kom.

Die verteller se belydenis (in die vorm van die bewussynstroom) blyk minder chaoties en ongestruktureerd te wees as wat algemeen die geval in eenpersoondramas is. Daar is wel voorbeelde in die drama van 'n voortdurende stroom waarnemings, gedagtes en emosies, byvoorbeeld in die slot van een van sy briewe wanneer hy al afgesluit het, maar dan skielik aan nog iets dink om te skryf:

So God, ek is vanoggend gebore, al weet ek nie veel daarvan nie, teen twaalfuur was ek vyf en toe was dinge bietjie duideliker. Vanaand is ek tien, dis mos wanneer 'n mens eers begin verstand kry. So ek wil jou iets vra, wanneer jy iets het om vir my te sê soos vroeër vandag, toe ek vyf was en my ma-hulle by die dokter was, moet dit asb nie so reguit sê nie. Dankie. Ek sal dit waardeer.

Liefde Groete [sic]

Oskar.

*Wa-wa-wag!* Daar's iets wat ek jou wil vra. Ek weet ek het net een wens, maar netnou s'n was nie eintlik 'n wens nie, eerder 'n stukkie raad. Dit sal vir my lekker wees as jy vir my kan kom kuier. My besoek tye [sic] is van agtuur soggens tot nege uur [sic] saans. Die res van die tyd slaap ek, maar as jy sien ek slaap, maak my asb [sic] wakker. Dit sou darem stupid wees as ons mekaar met 'n paar minute mis, of hoe?" (2013:9)

Verder is die mees poëtiese deel myns insiens Oskar se voorlaaste brief, wanneer hy hom as negentig jaar oud inprent en beeldspraak gebruik om die lug te beskryf (Morgan, 2013:23):

Ek het my kop na die venster toe gedraai en na die lug gekyk. En toe het ek geweet, jy's op pad. Ek was alleen op die aarde, en jy het probeer om die son te laat opkom. Jy't gesukkel, maar jy't nie opgegee nie. Jy't die ruimte vol wit, grys en blou geblaas. Jy't die nag weggestoot, jy't die wêreld weer lewendig gemaak. Jy't aangehou. Toe verstaan ek die verskil tussen jou en ons. Jy's die ou wat nie einde het nie, die een wat nooit moeg word nie. Jy's altyd aan die werk. Nou's dit dag, nou's dit nag! Nou's dit lente, nou's dit winter!

Die ironiese beeld wat hier opgeroep word van 'n God wat sukkel om die son op te laat kom, maar dit tog regkry om die wêreld weer lewendig maak, is een van die mooiste voorbeelde uit die teks van Oskar se unieke en ongewone taalgebruik.

## *Verhaalaanbod*

Oskar se briewe stel die gehoor in staat om saam met hom sy laaste paar dae in die hospitaal te beleef. 'n Paar dae voor sy dood is Oskar siel songelukkig en skryf sy weemoed toe aan mense wat hom anders hanteer omdat hy 'n pasiënt is (Morgan, 2013:1). Oskar is 'n tienjarige seuntjie met kanker. Hy is in die hospitaal en voel niemand behalwe ouma Rosa hou van hom nie. Die verbeeldingryke Ouma Rosa vertel/jok – as deel van die verbeeldingspel waardeur sy hom probeer inspireer om verby sy lot te kyk – oor hoe sy in haar vorige lewe 'n baie goeie stoeier was.

Die verteller skryf dan aan God dat hy in die eerste brief van sy lewe in die hospitaal wil vertel (2013:4). Die verteller se diepste gevoelens en verborge gedagtes word hoorbaar gemaak, byvoorbeeld sy uitspraak oor skryf: "Maar ek haat dit om te skryf. Ek doen dit net as ek nie anders kan nie. Skryf is 'n simpel ding. Dis 'n wit leuen. Dis 'n grootmens-ding." (2013:1) Asook: "Ek het nog nie vroeër met jou gepraat nie, want ek glo nie jy bestaan rêrig nie." (2013:1)

In Oskar se 12 opeenvolgende briewe vertel hy wat (werklik én verbeeld) met hom gebeur. Oskar vertel byvoorbeeld hoe hy in die besemkas beland het, die dag toe sy ouers die slegte nuus vanaf die dokter ontvang het (Morgan, 2013:5):

Vanoggend was ek besig om skaak te speel teen Einstein toe Popcorn my kom sê my ma en pa is hier... Toe het ek terug gegaan [sic] na my kamer toe om vir my ma-hulle te wag, maar toe kom hulle nie. Toe weet ek hulle is by Dokter... En ek was reg. Ek kon hul stemme deur die toe deur hoor. Maar toe hoor ek wat ek nie moes nie. My ma het gehuil[.]

Oskar vertel ook van sy eerste soen met 'n meisie wat leukemie het (2013:12), van die eerste keer dat hy en Blou Bettie soen (2013:15) en toe hulle getrou het (2013:16). Hy vertel ook van die suksesvolle operasie op Blou Bettie, asook van die dag toe hy van die hospitaal af weggeloop het (2013:20). Soms vertel Oskar dinge aan God, afgewissel met dramatiese dialoogweergawes van interaksies tussen hom en ander karakters. Maar afgesien van die vertelling is daar ook die 'daadwerklike' gesprek tussen Oskar en God, wanneer Oskar God direk in sy brief aanspreek. Die manier waarop Oskar vir God aanspreek en vrae vra is meer

volwasse as wat 'n mens van 'n seun van sy ouderdom sal verwag. Ons leer ken die karakter dan as 'n seun wie se siekte van hom 'n volwassene gemaak het.

Die verteller vervleg ook die verhaal van Ouma Rosa as die stoeier, as die "Wurger van die Weskus", met die vertelling van sy ervaring in die hospitaal.

Die Wurger van die Weskus teen die Slagter van Somerset-Wes, twintig jaar se fights teen die Duiwelin van Delft, sy was 'n Hollander met twee borste so groot soos kanonkoeëls, en van haar geveg vir die wêreldbeker teen Grote Griet, wat hulle die Teef van Talana genoem het. Niemand kon Grote Griet ooit wen nie, nie eers Ouma Rosa se groot rolmodel, Diamantdye, nie." (Morgan, 2013:3)

Die taalgebruik in hierdie deel is ook digterlik van aard, veral bepaal deur alliterasie, die meng van Engels en Afrikaans en beeldspraak: "twee borste so groot soos kanonkoeëls" (2013:3).

### *Karakterisering*

Die hoofkarakter se belangrikste emosionele preokkupasie blyk sy vrees te wees dat sy laaste operasie nie geslaagd was nie en hy dus gaan sterf – hy kry die gevoel dat niemand hom wil vertel dat hy besig is om te sterf nie (Morgan, 2013:3). "Almal sê my beenmurgoorplanting was 'n groot teleurstelling. My chemo was ook 'n teleurstelling, maar dit was nie so erg nie, want hulle het rêrig gedink die oorplanting gaan werk. Nou lyk dit vir my die dokters het nie meer planne met my nie." (Morgan, 2013:3)

Die manier waarop die karakter se intieme geheime aan die gehoor blootgelê word, is deur middel van 'n briefskrywery aan God. *Oskar en die pienk tannie* is anders as *Hol* en *Ont* omdat die hoofkarakter briewe skryf wat tog 'n ontvanger veronderstel. In *Hol* word daar veronderstel dat die gehoor spesiale toegang tot die binnelewe van die drawwer verkry. In Pretorius se *Ont*- verbreek die vierde muur-konvensie wanneer die ek-verteller die gehoor aanspreek. Oskar skryf 'n brief aan God ("Liewe God, my naam is Oskar, ek is tien jaar oud"; Morgan, 2013:1) – 'n belydenis teenoor iemand. Die gehoor weet dat hy nie net hardop praat nie, maar dat hy spesifiek met iemand (per brief) 'praat'.

'n Brief is een van die bekendste vorme van die stylfiguur wat ons die apostroof noem – die aanspreek van 'n dooie of afwesige. Indien 'n mens glo dat God nie bestaan nie, kan 'n gebed ook as apostrofies van aard gesien word. Die apostroof word in literêre werke dikwels as stylgreep benut om jou van die leser af te wend om ander persone of dinge wat afwesig is, toe te spreek (Van Staden, 1980:36).

Maar die skrywer het ook gekies om die toehoorder iemand te maak waaraan Oskar sy diepste gevoelens, die wat hy nie altyd aan ander mense blootlê nie, kan openbaar. Die vertroulike ontboeseming, soos die konvensie by eenpersoondramawerk is, word steeds geïmpliseer. Die 'openbarings' aan God is eintlik openbarings aan die gehoor. Die versoeke wat gerig word aan God, is eintlik appèlle wat daarop gerig is om die meelewing en die nadenke van die leser/toehoorder te stimuleer. Ouma Rosa sê byvoorbeeld vir Oskar dat hy sy gedagtes met God moet deel: "[D]ie gedagtes wat 'n mens nie hardop uitspreek nie, weeg naderhand swaar, hulle hou jou vas sodat jy nie kan beweeg nie en vreet jou op van binne af." (Morgan, 2013:4)

Oskar praat ook namens 'n kollektiewe identiteit – hiér die feilbare mens, aangaande die universele waarheid dat almal doodgaan. "Dis 'n feit, nie 'n straf nie," konstateer hy (Morgan, 2013:17). Oskar is met ander woorde 'n "authentic representative" (Sandahl, 2003:29) van ons as feilbare mense. Wanneer Oskar die volgende vraag aan Ouma Rosa stel, vra hy dit nie net namens homself nie, maar ook die gehoor:

Hulle's bang vir my. Hulle laat my voel soos 'n monster. Hoekom is hulle so bang vir my? Is ek lelik? Stink ek? Het ek oornag 'n idioot geword sonder dat ek dit weet? (Morgan, 2013:20)

Dat wat Oskar as dramakarakter beleef en besef, van algemeen-menslike belang is, spreek uit die resepsie van die drama deur 'n aantal kritici. Appleton (2014) skryf byvoorbeeld: "[H]ere is a story that transcends language and culture, speaking directly to the human spirit." Smith (2014) meen dat die storie van Oskar nie net gaan oor die mooi verhouding tussen 'n seun en 'n ouer vrou nie, maar ook oor die keuses wat Oskar maak om sy eie realiteit te verander en sê dan dat ons as die gehoor ook dieselfde mag het. Britz (2013) stel dat bywoning van *Oskar en die pienk tannie* 'n mens help om vrede te maak met die oorgang van lewe na dood.

### *Die aangesprokenes*

Die verteller in *Oskar en die pienk tannie* word deur 'n dringende situasie gekonfronteer, wat hom genoodsaak om hardop te praat. Die dramatiese monoloog, soos reeds in die vorige hoofstuk genoem, geskied dikwels die oomblik wanneer 'n karakter nie meer stil kan bly nie, wanneer dit onmoontlik raak om die emosie te onderdruk (Catron, 2009:134). Dit is van die begin van die onderhawige drama af duidelik met wie Oskar praat en waarom. Ouma Rosa is die een wat voorstel dat Oskar sy gedagtes met God in die vorm van 'n brief deel (Morgan, 2013:4) en sy dringende situasie, naamlik dat hy nie meer lank oorhet om te lewe nie, veroorsaak dat hy vir God begin skryf: "[E]k haat dit om te skryf. Ek doen dit net as ek nie anders kan nie." (Morgan, 2013:1)

Deur die briewe dramatologies te verbaliseer, word die gehoor tot vertroueling van Oskar se verborge gedagtes getransformeer. Daar is dus 'n intieme verhouding tussen die verteller en die gehoor; laasgenoemde luister as 't ware in op die geheime gesprek tussen die seun en God. Oskar vertel byvoorbeeld aan God, en net aan God, van die aand toe hy en Blou Bettie getrou het. "Dit het my 'n bietjie gerusgestel, God, want ek moet vir jou sê, en net vir jou, dat ek en Bettie twee of miskien meer kere die tongding gedoen het." (Morgan, 2013:16) Oskar het vir Ouma Rosa vertel dat hy en Blou Bettie nie die "tongding" gedoen het nie, maar die gehoor word dan via die brief aan God oor die waarheid ingelig.

### *Die stelinkleding*

Die verteller neem die gehoor na 'n fiksionele ruimte en wêreld met net sy woorde, en hierin lê die essensie van die eenpersoondrama: om die gehoor se verbeelding te stimuleer met slegs die middele van die storieverteller/akteur se liggaam en van die woorde wat in sy/haar mond geplaas word.

Oskar beskryf die hospitaal as 'n lekker plek waar daar baie grootmense, baie speletjies, tannies met pienk baadjies én vriende van hom is (Morgan, 2013:1). Die hospitaal beskik ook oor 'n park, waarin hy en Ouma Rosa gaan stap (2013:2); hy vertel van sy ouers se "rooi Jeep in die parking lot" (2013:5); daar is 'n besemkas waarin hy gaan wegkruip het (2013:6); en daar is Blou Bettie se kamer, amper aan die einde van die gang geleë (2013:10). Hy beskryf ook hoe die linoleum in die gang dof blink wanneer die maan daarop skyn (2013:14), asook

van Ouma Rosa se dubbelverdiepinghuis met die groot Kersboom waarvan die ligte vir Oskar oogknip (2013:20).

Appleton (2014) skryf in sy resensie oor die stel van *Oskar en die pienk tannie* die volgende: "The only item on stage is a table roughly the size of a hospital bed and Prinsloo is dressed in a nondescript pair of jeans and a shirt." 'n Mens het dus hier te doen met 'n eenvoudige stel en 'n onopvallende kostuum, sodat die gehoor se aandag op die storie en karakter gefokus bly, en waardeur die verteller in staat gestel word om effektief met die gehoor te kommunikeer. Appleton (2014) skryf met lof verder oor die effektiwiteit van die gestroopte stel en suggestiewe vertelling: "You see a hospital with all its corridors and characters, feel the sterility of it, and rejoice in the vibrant life that is its counterpoint. Suspension of disbelief has never seemed so powerful."

#### **4.5.3. *HOL* (Nicola Hanekom, 2014)**

##### *Inleiding*

*HOL* het sy verhoogdebuut by die Aardklop Nasionale Kunstefees te Potchefstroom in Oktober 2012 gemaak. Sedertdien het Hanekom al menige toekennings en vermeldings hiervoor ontvang en is dit in 2014 in 'n bundel saam met een ander drama (*Trippie*, 2014)<sup>7</sup> gepubliseer. Dié eenpersoondrama, deur Hanekom geskryf en vertolk, handel enersyds oor Liesbet en haar obsessie met liggaamsgewig – sy met haar kitskos-afhanklikheid:

Hoe kan Pac-Man ("Paku" – Japannees vir eet) aanhou eet en nooit vetter raak nie? Pac-Man eet om te loop, loop om te eet, eet om te loop. Vir ewig." (Hanekom, 2014:15)

Die Pac-Man-figuurtjie in die bekende elektroniese speletjie is simbolies van haar eetversteuring-gedomineerde bestaan. Maar die drama handel ook oor Liesbet en haar verlede: haar destydse skelm verhouding met haar ma se kêrel, 'n oud-polisieman wat tronkstraf moes uitdien weens 'n misdaad wat Liesbet begaan het, en wat eersdaags op parool

---

<sup>7</sup> *Trippie* is die eerste keer by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees te Oudtshoorn, in Maart 2013, opgevoer en het die 2013 ATKV Woordveertjie vir Beste Dramateks ontvang (Hanekom, 2014:55).

vrygelaat word – en oor hoe sy haar fisies en emosioneel voorberei op die herontmoeting met hom.

### *Resepsie*

Resensente wat die opvoering gesien het, skryf veral oor Hanekom se taalhantering, dit wil sê oor die manier waarop taal aangewend word om die storie van Liesbet te vertel. Pople (2011) skryf oor hoe Hanekom woorde teen mekaar afspeel in taal wat aan die poëtiese grens; Retief-Meiring (2014) vermeld eweneens die Liesbet-karakter se woordspel. Hanekom se vernuftige taalgebruik én "ritme" word aangeprys as iets wat, volgens Retief-Meiring (2014), vir beide 'n sterk lees- en "hoor"-ervaring sorg.

*Hol* speel af in 'n oefengimnasium – die stelinkleding is minimalisties – waar die karakter, Liesbet, op 'n trapmeul haar verborge en, by tye, historiese gedagtes openbaar. Retief-Meiring meen dat die drama vanweë die bepaalde aanslag as "fisieke teater" te bestempel is, ook aangesien die trant van Liesbet se gedagtes bepaal word deur die spoed waarop sy die trapmeul stel (Retief-Meiring, 2014).

Botha (2015) prys die drama se effektiewe gebruik van die innerlike monoloog aan en meen dat die karakter se gedagtereis, deurdat dit oënskynlik nie gesensureer word deur die outeur nie, goed aangewend word as 'n soort bewussynstroomvertelling wat die ontstellende wêreld van veral eetversteuringlyers belig. Dis 'n eenpersoondrama wat veral aangewese is, meer nog as *ONT-* en *Oskar en die pienk tannie*, op die benutting van die bewussynstroomtegniek om die gehoor op die binnereis van die karakter saam te neem.

Dit is die innerlike belewenisse, en soos dit plek-plek vergestaltung in die uiterlike handeling van die karakter vind, wat die drama tot 'n skok-medebelewenis deur die gehoor omskep. Dit verteenwoordig 'n merkwaardige teaterprestasie en die publikasie daarvan kan as een van die eerste voorbeelde van gepubliseerde "fisiese teater" in Afrikaans beskou word (Burger, 2015).

## Taalgebruik

Met die eerste deurlees van Hanekom se drama word 'n mens telkens aan beide Pople (2011) en Retief-Meiring (2014) se stellings oor Hanekom se spel met woorde herinner. Dié twee resensente skryf oor hoe Hanekom woordspel benut in taal wat aan die poëtiese grens. Onder meer die volgende aanhalings uit die teks onderskraag hulle uitsprake:

"Sondagaand by die Virgin Active. Die *active virgin*" (2014:12);

"In hierdie kosmos kos alles mos!" (2014:34);

"In bekoring ry ek twee blokke na die parkeerterrein met my order, my DISorder en eet en eet en eet. My onpickbare oë wasem oor soos glasballe" (2014:35); en

"Ek het 'n kiestand vir die muis gegee. Die muis het my kiestand gekies! 'n Kiestand staan ook bekend as 'n maaltand. Sonder 'n maaltand is 'n maal maar moeilik... Ek hap met my maaltand-my-muistand-my-varktand" (2014:39).

Die taalgebruik is dikwels op klank- of rymspel afgestem (byvoorbeeld: "Maak dit ons mense? Ons vislyne, messe, pyle, byle en boë, ons strikke van staal, ons koeëls en elektriese galge" – Hanekom, 2014:28) en die beeldspraak boeiend. Hier volg enkele voorbeeld van laasgenoemde: "Die skemer steel al die kleure uit die bome. Die skemer het lang vingers" (Hanekom, 2014:14); en: "Wat as ek 'n dodgy batch uit Sjina kry en my gesig lam word? Wat as dit hang soos 'n nat rok op 'n wasgoedlyn, skeef en aan die kwyl?" (Hanekom, 2014:19). Op vindingryk beeldende wyse verwys Hanekom byvoorbeeld na iets soos 'n doodgewone kossentrum as "[d]ie heilige grot [...] [d]ie maag van die ondier met die glorie van 'n Vegas-casino" (Hanekom, 2014:43).

Die tempowisseling van gedagtespraak vorm kennelik die grondslag van die sintaktiese strukture in die teksaanbod. Vergelyk:

Hande neem, mond gaan oop, daar is 'n kou of twee voor die volgende instop, instop in die monde in sonder stop. Gebind deur die towerspreuk Paku, hou ek aan en aan, verby die ongemak. Maag bult barstens toe, maar ek sluk aan. Sluk en daar is verligting. Sluk en daar is stilte. Sluk en ek is heel. Tyd staan stil in die detail op my tong. Ek is gevul. Ek is heeltemal buite beheer. (Hanekom, 2014:35)

Dit is juis hierdie besondere taalhantering wat dié drama sy sukses laat behaal het.

Dit is veral opvallend hoe baie die verteller haar Afrikaans met Engels vermeng. En dat haar innerlike monoloog nie noodwendig gebonde is aan die konvensies en vereistes (byvoorbeeld ten opsigte van sintaktiese volledigheid en woordkeusesuiwerheid) van standaardtaalgebruik nie. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die volgende: "Miskien moet ek AFSKAAL na 'n kamer iewers. Minder huur = meer takeout! This hunger has put a spell on me. Maar die honger sal nie die oorhand kry nie." (Hanekom, 2014:39)

- Dramatiese taalgebruik

Liesbet se gedraf op 'n trapmeul in 'n gimnasium word die uiterlike handeling en situering waarom die drama gebou is. Sy erken dat sy nog 'n hele uur oorhet voordat die gimnasium sluit en dat dit oorgenoeg tyd is om 400 kalorieë te verbrand (Hanekom, 2014:13). Die verteller verwys na ander mense rondom haar wat byvoorbeeld opsitte doen, paartjies wat gereeld op Sondagaande kom oefen en noem hulle uiteindelik "'n kudde van kwynende mensvleis" (2014:12). Haar verwysings na die fisiese omgewing behels verder die dinge wat sy op die televisieskerms in die gimnasium sien.

Haar gedagtestroom word ook 'n onmiddellike verslag van die konflik en wroeging binne haar as karakter. Hierdie wroeging het te make met haar aandeel in Gary se arrestasie vyftien jaar vantevore – sy het haar eie ma doodgeskiet omdat haar ma vir Liesbet en Gary saam in die bed betrap het. Liesbet is egter nie aandadig gemaak nie, want haar suster het destyds vir Gary gedreig – en dit wek intense skuldgevoelens by haar op. Derhalwe sweet Liesbet in die vertelhede te veel; sy "drup" en sy "reën" en het vrese soos dat sy eendag in 'n groot plas gaan verander (Hanekom, 2014:32). Liesbet is een maand agter met haar huur, oortrokke op haar kredietkaart en honger (Hanekom, 2014:33). Sy is

op haar derde uur... Vandag het sy reeds besoek afgelê by Wembley, toe die Point en nou hier. Sy verkies om onder die radar van *personal trainers* te hol. Onopgemerk. Spoorloos. Sy hardloop. Sy hardloop en dis haar derde uur. En sy kan meer[.] (Hanekom, 2014:37)

Wanneer die gimnasium amper toemaak, besef Liesbet dat sy teen 11,5 km per uur nog 100 kalorieë moet verbrand om haar gestelde teiken vir die oefensessie te haal, en dan prewel sy: "Hy kom uit. Hy kom na my toe. Ek moet mooi lyk vir hom. Ek moet mooi lyk[.]" (Hanekom, 2014:50) Die belangrikste handeling (innerlik) lê in die dramatiese taalaanbod van die openbarende gedagtegang van die introspektiewe karakter.

- Narratiewe taalgebruik

Die gimnasium, die fisiese ruimte waarbinne die gebeure op die verhoog plaasvind, word beskryf as 'n plek waar *losers* op Sondagaande rondhang (2014:12) en wat "kak" musiek speel. Soos in die toneelaanwysings geskryf staan: "Oor die klankbaan hoor ons subtiel en kortliks 'n snit van 'n aaklige liedjie. Iets wat kerm soos die een of ander R&B-geneul." (Hanekom, 2014:15) Liesbet vertel sy bly in Kaapstad in 'n *flat* in Vredehoek (2014:22), maar sy roep ook grepe uit haar besoek iewers in die verlede aan die tronk waar Gary 'n gevangene is, in herinnering: "Die plek bedompig ... die kos nie so bad nie maar pretty kak all the same. Die tronk is nie 'n plek vir polisiemanne nie." (Hanekom, 2014:31) Liesbet erken dan dat sy tronke en trommels, klein ruimtes, haat.

Die verteller maak ook spesifieke verwysing na die tyd, wat die gehoor in staat stel om dit wat op die verhoog afwesig is, te verbeeld (byvoorbeeld: "nog 'n hele uur voor die gym toemaak" – 2014:13) en noem dan ook nog die dag van die maand, naamlik die 17de, en die dag van die week, naamlik 'n Sondag (2014:17), waarop die oefensessie in die gimnasium plaasvind. Deur haar gedagtestroom word ons aan karakters uit haar verlede voorgestel, soos haar ouma wat uie kon *pickle* (2014:16); haar suster Ragel, die een met geen talent nie, maar wat altyd baas en die een wat alles weet, wou wees (2104:31); en Gary, die tronkvoël, wat binnekort na vyftien jaar gevangenskap vrygelaat moet word (2014:18), en wat niks van Ragel gehou het nie, maar wel van Liesbet en haar ma (2014:32).

Sy vertel van voorvalle soos die keer met Tiekie, die hond, se babahondjies wat gevrek het en wat sy anderkant die groentetuin in haar grootwordhuis se erf moes begrawe, uit die tyd nog voor haar ma se "ongeluk" (2014:14); van die BMX-fiets wat Gary vir haar vir Kersfees gekoop het (2014:14); van die keer toe Ragel haar in 'n speelgoedkis aangehou en haar vir ure in die benouende donkerte daarbinne laat sit het (2014:31); en van hoe sy en Ragel bye uit die swembad gered het omdat so 'n reddingsdaad geluk bring (2014:31).

- Liriese taalgebruik

Die liriese modus word ingespan waar dit gaan om die subjektiewe en persoonlike beleving van die spreker, en waar die vertelling dikwels 'n belydende trant aanneem (Grové, 2013). Kenmerkend van hierdie modus is die taalklank en -ritme wat volgens iemand soos Grové (2013) veel intensiewer geëksploiteer word as in die epiese en dramatiese genres. *Hol* bevat talle voorbeelde van voortdurend veranderende impulse en persepsies in die verteller se aktiewe denkproses wat die taalgebruik van die narratiewe stem beïnvloed. Die bewussynstroomtegniek, wat 'n belydende trant in Liesbet se geval aanneem, het dus 'n groot invloed op die karakter se taalgebruik.

Die drama bevat ook kort sinne, wat 'n teksvergestalting is van die feit dat daar in bewussynstrome nie te lank aan 'n onderwerp/gedagte herkou word nie. Daar word van die gehoor verwag om die gedagtespronge deur middel van inprenting self te oorbrug. Liesbet se vertelling is 'n ononderbroke gedagtestroom, soos wanneer sy water sluk en dit haar laat dink aan die hoeveelheid koppies koffie en blikkies Coke Zero wat sy deur die dag gedrink het.

Die verteller se retoriese vrae lei dikwels tot ander retoriese vrae, die een assosiasie na die ander. Vergelyk:

Hoekom speel hulle altyd sulke kak musiek in die plek? Miskien moet ek in daai kliënte-posboks gaan kla. "Dis alles oukei, meneer Branson, maar jou musiek suck."  
Hoeveel kos Branson se highlights hom? Dis peperduur[.]" (Hanekom, 2014:15)

En:

Tamatievalde op stadsdakke. Mielies op rugbyvelde. Patats in swembaddens. Wens ek kon van hier die swembad beter sien. Bebrilde mensvissies, plastiekkaalkoppe, dobber op en af in die lane. (Hanekom, 2014:40, 41)

Hanekom se gebruik van vrae is, retories-strategies (en kenmerkend van die retoriese vraag as stylfiguur), aan haarself gerig, maar betrek ook die gehoor wat weet hulle mag nie antwoord nie. Hierdie vrae is ook duidelike voorbeelde van voortdurend veranderende impulse en persepsies in die aktiewe denkproses. Vergelyk:

Net soms staan ek stil. Ek kan dinge hoor. Geluide in my lyf. Hoeveel kilojoules brand my hart wat klop? Hoeveel kilojoules brand my ore wat luister? Hoeveel kilojoules brand my naels wat groei? Hoeveel kilojoules brand my oë wat knip? Brand oë wat knip meer as oë wat sien? Hoeveel kilojoules brand hierdie gedagte oor hoeveel kilojoules? (Hanekom, 2014:20)

Die verhaalaanbod word vertel met behulp van die bewussynstroomtegniek, die toepassing waarvan op sigself 'n uitdaging vir die skrywer was. In die weergawe op *Cue Online* (2012) van 'n onderhoud wat Pierre Potgieter met Hanekom gevoer het, word die volgende vermeld:

Hanekom tried the approach of a stream of consciousness play, but found it difficult. "It's difficult to write something that is truthful to a thought process," she said. "What makes it difficult is that in your own head you don't have to explain what you're thinking about."

### *Verhaalaanbod*

In *Hol* het ons 'n verteller wat aan die handeling van die storie deelneem – ons sien haar draf, ons sien haar poging om maerder te raak, maar sy is ook deel van die verhaalwêreld wat sy in haar gedagtes oproep. Liesbet vertel van haar liefdesverhouding met Gary toe hy by haar, Ragel en hulle ma ingetrek het (Hanekom, 2014:44). Gary was haar ma se kêrel en was jonger as Liesbet se ma. Hy het vir Liesbet en Ragel gereeld na die skietbaan geneem, waar hy agter Liesbet sou staan en haar help korrel het (2014:45). Die onuitgesproke subteks hier is juis die ontwikkelende, buite-egtelike verhouding tussen Liesbet en Gary.

Sy vertel van toe sy vyftien was, van 'n voorval tydens 'n skoolvakansie, toe haar ma werk toe is en Ragel gaan netbal speel het. Gary het in sy onderbroek op die dubbelbed gelê, wat aanleiding gegee het tot 'n seksuele onderonsie tussen hom en haar. Iets het egter haar ma laat omdraai, laat terugkom huis toe, en sy het dié oggend vir Liesbet saam met Gary in die bed betrap (2014:49). Deur haar gedagtespraak word die gebeure van daardie dag as 't ware weer onmiddellik en lewendig: die herinnering aan wat gebeur het, word die handeling op die verhoog. Die gebeure van daardie dag was nog tot vóór die gedagte-'vertelling' afwesig in die geestesoo (verbeelding) van die gehoor, maar deur die vertel daarvan word dit aanwesig

gemaak; die gehoor kry die geleentheid om die vertellersgebare met haar woorde te kombineer om sodoende die toneel in hulle eie koppe tot lewe te roep.

Maar daar is ook ander verhale wat by die teks geïnkorporeer word, en wat die storieverteller se rol des te meer genuanseer maak. Liesbet raak 'n sprokiesagtige verhaal aan die vertel oor 'n muis wat lank gelede in 'n *shack* gebly het en oor hoe hierdie einste *shack* elke winter weggespoel het: "Dit was uit melktande aanmekaargeslaan. Deesdae woon die muis in Fresnaye in 'n paleis uit ivoor! Huis. Paleis. Pondok. Varkhok." (Hanekom, 2014:38) Sy vertel ook van die "godin" Audrey Hepburn wat, met die hulp van die god van selluloïede, die moontlikhede tot skoonheid laat vermenigvuldig het (2014:47) – sodat 'n hele rits beroemdes mekaar begin weerspieël het.

Twiggy het weerkaats in Olivia Newton John en sy in Prinses Diana in Whitney Houston in Lara Flynn Boyle in Geri Halliwell in Courteney Cox en Courtney Love in Calista Flockhart... (Hanekom, 2014:47)

Sy word die (storie-)verteller van haar eie verlede en ontwikkeling ("soos wat 'n mens kan uitsien na dinge, moet jy kan insien na jouself" – 2014:41), maar ook die storieverteller van stories soos dié van Larry Myers waaroor in die *People*-tydskrif gerapporteer is (2014:20), en dié van Sandy Ngema (2014:22) en die ander beroemdes hierbo genoem.

### *Karakterisering*

Die vernaamste funksie van die monoloog is om uiteindelik tot karakteruitbeelding by te dra; en Liesbet, die storieverteller, se monoloog verklap baie oor haarself. Ons leer haar ken as Liesbet, die 'middelmatige', Liesbet-teen-6,5-km-per-uur, die een wat alewig agter is en moet inhaal – sy's 'n skaduwee wat agter 'n lyf aanhol (Hanekom, 2014:11). Die vertellerkarakter hou ook van voorspelbaarheid (2014:41); haar ma se laaste woorde was dat Liesbet van lieg aanmekaar gesit is (2014:42); en op vyftien het sy (geslagtelik) haar "fleur" verloor (2014:43).

Die karakter se diepste gevoelens, wat sy nie hardop aan haar medemens openbaar nie, maar aan die gehoor meedeel deur middel van haar gedagtestroom, verklap dat sy nog nooit slordig was nie (2014:44); dat haar gemoed 'n soort onveilige plek is, 'n "ground zero" waar die

ontploffing gebeur en mense inmekaar tuimel (2014:46); en dat sy haar nog nooit as goed genoeg geag het nie (2014:49). Oor dié karakter se private waarhede skryf Retief-Meiring (2014) soos volg in haar resensie: "Hanekom is meesterlik in die ontwikkeling van die oppervlakkige skyn tot die kernwaarheid[.]" Ons leer ook meer oor die karakter wanneer sy soos volg na haarself in die derdepersoon verwys: "Wat sê dit oor my? Ydel, ydel Liesbet, kyk al weer te veel in die spieël. Wens sy kan haar beendere sien[.]" (2014:12)

Die karakter praat namens 'n gemeenskap van "kwynende mensvleis" (2014:12) wat stoei met obsessie (paartjies wat in gimnasiums boer), 'n gemeenskap vasgevang in 'n kultuur van oorverbruik én die begeerte om slank en uiterlik aantreklik te bly: "Teen eenduisend maaltye per jaar kry die maag gemiddeld een ton kos... Oor 'n rukkie gaan niemand meer tennis kan speel nie, omdat elke oppervlak van die aarde vir die kweek van kos gebruik sal moet word." (2014:40) Sy verwys na die persone in die gimnasium – wat ook háár impliseer – as "losers wat die tyd van die aand nog rondhang" (2014:12).

Sy verwys ook na talle randfigure, soos mense wat nie kinders kan kry nie, tronkvoëls, plaaswerkers, "die onbekendes" (2014:20), die "unsung heroes van People Magazine" (2014:20), "ou tannies, tienerseuns, swanger meisies en bles moffies" (2014:44) en die "omgekraptes" (2014:44) – wat almal tipies die voorkeurkarakters vir uitbeelding in eenpersoondramas is. Die drama bevat heelparty verwysings na die begeerte om aanloklik, aantreklik en bogemiddeld te wees – wat dus die drang van Liesbet om te 'vergoed' en vergewe te word vir haar misstappe van die verlede, maar ook om die gevoelens van minderwaardigheid in haar te oorstyg (letterlik die holte in haarself te vul, waarvan die eetversteuring simbolies is) – laat saamsmelt met die obsessie met uiterlike begeerlikheid wat die modewêreld van ons tyd kenmerk.

Van die drie eenpersoondramas wat onder bespreking gekom het, is die feministiese slagspreuk "the personal as political" veral van toepassing op Hanekom se eenpersoondrama. Soos reeds genoem, wil die karakter in die kenmerkende eenpersoondrama – volgens Sandahl (2003:29) – die gehoorlede van sy/haar persoonlike ervaringe bewus maak, om hulle moontlik uiteindelik tot politieke of sosiale aksie te mobiliseer. Die sosiale kritiek in *Hol*, oftewel kritiek op 'n samelewing waaraan die karakter help bou (die Suid-Afrikaanse as weerspieëling van die oppervlakkig materialistiese, eietydse internasionale wêreld), word in uitsprake soos die volgende geïmpliseer: "Dinge moet op die oppervlak normaal lyk. Dit laat

almal 'n bietjie beter voel"; asook: "Wie sien ek gereelder as familie? Lady Gaga?" (Hanekom, 2014:20) Die karakter spreek haar uit oor 'n samelewing wat verslaaf geraak het aan oppervlakkige vermaak en selfbeheptheid.

Sy wonder oor die mens en die 70% water waaruit die mens bestaan – daar word nooit gesê wat die ander 30% is nie en of dit proteïene, vet of dier is nie (2014:32). Liesbet beskryf dan die mens as 'n dier "wat regop loop op hoëhakskoene met lipstick op die lippe ... wat oor 'n selfoon blaf en bestuur teen 120 km 'n uur ... wat blou pille sluk om te staan." (2014:32)

Maar dan is daar ook kritiek op Suid-Afrika as land.

In 'n land waar niks meer blink nie. Die vlieë lê dood op stowwerige vensterbanke, geskikte winduit blomme asof alles hier die gees wil gee. (2014:23)

Die verteller is ook, soos waarskynlik die gehoorlede, blootgestel aan euwels soos geweld.

Ek moet spaar vir my eie treadmill. Dan kan ek middernag loop sonder om ge-mug of verkrag te word, hol in die semi-safety van my woonstel. Hol regdeur die nag. (2014:25)

Die verteller erken ook die "semi-safety" van 'n mens se eie woonstel, dat ons lewe in skynbare vrede, en stel die vraag: "Is geweld interessant?" (2014:29)

Op bladsy 36 en 37 van die teks neem die verteller die rol aan van Anna, "die stem van anorexia" (2014:36), en dan is dit nie meer net Liesbet wat praat nie, maar al die anoreksiese "Annas" van die wêreld. Dit herinner aan wat Catron (2009:30) geskryf het oor die soort eenpersoondrama waarin die akteur of aktrise meer as een karakter vertolk, en waarin hy of sy dan "protean performers" word. Ons sien iets dergeliks in beide *ONT-* (Pretorius vertolk afwisselend die rol van die verteller, die ma, die pa en die ouer broer) en *Oskar en die pienk tannie* (Prinsloo speel beide die rolle van Oskar en Ouma Rosa).

### *Die aangesprokenes*

Die gehoor word ook in *Hol* toegelaat tot 'n domein waartoe ons selde toegelaat word: 'n medemens se verborge gedagtes. 'n Strategie in die *Hol*-teks is om die gehoor by die gebeure te betrek deurdat die vertellerkarakter se gedagtereis as 't ware sonder sensuur aangebied word. Die toneelaanwysings aan die begin van die teks verduidelik dat die vrou se monoloog innerlik is en dat hierdie gedagtes in die ruimtes van haar kop plaasvind (Hanekom, 2014:10). Soos reeds genoem, word veral die retoriese vraag as stylgreep aangewend om die nadenke van die gehoor te betrek by die gedagtes en idees wat by Liesbet opkom.

Telkens word die toneelaanwysings gegee wat gemik is op gebare en handeling deur die akteur wat rigtinggewend is vir die gehoor om die denkwendinge van Liesbet te volg, byvoorbeeld soos volg wanneer gesuggereer word dat Liesbet 'n ander vrou in die gimnasium dophou: "Verwys na vrou wat sy sien" (2014:11); of soos volg: "Sy bekyk die ander mense" (2014:12). Die verteller evokeer die teenwoordigheid van ander mense in die fiksionele ruimte, en so gun sy die gehoor toegang tot haar gedagtewêreld.

### *Die stelinkleding*

Die stel bestaan uit 'n groot, wit skerm waarteen 'n enkele trapmeul afgeëts staan; aan die een kant van die skerm hang 'n teken wat 'n manstoilet aandui en aan die ander kant een van 'n vrouetoilet – die laasgenoemde hang onderstebo: "( 'n vrou tjie in 'n rokkie wat kop eerste grond toe tuimel)" (Hanekom, 2014:10). Dit is binne hierdie gesuggereerde gimnasiumruimte dat die karakter 'n volle uur lank haar lewens storie "te midde van gesprekke oor skoonheid, gewigsverlies, liposuction en People Magazine" blootlê (LitNET, 2012). Die verhoogopset word deur een resensent beskryf as bevattende "a blown-up photo of well-built, sweaty bodies as a backdrop and a treadmill in the middle of the stage" (Redelinghuys, 2013).

Verder is daar ander ruimteverwysings binne die drama wat die gehoor in staat stel om die fiksionele ruimte te verbeeld, soos wanneer sy praat oor die swembad en hoe sy wens om dit beter te kon sien van waar sy hardloop (Hanekom, 2014:41), of wanneer daar verwys word na die TV's in die gimnasium wat ingeskakel is op die CNN-kanaal (2014:17).

## 4.6. Enkele opmerkings oor ander resente Afrikaanse eenpersoondramas

Die opspoor van ander Afrikaanse eenpersoondramas en die saamstel van hierdie afdeling was beslis 'n uitdaging en hier wil die skrywer graag die woorde van Keuris en Krüger (2014) eggo: 'n gebrek aan volhoubare teater- en toneelargivering maak toeganklikheid van dokumente oor Suid-Afrikaanse teaterproduksies uitdagend. Talle dramaturge, akteurs en regisseurs is in verband met eenpersoondrama-tekste gekontak en slegs 'n paar kon uiteindelik teks vir die doeleindes van hierdie studie beskikbaar stel. Die eenpersoondramas wat oorsigtelik in hierdie afdeling bespreek word, is Harry Kalmer se biografiese eenpersoondrama *Die Bram Fischer-wals* (2012), Juanita-Juliet van Wyk se *...af* (2012) en *Adam Twee* (2015) deur Philip Rademeyer.

### 4.6.1. *Adam Twee* (2015)

Hierdie drama, met Wessel Pretorius in die hoofrol, het in 2015 by die US Woordfees gedebuteer. Die dramaturg, Philip Rademeyer, is bekend vir sy bekroonde werk saam met Penny Youngleson en is in 2013 in Dublin, Ierland, vir sy drama *The View* met die Oscar Wilde-toekenning vir die beste teks bekroon (Pople, 2015:10). Rademeyer beskryf *Adam Twee* as

'n verbeeldingsvlug wat op subtiele wyse idees oor die liefde, geloof, onderdrukking en heksejagte, Afrikaneridentiteit, die mens se nietigheid, die geskiedenis en die toekoms, ondersoek (Pople, 2015:10).

Die verwysing na identiteit in bostaande gedeelte sluit aan by die idee dat identiteit die produk van die narratief is – die verteller-karakter plaas homself in die wêreld deur sy storie te vertel: "My naam is Adam Twee. Ek moet dit herhaal om myself te herinner, om te onthou wie ek is, want die grysstof sukkel om aan gedagtes en herinneringe en name vas te klou" (Rademeyer, 2015:7). Dit is egter nie net die verteller se storie wat vertel word nie, maar soos die tendens by talle eenpersoondramas is, poog die vertelling ook om aan randfigure 'n stem te gee.

In die teks word deurgaans verwysings gemaak na hierdie randfigure – vergelyk: "die moffies, toe gestremdes, toe die Jode en Moslems, toe enige iemand met 'n donker vel, toe

enige iemand met nou oë, toe vroue..." (Rademeyer, 2015:25). Die verteller-karakter vereenselwig hom met hierdie randfigure – hy vertel van die skynbare heksejag teen hom en sy geliefde omdat hulle in 'n homoseksuele verhouding was (2015:25).

Eienskappe van die verskillende genremodusse word ook – versny – in die teks aangetref. Soos vroeër vermeld, gaan die liriek in wese om die "ek"-spreker, terwyl die epiek vertel van die "ons". 'n Vermenging hiervan kom in Rademeyer se drama voor, byvoorbeeld wanneer die verteller nie net op 'n belydende trant vertel nie, maar ook as spreker van 'n kollektiewe identiteit optree (2015:19):

My geslag het goed aanbid, ons was die meer meer meer generasie, die vat vat vat mense, gulsige gekke op soek na meer en vinniger – kennis, grond, geld, mag, inligting, bandwydte, retweets, facebook likes, faux social justice, orgasmes, kos, meer van alles alles alles... maar minder menslikheid, minder liefde, minder vir mekaar omsien en raaksien [sic].

Die stel, soos die bepaalde teatervorm vereis, is eenvoudig en bestaan uit 'n boom gemaak uit ogiesdraad, papier en flardes koerant. Die akteur vertolk nie net die rol van die verteller nie, maar maak ook gebruik van ander karakters om die storie te vertel. Die drie karakters is deurgaans bewegingloos – hul sit, staan of lê op een plek. Om die karakters van mekaar te onderskei, word tempo en 'n verskil in spraakritme, fisieke voorkoms en eksterne elemente soos kostuums en lig gebruik (2015:2). Die drama is ook tipies anachronisties: die dae vlieg verby sonder dat die gehoor dit besef of dit ervaar (die verteller maak net telkens vermelding van watter dag dit is) en gebeure uit die verlede word gedramatiseer en vertel asof dit voor die gehoor afspeel (vergelyk Rademeyer, 2015:9).

Die gehoor word met die aanvang van die drama reeds toegang tot die verteller se intieme wêreld gegee, soos Malan (2015) in haar resensie ook vermeld: "Wanneer die gehoor inkom, stap Adam reeds in die klein intieme sirkel in die middel rond ... en net hy is oor. Hy en sy gedagtes." Die gehoorlede (afgesien van die bome wat die verteller-karakter deurgaans aanspreek) is dus die enigste toehoorders van hierdie verborge gedagtes. Daar word ook in die teks van die akteur gevra om kloksgewys aan die buiterand van stel, naby aan die gehoor, te loop (Rademeyer, 2015:3) – 'n verhouding tussen die gehoor en akteur word stelselmatig

bevorder. Die gehoor kry verder die kans om aan die gesprek deel te neem en word met behulp van retoriese vrae betrek (2015:12):

Wat was hy? Was hy mens, ding, iets, niks? Hoe het hy homself beskryf? As hy sy weerkaatsing in 'n paradys-stroompie bespied het, wat het hy gedink? Het hy gewonder of daar iets soos hy was? Het hy alleen gevoel? Was daar minder druk op hom, want daar was niemand om te beïndruk nie? As hy mens was, maar menswees was nog nie 'n ding nie, wat was hy dan eintlik?

Ook is daar intieme besonderhede oor sy ma wat die verteller-karakter aan die gehoor meedeel: "Ek, hul enigste spruit – want iets met Liesbet se eierstokke – is 'n goeie godvresende kind grootgemaak [sic]." (2015:5) Ons leer iets oor sy ma wat dalk nie algemene kennis was nie (dat daar fout was met haar eierstokke), maar iets wat hy dalk te hore gekom het in sy grootwordjare. Verder word meer intieme besonderhede van die verteller se eie lewe verklap, soos dat hy eenmaal half skaam tussen die bome staan en masturbeer omdat hy lanklaas by sy geliefde was (2015:11).

Rademeyer se teks is 'n goeie voorbeeld van waar die genremodusse afgewissel word vir verskillende effek: daar is die karakter wat vertel van Die Skepping soos dit in Die Bybel staan, 'n ander lees poësie-as-briewe aan 'n onbekende toehoorder en die ek-verteller bely oor 'n verhouding wat skielik beëindig is. Die eersgenoemde is byvoorbeeld tipies van die narratiewe modus, hoewel daar elemente van die dramatiese ook in voorkom, terwyl die tweede en derde voorbeelde tiperend is van die liriese genre.

Die belangrike emosiebron betref die verteller-karakter, wat in die hede van die vertelling die enigste mens op aarde is, se soektog na 'n boom wat hy hoop vir hom antwoorde sal gee. *Adam Twee* is essensieel 'n eenpersoondrama oor die verhouding tussen twee mans (die titel van die drama dui reeds hierop) wat nie geslaag het nie. Die gehoor word aan Adam Twee voorgestel, wat die laaste man op aarde is – 'n situasie wat herinner aan die eensaamheid-motief wat deur Van Deventer (1974:18) aangaande die dramatiese monoloog uitgelig is as een van die kenmerkende eienskappe van die dramatiese spreker in sulke dramas.

Die gebruik van die bewussynstroomtegniek val ook deurgaans op. Vergelyk (Rademeyer, 2015:16):

Nee, dit was net ons en koppies koffie en melk wat bietjie af is en pakkies sigarette en soek na lighters en bottels wyn en soek na die kurktrekker en jagswees en soek na kondome en 'n somerbries wat Atlantiese reuke oor die stad waai en soos twee jong latte met die slappolse [sic] in Groenpunt gaan dans op 'n Vrydagaand en soos twee ou mans skaars uit die bed kan klim op 'n babbelas Saterdagoggend en boeke en fliëks en teater en ma-ontmoet en pa-ontmoet en as-ons-eendag-kinders-wil-hê-wil-jy-'n-seuntjie-of-'n-dogtertjie-hê-en-wat-sal-jy-haar-wil-noem en o-shit-ek't-"haar"-gesê-ja-ek-verkies-'n-dogtertjie en dit was 'n lewe saam bou en koffie en sigarette en wyn.

Die taalgebruik van hierdie spesifieke eenpersoondrama word veral beïnvloed deur drie dinge: die aanwend van hierdie bewussynstroomtegniek, briewe wat in die vorm van gedigte aan die gehoor voorgelees word en laastens die deurgaanse voorlees van bekende Afrikaanse gedigte, waaronder A.G. Visser se "Sneeuwitjie", "Klara Majola" deur D.J. Opperman en "Antjie Somers" van Antjie Krog. Hierdie gedigte is juis gekies om hulle inhoud – dat elk van hierdie gedigte die heldedade van hul subjek ten toon stel. Hierdie heldedade word met die heldedaad van die verteller se beminde gelykgestel: "Daar was nie uitweg nie [sic]. Hy het my diep in die boom weggesteek, my beveel om stil te bly en te gaan slaap, sy briewe vir my gegee, en weggestap, hande in die lug." (2015:25)

#### **4.6.2. Die *Bram Fischer-wals* (2012)**

Hoewel daar al 'n paar Afrikaanse biografiese eenpersoondramas geskryf is<sup>8</sup>, is *Die Bram Fischer-wals* (2012) die enigste biografiese eenpersoondrama oor 'n historiese figuur wat by die onderhawige ondersoek betrek word (aangesien gebrekkige argivering die opspoor van ander biografiese eenpersoondramas bemoeilik het). *Die Bram Fischer-wals* (2012) is geskryf deur Harry Kalmer en handel oor die tydperk ná Fischer se skuldigbevinding as deelnemer aan die bedrywighede van die verbode Suid-Afrikaanse Kommunisteparty in die negentien-estigerjare. Die karakter se belangrikste emosionele preokkupasie en die rede vir sy belydenis is dat hy naby die einde van sy lewe is, steeds opgesluit en reeds siek van die kanker waaraan hy weke na sy vrylating sou sterf (Keuris, 2015:118).

---

<sup>8</sup> Ek noem *Stander* (2000), geskryf deur Charles J. Fourie; en *Lyf* (2000), deur Hennie van Greunen.

Kalmer het op gepubliseerde werke en navorsing oor Fischer staatgemaak met die skryf van die eenpersoondrama – daar was selfs onderhoude met Ilze Wilson (Fischer se dogter) en sy medegevangenes, Denis Goldberg en Hugh Lewin (Anoniem, 2014c). Hy wou meer as net 'n eenpersoondrama oor 'n onvergeetlike karakter skep, of 'n aangrypende verhaal vertel, verduidelik Kalmer (Philip, 2014): "Giving Fischer a voice is about reclaiming history we are slowly forgetting."

In die vorige hoofstuk is daar reeds na die verskillende vorme van die eenpersoondrama verwys, met 'n bespreking van ook die biografiese eenpersoondrama. Gentile (1989:31) verduidelik dat daar verrassende variasie binne hierdie vorm van die eenpersoondrama voorkom, maar noem die akteur of aktrise se nabootsing van 'n historiese figuur as die essensieel onderskeidende kenmerk. In haar artikel *Portrait of an Afrikaner revolutionary: Harry Kalmer's The Bram Fischer Waltz* (2015) skryf Keuris (2015:118) dat "the play leaves the audience with a portrait of Fischer". Die dramaturg het dit reggekry om die historiese figuur in die verbeelding van die gehoor op te roep deurdat hy byvoorbeeld uittreksels uit Bram Fischer se toesprake woord-vir-woord benut het (Keuris, 2015:118).

Hierdie biografiese eenpersoondrama is 'n toonaangewende voorbeeld van die persoonlike as politieke vraagstuk, iets waarmee in talle eenpersoondramas geworstel word. Die karakter is 'n historiese, politieke figuur en die politieke en ideologiese kontekste van die sestigerjare word in die vertelling vervleg met Fischer se persoonlike lewe: "Nie net word sy politieke beskouings en belewenisse op passievolle wyse oorgedra nie, maar ook sy private lewe en dramatiese ervarings daarbinne word op 'n intens emosionele wyse uitgebeeld" (Keuris, 2015:57).

Die teks bevat talle passasies waarin die persoonlike en die politieke vervleg opgeteken staan. Die verteller-karakter vertel van die keer wat hy as jong seun van 'n plaas na 'n dorp moes trek en hy skielik soos al die ander wit mense moes wees: "Swart mense was daar om ons te bedien en niks meer nie." (Kalmer, 2012:6) Sy eie ingesteldheid het hiervan verskil, want hy sou op die plaas met die swart mense maatjies maak: "[O]p die plaas het die feit dat hulle swart en ek wit was niks aan die manier waarop ons gelag, gespeel en baklei het, verander nie [...]. [T]ot vandag toe onthou ek hoe ons kleilat gespeel het. My lyf was vol blou kolle. Die kolle op hulle lywe was swart." (2012:6)

Die karakter vertel van gebeurtenisse uit die verlede – "acted-out memories or heart-wrenching reminisces," soos 'n resesent (Stones, 2014) daarna verwys. Maar die vertelling neem ook 'n belydenistrant en 'n persoonlike toonaard aan: hy dink byvoorbeeld daar's 'n spesiale plek in die hel vir Gustav Preller en sy geskiedenis (Kalmer, 2012:3) en hy onthou die eerste maal wat hy as 18-jarige 'n swart man se hand geskud het in die Lawaaihoeklokasie in Bloemfontein en homself dood gegril het daarvoor (2012:3).

Verder is die emosionele verhalings van wat met Molly – sy vrou – gebeur het, persoonlik van aard en word die lotgevalle van Molly nie aanvanklik in diepte bespreek nie; op bladsy twee word al genoem dat Fischer se vrou verdrink het, maar die storie rondom haar afsterwe word eers later ten volle vertel. Wanneer dit uiteindelik gebeur (vergelyk Kalmer, 2012:24), is daar tussen gehoor en verteller reeds 'n gevestigde, intieme verhouding. Hierdie emosionele verhalings – 'n gebeurtenis wat sterk emosies by die verteller opwek/-roep – herinner aan Young (2012) se stelling dat die sleutel tot die sukses van die eenpersoon drama die opwekking van 'n emosionele element behels, naamlik deurdat die dramaturg as 't ware alles wat die karakter wil sê en alles wat die karakter wil doen, omskakel in emosieweerspieëling.

Die intieme verhouding met die gehoor word onder meer met behulp van retoriese vrae bewerkstellig. Die retoriese vraag op die eerste bladsy betrek die gehoor al: "These blessed candles of the night.... Sterre.... Nog 'n ding wat hulle van my af weggevat het. ... Sterre... Kan jy dit glo? Dat ek dit sou mis?" (Kalmer, 2012:1) Daar is ook verduidelik in die drama 'n gedeelte waar die toneelaanwysings die handeling op die verhoog rig deur aan te dui dat Fischer na die gehoor (moet) kyk terwyl hy skeerroom aansmeer en begin skeer (2012:19); ook dat die vertellerkarakter die gehoor moet aanspreek terwyl hy weer sy tronkklere aantrek (2012:21).

Wat die opheffing van temporaliteit betref, verduidelik Keuris (2015:58) dat die drama 'n chronologiese tydverloop het, maar dat dit buigsaam blyk te wees weens die verskillende insidente en herinneringe wat opgeroep en ineengeveg aangebied word. Die verteller spring byvoorbeeld tussen twee verskillende tye in sy verhalings heen en weer: "In 1932 toe ek op Oxford was, het ek die Sowjet-Unie besoek. Die stasies van die Oekraïne was vol kleinboere met klein bondeltjies besittings [...]. Gister in die tronktuin het ek 'n klip opgetel en daaraan geruik. Ek kon die grond op Bergendal ruik. Die plaas waarheen ons moes trek toe ek sewe was." (Kalmer, 2012:5)

Afgesien van die hantering van tyd, behoort die verteller ook oor die vermoë te beskik om die plek waar die storie vertel word, te omskep in die plek(ke) waarvan daar in die storiewêreld vertel word. Kalmer se biografiese subjek verduidelik sy dag-tot-dag doen en late aan 'n afwesige Molly en sodoende word die gehoor se perspektief op Fischer se tronkbestaan gevorm: "Liewe Molly om 6 uur gaan die deure oop... ons tree aan vir roll call. Na roll call is dit brekfis, mieliepap en lekker volgraan brood [sic] gebak deur ons medebandiete... Dan maak ons possakke of werk in die tuin... Die reuke herinner my aan Beaumontstraat en aan die plaas... Om vier uur [sic] sluit hulle ons toe... eers die hek en dan die deur... 14 ure is ek alleen..." (2012:11). Daar is ook 'n gedeelte waar die verhoogruimte as 't ware in die gehoor se verbeelding omskep word tot die sokkerveld in Kliptown (2012:20):

Sjoe, dis 'n stywe klim teen hierdie koppie uit.... (Kyk deur verkyker.) Kyk net hoe netjies is daai verhoog... Kyk net bietjie na al die mense... Die polisie het probeer keer... Maar dit was tevergeefs... Kyk net bietjie na al die mense! Hoeveel mense dink jy is daar, Molly? Kyk die stalletjies, die ANC vlae... Kyk kinders... Die plakkate: "Equal rights for all." Dis soos 'n kerkbasaar. Julle kyk nie vandag net na 'n sokkerveld in Kliptown nie, maar na die geskiedenis. [sic]

Die stelinkleding is egter minimalisties en word deur Stones (2014) beskryf as synde 'n voorstelling van 'n "simple cell with a few props". Die dramaturg self omskryf dit as volg (Kalmer, 2012:1):

Die stel is 'n sel. 3.5 x 2.5 meter in die middel van die verhoog [...]. Binne in [sic] die sel is daar 'n bed. (OP). 'n Stoel (middel van verhoog). A lectern. Die verhoog is 'n swart ruimte... Die hele toneelstuk speel af binne in [sic] die sel. Kostuums en rekwisiete word onder bed versteek.

#### **4.6.3. Af (2012)**

Dié eenpersoondrama, wat handel oor 'n jong man met skisofrenie, vertolk deur Marlo Minnaar, het in 2012 by die jaarlikse KKNK gedebuteer. Juanita-Juliet van Wyk het die teks geskryf, met Gaerin Hauptfleisch wat as regisseur opgetree het. In 'n resensie word die samewerking tussen hierdie twee sterk aangeprys: "Saam het die twee gesorg vir woorde wat

aangryp en 'n produksie wat sonder oorbodigheid of oordaad imponeer." (Malan, 2012:17) Die akteur in die drama het ook in 2012 'n Slurpie Kanna-benoeming vir beste opkomende kunstenaar ontvang.

Die karakter aan die woord is Joshua Vogua en hy beskryf homself as "die persoon aan jou linkerkant, die persoon waarna jy so baie staar en as jy in 'n oomblik van totale nuuskierigheid na die persoon aan jou regterkant kyk, besef dat jy eintlik die persoon aan die linkerkant is. Die malle..." (Van Wyk, 2012:1) Die drama fokus op die tematiese faset wat in talle eenpersoondramas aangesny word: die karakter, of die self, wat verteenwoordigend van 'n sekere groep, gemeenskap of kultuur is. Joshua as enkelkarakter kan verteenwoordigend van 'n kollektiewe identiteit gesien word – van die skisofrenieë en ander geestesversteurdes in ons samelewing.

Die gehoor word van Joshua se persoonlike ervarings bewus gemaak en daardeur daag dit die gehoor uit om na te dink oor wie aan die binnekant en buitekant van 'n gegewe groep of gemeenskap staan (Sandahl, 2003:29). Joshua spreek hom ook namens die groep uit wanneer hy veronderstel dat elkeen 'n "counteractive stem diep binne het [...] wat praat wanneer niemand kyk nie" (Van Wyk, 2012:7). Malan (2012:17) skryf byvoorbeeld hieraangaande: "Wanneer Joshua einde ten laaste van alle oorbodige dinge ontslae geraak het, laat hy jou met die vraag: Wat presies is normaal? En met 'n vraag wat net jyself kan beantwoord: Hoe normaal is ek?"

Die emosionele kern van die drama is die drang by Joshua om uit die inrigting te kom: "[A]s hulle jou hoor praat dan fail ek die derde beswering en dan kan ek nie hiesa uit nie." (Van Wyk, 2012:13) Die "jou" waarna die karakter hier verwys, is Joshua se linkerhand, genaamd ouLefty, en is "die wêreld se enigste en loudste pratende body part [sic]" (2012:3). Die karakter-verteller vertolk dus ook die rol van ouLefty en wissel tussen Joshua op die verhoog en Joshua as 8-jarige seun, "Jossie" genaamd. Die dramaturg dui hierdie gedaanteverwisseling aan in die handeling en lyftaal wat aanbeveel word: "Hy stop dadelik en kyk baie angswekkend [sic] rondom hom. Dit is duidelik opvallend dat Joshua 'n kinderlike persoonlikheid aanneem. Hy raak vir 'n oomblik die 8-jarige Jossie." (2012:6)

Die regisseur het egter van 'n ander medium gebruik gemaak om nog 'n karakter voor te stel. Die Ma-karakter word deur middel van 'n bandopname aan die gehoor bekendgestel – ons

hoor haar stem en ons hoor Joshua se reaksie daarop, maar ons sien haar nie. *Blou-Blou* (2015), deur Erik Holm en Jan Groenewald, *Suster* (2015) en *Smaarties* (2014), albei deur Jannes Erasmus, en *Na-aap* (2013), uit Duits vertaal deur Arnold Blumer, is almal eenpersoondramas wat van multimedia gebruik gemaak het as deel van die vertoning – 'n algemene verskynsel in oorsese en plaaslike eenpersoondramas.

Die gehoor van *Af* ontvang deur middel van hierdie verskillende karakters toegang tot die binnelewe van Joshua Vogua. Ons sien veral in Van Wyk se drama hoe daar aan verskillende figure spreekbeurte gegee word, al "ontvang" hulle steeds die "reg" daartoe van, en is hulle ondergeskik aan, Joshua, die vertellerkarakter. Die gebeure uit Joshua se lewe word opgeroep en handelend ten tonele gebring – ons sien dus hoedat daar duidelik herkenbare elemente van die drama aanwesig is. Daar is 'n oorhoofse verhaal, maar die karakter vertel ook korter staaltjies, byvoorbeeld oor die eerste toets wat hulle moes skryf oor die drie besweringe (Van Wyk, 2012:2), oor die kere wat sy ma haarself opsetlik beseer het (2012:9), en so meer.

Die belydende trant waarop Joshua se verhaalvertelling geskied, val ook op. Hy deel in die geheim met die gehoor die inligting dat sy lewe nog altyd deur meer as een stem oorgeneem word en dat hy, in teenstelling met ander skisofrenielyers, heeltemal van die "racing cars" in sy kop bewus is (2012:2). Die gehoor word ook toegelaat tot daardie geheime oomblikke tussen Joshua en sy ma toe sy hom waarskynlik molesteer het (2012:6):

Mummy [sic], moetie huil'ie, ek sal vi' niemand sê nie. Ek is lief vir jou, Mummy. Maar my body issie soe happy nie, 'it kry rillings, Mummy... ek is bang vir jou hande, jou hande is stout, Mummy, asseblief...

#### **4.7. Samevatting: Riglyne vir die skryf van 'n (suksesvolle) eenpersoondrama**

Die oogmerk is om nou die hierbo geïdentifiseerde kenmerke, aan die hand van bestaande studies oor die onderwerp maar ook die ontledings van bovermelde Afrikaanse eenpersoondramas, sistematies en rigtinggewend saam te vat. Die bedoeling is om die skrywer van hierdie ondersoekverslag van 'n teoreties en prakties begroede basis te voorsien waarvolgens 'n eie poging in die skryf van 'n eenpersoondrama aangepak kan word en, by afloop daarvan, krities oor die moontlike sukses daarmee te besin. Na aanleiding van so 'n

teoreties en prakties begronde basis kan 'n basiese model – eerder: 'n stel riglyne – vir die skryf van eenpersoondramas daargestel word.

Die eenpersoondrama, net soos die multikarakterdrama, bevat 'n spesifieke stel kenmerke. In die eenpersoondramas wat in hierdie hoofstuk bespreek is, is daar duidelike ooreenkomste wat uitstaande kenmerke betref. Dié ooreenstemmende kenmerke kan soos volg opgesom word ten einde as riglyne by die skryf van sodanige drama te dien:

#### Taalgebruik

- ❖ 'n versnyding of vermenging van dramatiese, narratiewe en liriese taalgebruik;
- ❖ benutting van die bewussynstroomtegniek, waardeur private waarhede geopenbaar word en wat dikwels poëtiese woorduitings bevat;
- ❖ taal wat die karakter/storieverteller deur die emosionele en geestelike proses dra (grepe sogenaamde "private speech");
- ❖ verbalisering van voortdurend veranderende impulse en persepsies in 'n aktiewe denkproses.

#### Storievertelling

- ❖ kombinerings van mimese en diëgese (wat gewys en wat vertel word) in die storieaanbieding;
- ❖ die benutting van die konseptuele kategorieë van storievertelling – soos gebeureopeenvolging, karakterisering, tydsaanduiding, plekaanduiding en funksionele aanwending van vertellersinstansie – tesame met begrippe uit en persepsies aangaande spesifieke gemeenskappe waardeur die gehoorlede in staat gestel word om hulle die vertelde situasie en gebeure te verbeeld.

#### Karakterisering

- ❖ fokus op die kern van die vertellerkarakter se emosionele preokkupasie;
- ❖ konsentrasie op die manier waarop die karakter(s) en sy/hul private waarhede aan die gehoor blootgelê word;
- ❖ kenmerkend is die blootlegging van 'n "gefragmenteerde self";
- ❖ dikwels verteenwoordig die vertellerkarakter 'n "kollektiewe" identiteit, m.a.w. daar is 'n gemeenskap of gemarginaliseerde groep namens wie die karakter praat.

Die rol van die gehoor

- ❖ die konvensie van die vierde muur ontbreek;
- ❖ daar is m.a.w. 'n oorsteking van die akteur-gehoor-grens en
- ❖ die rol van die gehoor word op die een of ander wyse gevestig.

Die stelinkleding

- ❖ wesenlik ekonomies van aard en maklik om mee te reis;
- ❖ 'n ruimte wat fokus op die akteur en verbale kommunikasie; en
- ❖ dis grootliks die narratiewe funksies binne die drama wat die gehoorlede in staat stel om hulle die gesuggereerde ruimte te verbeeld.

*Twee verdere uitstaande kenmerke*

Daar is myns insiens veral twee kenmerke wat opval by die lees en analiseer van die hierbo bespreekte dramas, naamlik

- ❖ die interessante benutting van tyd en
- ❖ die vermengde/versnyde aanwending van die drie genremodusse (dramaties, lirieke, narratief).

Wat die eersgenoemde betref, verwys ek na hoe voorstellingstyd en voorgestelde tyd soepel benut word om die storie te vertel, maar dat daarby ook die verhaling van gebeure uit die verlede betrek word, wat gesamentlik meebring dat die eenpersoondrama fundamenteel 'n anachronistiese indruk maak. Conradie (1998:58) verduidelik dat die gebeure wat op die verhoog by die multikarakterdrama voorgestel word, gewoonlik (minstens vir die duur van 'n toneel) 'n ooreenstemming tussen speelyd en gespeelde tyd veronderstel. Van Eetveldt (1982:42) wys uit dat die eenpersoondrama, in teenstelling hiermee, die chronologie nivelleer en dat voorgestelde en vertelde gebeure in grenslose tydvlakke deureen beweeg.

Verder val veral ook die soepele, genuanseerde aanwending en vermenging van die drie genremodusse in die aanbieding van die plot/intrige van die eenpersoondrama op. In al die hierbo bespreekte Afrikaanse eenpersoondramas het dié modusversnydings voorgekom – hoewel dit terselfdertyd geblyk het dat die dramatiese modus in *Oskar en die pienk tannie*

voorop staan, die narratiewe modus weer in *ONT*- meer opvallend is en die liriese modus in *Hol* oorheers. Nooit is dit egter uitsluitend 'n enkele modus wat benut word nie.

Soos genoem, is Catron (2009:25) van mening dat die eenpersoondrama kenmerkend van 'n rykdom aan beeldspraak gebruik maak – die beelde, en die storie as situasievergestalting, is sodoende as 't ware in die hande, oftewel geestesoog, van die gehoor vir verwerkliking. Die verbeelding van wat ook al teatermatig aangebied word, word op 'n meer grondige wyse as in meer konvensionele multikarakterdramas aan die gehoorlede oorgelaat. Dit is ook byvoorbeeld waarom die eenpersoondrama as teatervorm 'wegkom' met baie min verhooghulpmiddele in die opvoering daarvan. Die verhoogruimte word in eenpersoondramas kenmerkend karig ingeklee, eerstens om dit goedkoper te maak, maar tweedens om die gehoor se fokus en aandag maksimaal op die woorduiting en die akteurspel toe te spits.

Die verhandelingsdeel wat volg, bevat die produk van 'n eie poging in die skryf van 'n eenpersoondrama. Ten slotte volg 'n kritiese besinning daaroor, ook met die oog op die moontlike opvoerbaarheid daarvan, aan die hand van die subgenre-spesifieke kenmerke soos hierbo saamgevat.

## Hoofstuk 5

### TEORIETOEPASSING OP DIE SKRYF VAN 'N EIE EENPERSOONDRAMA

#### 5.1 Die teks: *Die donker man*

*'n Aankomende trein word gehoor. Die gedreun raak al harder en die ligte op Liron al helderder.*

LIRON: *(knyp sy oë toe, sy leerbaadjie in die een hand, die videokamera in die ander hand; arms oop. Hy skree uit:)*

EN DAAR WAS LIG!

*Ligte uit.*

*Opname van nuusleser se stem speel.*

NUUSLESER: 'n Jong Suid-Afrikaner is vanoggend dood aangetref nadat hy selfmoord gepleeg het in een van Londen se moltreinstasies. Die jong Suid-Afrikaner, 25 jaar oud, het om 15:10 Greenwich-tyd op die treinspoor gaan staan om die aankomende trein in te wag. Polisie het videomateriaal ontdek nadat hulle die jong man se videokamera op die spoor gevind het.

*'n Geluid, soos van 'n videoband wat teruggewen word, word gehoor.*

*Ligte aan.*

*Die eerste sin of twee ook aangebied as 'n terugspeel van opgeneemde stemmateriaal. Algaande is dit dan die akteur op die verhoog se stem wat daarbo hoorbaar word. Liron sit voor sy videokamera.*

LIRON: Daar's 'n naam vir byna elke fobie onder die son en met ongeveer 7,3 biljoen lewende mense tans op aarde, beteken dit dat daar nogal baie banggatte is wat rondloop. Eisoptrofobie: die vrees vir spieëls;

ablutofobie: die vrees daarvoor om te moet bad, was of skoonmaak.  
Die vrees vir vrees self, heet fobofobie – om bang te wees maak sekere mense bang! Sommige mense het 'n vrees vir kleur – chromofobie.  
Monofobie is die vrees om alleen te wees, fagofobie die vrees vir sluk, heliofobie die vrees vir die son... Enachluofobie noem ons die vrees vir donkerte ... HY het die lig en die donker van mekaar geskei en die donker sluk alles in. Jy kan een oomblik totaal en al dáár wees, en die volgende verdwene – asof jy nie eers bestaan het nie. Jy't die lig nodig om te kan weet jy bestaan. Is jy daar as jy nie gesien word nie? Natuurlik nie. Die donker .. dit... Sluk. Alles. In.

*Die saal/vertrek is in donkerte gehul. Daar is nêrens lig wat deurbreek of die donker enigsins deurdring nie.*

Is jy bang vir die donkerte? Maak die donker jou bang? 'n Mens hoor beter te midde daarvan. Jy hoor nie wat jy noodwendig wíl hoor nie. Jou verbeelding sê daar's iemand lank en skraal wat staan en asemhaal in jou deur en as jy sou beweeg, is jou enkels die eerste ding waarna hy sal gryp. 'n Ding wat in die hoek van jou kamer sit, heen-en-weer wieg en jy weet dis omdat jy 'n venster oop vergeet het dat die ding in die hoek beweeg; ja, jý het die venster oop vergeet. In die donker wag jy. Waag jy dit om die venster te gaan toestoot, net om dit steeds te sien sit en wieg. Is jy bang vir die donkerte? Daar's 'n mag wat vir die donker nié so bang is soos wat jy is nie. En maak dít jou nie bang nie?

Dit behoort.

*Daar's eensklaps 'n enkele bron van lig. Ons sien Liron op die vloer lê, ineengekrimp, met sy lyf gekrom. So, gekrom lêend, dra hy voor:*

TOEMAAR DIE DONKER MAN

Op die groen voetpad  
van die horison ver

om die aarde skat,  
stap 'n ou man wat  
'n oop maan dra in sy hare  
nagtegaal in sy hart  
jasmyn gepluk vir sy oop knoopsgat  
en 'n rug gebuk aan sy jare.

Wat maak hy, Mammie?

Hy roep die kriekies  
Hy roep die swart  
stilte wat sing  
soos die biesies, my hart  
en die sterre wat klop  
tok-tok liefling,  
soos die klein toktokkies  
in hul fyn-ver kring.

Wat is sy naam, Mammie?

Sy naam is Sjuut  
Sy naam is Slaap  
Meneer Vergeet  
uit die land van Vaak  
Sy naam is Toemaar  
hy heet, my lam  
Toemaar, die donker man

Mammie . . .

Toemaar, die donker man.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 120.*

DAG 120:

*Liedjie speel: "You can't always get what you want" – Rolling Stones  
(Nemes se cover op Youtube).*

LIRON:

"Let me wake up feeling terribly proud that the girl in the mirror is me..."

Staan vroeg op. Die jaar is 120 dae oud. Londen: koud, kak, stil. Die woonstel het 'n grot geword. Ek het hierbinne begin hiberneer. Ek kruip hier weg. In die woonstelblok met ses ander grotte; nie een so donker soos dié een nie. 120 dae. Vier maande. Die meeste van my klere is al verkoop vir ekstra geld, weggegee vir 'n klompie ponde. Geld, die een ding wat ek nog nie eintlik hier in Londen gehad het nie. Geld, die een ding wat ek nog nie eintlik in die lewe gehad het nie. Nou hoekom dan kies om te sing om 'n lewe te probeer maak? Dit gaan oor meer as sing, onthou; West End is hier. Jy dans, sing en act. Triple threat. Die trinity. Jy's geskape na sy beeld. Wonder ons nog of God dans en sing? Die wetenskap kon nog niks diékant toe of daaikant toe bewys nie. In science we trust. Maar ek sê niks hieroor aan Ma en pa nie – Ma met 'n hoofletter M; pa met 'n kleinletter. Sovêr hulle kennis strek, tree ek tans iewers in West End op en verdien genoeg om eendag – eendag – huis toe te kom. Ek sal maybe vanaand die nuus breek. Die nuus wat iets gaan laat breek. Vir hulle mooi vertel. Dat ek nie huis toe kom nie, nie gou nie, want die show waarmee ek besig is, doen ongelooflik goed. Shit, waar's my skoene? Hoe laat is dit? Tien minute... (*Hy kry die skoene.*) Ek sal lieg en sê ek het nie geld nodig nie; hulle betaal nogal goed vir iemand met so min ervaring. En Ma sal my herinner dat ek geen ervaring het nie. Ek sal lieg en sê ek het 'n apartment gekoop – daar's omtrent elke aand mense by my, ja, ek het al baie vriende gemaak, hoe ken Ma my? Sy sal stil wees aan die ander kant van die lyn. Want ma's raak stil as, 1), hulle weet hulle kinders nie die volle waarheid vertel nie en hulle dan wag totdat hulle dalk met die sak patats vorendag kom; en, 2), as hulle verlang. Ek sal later weer bel; sal sê ek mis haar; nee, ek's ernstig, ek het nie geld nodig nie. Miskien net so 'n bietjie vir vervoer; dit sal great wees... En dan sal ek

die geld gebruik om my skuld by Woonstelmaat-Dick af te betaal...  
"Times are shitty, but I'm pretty sure they can't get worse..."

*Hy stap na sy kalender en merk sy soveelste oudisie af.*

Oudisie 53... Wanneer jy iets vir 21 dae lank doen, of nie doen nie, raak dit, hoe ook al, 'n gewoonte. Of so sê mense mos. Ek het die kak gewoonte aangeleer om vir oudisies te gaan. Oudisies wat op niks uitloop nie – 53 oudisies en al wat ek daaruit gekry het, is die koppigheid van die gewoonte. Dankie, Passie, jy's 'n bliksem, ou vriend.

*Hy gryp die stoel wat voor die keyboard staan en sit dit voor op die verhoog neer asof dit 'n treinbank is waarop hy kan sit.*

Ek hardloop vir die trein, ek haal die trein, sien die mense op die trein, dink in bullet points die volgende:

- Bullet 1: Daar's minder lig hier as in vergelyking met Suid-Afrika, hoewel Suid-Afrika ook maar 'n tekort aan lig het (my eerste gedagte: oral is altyd lig – waar is dit die helderste, waar skyn die son die meeste, hoeveel helderder kan dit nog raak?).
- Bullet 2: 120 dae in Londen. Meer soos 120 dae in Sodom. Marquis de Sade publiseer in 1905 'n erotiese roman met 'n titel van soortgelyke betekenisstrekking. Die boek is geskryf terwyl hy, De Sade, in die Bastille te Parys 'n gevangene was. Vier skatryk mans wat hulself en 24 slagoffers – 24! – vier maande lank in 'n kasteel toesluit sodat hulle aan tallose orgies kan deelneem. Was die gedoente iemand se hemel en 'n ander se hel? Is Londen my hemel of my hel?
- Bullet 3: Terug na lig: Wat ook al in die donker gehou word, sal noodwendig aan die lig kom. Solank as wat daar iets soos lig is. Suid-Afrika het net nou en dan krag vir lig – die mense daar kafoefel seker lekker met hulle leuens in die donker.

Ek klim van die trein af en hol tot by Charlotte Street. Daar's darem nie 'n ry om in te moet toustaan nie – ek is laat, dis seker hoekom. En ek bevind my voor 'n oudisiepaneel, die 53ste een, en ek voel my hande sweet, ek wil gou teen 'n boom gaan kots. Nog nie, byt vas, dis een oudisie en dan gaan braak jy alles wat jy nie is en kon wees nie uit en sal jy asseblief nou net op die woorde van die liedjie konsentreer?

Wie wonder nog of God dans en sing? Dis dalk jou laaste oudisie ooit.

Hulle roep my naam uit en die geluid daarvan klink vir my soos waterdruppels se gelek in 'n tunnel vol rotte en kak. My pa, met die kleinletter, draai in sy graf om as hy hoor hoe hulle my naam uitspreek. Hoewel: Hy's nog nie dood nie, so daar is geen graf nie. Hy draai seker om in sy Afrikanerdom. Ek sing. Nie op noot nie, nie op maat nie. En daar's ligte wat lag, die ligte lag. Daar's 'n oomblik stilte ná ek gesing het; die paneellede ruil fluisterings uit en ek sukkel om te hoor wát, wíl nie hoor nie, hoop om die regte reaksie te hoor, maar hoor liever niks nie en sommige skud hulle koppe...

Daardie area in jou brein wat geaktiveer word wanneer jy fisiese pyn ervaar, flikker ook op wanneer jy verwerp word. Daar's studies met bevindings daaroor. So, daardie meisie wat jou in graad 9 nie wou hê nie, al het jy pouses agter haar aangeloop asof sy die poort na die hemel was: sy het jou eintlik seerder gemaak as wat jy of sy gedink het moontlik was. En wanneer jy probeer terugdink aan 'n oomblik toe jy aansienlike fisiese pyn moes verduur, gaan jou brein as 't ware sy skouers ophaal. Nie omdat dit nié seer was nie, maar omdat dít nie prioriteit was nie. Is nie. Want, sien: Probeer jy terugdink aan daardie oomblik toe jy om een of ander rede verwerp of afgekeur is, dán gaan al die pyn-ligte skielik aan... Die menslike brein ken gewig toe aan daardie oomblikke van verwerping, want ek en jy is sosiale diere. Ons wil behoort. En wanneer ons verwerp word, word ons uit die tribe

geskop. Ek en jy is sosiale diere – 'n trop ape wat regtig seerkry wanneer ander hulle koppe, afkerig of meewarig, vir jou skud.

Niks gekry nie? Nie eers 'n klein rolletjie nie. Nie eers een waarin ek nie hoef te praat nie – en ek kan my mond beter as enigiemand anders hou. Ek sluk al meer as 10 jaar die woorde wat ek lankal wou uitspoeg. Ek kan dans. Laat my wys hoe ek kan dans...

Dis nie net die kopskud wat seermaak nie; dis ook die hand wat lig om te sê, dankie, dis genoeg... Of die breë glimlag waarmee hulle die volgende ou na vore roep; die ou wat waarskynlik al in elke liewe show hierdie jaar was. Dis die 100 gesigte wat, as jy buite kom, skielik voor die ateljee toustaan en wat jou laat besef jy was nie laat nie, net die eerste opdager – en nie eers *dit* kon jou 'n rol in die sak bring nie.

Daardie area in jou brein wat geaktiveer word wanneer jy fisiese pyn ervaar – dit moes ook kon verlam.

*Die gedruis van 'n aankomende trein raak al hoorbaarder.*

LIRON:

En daar gaan spring jy. Op die treinspoor, net voor die trein kom, waar daar soveel helder lig sal wees as nog nooit tevore nie. Soos kalklig op jou. Jy stoei en jy stoei, worstel en bloei – sweetdruppelstringe wat soos uitroeptekens aan jou kaak gehang. Waarvoor staan jy en jou sweet? Vir die ding wat hulle binne jou wou vrekmaak, die sweet 'n teken van oorlewing wat om jou nek hang? So swaar hang dit. Sodat jy op jou knieë neersak.

En die enigste bewyse dat jy gelewe het, is die gewonder van die mense wat jy agterlaat. Oor die noodlottige vliegtuigkaartjie na Londen. "Vir altyd sal ons onthou: die seun wat bang was vir die donker..." Seuns soos ek bly bang vir die donker. Donkerte ... is lig met die ligte áf; en lig donkerte met die ligte áán. Donker is lig; lig is

donker. Jy is altyd in ligdonkerte of donkerlig gehul; afsonderlik, nooit tegelyk nie – maar dis ook dieselfde. Jy's fôkol, al is jy alles.

En dan ... maak jy dit nie; nie genoeg om te uitkom, weg te kom nie. Nie eers net-net nie. Geheel en ál nie; absoluút, glád nie. Nie in Suid-Afrika nie en ook nie in Londen nie.

Maar met hierdie laaste poging tot... Tot wat? Tot lig? Tot lewe? Tot die antwoord op 'n vraag wat jou jou hele lewe lank ontwyk: met hierdie laaste poging mag almal dink die seun het uiteindelik van sy dônnerse vrese ontslae geraak in hierdie stad waar hy sy naam in ligte wou sien.

EN DAAR WAS LIG!

*Ligte uit.*

*Die verhoog is donker.*

*In die donkerte begin stryk Liron met een vuurhoutjie na die ander oor die swaelsye van 'n vuurhoutjiedosie. Elkeen vlam 'n rukkies voor dit uitgebrand is. Hy moet woorde leer in die lig wat hy vir rukkies so kan maak.*

As jy genoeg vuurhoutjies aangesteek het, ruik jou plek ten minste na iets wat gebrand het – die cheap bacon wat jy te lank in die dik vetlaag gelos het of die drooggekookte rys, wat eintlik soos gebruikte oorpluisies lyk... (*Kondig aan:*) "Want sonder krag is ons niks." Wat's die ergste? 'n Londense flat sonder ligte, of 'n Londense gek-ek sonder werk... You can have both! (*Sing:*) "Dis donker in my, maar ek bly so bly..."

Mens behoort mos nie in swak lig te lees nie; dit gaan jou oë beskadig. Wat van: "Moenie in swak lig léwe nie? Mense kan vergeet dat jy bestáán?" Hulle gaan jou plek op aarde vul met 'n ander 1,62 meter-figuur, 'n asemhaler wat slegs na iets lyk wanneer lig op sy buitelyne

val: Daar is niks behalwe die liglyn nie... Leer egter jou woorde in die donkerte. Uit die donkerte. Not by candlelight, but by match-patches. Jy kan die sin sien, maar die woorde swem rond; die woorde loop in- en uitmekaar; daar's nie meer woorde nie, net lettergroepies; en jy wonder waarom jy die alfabet nie eerder op hierdie laat-gaan-manier geleer het nie? Hoekom het jy ooit enigiets geleer as dit jou nie aan die lewe kan hou nie... Hoekom leer lewe?

Mag ek aan doodgaan dink? Mag ek die idee pluk en sal wie ook al in die omtrek is, anderkant toe kyk om my die klein stoutigheid te gun? Doodgaan: wanneer jy dit die graagste wil hê, kóm dit net nooit nie; jy skree die aarde moet jou insluk, maar die aarde gooi 'n tornado duisende kilometers van jou huis af om 'n klomp onskuldiges te tref wat actually wíl lewe. En wanneer jy dit nie wil hê nie, ry 'n bus jou om, of 'n dronkbestuurder. Wat van selfmoord? Wát van selfmoord?

Die donker laat my wonder... Wonder waarom die afwesigheid van lig skielik nie net opgemerk kan word nie, maar ook gevoel kan word. Wonder hoekom ek nie van kleins af geleer is dat ligloosheid en vlugvoosheid 'n tweeling-ding is nie: al twee laat jou gedisorïenteerd, deurmekaar, lam, naar. En hoekom is daar vir jou gesê jy mag nie in swak lig lees nie, as jy vandag in ligmomente moet probeer lees? Ek kan nie 'n blywende woord op hierdie papiere sien nie. Ná môre se oudisie ... dan pak ek die droom op.

*Hy skakel die kamera af.*

Laat my 'n bangmaakstorie vertel. Eendag, lank, lank gelede, was daar 'n seun. 'n Dapper klein ontdekkingsreisiger die woud in. Flitsie aan, padkaart byderhand. Sy asem wat in wolkies voor hom huiwer en verdwyn. Maar een aand, nog baie lank terug en ver hiervandaan, het sy flitsie geval... Daar was 'n geluid: 'n takkie wat middeldeer knak, 'n enkele ou geluidjie – maar die geluid het soos 'n knal deur die woud

weergalm en allerhande dinge wakker gemaak... Hy het geroep en die swart stilte laat sing... Fluit-fluit. Die storie is uit.

Dis jou laaste aand in die apartment en jy weet nie of jy gelukkig of hartseer moet wees nie. Gelukkig, want hierdie vier mure ken jou nou beter as wat enigiemand of enigiets jou ooit geken het; en – vanaand weet jy dit beslis – beter gaan ken as enigiemand of enigiets anders ooit sal. Daar is nie 'n kans dat jy weer soveel van jouself gaan blootlê nie. Teen hierdie muur het jy al male sonder tal vasgestruikel omdat jy van die honger nie behoorlik regop kon bly nie – die kak met jou bloeddruk is 'n familieding. 'n Ma-ding, om presies te wees. So ook elke liewe ander kakheid in jou. Dis 'n Ma-ding. Die swetsery, swetery, die aanhouery, verslaafrakery (aan alles behalwe rook). Dis 'n Ma-ding. Hierdie vrees vir die donkerte ook ... hoewel nie direk oorgeërf nie, maar tog, op 'n manier. En teen hierdie muur het jou vuiste geslaan en jou kop gestamp oor elke nee, oor elke skewe kyk, oor daardie ou op die trein wat jou in 'n hoek vasgedruk en gevra het of jy lus vir suig of buk; jy onthou hoe jy dikwels hier, ná die tyd, bloedvlekke staan en afskrop het. Hierdie mure wat weet hoe jou gejammer kwart oor 8 die oggend verskil van die huil 20 oor 11 die aand.

En tog wens jy daar was iemand wat jou beter kon troos as hierdie mure. Jy sal ook nooit weet nie.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 95.*

DAG 95:

Daar is standaardvrae wat uitgeweke Suid-Afrikaners van die huis af gevra word:

1. Hoe's die weer daai kant?
2. Het jy al enige ander Afrikaanse mense ontmoet?
3. Verdien jy genoeg geld?

4. Mis jy Suid-Afrika?
5. Wanneer kom jy terug?

Hier's my stel standaardantwoorde: ek kan nie onthou wanneer laas ek iemand in die oë gekyk het nie, of iemand toegelaat het om my in die oë te kyk nie; die water hier proe nie soos die in my kinderjare nie en tog drink ek dit by die liter op 'n slag; daar's een tipe mens waarby ek elke dag verbystap wat lyk asof hulle enige oomblik kan breek, kan verander in 'n plas water wat my enigste paar skoene kan opvoeter; die kos proe eensaam asof dit met weeskinders se trane afgespoel is; daar's nie genoeg ure in die dag om heeltemal van my kop af te raak nie, maar net genoeg om my af te pis en ek het nog nooit 'n horlosie by 'n venster moes uitgooi nie, maar hier het ek; die treine en die busse klink mooier as 'n kerkkoor op 'n goeie Sondag. My standaardantwoorde ontlok nooit die gewenste reaksie nie en eindig altyd met 'n "oukei, so wanneer kom jy terug?"

My antwoorde raak al minder.

*Liron sit 'n voorskoot aan en staan by 'n tafel, hy's besig om iets te skink. Die scène herhaal hom 'n paar keer – die indruk moet gewek word dat'n filmtoneel geskiet word en Liron die rol van 'n kelner vertolk; al wat hy doen, is om iets in te skink en die volgende reël te sê:*

LIRON: Rainy outside, isn't it?

Rainy outside, isn't it? No, sorry, wait, I'd like to do that again? Not? No? It's fine, it's just... Rainy outside, isn't it?

LIRON: *(Draaiboekgedeelte in die hande.)* I'm good, just need to make sure of my script? Rainy outside, isn't it... Rainy outside, isn't it... Rainy, outside, isn't it?

*Ligte uit.*

*Reën en donderweer is hoorbaar.*

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 90.*

DAG 90:

*Liron is papsopnat.*

*Hy lyk depressief. Hy sit oorfone op, luister na die weervoorspelling op sy foon, verander gereeld na ander radiostasies – die weervoorspellings klink alles dieselfde, net in ander stemme gesê. Hy is negatief. Hy beweeg nou baie vinnig en stel die kamera voor hom op, skakel dit weer aan. Hy gaan sit op die stoeltjie voor die kamera.*

LIRON: *(Maak keel skoon.)* Ma. En, miskien, pa. As hy nog na my wil luister. Ek het nie baie tyd nie. Hier's ook nie genoeg lig om te wys wie en wat ek uiteindelik geword het nie. Ek het, toe ek klein was, gewaarsku dat die donker my sou insluk. Maar seuns mag nie die donker vrees nie... Moet die donker my dan vrees? Soms twyfel ek oor die lig in my. As die lig in jou donker is, hoe donker moet dit dan nie wees nie – Matteus 6. Het pa nie altyd gemoan oor ek agter die gordyne wegkruip nie? Ek wou nog altyd weet: het hy gemoan omdat hy bekommerd was oor my of het hy gemoan omdat ek sy aangenome appel-van-die-boom is; en as ek sou val waar ek nie moes nie, sou hy dit kon oorleef? Soms twyfel ek oor die lig in pa. Soms twyfel ek oor lig.

En ek staan deesdae baie teen mure. Want soms voel dit of die wêreld regtig vinnig draai. En ek hou mense dop wat nie teen mure of pale lê nie en wonder wanneer dit vir my moeilik begin raak het om regop te staan. En die ding omtrent mure is dat 'n mens ook net só lank teen hulle kan staan of lê of hulle... Totdat jy hard en koud raak soos hulle. Stewig, maar koud. En jy begin skaam kry, want jy's 25 en skielik kan jy nie meer self staan nie en niks wat jy doen stem ooreen met die lig binne jou nie. En ek weet nie hoe dit gebeur het nie en ek dink daaraan om binnekort net te lê. Horisontaal; lê. Ek hoop hierdie maak sin.

Liefde, Liron.

'n Laaste ding... Soms twyfel ek regtig oor die lig in my.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 65.*

DAG 65:

LIRON: Telefoonrelase deur Ma:

Hi. Hoe gaan dit? Jy't lanklaas gebel. Of gevra ek moet bel. Jy't nog nie op daardie e-pos van vanoggend reageer nie. Die een waarin ek jou vra of jy nog iewers hierdie jaar huis toe kom? My fok, seun, jy kan nie die hele jaar wegbly nie. Jou pa mis jou. Man, ek sweer. Vra homself. Ek weet jy wil nie. Probeer net. Hy's regtig nie meer so kwaad nie. Julle altwee is nou net besig om máns te wees. Hier: wil jy met hom praat of wil jy nie? Ja, ek hét jou die eerste keer gehoor. Ek wens net partykeer jy wil bietjie minder soos jou pa wees en meer soos jou ouma of iets. Net bietjie vriendeliker. Hoe gaan dit met die oudisies? Ek weet ek moenie vra nie, maar hierdie gesprekke van ons loop deesdae so fokken dood ek weet nie meer wat om te vra en wat nie. Het jy daardie e-pos gekry wat ek oor die cheap vliegtuigkaartjies gestuur het? Liron, al wat jy hoef te doen is daarna kyk. Ek vra nie jy moet die goed fokken print en dit laat opblaas en hang nie. Doen net vir eens in jou lewe iets wat ek vir jou vra. Ek weet: jy doen dit altyd. So, jy sê die rolle is maar skaars? Wil jy nie maar terugkom nie? Wag, hier's jou pa nou. Probeer net! Nee wat, hy waai net en stap verby. Reguit kamer toe. Partykeer wens ek daardie fokken dubbeldbed wil hom versmoor of iets. Hy kla alewig oor sy rug, maar dis oor hy nie van daardie bed afklim nie. Hoe's jóú rug? Ek weet nie – jy't op universiteit 'n rugding gehad? Oukei, sorry; ek probeer net met my kind praat. Lyk my jy's nie lus nie. Bye.

Hi. Dis jou ma. Onthou jy my? Die groot, vet, lelike een wat jou op 'n tyd pakke slae kon gee? Het jy daai Paryse terroriseraanval op die nuus gesien? Liron, ek sê nou vir jou: Londen is volgende. As jy nie nou jou fokken tasse

pak nie, pak ek een van die dae jou arms en bene in 'n doodskis. Ja? Sis wat jy dink. Hoe moet ek aan jou ouma-hulle verduidelik daar is van jou net arms en bene oor? Kom terug, toe? Die weer is seker lekker daar? Jy't my hart gebreek die dag toe jy hier weggetrek het. Ek wou nog vra: kom jy hierdie maand kuier? Ek praat van daardie aanbod wat oom Samuel gemaak het. Hy sal vir alles betaal. In ruil vir niks nie. Jy moet net kom. Liron! Jy praat vieslik. Dis nie hoe ek jou grootgemaak het nie. Wat hoor jy van Lucinda? Shame, ek sien sy's ook deesdae net besig op Facebook. Die ander dag gesien sy post iets van haar nuwe musiek, maar ek kan nie daarna luister nie. Sy't nog nooit regtig mooi gesing nie. Ek kyk nou die dag daardie video van julle. Die twee van julle, wat ek destyds geneem het? Jy't by verre die beter stem. Mis jy haar nie? Maak nie saak nie. Jou pa mis dan sy ekse. Ek neem aan dis wat mans doen. Verlang terug na wat was sodra hulle verveeld raak met wat is. En hier is ek die hele fokken tyd. Is, is, is. 'n Vrou kan ook net solank is. Haai, my Liron-kind, is jy nou ernstig? Mis jy dit so baie? Ek dog dan altyd jy like die Engels meer? Ek sal vir jou 'n paar gedigte mail. Lees tog net jou emails. En antwoord daarop. Anders dink ek jy lê iewers in 'n fokken kis in Londen. Ek's lief vir jou. Bye.

Liron, ons moet praat. Jou pa het uitgevind. Hy't sy asbakkie deur die venster gegooi, maar ek dink hy't vir my gesig gemik. Dankie foktog vir daardie slegte oë van hom. Ek sê jou mos: hy't uitgevind. Ek kan nie meer die geld oorbetaal nie. Nee, dis nie oukei nie. Hoe die moer moet jy survive? Weet jy, partykeer is daardie man so selfsugtig ek wens hy wil nou vrek. Liron, dis nie oukei nie. Wat gaan jy maak elke maand? Watse werk? Jy't niks gesê van 'n werk nie? Hoe moet ek hierdie goed ruik? Jy praat nie met my nie en ek stres my dood oor jou! Ek het patches oral op my kop van hoe my hare uitval oor jou. Dis nie snaaks nie. Jy maak my dood! Ek sterf elke dag oor jou. Ek sterf dalk nog voor jou pa. Oukei, oukei! Belowe my net jy gaan oukei wees? Ek wil nie hoor jy bly op straat of iets nie? Hoe gaan jy vir jou flat betaal? Stuur my jou werk se nommer, ek wil weet of dit bestaan en of jy vir my lieg. Ek sal vir ouma vra om 'n geldjie oor te betaal. Jou pa hou my banksake dop. Moenie laat ek my oor jou hoef te bekommer nie, Liron. Bel my as daar kak is. Ek's jou ma, ek móét worry. En jou liefhê. Ek's baie lief vir jou. Jy's my hele lewe

en ek wens nou jy wil 'n been breek sodat jy nooit meer kan dans en sing nie. Ek sal nie omgee om na jou te kyk nie, ma-se-kind. Kom net fokken huis toe. Bye.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 60.*

DAG 60:

LIRON: Elke vierde jaar kry ons 'n ekstra dag by op die kalender. 366 dae terwyl dit andersins net 365 dae is. Asof 'n jaar nie lank genoeg raak nie. Skrikkeljaar. Die plaas was droog en die son het soos botter oor die aarde gesmelt. Die plaas was iewers in Limpopo. Dit was die dae voor 'n *Limpopo Stoeiklub*-groep op Facebook gestig is. Dit was die dae voor Facebook. Die laatmiddagreën het ons almal onkant gevang. Ek het my skoene buite langs die gespande draad vergeet en moes dit gaan haal. Jonas was ook daar. Jonas wat nooit reguit kon loop nie, Jonas wat altyd opgewonde kom vertel het as hy nog een van sy tande verloor het. Die laatmiddagreën het dieselfde effek op my en Jonas gehad. Soos twee mans wat woestynverlate na 'n put-vol-water gelei is, het ons net daar gestaan: langs die gespande draad – en my skoene wat 'n modderbad vat. Daar was blitse oral. Ek kon sweer die swart van Jonas se vel het met elke donderslag ligter geraak. En reg voor my, asof 'n teken – 'n teken van wat? – het 'n weerligstraal afgeskiet en regdeur Jonas se lyf getravel. Dit het hom by sy kroontjie binnegegaan en wortel geskiet daar waar sy voete op die nat aarde gestaan het. Ek moes iets doen, ek moes iemand gaan roep ... maar ek het nie. Ek was stilgeskrik en net bewus: lig kan jou donker slaan, jou in jou broek laat badkamer verlaat. Tot vandag toe kan ek nie vergeet nie hoe dit lyk wanneer die sinkhelder kleur van die hemel die pikswart van die plaas tref: Do you know what it's like to die alive?!

Skrikkeljaar in Londen. Asof hierdie jaar nie reeds lank genoeg is nie. Asof ek nie genoeg rede het om te procrastinate nie. Soggens staan ek later op, nie soos vroeër toe ek vroeër opgestaan het nie. 'n Mens is mos maar altyd ambisieus en pligsgetrou aan die begin van enigiets, maar niks hou vir ewig nie. Behalwe geblikte kos. Ek wens my ambisie was vol chemikalieë gespuit.

Wanneer ek uiteindelik opstaan, is dit om toilet toe te gaan. Hierdie verlatenheid het sy voordele, soos om met 'n oop deur op die toilet te sit. Asof jy die leier van 'n groot rebellie teen toe deure geraak het. Woonstelmaat-Dick is omtrent nooit by die huis nie. Sy beker loop oor. Saans gaan slaap ek ook later. Dan is daar 13 ure tot my beskikking, elke dag. Ek hoor nog goed hoe my ma wraak teen tyd sweer: teen tyd wat vlieg, tyd wat sloer, te min ure in 'n dag, nie genoeg tyd vir dit of dat nie – en ek wat daarvoor lag. Trek Londen toe, Ma; probeer musiekteater, Ma! Híér is oorgenoeg ure in jou dag.

Die Eerste Uur hou belofte in. Maar houvas jou swak, ambisieuse hart – onthou dan dat niks vir ewig kan hou nie. Jy pak alles met oorgawe aan. Met "alles" bedoelende, vir nou, toilet-toe-gaan. En met "oorgawe" bedoel ek: as dit 'n goeie oggend is, sit jy sommer die hele uur op jou wit troon terwyl die leg-lyne van die vloerteëls op jou voete afpyl. Of: Daar's ses teëls aan jou regterkant wat nie dieselfde as die ander lyk nie en miskien sê jy dit vir die landlord in die hoop dat hy jou van 'n maand se agterstallige huur sal verskoon. Asof jy die Huisgenoot se blokkieraisels voltooi het en skielik 'n beloning verdien. Where's Waldo? And you know! Dis teëls, dink jy. Jy wil basterteëls uitwys. Verklik. Jy verdien nie hierdie uur op die toilet nie. Die wit troon met sy alewige, nimmereindigende gedrup. Vanaf jou troon roep jy na gisteraand se hottentotsgod-droom en hy meld hom in bleek grepe voor jou aan. En dan enige ander droom wat bygebly het. Het. Het. Het. Jy't al op 'n keer 3000 druppels getel. 3000 druppels per uur. 'n Skrikkeljaar van 3000 druppels per uur kan die oseaan tussen jou en jou vaderland vól tap. Maar jou glás bly leeg. En die uur is amper om. 'n Uur is skielik genoeg as sit al is wat jy moet doen. Maar jy doen meer as sit: jy spreek die wêreld se gebrek-aan-goeie-leiers-kwessie aan; jy stel vas waarom tale uitsterf en primitiewe stamme ons almal gaan oorleef; en jy figure uit wie vir Maddie op die aand van 3 Mei 2007 ontvoer het en beseft dis al amper 'n dekade terug (jy was 16 en sy maar net 4 – jy't al gedroom jy loop haar in Londen raak waar sy besig is om te text). Was sý ooit bang vir die donker? En sal iemand dit ooit weet? Jy flush en wens jou teorieë en gedagtes saam met die spoelwater af weg. Af. Af. Af. – Hierdie gedrup gaan my nog mal maak!

Die Tweede Uur begin weer in die bed. Rol rond; belowe om te staan sodra jy presies weet wat jy vandag gaan doen. En jy weet nie. So jy begin goed ópmaak. Jy kan betaalde vakansies google, óf: staying for free in London, London acting agencies, school of the arts in London, famous writers from Europe, top ten places to see in London, The Bible Lost in Translation, Wat sê Die Bybel oor..., goedkoop resepte vir winteraande, Huisgenoot, Johannes Kerkorrel. Dit gaan vinnig met Google en... 3 minute is verby. Nog 57 minute en hopelik kom daar 'n e-pos deur oor die een of ander oudisie. Jy't 'n lys van teaters by 'n vriend gekry. Jy moet bietjie by hulle gaan hoor vir backstage jobs. Almal moet iewers begin. Iewers in die donker. Agter die gordyne. Waar niemand iets sien nie. Bush Theatre, Arcola Theatre, Royal Court Theatre, National Theatre, Theatre 503, Soho Theatre, Hampstead Theatre, Finborough Theatre, White Bear Theatre, Tricycle Theatre. Elkeen kry 'n e-pos vol Engelse spelfoute. There you go. Iemand sal reageer. Al is dit net om te sê fuck off. (*Kry skielik 'n idee.*) Jy kan jou eie show skryf. Met talle verwysing na Afrikaanse shit en die mense hier blootstel aan 'n wêreld wat hulle nie ken nie. In my land sê ons hallo. In my land kyk ons mekaar in die oë. In my land gee almal mekaar 'n kans al commit jy Ska Rumba of betaal jy nie die geld terug nie. Dit sal 'n one man show wees met stories uit 'n geelfoto-verlede en geen dekor of kostuum nie – in my land is daar net genoeg geld om die venue te betaal (of ten minste 'n ietsie vir die tannie wat jou ma 'n guns skuld en wie se laerskoolsaal jy gebruik het). Daar's nie 'n pen of papier in die flat nie. Sal ek die show-tekste teen die gekraakte mure skryf? Skryf met die sweet van my aangesig en en met bloed wat dunner as water geraak het? Of is my idee van 'n beautiful Afrikaanse show vir ewig aan die tweede uur verlore?

Die Derde Uur het jy jou gesanik laat staan want daar's werk om te doen. Iemand het homself buitekant jou flat aan die brand gesteek en die fire alarms werk nie 'n fok nie. Jy dink die landlord het dit lankal deactivate want jy't al gecheck hoe die outoppie van die vullisgebou wil ontslae raak. Hy verafsku die cheap tuiste meer as die huurders self. Die man aan die brand skree tussen die vlamme deur sy naam, sy náám, en jy dink jy het al daardie naam in hierdie gange gehoor, in die verbygang, maar nooit regtig opgelet of moeite gedoen om dit te onthou vir noodgevalle nie. Die vlamme, sien ek, klim

sonder moeite by sy keelgat af en ek vries. Nie kry koud nie, maar verstar, weet nie wat om te doen nie. Hy skree weer sy naam terwyl jy jou enigste mat in die flat gaan haal om dit oor hom te gooi. Hoekom word jy altyd gekonfronteer met die mense wat so lewendig doodgaan? Eers Jonas. Nou... Is die plek dan verlate? Is almal weg? Natuurlik is hulle. Hulle werk. Hulle lewe en laat lewe in Londen – "I'm alive, I'm alive, I am so alive. I am flame and I am fire. I am destruction, decay, and desire. I'll hurt you. I'll heal you. I'm your wish, your dream come true. And I am your darkest nightmare too." Die derde uur het 15 minute in plaas van 60 en jy weet nie waarom 'n uur dan so skielik verbygaan as iemand soos 'n gebou voor jou staan en afbrand nie. Jy dink dis die adrenalien, maar jy weet ook nie. Wanneer dit by biologie kom, is jy bietjie uit jou diepte.

Die Vierde Uur is daar niks meer vuur nie. Die man wat sy naam nie kon ophou skree nie, is dood. Jou hande het brandwonde. Great. Jy kan nie die gevoel afskud dat jy die oomblikke van lig in die donker gang waardeer het nie. Waardeer is nie die regte woord nie. Begeer? Jy't die lig van daai man se vlamme begeer, want tot nou toe was daar niks nie. Net donkerte. Die flat is donker. En koud. Daardie man het meer vir jou kom doen in sy laaste oomblikke as wat jy in 60 dae vir jouself kon doen. Hy's op 'n beter plek en jy nie. Daar's 'n gat in die gangvloer waar hy morsdood neergeslaan het en jy gaan vir die landlord moet verduidelik waarom die gang stink na verskroeiende hare, been en stront. En ek dog weer die vierde uur gaan teleurstel? Ek kan jou nie voorskryf wat hierdie ure betref nie – tyd is buigsaam en buigsaamheid vat tyd – maar ek kan jou leer dat jy oorgenoeg tyd het. Daar hang iets om die aardbol se nek, en kyk: 'n sakhorlosie. 'n *Wolf Brother*-sakhorlosie. Nou toe nou. Ou Vader Tyd is die aarde self.

Fast Forward na Die Elfde Uur en jy besef oor twee ure van nou af is nog 'n dag verby. Nog 'n dag waarin jy nie bereik het wat jy moes nie, waarin jy nie gehaal het wat jy wou nie. Jy sit met hierdie angswekkende gedagtes dat in hierdie selfde uur daar 'n ander 25-jarige op sy knieë is 'wyl hy die vrou van sy drome vra om te trou en sy probeer 'n ja uitkry, maar sy probeer ook keer dat die snot loop, of iewers anders is daar twee 25-jariges wat hulle eerste miljoen

met 'n bottel fake champagne vier omdat hulle die inisiatief gehad het om op universiteit dronk studente rond te ry; iewers anders is daar 'n 25-jarige wat sy doktoraal in spraak-taalpatologie en oudiologie doen en jy't nog nooit eers gedink aan die manier waarop mense praat nie. (Jy moet spraak-taalpatologie en oudiologie gaan google om seker te maak jy's reg oor wat dit presies behels. En nee, jy was nie heeltemal reg oor wat dit alles behels nie.) Bykomend angswekkende gedagtes wat jou vir die res van die uur verswelg: 'n ou vriend het pas die grootste letterkunde-webblad in Suid-Afrika van stapel gestuur en die eerste publikasie daarop is 'n stuk deur Marlene van Niekerk oor die laer mensagtige staat; 'n groep jong seuns, 24-jariges, swem hierdie maand die Adriatiese See ten bate van neurowetenskap; jou beste vriend het onlangs uit die kas geklim en sy hele erforsie verbrou, maar met die man van sy drome 'n kerk in Angola gaan stig; 'n vriendin van jou se suster het verlede week haar 25ste verjaardag gevier en die volgende dag 'n rol in 'n nuwe Christopher Nolan-fliek losgeslaan. Daar is net 277 van die dae van die jaar oor en al wat jy daarvoor kan wys is brandwonde, ses unread emails van jou ma en een ou klein rolletjie in 'n Indie-fliek waar jy letterlik net sê: "Rainy outside, isn't it?"

Die Twaalfde Uur is 'n volle dag verby. Ek mis somers in Suid-Afrika – die langpad tussen Kaapstad en Johannesburg met Leeu Gamka en Beaufort-Wes, Richmond en Hanover. Colesberg. Bloemfontein. Daardie kilometers van niks nie, maar iets. Iets in die lug, aan die lug, wat jou laat dink aan jou grootwordjare. 'n Taal waaraan jy van kleintyd af soog. Jy onthou 'n keer wat julle daardie N1 platgery het, platter as wat hy daar lê. Jou hemp uitgetrek en die vensters afgedraai. Die stowwerige bruin op die horison en vir kilometers en kilometers langs jou en agter jou uitgestrek. 'n Afrikaanse woordeskat wat in jou kop rondskarrel om sintakties sin te maak van die stuk aarde om jou. Onder jou. Die teerpaaië wat in hulle moer is, maar die petroljoggie wat jou in drie verskillende tale groet en dan 'n grappie in Afrikaans maak omdat hy regtig omgee. Hoe mis jy dit om te sweet! Om elke nou en dan die inkleurboek te los om die druppels van jou voorkop, jou nek, jou ribbekas af te vee. Ek mis vir Ma. Haar onbenul wanneer dit by enigiets omtrent jou kom – maar jy weet sy verstaan jou beter as jou pa, of jou ouma, of die Here jou God.

Haar lag: onversetlik rebels en aspris. Sy sal lag totdat jý lag. Ek mis vir Meisie – die "meid", soos oupa sou sê. Ek mis wegkruipertjie in die nag, met Meisie wat nooit uitgevang kon word nie, want sy was pikswart. Haar rooimussie het haar eenkeer weggegee en sy't dit nooit weer gedra nie. Ek mis die dae voor die koshuis. Ek mis die dae voor die donker en ek mis myself die meeste. Hoe groot en onverdraagbaar het ek geword! Onverganklik, onuitwisbaar, onvergenoeg, onverhelpbaar, onverbloemd en onuitgemaak.

Die Dertiende Uur is dit behoorlik donker. En jy's opnuut bewus van jou eensaamheid. Jy kan maar net sowel hierdie laaste uur gebruik om jou repertoire op te skerp, 'n paar nuwe liedjies in te oefen, te strek, navorsing te doen oor die musikale regisseurs in Londen. Jy's nie hier vir vakansie nie, Liron. Jy's hier om iets van jouself te maak. Om te vergeet van die donker binne jou en om seker te maak jy gaan nie terug na die donker waar jy vandaan kom nie. Maar jy doen niks nie. Jy staar na die dak en maak patrone met die lyne wat jy verbeel. Daar's 'n dertien iewers in die hoek as jy jou oë op skrefies trek. Jou kop effens draai. Op jou sy lê. Die unlucky number thirteen. 13 ure. Dis wat jy het, dis wat jy kry. Unlucky. Spring maar voor 'n trein in. There's an idea. Jy kan gaan lê en hoop jy raak gou genoeg aan die slaap sodat die musiek bokant jou nie pla nie, sodat die seks langsaan jou nie steur nie, sodat die gehuilery onderkant jou nie ontstel nie... Sodat die donker binne jou nie wen nie. En terwyl jy wegsluimer aan die einde van die dertiende uur, kan jy steeds nie die gevoel afskud dat jy vandag daardie oomblik van lig in die donker gang begeer het nie – al het 'n man voor jou doodgebrand.

'n Droom wat ek snags hier in Londen droom:

Die bakkie grom onder my soos ek die sleutel draai. 'n Klap teen die dak; ek skrik. Hý lag. Ons kan maar ry, hoor ek. Laat sak die handbriek, trek stadig weg; die bakkie se gegrom maak sulke klankgolwe die hele veld vol. Die huis se ligte is af. Ons ry en ons ry, die wind ruk liggies aan my langmouhemp. Ek hoor skietgeluide. Maar ons het dan nog nie gestop nie? Weer is daar 'n skoot. Met elke skoot, verhelder die veld vir 'n sekonde of twee. Ek is bang, ek sweet deur my langmouhempie en die stuurwiel het verdwyn. Waar's jy, roep ek.

Waar's jy? Maar dis geweerskote wat antwoord. Die bakkie skud heen en weer. Die pad was nog nooit mooi of gelyk nie. Ek ry stadig, versigtiger, sonder 'n stuurwiel. Ek ignoreer die klippe se gekreun onder die vier wiele, die jakkals se geroep van ver. Ek moet luister vir sy stem, die klap op die dak, ek moet briek as hy iets in die veld gewaar.

Jy sê nie jou ma hiervan nie.

Maar pappa is 'n moordenaar.

Ek is nie jou pa nie.

Jy't iemand doodgemaak.

So what? Miljoene mense gaan elke dag dood. Dit was 'n ongeluk. Ek maak ook ongelukke.

Wat gaan van hom word?

Ons gaan hom begrawe.

Ek wil nie.

Jy moet. Andersins sê ek dit was jy.

Asseblief nie, pappa.

Ek is nie jou pa nie.

Jy's met my ma getroud.

Presies. Ek en jou ma is mekaar s'n. Maar ek en jy: Ons is niks van mekaar nie, gehoor?

Ek knik en hy sê ek moet ry tot waar die warm lyfie lê en koud raak. Ek bewe. My hande sweet. Ek hoor hoe ek aanmekaar sluk. Hy spring van die bakkie af en laai die lyfie agterop. Hy sê ek moet reguit aanry totdat hy vir my sê ek moet stop. Ek moet die hoofligte afskakel.

Maar hoe moet ek sien?

Fokkit, brul hy, ry net en probeer om niks raak te ry nie.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 50.*

DAG 50:

LIRON: *Speel 'n deuntjie op 'n klanklose klavier.*

Sit in my kop vas. Hierdie wysie... Daar is nog nie 'n liedjie nie, nee, behoede dit – net nie 'n bietjie talent en hoop van ons opposisie se kant af nie, nè, Londen! Net 'n op en af van 'n klomp los note. Dit is dag 50. Die afgelope maand is 'n plaat wat vashaak: sorry, not today; sorry, not today; sorry, not today. En die gesigte raak dieselfde... Hulle sê ek moet werk aan my dans. My bewegings is nie sterk en vinnig en soepel genoeg nie – met ander woorde: 'n misoes.

Woonstelmaat-Dick het die landlord laat kom. Hy het my vandag kom spreek. Kom spreek, want hy's baie formeel, hoewel sy hemp 'n oliekol of twee op het. Sy snor kort 'n trim en hy praat in 'n moeilike Britse Engels wat ek nog nie lekker hoor nie. My probation is op, sê hy. Wat nou? Vra hy. Ek haal my skouers op, hoop dat hoe minder ek sê, hoe meer lei hy af ek is hulpeloos, werkloos, moer toe. Hy soek sy geld, sê hy. My maand is op, herhaal hy. Óf ek gee sy geld vir die huur, óf ek pak vandag nog my goed. Watse goed, vra ek? En ek wys na die binnekant van my flat: die klein driepoot-yskas, 'n matras, 'n nederige kombuistafeltjie. Watse goed? Vra ek die man weer. Hy skud sy kop; hy raak nie maklik aggressief nie, net gedrewe. Ek moet plan maak, sê hy. Daar's iemand anders wat hier wil in. Wie? Vra ek. Asof dit saak maak. Asof die antwoord my nog 'n maand of twee in hierdie duiwelsbroeikas gaan besorg. Hy antwoord nie, lig sy vingers soos hy wegstap en sê óf ek gee sy geld vir die huur, óf ek pak vandag nog my goed.

Die wysie kom weer.

*Speel 'n deuntjie op 'n denkbeeldige klavier.*

... óf ek gee sy geld vir die huur, óf ek pak vandag nog my goed. Of ek spring by die venster uit of ek loop weg. Of ek gaan dreig hom (ek weet van sy voyeurisme) of ek sluit myself hierbinne toe. Of ek repeteer. Leer. Dans. Doen opstote totdat my gewrigte begin klop. Kyk in die spieël. Skeer. Sny my kuif. Trek gesig. Huil. Lag. Loer. Weet. Knik. Kyk weg. Meet. Kyk in die spieël en

weet. Leer. Dans. Repeteer. Óf ek gee sy geld vir die huur, óf ek pak vandag nog my goed. Nee. "If we're always starting over every brand-new morning. Then we're always starting out with the end in doubt. We can leave life for tomorrow or grieve all that we thought we'd do or make each moment new..."

*Die stemming verander na dié by 'n atletiekbyeenkoms – dalk iets te hore soos 'n aankondigers-stem om die idee tuis te bring.*

Ek is 14. Dit is Saterdagoggend en die pawiljoen is volgepak. Die lug ruik na boerewors, spookasem en bier. Die eerste week van hoërskool is al amper verby, jy ken nog steeds niemand nie, maar Ma en pa het jou hiernatoe gesleep. Jy sal gou vriende maak. Jy sal. Maar eers: die skool hou sportdag. 'n Dag waarop al die pappies kyk wie se seun die beste is. Amper soos Nampo: wie se bees is die grootste, beste, duurste? En die mammies se polfaais boor gate in die veld – my ma dra nie hakke nie, my pa is nie die soort man wat 'n vrou met polfaais sou trou nie. Hy is wel 'n pa wat bo die ander pa's uitskree. Sy stem het elke sportdag tussen my ribbes, binne my borskas, vibreer. Vib-, vib-, vibreer! Vib-, vib-, vibreer! Die graad 8-meisies staan en skree langs die veld, bene vars geskeer en hempies styfgetrek oor gladde mae. Afgesien van daardie puisies, die twee kameelrughobbeltjies, by hulle naeltjies – almal oor die Desembervakansie belly rings laat inskiet. Ek is 14 en definitief nie die beste 800m-atleet in die skool nie, maar pa met die kleinletter p wou gehad het ek moes daardie jaar iets anders doen as wegkruip. Maar ek sal val. Op die baan waar almal my kan sien, te midde van die een groot sportbyeenkomste van die jaar, tussen seuns wat groter en growwer is as ek. Ek sal val. Hy sal leer om my nie te forseer nie...

(Dis my losbandige, onversetlike en immergroeïende testosteroon wat praat. My 14-jarige self. Die self wat by my gedagtes uitkruip en oor my tong rol tot teenaan my lippe. Lippe sonder 'n snor. Wange sonder 'n baard. Gesig sonder 'n naam. Hierdie onversetlike en immergroeïende 14-jarige self sal voor die hele pawiljoen neerslaan en hy sal snak. Na sy asem, na sy voorvaders, na sy een en enigste God.

Hy met die kleinletter p wat dit nie kon verdra as slegte goed met sy gesin gebeur nie, sal leer om my nie te forseer nie).

Ons almal tree aan. Lang Faan is langs my en Dik Dirk langsaan hom – Dik Dirk is nie vet nie, maar sy pa, wat se naam ook Dirk is, is die vetste man in die dorp. Ek kyk in die rigting van die pawiljoen, soek vir pa, sy stem wat bo al die ander bulderendes uitklink. Hulle sit heel onder, regs voor. Waar hulle altyd sit. En ek wag om die eerste woorde uit my pa se mond te hoor: "Kom, bulletjie, kom!" Altyd dieselfde, altyd daar, omdat hy glo daarsonder sal ek nie wen nie.

*Die volgende word oor die luidsprekers gehoor:*

Dis my seun!  
Kom, Liron, kom!  
Daar's hy, bulletjie, die wen is joune!  
Kom, bulletjie, kom!

Ek wag vir die klappgeluid...

Maar dan word sy se stem skielik tien keer harder (*hy luister na die geskree, heroorweeg*) Nee, twaalf keer harder...

*Meer stemme word oor die klanksisteem gehoor:*

Daai vetgat gaan jou nie wen nie!  
Sy pa werk vir my, jy het hierdie, seuna!  
Ek koop vir jou 'n bier as jy dit net klaarmaak!  
Kom, bulletjie, kom!

LIRON: Daar's hy, dink ek. Ek wag...

*Die persone skree.*

Moenie links of regs kyk nie!  
Jy gaan wen!  
As hy in jou baan kom, moer hom!  
Ek sê jy gaan wen!  
Verwag 'n pak slae as jy verloor, bul!  
Kom, bulletjie, kom!

LIRON: Daar's hy. En dan...

*Die klapgeluid gaan af en Liron hardloop op die plek waar hy staan, so vinnig as wat hy kan. Terwyl hy steeds op die plek draf, uiter hy die onderstaande.*

Jy, Dik Dirk en Lang Faan is agter. Die res ver voor. Jy kyk van links na regs. Van Faan na Dirk. Jy wonder of jy moet val. Jy wonder of vandag die dag is wat daar iets slegs met die gesin moet gebeur. Die hele dag sou sleg wees, dink jy in retrospek. En jy val. Die pawiljoen snak soos een man na asem, jy sien jou pa se hoed die grond tref en die spoeg wat by sy mond uitspat soos wat hy onderlangs swets. In jou geestesoog, weet jy die volgende is besig om af te speel: pa is rooi in die gesig en Ma probeer hom kalmeer terwyl sy kortkort oor haar skouer loer na die ander ma's wat afkeurend na die man met die eienaardige, ongemotiveerde humeur kyk. Almal het intussen weggekyk van jou wat lê en gras eet na waar die wenner pas oor die wenstreep gehardloop het. Daar's 'n gejuig. Terwyl jou wêreld van sy as af getuimel het, soek pa skuilplek, wil hy sy geweer laai, wil hy die bok skiet wat magteloos daar lê – en Ma vloek haar binnekant swart vandag. Sy speel more weer heeldag Juanita se weergawe van "Houtkruis". Maar wat niemand weet nie, wat niemand ooit sal weet nie, is dat jy nog aanhou hardloop het. Iewers binne jou, nie diep nie, ook nie te vlak nie, het Liron aanhou hardloop die oomblik toe hy geval het. Ek't verby die wenstreep gehardloop reguit koshuis toe en reguit kamer toe. Ek't teen sy mure opgehardloop, die linoleumvloere deurgehardloop en my bene sou eers daardie aand – daardie aand! – tot rus kom. Die val, het ek geweet, het die naelstring vir eens en vir altyd geknip. Omdat ek sy aangenome appel-van-die-boom is en as ek sou val waar ek nie moes nie, sou hy dit kon oorleef?

Hulle het my net so by die koshuis agtergelaat daardie Saterdag. Ma sonder 'n soen en pa sonder 'n groet. Ouerloos. En hulle gesprek huis toe daardie dag, sou ek my later verbeel, het iets soos die volgende geklink (eers praat pa):

Hoekom sal daai kind dit doen? Hy't dit aspris gedoen. Jy't gesien hoe hy in ons rigting kyk? Daai kyk het ek al meer gesien as die agterkant van my eie hand. Moedswillige klein rubbish.

Ma sal hom onderbreek, vra hy moenie so oor seun praat nie.

Hy sal nie omgee nie en reg bo-oor haar begin skree: Hy't dit gedoen om my te toets; nog altyd so 'n streep in hom gehad om my vir 'n nikswerd uit te maak. Ek wonder partykeer of hy dinge deurdink. Seker nie. Toe ek sy ouderdom was, moes ek swaarvoertuie vol lemoene in hierdie klowe vervoer. Op my eie. Hy moer neer voor 'n skare vol mense. Jy kan jou maar daarvoor gereed maak: Hy's gemerk. Die seuns gaan hom vir seker boelie. Sy verdiende loon, as jy my vra.

Ma sal op die stuurwiel slaan en vra hy moet nou sy bleddie bek hou of sy gooi die kar om. Dan sal sy die musiek harder sit en vals saam neurie, want sy weet hy haat dít meer as enigiets op aarde.

Hy, pa met die kleinletter, sal die radio weer sagter sit, want hy's nog lank nie klaar met sy verbale houe nie – vir my bedoel, maar waarvoor Ma haar lewe lank moes buk.

Hy't ons verneder. Hy kon maklik gewen het. Waarom betaal ek skoolgelde? As sy oupa dit vandag moes sien ... hy kan bly wees dit was net die twee van ons wat dit moes aanskou. Ek wil die kind hierdie jaar nie weer sien nie; jy moet maar vanaand op die foon met hom praat, vir hom sê hoe teleurgesteld ons is. Praat, praat, praat, praat hy, terwyl ma dink, dink, dink aan goed soos die tannie agter haar op die pawiljoen wat 'n warm waslappie teen haar rug laat val het en nie eers jammer gesê het nie; of aan die seuntjie sonder 'n pappa

en hoe dié eendag ook op daardie veld gaan hardloop maar nie sy pa se stem sal hoor nie; of sy sal dink aan wat om vir pa te maak vir aandete en hoop sy gooi nie te veel sout in die kos nie – hy haat dit. Hy haat dit as sy vals saamneurie, hy haat dit as slegte goed met sy gesin gebeur. Pa's haat, dink ek. Hulle haat dinge.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 40.*

DAG 40:

LIRON: Ek het iemand ontmoet, verlief geraak, met Lucinda uitgemaak. Status update: In Londen. Met 'n kompendium van gruwels teen my. Maar verlief. Die woonstelmaat van Amerika, hy weier steeds om sy naam vir my te sê, so ek noem en verwys na hom as Woonstelmaat-Dick, het haar aan my voorgestel. Dit hou nie lank nie. Trouens, dit het nooit begin nie. Ek moes haar oral heen vergesel – sy's 'n kombuisbestuurder by 'n paar klein restaurante. Ons het gratis kos gemeen gehad, maar sy kon nie my verwysings na kostonele uit musiekblyspele verstaan of entertain nie. Sy is mooi. Haar kennis oor hoe die Tube werk, het beperkinge. Sy weier om oor naweke op Oxford-straat inkopies te doen. Sy drink bier, en dis meer as wat ek oor myself kan sê. "Verhoudings voor 30 is casual," word mos beweer. Sy loop vinnig; riviere interesseer haar glad nie. Ek raak verlief en Woonstelmaat-Dick sien minder van my. Ek kuier by haar en ons soen mekaar. Nee, ek soen haar. Sy trek terug en haar oë soek vashouplek op my gesig – wat het gebeur? Is dit sy wat vra of ek? Ons praat nie met mekaar nie. Wat het gebeur? En dié keer sien ek haar lippe beweeg, sy vra die vraag, haar oë klou aan my gesig vas, bang vir val, bang vir die afstand na benede. Ek het jou gesoen, skree ek van binne na buite maar ek mompel niks nie. Ek het haar gesoen en sy wou nie. Sy sou nie. Sy dog ek's gay. Sy dog ek soek 'n girlfriend. Wat dink sy beteken girlfriend, wil ek vra – maar haar oë het my gesig gelos en ondertoe gesak. Geval. Dood. Vrek. Gone, baby, gone. Ek durf nie verder vra nie.

*Terugwenning van videoband.*

DAG 33:

LIRON: Miskien is ek nie eers Liron nie, nie hier in Londen nie, miskien is ek net enigiemand. Hier is ek nie eers meer gewoon of normaal nie. Ek haak uit en verloor my kop. Hier's niks nie. Nee, hier's 'n kroeg, 'n hele paar, en 'n prostituut wat enigiets vir 'n bietjie opwinding sal doen. So, ek gee in en speel saam. Want, wie weet, dalk maak hierdie goed eendag sin. Sy vat aan my gesig, druk 'n pil in my mond. Ek herken die smaak. Twee aande terug my palet daarmee skoongemaak. My lê maag daarmee beloon. Ek is reeds verslaaf en oukei daarmee. Ek vat aan haar gesig en druk my glas teen haar lippe, haar kop val agteroor, haar keel beweeg, haar oë lag. Wyn maak sterk en eintlik ook maar nugter. Sy vat aan my been en ek is daardie ou: die avontuurlustige, met die bier in die hand en die baard wat krapmerke op haar gesig kan los. Ek dink terug aan my pa se broer wat stywe jeans gedra het omdat hy gedink het dit laat hom op die regte plek groter lyk en ek lag want niks hiervan is groot nie. My been skuur teen hare, want ek wil nog nie my hand daarop lê nie. Die musiek verander na country, haar hare skiet uit plek – dit gaan lê soos saagsels op haar skouers. Sy sê iets van toemaaktyd en ek hoor: Dis nou tyd. Sy mik in die rigting van die deur en ek volg. Haar kamer of myne? Hare. En sy trek eerste my jean uit. Die wyndronk is besig om te verdwyn en ek raak na. Van haar, van die wyn, van die idee dat haar borste groter kan wees as my naam in ligte of my stem voor 'n klomp beoordelaars. Tweedehandse rook klou aan my klere vas soos die vuil handmerke van kinders. Ek keer haar. Hol badkamer toe en raak na oor die idee van hierdie prostituut. Nee wat, dankie Miss Unknown en avontuurlus en alles-lus, maar ek wil sing. Dis hoekom ek hier is en jy help nie juis nou daarmee nie. My plek of joune? Myne, ek's oor dit, oor jou, hierdie suck. Do you want a suck? Ug, daar's dit weer... En dan staan hierdie Liron voor my. In die donker badkamer van 'n Londense nagdier. Of dalk verbeel ek my, want as jy bang is vir die donker, verbeel jy jou mos enigiets. En ek wil hom klap. Deur die gesig, teen die kop, hom in die maag skop van woede, frustrasie, seer, hoop. Dronk-wees. Wánt, Liron, ek kan nie hierdie ding doen nie. Ek kan nie onthou

watse geluid jou vingers teen die tafel maak as jy ritmes uitwerk of melodieë uitdink nie, of hoe jou stem in die donker klink nie. En jy't my hierheen gestuur, gesê ek gaan dit maak. Jy't gesê daar is 'n wêreld vol lig wat my aan die brand kan steek. Gesê ek het alles wat almal altyd voor soek. En nou kry ek die koudste wat ek in my lewe al gekry het en ek vang dinge aan soos volg-'n-prostituut-na-'n-woonstel-toe. Ek's uit by die badkamer en uit by die woonstel en uit op die straat. Dit reën. Liewe Londen – ligte uit, ogies toe, dis skrikkeljaar, moet ek jou regtig vra vir 'n big break of gaan jy my met een verras? Liefde, Lankverlore Liron van Limpopo.

*Terugwenning van videoband.*

Daardie eerste aand na die atletiek, eerste aand in die koshuis, hoor jy nie alles nie. Trouens, jy luister nie vir of na enigiets spesifieks nie. Daar's wel baie geluide: seuns wat stort, seuns wat baklei, seuns wat deure toeslaan, seuns wat op dun koshuismatrasse by die gang af gly, seuns wat vloek (fok, moer, dônnner, shit, pisingat). Jou kamermaat, besef jy, slaap deur enigiets. Die kamer lyk anders in die donker. Wanneer die lig aan is, sien jy die krapmerke teen die deur en die inksblou kaste; die seuns noem hierdie kamer Benoude Blou. Dis direk langs die koshuisvader, Pa Louis, se kamer. Daar is nêrens lig wat inkom nie. Nie by die deur se talle gleufies en gaatjies nie. Julle kamer is die enigste een sonder 'n venster. "Hy roep die krikies, hy roep die swart stilte wat sing soos die biesies, my hart." Dis eers na daardie eerste aand, daardie Saterdagavond, dat jy alles hoor. Ligskakelaars wat afgesit word. Hoe die donker klink as dit aan 'n klomp matriekseuns behoort. Jy wag saans vir die donker om almal in die koshuis te verblind. Behalwe vir jou – jou oë sien al beter in die donker, jou oë verbind die kolletjies en siedaar! 'n Prentjie. Jy hoor nie alles daardie eerste aand nie, maar daarna? Luister jy.

Seuns soos ek wens hulle het nooit arms of bene gehad waaraan hulle vasgegryp kan raak nie. Om net glibberige lyf te kon wees... Want hulle kon my dun gewrigte in hulle groot plaasseunhande beetkry, hulle stewige bobene oor my middel sluit of hulle neerpen-knieë op my rug plant sodat ek magteloos vasgepen net kan kreun en beur... Seuns soos ek wens hulle was

doof. Jy kan die woord "sissie" of die verskoning "jy't hiervoor gevra" net soveel keer hoor voordat iets in jou brein 'n kortsluiting maak. Jy sal die res van jou lewe soos voor 'n dwangwet gehoorsaam wees: "Jy't daarvoor gevra!" Jy gló mettertyd jy vra vir sulke goed. "Vra en daar sal vir jou gegee word."

Nou goed, gee dan maar nog. Breek my verder; skil my soos 'n lemoen af, totdat my binnegoed aan jou behoort. Ek is niks sonder jou nie. Jy staan nader en ek is hierso. Jy duik op en ek bestaan. Jy daag op en alles wat ek gedink het jy wil hê ek moet wees, word herbore. Ék is nie meer nie. Ek wás.

Swaar voete op linoleumvloere kaalvuiste teen koue mure snotneuse wat gesnuif word fluisterstemme wat jaag iets wat val lag soos 'n vuurhoutjie wat vrek kort na hy aangesteek is weer snotneuse wat gesnuif word weer swaar voete op linoleumvloere vloere voor jóú deur, vuiste teen jóú muur hier en hier is dit donkerder as die donkerste vierkante meter van die koshuis hier met hulle neuse wat loop en asem wat jaag die koshuisvader is mos langsaan doen wat jy moet doen sonder om hom wakker te maak. Dis net jammer hy kan nie ál sewe sy hoofseun-van-die-koshuis maak nie dis jammer die wêreld is sewe toesprake armer. Fok, moer, dônner, shit, pisgat. Maal sewe en herhaal jy hou daai kant vas en jy hou die kant het iemand sy bene weer snotneuse wat gesnuif word fluisterstemme wat jaag jy's mos die outjie wat voor die hele pawiljoen val terwyl ons beste vriend en alfaman vir die vyfde jaar in 'n ry sy eie gewigstootrekord breek? Hulle lag lag dit vrek kort ná dit begin het – soos 'n vuurhoutjie wat te gou vrek. Te skielik. Te gou. Donker.

*Sy foon lui.*

Hallo, Liron wat praat. Pa? Goed, self? Ek gym bietjie. In my flat. Dinge is baie gekomp- ... Nee, dit gaan goed hier. Nog nie 'n grote geslaan nie, maar dit kom. Ek belowe. Hulle sê mos, "Hurry up and wait..." Ek wag nog, pa. Luister, wat's fout? Jy't my gebel? So? O. Natuurlik het sy jou gedwing, jy bel mos nie uit jou eie nie. Ek trek nie houding nie, ek's net nie lus vir gesels nie. Hoe bedoel jy wanneer kom ek terug? Ek het dan nou eers hier aangekom. Nee, ek het nog nie opgefok nie. En dankie dat jy dit so kras stel; ek mis dit

só. Sê vir ma ek kan haar hoor, dis nie nodig dat sy vir jou onderwerpe vir die gesprek voer nie. Ons het nie nodig om hierdie gesprek te voer nie. Wat worry jy? Ek's mos nie jou seun nie.

Dis stil. Twee sekondes, drie, vier, vyf. Hy sug. Ek ken daardie sug. Dit beteken ons was al hier. Dit beteken jy's nie my seun nie en sal nooit wees nie en ek is nie jou pa nie en wil nooit probeer wees nie.

Ses. Sewe. Agt.

Ja, ek's nog hier. Luister, nie een van ons is lus vir praat nie. Sê vir Ma dankie, ek waardeer die gebaar. Jy kan nou maar ophou fake worry oor jou fake seun in Londen met sy fake drome. Ek moet ook gaan, nog 'n set om klaar te maak. Oukey dan, cheers.

En ek sê nooit vir hom dat ek bang is dat ek 'n fout gemaak het deur hiernatoe te kom nie. Dat ek dit ook haat as slegte goed met ons gesin gebeur. Dat ek dit gehaat het van daardie aand in die koshuis terwyl die koshuispa sy moerse aandete lê en afslaap en die koshuisseuns my in die donker beetgekry het. Hy sal nooit weet nie, maar ek het as jong seun op die skoolbus gery en by die venster uitgekyk na iemand wat die heelyd langs die bus hardloop, oor die telefoonpale gespring het, bommelakiesies in die lug gemaak het. Vir jare lank 'n denkbeeldige maatjie gehad met wie slegte goed wel gebeur en dat dit glad nie saakgemaak het nie – nie vir my nie en nie vir hom nie. Ek lui af en sê nooit vir hom nie dis die outjies wat te vinnig moes grootword wat die bangste is vir die donker.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 28 (LAAT, TE LAAT).*

DAG 28 (LAAT, TE LAAT):

LIRON: Hulle sê alles gebeur vir 'n rede. Rede moet fokken lucky wees as alles vir hom gebeur. Ek kan niemand bel nie. Ek kan nie die sin klaar maak wat ek

moet sê wanneer hulle my vra hoe dit gegaan het nie. Nou staan ek net in 'n kroeg en die luidsprekers smee om wakker gemaak te word wanneer hierdie alles verby is en ek neurie saam. Ek word van links na regs gestamp en die lewe is 'n lied en mense is jonk en daar is baie geleenthede in hierdie stad van hulle. Ek hoor my naam, maar niemand roep my nie. Die vloer onder my voel leweloos, hard, my skoene plak vas en ek wens ek kon vlug. Daar's 'n rede waarom alles gebeur. Rede. Wrede. Wreed. Daar's 'n rede waarom ligte blaas, speëls kraak, portrette val, karre gly, vensters breek, vrugte vrot, mense sterf, storms woed, paartjies skei, honde byt, Liron verloor.

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 28 (VROEG).*

DAG 28 (VROEG):

*Liron, gefokus, in die middel van die vertrek. Hy warm sy spiere op. Dan sy stem. Hy gaan deur een of twee liedjies. Hy probeer weer 'n beweging of twee.*

Hoekom doen jy hierdie, Liron? Klim terug op die vliegtuig en gaan terug. Jy hoort nie hier. Kyk hoe lyk hierdie mense – hulle het met geboorte al begin point en skop. Jy staan nie 'n kans nie. Die ou met die blou band om sy kop lyk asof hy maklik kan gly en val – een minder om oor te worry. Twee. Die girl, dáár. In die hoek. Wasbleek, oë wat op rooi wangetjies rus, gesig altyd aan die huil. Sy gaan teen die tweede vers hier wil uitstorm reguit na die arms van haar moeder. Ma. Sy't gebel. Dink aan die oproep. Fokus.

Hi, my kind. Gewonder wat van jou geword het... Het die vliegtuig geval? Het jy in 'n soutpilaar verander? Ek het slapelose nagte... Ek weet nie wat jy eet nie... Ek is so negatief vandat jy weg is... Ek kan nie asemhaal nie... Ek worry my siek oor jou... Jou bestaan... Jy's so diep in my hart; ek skeur dit sommer uit en hou dit in my hande vas... Ek voel soos Ingrid Jonker... Wil net die see in loop... Maar dan besef ek, shit, dit gaan nie werk nie, want as ek die see hier in moet loop – in Pietersburg byvoorbeeld – trap daar 'n kar my dood nog voor ek kon links kyk...

My gebede vir jou is hoër as die hoogste muur ooit gebou... Nou weet ek nie eens wat was die muur genoem nie... Wag... Jeremigo of so iets... Ek wou al gaan aanklop het by Solidariteit se Helpende Hand... Net om vir jou 'n kospakkie in Londen af te lewer... Maar toe onthou ek mos weer... Liron fokken haat verrassings...

Hoe gaan dit in Londen? Het jy jou oudisie gehad? Jy laat hoor niks van jou nie. Is jy die reën nou al gewoond? Ek moet my windveërs vervang, my kind... As dit stortreën is ek oor 'n randsteen... Laat weet my oor die oudisie – of jy in is of nie. Ek moet weet jy's oukei. My duime is om my enkels gevleg. En moenie my afskeep nie. Ek's jou ma en ek ly aan depressie. Jou stilswye maak alles fokken erger. Dankie, my kind.

Hulle roep jou naam en dit klink vreemd. Die vertrek is stil. Iewers hoor jy swaar voete op linoleumvloere. Musiek vir die pianis, Liron. Gee aan, laat val die papiere. Hy sal dit uitsorteer, ek moet ontspan, ek kan maar net regstaan. Iemand wat snotneus snuif. Fluisterstemme wat jaag. Die pianis speel. En jy sing en jy sing en jy onthou die liedjie korter as wat hy speel. Stop. Die vertrek is stil. Weer swaar voete op linoleumvloere. 13 827 kilometer ver van jou graf af en jy hoor hulle, die swaar voete bo jou graf danks – heksedans: laat die vure brand, Liron se dood word in 'n prestige Londense universiteit gevier.

Fokus, Liron, fokus!

*Hy neem nuwe posisie in en beeld die volgende uit soos hy die aanwysings herhaal.*

Begin in 1<sup>st</sup> position, preparation arm 1<sup>st</sup> port de bras to 2<sup>nd</sup>. 1<sup>st</sup> position: Demi plié, arm lowers to 5<sup>th</sup> en bas; Demi plié, arm to 5<sup>th</sup> en avant open to 2<sup>nd</sup>... Die ou met die blou band om sy kop gly en val en dan die lag soos 'n vuurhoutjie wat te vinnig vrek na hy aangesteek is, snotneuse waarmee gesnuif word, fluisterstemme wat jaag. Hoekom is jy hier, Liron? Makliker om dood te speel in 'n land waar jy aan gevat is as lewendig te raak in 'n land

wat jou nie eens gaan raak nie. Misoes! Kry dit reg, man. Probeer weer.  
Verkeerd! Iewers 'n lag soos 'n vuurhoutjie wat vrek na hy aangesteek is. Stop.  
Die vertrek is stil.

*Liron maak sy keel skoon en neem 'n tree vorentoe. Die verhoog is donker,  
behalwe vir 'n kollig op hom. Hy doen 'n deel uit Eric Bogosian se  
monoloogdrama, Sex, Drugs, Rock & Roll:*

"But I want you all to love *me*. Even though I hate all of you. Just to confirm my deep-seated feeling that you're all scum compared to my beneficence. Just joking. Just joking. Don't get all excited. Nothing to get excited about. Just love me. Tell me I'm great. And pay me. And then we'll be even. For all the shit you've given me my whole fucking life! I know, I know what you're all thinking, "What a jerk. All he does is talk about himself." Yeah? And what do you do? LISTEN! I was wronged when I was little. I never really got what I wanted. Now it's time to even the score. Even if I tell you my plans you can't stop me. I'm gonna be so rich and powerful, no one will touch me... all those muscular jocks who kicked sand in my face, all those big-boobed blondies who laughed at me when I asked them for a date, all those parsimonious, paternal, patronizing administrators at school and at the unemployment office and at the IRS and the police station... You'll all be sorry. You have no idea what I've got in store for you. Hah!"

*Ligte uit.*

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: DAG 20.*

DAG 20:

LIRON: *Skakel sy kamera aan.*

Raai wie het hulle eerste groot gig? Ek, Liron, wat van niks heeltemal seker is nie, behalwe van hierdie angswekkende teenstrydige persoonlikheid van my,

en dis tog iets waarvan ek seker is en dalk het ek regtig 'n angswekkende teenstrydige persoonlikheid, maar ek is ook een van twee van my ma se rede- vir-lewe, dronk-van-eie-jeug, gevul met konstante oggend- middag- en aandleegte. Ek, Liron, met die maan en son in my.

Datum: 31 Mei. Tyd: 17:20. Die son verdwyn eers na nege vanaand. "There's no business like show business like no business I know!"

*Haal 'n opgefrommelde papiertjie uit sy sak.*

Dankie, Dag 20.

Ma; pa met die kleinletter p.

TUT – vir die dansklasse aangebied, maar nie bygewoon nie.

Londen.

*Steek die papiertjie weer in sy sak.*

Ek moes oudisie om 'n worsbroodjie te speel. My eerste klas op universiteit het mos gegaan oor die oorlewingsmoontlikhede van die industrie.

Halfuurperiodes drie maal per week, en die vrugte hiervan pluk jy uit 'n boom so hoog en so groot soos dié (*wys na net onderkant sy knieë*). Daar's niks wat my graad nie kan doen – o, nee. Kry 'n plan B, is tussen die lyne gesê. Of maak plan met jou plan A. My plan A behels 'n kostuum wat lyk soos 'n kruis tussen hondespeelgoed en mensspeelgoed – die stoute soort. Die online shopping soort. Maar hier maak ek plan. Ingetrek saam met 'n ou wat ook die hele teateratmosfeer in Londen kom uittoets het. Hy's van Amerika. Baie beter danser as ek. Ek dink hy het actually ritme. Sy aksent doen wonders vir sy tonaliteit. Hy kou sy naels en het 'n manier om panoramies oor dinge te praat. Ek het hom vertel van my eerste groot rol as worsbroodjie in die langverwagte stuk *Jobless But Have To Pay Rent* op die straathoek nie ver hiervandaan nie. Hy't verhalend geraak oor die keer wat hy as 16-jarige skade aan sy pa se trok moes afbetaal deur op die straathoek te staan en pamflette uit te deel. In 'n kostuum wat hy omskryf het as *The Worst Fucking Two Hundred Hours Of My Young Adult Life Was Spent In A Dick*. Hy't nie baie vir my storie omgee nie; gesê solank ek my deel van die huur kan betaal, verwens hy my in allerhande soorte kostuums.

Dick.

Goed: nou om te worsbroodjie.

*Hy repeteer die liedjie wat hy op straat moet sing aan die verbygangers.*

You're a Hot Dog.  
Barking Hot.  
You're a Hot Dog.  
Can't you see that you're  
Hot, Dog.

*Hy sukkel om die bewegings te onthou/reg te kry. Hy neem dit te ernstig op.*  
Liron. Dis net promotion. Dis net vir nou. Jou naam in ligte wag. Jou náám in ligte.

You're a Hot Dog.  
Barking Hot.  
You're a Hot Dog.  
Can't you see that you're  
Hot, Dog.

*Terugwenning van videoband.*  
*Liron skryf op 'n witbord: DAG 6.*

DAG 6:

*Ligte aan.*  
*Ons sien Liron repeteer. Hy lyk goed. Hy's positief. Hy gaan dit maak.*  
*Terugwenning van videoband.*  
*Liron skryf op 'n witbord: DAG 1.*

DAG 1:

*Liron staan in die middel van die ligkol. Hy het 'n sak in elke hand. Hy lyk opgewonde, ambisieus.*

*Liron haal diep asem.*

LIRON: Londen. Dag 1. 11 ure en 55 minute verder. Dik gevreet aan vliegtuigkos en ek't obviously nie na die weervoorspelling gekyk voordat ek gevlieg het nie. Dis koud. Ek's in 'n kort broek en plakkies. My oë hop van die een gesig na die ander – hoeveel anders is die gesigte hier as die gesigte van my eie land? Wonder ek. 'n Winkel oorkant die straat stoot sy deure oop en daar's musiek

waarvan ek die lirieke daarby nie kan hoor nie. Ek gaan soontoe. Iemand skree, ek skrik, 'n ligte wind wat skielik aan my arm pluk en ek sien in my geestesoog 'n aankomende rooi bus. 'n Suid-Afrikaner getrap. En dan 'n rooi bus wat verbyjaag, die stem wat geskreeu het gesigloos die massas mense in. 'n Suid-Afrikaner gered. Dit was amper, dink ek. Help nie ek vrek op my eerste dag nie. Help nie ek vrek hier nie. Hier. Sonder taxi's wat verkeersreëls ignoreer, sonder gate in die paaie, sonder toue en rye waarin jy ure staan en niks uitgerig kry nie, sonder Margate-vakansies waartydens tieners suip en versuip, sonder 'n getoi-toi wat die nuus domineer. Hier is die wêreld rugbyloos, boereeloos, geweldloos, Zumaloos, vreesloos. Ek het Suid-Afrika en haar plastieksak-landsvlag in 'n asblik op Heathrow gegooi – 'n tyd sal kom, 'n nuwe dag, wanneer hierdie Afrikanertong in Engels gedoop sal wees en as wedergeborene na die mense van sy tuisland sal verwys. Londen het gekom... En ek het geen idee waar ek gaan bly nie. Ek het geen idee waar ek gaan bly nie! Moenie paniekbevange raak nie, Liron, moenie jou ma wees nie, moenie dink die situasie is onredbaar nie. Ek't 'n paar rand – pond! – in die bank en ek kan vir 'n rukkie in 'n backpacker's bly. Maak vriende, trek saam met een van hulle in, gaan vir jou oudisies, kry die rol, repeteer, maak geld, sit weg, soek eie blyplek. Ek doen wat mens veronderstel is om te doen op jou eerste dag in 'n vreemde stad: ek gaan staan stil in Denmarkstraat naby die West End en teaterarea van Londen en ek haal diep asem sodat die laaste bietjie lug van my vaderland tot teenaan my ruggraat platgedwing word (dis 'n angswekkende gevoel hierdie herkoms wat skielik plek moet maak vir 'n toekoms); ek luister na die gedreun van verkeer en gedruis van onbekende aksente en my ore val lomp tussen hulle klanke rond; ek kyk na die geboue en die strate en probeer 'n roete uitwerk wat my bene sal verstaan. En terwyl ek staan tussen geboue wat deur my volk nie gebou is nie, weet ek ook dat ek nooit weer terug sal gaan nie.

*(Sy selfoon lui)*

Lucinda? Ja, dis ek! Ek's veilig... Ja, die plek is ... mmm... oukei! Dis nie te koud nie. Ek sal foto's neem waar ek kan, jy moet alles kan sien. Ek wil nie hê jy moet uitmis nie. Die plan? Oukei, die plan is: kom in Londen, gaan te kere

vir 'n uur of twee, omdat jy in Broadway-hemel is, verken die stad, werk aan jou repertoire en oortuig jousef dat jy nie gaan braak by jou groot oudisie nie; dan: koop kos en besef hoe belaglik duur dit is, kom by die backpacker's, huil vinnig in die stort omdat jy dit nie gaan maak nie, klim uit, kyk in die spieël, sê vir jousef jy gaan dit maak... o, en jy moet skeer voor... Of liewer nie? Nee. Jy moet skeer. Maar dis die plan. En daar by jou? Ek moet gaan. Ons gesels later, ek belowe. Lucinda, as ek dit dalk nie gou weer kan sê nie: ek gaan jou eendag my vrou maak, en wanneer ek dit doen, gaan dit goed wees.

En wanneer ek aflui, weet ek sy weet ek lieg, want ek gaan nie terug nie. Nie oor my dooie liggaam nie!

*Terugwenning van videoband.*

*Liron skryf op 'n witbord: NET BUIITE TYD.*

NET BUIITE TYD:

*Oor die klanksisteem hoor ons dat Liron op 'n vliegtuig is: daar's 'n aankondiging, of iets dergeliks. Liron is in gesprek met iemand langs hom.*

LIRON: My naam is Liron, bly te kenne. Ek voel hoe hy warm raak hier langs my – dis die vliegtuig wat beweeg. Jou eerste keer? Vra ek. Vierde keer die maand, sê hy. En hy bly bang daarvoor. Hierdie hele vlieg-gedoente. Het jy nóg? Vrese, bedoel ek. Hy skud sy kop en sy oë skiet kort-kort na buite waar die aanloopbaan onder ons verdwyn. Ek? Ja, wel, ek het enachluofobie, beantwoord ek sy vraag. Die vrees vir donker. Ek lees nou die dag (*sydelings*: ek lieg hieroor – ek lees elke dag oor mense en hul vrese; ek verkies om dít nie met hom te deel nie) – ek lees hoeveel mense in die wêreld bang is vir vlieg... 6,5 persent van die wêreld se populasie. Dis meer as 20 miljoen mense. Hulle noem dit aviofobie. Jy's nié die enigste nie.

*Hy sien die vasgordelligie gaan aan. Hou die man langs hom dop.*

Ek lees nou die dag hierdie nuwe vliegtuie kan nie val nie. (*Sydellings*: ek lieg, natuurlik, maar die ou wou nog 'n Cokeblikkie vol sweet.) Is. Blykbaar iets met die enjin en die bou van die vlerke te doen. Hy kyk voor hom uit; ek dink nie hy't na my geluister nie. Ek sou ook nie na my geluister het nie. Hy vra wat gaan maak ek in Londen. Studeer. Daar's 'n beurs wat op my wag, mits ek die finale oudisie slaag. Wat's my kans, wil hy weet. Wat is my kans? 50 persent? 70 persent? Staan ek enigsins 'n kans in 'n stad wat ek glad nie ken nie; tussen mense wat my nie gaan verstaan nie? Hy't my stilte as 'n antwoord gevat en geknik nog voordat ek kon sê my kans lyk goed. Die vliegtuig ruk en sy vingers sluit om die armleuning tussen ons. My pa het dít gekoop (*Liron speel skielik met die videokamera in sy hand*). Nou nie soos pa-pa nie, meer soos uh-uh-pa. Stiefpa. Hy't gegrap en gesê ek moet nou nie gaan staan en stront afneem nie. Stront soos wat? Stront soos "jammer, ek het dit nie gemaak nie" ... My ma wou die ding uit my hande pluk, dit by die man se keelgat af zoom. Maar ek het dit gehou, gesê ek sal nie stront afneem nie...

*Liron skakel die ding aan en draai die kamera op die gehoor. Op die skerm, agter Liron, is daar beeldmateriaal van 'n man op 'n vliegtuig wat probeer keer dat hy op kamera verskyn.*

Ag, komaan. Moet nou nie bang wees nie. Almal wil mos op die TV wees. Waai vir die mense, sê vir hulle hoe bang jy is vir vlieg. Hoe bang jy is vir. Hoe bang jy is.

*Die ligte verdoof, maar die man agter op die skerm bly na die gehoor staar.*

"Sy naam is Sjuut, sy naam is Slaap, Meneer Vergeet uit die land van Vaak. Sy naam is Toemaar, hy heet, my lam: Toemaar, die donker man..."

Mammie . . .

Toe maar, die donker man."

*Ligte uit.*

## 5.2. 'n Kritiese besinning op die toepassing van die riglyne in die skryf van die eenpersoondrama *Die donker man*

Die selfgeskrewe eenpersoondrama, *Die donker man*, het tot en met die finalisering van hierdie studie verskillende vorme aangeneem: die titel is 'n paar keer verander (vanaf die aanvanklike *LIG* van 2013 na *Om te kan sien* van 2015 tot die uiteindelijke *Die donker man* van 2016). Dit is gedoen in samehang met aanpassings aan die teks na aanleiding van die navorsing oor die eenpersoondrama as verskynsel en subgenre, byvoorbeeld ten opsigte van die karakterbeelding en die inkleding van die storiegebeure in so 'n drama.

In hierdie gedeelte van die studie rapporteer ek as skrywer van bogenoemde dramateks oor wat die inspirasie agter die aanpak van die eerste manuskripweergawe was en oor hoe die studieleier se terugvoer, maar veral die skryf van die teoretiese gedeelte van hierdie verhandeling, 'n volgende probeerslag met die drama gerig het. Verder word daar verslag gelewer oor hoe die studieleier en hulp-studieleier se verdere terugvoer neerslag gevind het in die weergawe wat by hierdie verhandeling ingesluit is. Laastens word daar bespiegel oor wat ná afhandeling van die onderhawige studie met die manuskrip beoog word.

Die eerste weergawe van die manuskrip is in 2013 geskryf en voltooi. Die skrywer, destyds woonagtig in 'n manskoshuis op die Noordwes-Universiteit se Potchefstroomkampus, is deur daardie koshuis se beoogde deelname aan die Nasionale Kampustoneelkompetisie aangespoor om die teks te skryf. Dié kompetisie, waarvoor koshuis-studente nuutgeskepte of bestaande dramas in-repeter om tydens die kompetisietydperk op die planke te bring, word jaarliks aan universiteite aangebied. Die 'aanstigter' tot die skryf van 'n drama, spesifiek 'n eenpersoondrama, was 'n mede-koshuisinwoner. Hierdie spesifieke inwoner, by name Juan Chapman<sup>9</sup>, was een van die jong, belowende akteurs wat jaarliks aan Kampustoneel deelgeneem het. As jong akteur beskik hy ook oor 'n indrukwekkende dans- en sangtalent; derhalwe is die eenpersoondrama so geskryf dat dit kon dien as 'n soort vertoonkas vir die betrokke akteur se verhoogtalente – die skrywer wou 'n gesprek met sy mede-koshuisinwoner se vermoëns bemiddel.

Die sentrale karakter was dus die spilpunt van die intrigeskepping: dit moes gemik wees op opvoering deur iemand wat kon sing, dans én toneelspeel. Liron, 'n fiktiewe jong Suid-

---

<sup>9</sup> Juan Chapman is nou 'n gekwalifiseerde stad- en streekbeplanner in Johannesburg.

Afrikaanse musikant en akteur wat in Londen naam wou maak, is sodoende gebore. (Diaspora-literatuur en –identiteit het as tematiese veld deel uitgemaak van die skrywer se voor- en nagraadse studies in Afrikaanse en Nederlandse letterkunde.) Die skrywer is destyds voorts geïnspireer deur die plaaslike speelvak van *The Last Five Years*. Laasgenoemde is 'n musiekblyspel waarin die verhaal oor 'n vyfjaarlange verhouding tussen 'n aspirant-romanskrywer, ene Jamie Wellerstein, en ene Cathy Hiatt, 'n sukkelende aktrise, as 't ware in tweerigting-chronologiese volgorde aangebied word. Cathy se kant van die storie word in omgekeerde chronologiese volgorde geopenbaar (die musiekblyspel begin waar hulle huwelik tot niet gaan) terwyl die gehoor Jamie se kant van die storie in chronologiese volgorde verneem (waar die begintoneel die uitbeelding van die paartjie se eerste ontmoeting behels).

Die interessante hantering van tydverloop in bogenoemde musiekblyspel het oorgespoel in die spesifieke aanpak van *LIG*, met as resultaat die moontlikheid om 'n soort *ombré*-teks-effek te skep: die duisternis-van-die-siel-gegewe word (in tru-rat) as geleidelik ligter wordend aangebied. Die gehoor word by wyse van spreke aan die einde van 'n noodlottige soloreis aan boord geneem en na 'n belofteryke beginpunt gebring, vanwaar die karakter se situasie aan die twee eindpunte van die intrige gekontrasteerd beskou kan word.

Die achronologiese intrige-aanbod het, in die totstandkoming van die destyds benutte weergawe van die manuskrip, baie aandag aan die skep en handhaaf van 'n spanningslyn geverg.

### **5.2.1. Die toepassing van die riglyne in die skryf van 'n eie eenpersoondrama**

Die verworwe kundigheid uit die navorsing met die oog op die vasstelling van riglyne vir die skryf van 'n eenpersoondrama, soos dit in die bostaande teoretiese deel van die verhandeling verwoord staan, is in die totstandbrenging van die voorlaaste weergawe van *Die donker man* toegepas. In die bespreking wat hier volg, word na sowel die eerste manuskripweergawe as die finale manuskrip verwys om te verduidelik hoe die teoretiese gedeelte van hierdie studie die eindproduk gerig het. Bedenkinge wat al tydens die skryf van die eerste weergawe opgewerp is, behels die geslaagdheid van die karakterisering en van die uitbeelding van die verhaaldeure, asook die motivering van die noodsaak dat die karakter hardop praat, en met wie hy praat, in die drama.

Die eerste teksweergawe voer myns insiens 'n karakter ten tonele waarmee die leser/gehoor sigself nie kan vereenselwig nie. Daardie weergawe van die karakter is 'n goeie voorbeeld van dit waaraangaande Wallace (2006:2) 'n voorbehoud opper:

Is [monologue theatre] merely an excuse for autobiographical excess where the performance text is little more than a collection of reminiscences or testimonies?

Daar is in hierdie weergawe bepaald nog nie (genoeg) aandag aan die verband- of verhoudingstigting tussen die verteller en die gehoor (dit wil sê: gehoorbetrokkenheid) gegee nie – iets wat tot wesentlike verwyderdheid by die gehoor ten opsigte van karakter en verhaaldebeure lei. Ons sien byvoorbeeld in die eerste weergawe hoedat Liron slegs oor sy ervaring in Londen praat, daarvan vertel (sonder om dit oortuigenderwys te beliggaam, dit uit te beeld). Vergelyk dialooggrepe soos die volgende:

"Ek haat wat ek hier sien. Die reën. Elke. Liewe. Dag."

"Sit in my kop vas. Hierdie wysie... Daar is nog nie 'n liedjie nie, nee, behoede dit – net nie 'n bietjie talent en hoop van ons opposisie se kant af nie, nê, Londen!"

"Ek's in Londen en wat maak reëls en waardes dan nou saak?"

"Dag 14. Dit raak soms te koud in Londen. En dan verlang ek terug huis toe..."

En wanneer hy oor meer persoonlike ervarings praat, bly steek dit in taamlik oppervlakkige verwysings: na die atletiekbyeenkoms waar hy sy pa se aanmoedigende dog verwyte stem bo die geroesemoes van die juigende skare probeer hoor; na die dansklasse waarheen sy pa hom nooit wou stuur nie (let wel: die pa-en-seun-verhouding word in hierdie weergawe nooit dieper ontgin vir die intrigebou-moontlikhede daarvan nie); en na sy obsessie met lig (waarvan die oorsprong onduidelik is). Hierdie eerste teksweergawe kom in retrospek al duideliker voor as dat dit aard na dagboekinskrywings van 'n toeris in Londen.

Na aanleiding van die teoriegedeelte rondom die aangesprokenes in die eenpersoondrama is sekere aspekte bygewerk: die gehoorlede word (kollektiewe) vertrouelingte wanneer die vertellerkarakter byvoorbeeld tydens telefoongesprekke die onsigbare spreker (die ma) aan

hulle hoorbaar maak (in plaas van sy eie reaksie); en die vertellerkarakter vra retoriese vrae om gehoorbetrokkenheid aan te moedig.

Is jy bang vir die donkerte? Maak die donker jou bang? [...] Is jy bang vir die donkerte? Daar's 'n mag wat vir die donker nie so bang is soos wat jy is nie. En maak dit jou nie bang nie? Dit behoort. (2016:117)

En:

... en jy wonder waarom jy die alfabet nie eerder op hierdie laat-gaan-manier geleer het nie? Hoekom het jy ooit enigiets geleer as dit jou nie aan die lewe kan hou nie... Hoekom leer lewe? Mag ek aan doodgaan dink? (2016:124)

Eweneens het die toevoeging van narratiewe, liriese en dramatiese aspekte gepoog om 'n akteur-gehoor-verhouding te bemiddel. Narratiewe merkers vind neerslag in die teks om die gehoor in staat te stel om ruimte en gebeure te verbeel. Vergelyk:

Laat sak die handbriek, trek stadig weg; die bakkie se gegrom maak sulke klankgolwe die hele veld vol. Die huis se ligte is af. Ons ry en ons ry, die wind ruk liggies aan my langmouhemp. Ek hoor skietgeluide... (2016:135)

Dit is Saterdagoggend en die pawiljoen is volgepak. Die lug ruik na boerewors, spookasem en bier... (2016:138)

Swaar voete op linoleumvloere... (2016:145)

... ek gaan staan stil in Denmarkstraat naby die West End en teaterarea van Londen en ek haal diep asem... ek luister na die gedreun van verkeer en gedruis van onbekende aksente en my ore val lomp tussen hulle klanke rond; ek kyk na die geboue en die strate en probeer 'n roete uitwerk wat my bene sal verstaan. (2016:152)

Liron stel sy karakters op interessante maniere voor aan die gehoor: hyself word aanvanklik slegs as 'n "jong Suid-Afrikaner ... 25 jaar oud" (2016:116) voorgestel en bly vir die eerste deel van die drama 'n identiteitslose verteller. Dieselfde geheimhouding word aangetref by

die voorstel van die ander belangrike karakters. Vergelyk: "Ma met 'n hoofletter M; pa met 'n kleinletter" (2016:119). Dit word algaande meer duidelik wie hierdie identiteitslose verteller is en waarom ons na sy storie luister:

Die woonstel het 'n grot geword. Ek het hierbinne begin hiberneer. Ek kruip hier weg. (2016:119)

Ek het die kak gewoonte aangeleer om vir oudisies te gaan. Oudisies wat op niks uitloop nie. (2016:120)

Dis jou laaste aand in die apartment. (2016:125)

... mag almal dink die seun het uiteindelik van sy dônnerse vrese ontslae geraak in hierdie stad waar hy sy naam in ligte wou sien. (2016:123)

Dis 'n Ma-ding. Hierdie vrees vir die donkerte ook ... hoewel nie direk oorgeërf nie, maar tog, op 'n manier. (2016:125)

En ek sê nooit vir hom dat ek bang is dat ek 'n fout gemaak het deur hiernatoe te kom nie. (2016:146)

Ek, Liron, wat van niks heeltemal seker is nie, behalwe hierdie angswekkende teenstrydige persoonlikheid, en dis tog iets waarvan ek seker is en dalk het ek regtig 'n angswekkende teenstrydige persoonlikheid, maar ek is ook een van twee van my ma se rede-vir-lewe, dronk-van-eie-jeug, gevul met konstante oggend- middag- en aandleegte. Ek, Liron, met die maan en son in my. (2016:150)

Uit bostaande gedeeltes leer ken ons die karakterverteller as 'n jong, sukkelende kunstenaar in Londen met 'n vrees vir donker, maar 'n versugting om sy naam in ligte te sien. Hy is dus ambisieus, maar ook bewus van hierdie ambisie se tekortkominge en foute: "Hy vra wat gaan maak ek in Londen. Studeer. Daar's 'n beurs wat op my wag, mits ek die finale oudisie slaag. Wat's my kans, wil hy weet. Wat is my kans? 50 persent? 70 persent?" (154).

Die gebeurekompleks betref die verteller se tyd in Londen, wat van die mislukte oudisie (149) tot die uiteindelijke selfdood (123) strek.

Die skrywer het verder 'n literêre tendens van ná 1994, iets waarvoor destydse resesente dikwels nie juis lowend was nie, voortgesit: produksies en storievertellings met (beskoulik-meditatiewe) selfondersoek, byvoorbeeld met betrekking tot selfbeskikking en –bevestiging, as tematiese elemente en presentasie-aanpak. Kortom: die eerste manuskrip was sonder spanningwekkende intrige. Die skrywer se poging het beslis mank gegaan aan wat Young (2012) bestempel het as die eietydse eenpersoondrama se dikwelse gebrek aan goeie storievertelling. Wat in wese in die eerste weergawe te vinde was, was 'n klomp losstaande dagboekinskrywings (iets waarvan die tydaanduidings via die teenwoordigheid van 'n kalender op die verhoog in die finale weergawe 'n oorblyfsel is).

Die skrywer moes hom, deur middel van sy bestudering van die teorie rondom storievertelling in die eenpersoondrama, vergewis van hoe 'n mens 'n storie, met 'n begin, intrige-opbou en -afloop, struktureer. Verder is ook besef dat die ervarings van die karakter nie net oorvertel kan word nie, maar dat dit as 't ware in 'n gebeurende hede geplaas moet word – iets soos deur Schiff (2012:35) beskryf: "Narrative is a doing, a happening, an eruption." Wanneer die verteller vertel, word sy of haar ervaring en interpretasie van die vertelde verlede as 't ware in die hede geplaas en die gehoor beleef dit uiteindelik as 'n soort dramatiese aktualiteitsnabootsing.

Die eerste weergawe van wat *Die donker man* sou word, het 'n vertelling deur die sentrale karakter Liron behels, naamlik van sy aankoms in Londen, met die droom om 'n sangloopbaan te hê. Omdat hy dit egter nie gou genoeg regkry om so iets te vind nie, raak sy geld op en begin eksterne faktore druk op hom plaas, byvoorbeeld die weer wat ongunstig is en sy elektrisiteitstoevoer wat afgesny word. Hy jok vir sy ouers oor sy lewe in Londen en probeer sy situasie omswaai deur aan sy dansvernuf te werk en 'n oorspronklike liedjie te skryf. Intussen raak hy aan 'n middel verslaaf wat hom laat hallusineer en laat glo hy kan lig steel. Liron verloor beheer oor sy lewe daar in Londen, wat daartoe lei dat hy voor 'n trein in spring.

Daarenteen behels die finale weergawe van die stuk die uitbeelding van 'n meer doelgerigte Liron wat, nog op pad na Londen, vertel van sy planne om met behulp van 'n beurs aan een van die prestigieuse Londense universiteite musiekteaterkunde te gaan studeer. Die vangplek is egter dat hy eers 'n oudisie moet slaag om toegang te verkry, en dat hy oortuig is dat hy voorbereid genoeg is; sy pa, aan die ander kant, is minder entoesiasies oor sy planne en van

mening dat Liron 'n fout begaan. Wanneer Liron nie die paal met sy planne behaal nie, soos sy pa voorspel het, voel hy gedwonge om in Londen aan te bly en te pretendeer dat hy sy pa verkeerd bewys het. Liron ly egter onder vrese wat hy Londen toe met hom saamgedra het en kort voor lank kry dit hom onder en sy enigste "uitweg" blyk selfmoord te wees.

Die laaste tekswaergawe bevat uiteindelik meer dramatiese elemente, soos die kombinerings van mime en diëgesis as voorstellingstechnieke, asook die effektiewe benutting van gebeurtenisvolgting, karakterisering, tydsaanwysing, plekaanwysing en funksionele toewending van vertellersinstansie as intrigelemente. Die gehoor word in staat gestel om self die vertelde situasie en die gebeurtenis in Liron se tyd in Londen te verbeel.

Nuwe insig rondom die dramatiese modus binne die eenpersoon drama het die finale waergawe van *Die donker man* uiteindelik gerig. Dramatiese taalgebruik vertel nie net Liron se ervaringe oor nie, maar plaas dit in 'n gebeurtenis hede. Vergelyk:

[H]ier's 'n kroeg, 'n hele paar, en 'n prostituut wat enigiets vir 'n bietjie opwinding sal doen... Sy vat aan my gesig, druk 'n pil in my mond. Ek herken die smaak. Twee aande terug my palet daarmee skoongemaak. My leë maag daarmee beloon. Ek is reeds verslaaf en oukei daarmee. Ek vat aan haar gesig en druk my glas teen haar lippe, haar kop val agteroor, haar keel beweeg, haar oë lag. (2016:143)

Selfs wanneer daar vertel word van die verveelde karakter wat hom in 'n werklose stad en onherbergsame woonstel bevind, voer die taalgebruik die (vertelde) as 't ware ten tonele op die verhoog. Vergelyk byvoorbeeld die volgende voorbeelde, waar Liron die dertien ure tot sy beskikking aftel:

Jy flush en wens jou teorieë en gedagtes saam met die spoelwater af weg. Af. Af. Af.  
– Hierdie gedrup gaan my nog mal maak! (2016:131)

Die Tweede Uur begin weer in die bed. Rol rond; belowe om te staan sodra jy presies weet wat jy vandag gaan doen. En jy weet nie. So jy begin goed opmaak...  
(2016:132)

Iemand het homself buitekant jou flat aan die brand gestee en die fire alarms werk nie 'n fok nie... Die man aan die brand skree tussen die vlamme deur sy naam... Die vlamme, sien ek, klim sonder moeite by sy keelgat af... Hy skree weer sy naam terwyl jy jou enigste mat in die flat gaan haal om dit oor hom te gooi... (2016:132)

Die droom wat Liron snags in Londen het, word verder met behulp van dramatiese taalgebruik voor die gehoor lewendig gemaak, asof dit onmiddellik gebeur (2016:135-136); so ook die vertelde gebeure van die dag van die atletiekbyeenkoms (2016:138-141) en later van die aand van daardie selfde dag (2016:144-145). Liron se groot en belangrike oudisie speel voor die gehoor af (2016:148-149) – alhoewel dit reeds gebeur het (dus ook 'n uitdagende benutting van tyd in die drama).

Met die (her-)skryf van *Die donker man* het die kwessie rondom die narratiewe stem (met ander woorde wie aan die praat is) die skrywer ook gekwel. Die vrae wat telkens in hierdie verband opgeduik het, was waarom die karakter-spreker hardop praat en met wie hy as sodanig praat. Die teoriegedeelte oor die (rol van die) gehoor in die eenpersoondrama het hierop betrekking gehad en tot nuwe insigte gelei: die karakter moes deur 'n dringende emosie of situasie gekonfronteer word, wat hom sodoende sal noodsaak om te praat of gedagtespraak te voer. Die "dringende situasie" was reeds daar: Liron wil selfmoord pleeg. Ten spyte van die skrywer se aanvanklike onkunde oor hoe om hierdie kwelpunt te hanteer, is daar staatgemaak op die pretensie dat dit om dokumentasie, met behulp van 'n videokamera, van die gebeure in Londen gaan. Hierdie benadering het uiteindelik behoue gebly, omdat dit tog funksioneel én waarskynlik gepas is. (Die karakter-spreker hoort tot 'n generasie van *vloggers*<sup>10</sup> en sou waarskynlik sy tyd in Londen op dié wyse dokumenteer.)

Daar is myns insiens in die drama se finale weergawe ook 'n sterker liriese stem aan die woord. Navorsing rondom die liriese modus het aanmoedigend gefunksioneer om die bogenoemde narratiewe stem se taalgebruik deurgaans te nuanseer. Liron dra byvoorbeeld aan die begin van die drama die gedig "Toemaar die donker man" (Ingrid Jonker) voor en die drama eindig ook wanneer hy in die vliegtuig 'n gedeelte daaruit aanhaal. Liron se bewussynstroom is skielik nie net 'n gedagtestroom nie, maar 'n belydenis met idee-

---

<sup>10</sup> Volgens die *Urban Dictionary* 'n saamgetrekte kontaminasie tussen *video* en *blogger* wat beteken 'n "vlogger" is 'n persoon wat video-dagboekinskrywings (of iets soortgelyk) op die internet laai.

fragmente en tangensiële verbindings. Let byvoorbeeld op hoe Liron van gedagte na gedagte in die volgende gedeelte spring:

As jy genoeg vuurhoutjies aangesteek het, ruik jou plek ten minste na iets wat gebrand het – die cheap bacon wat jy te lank in die dik vetlaag gelos het of die drooggekookte rys, wat eintlik soos gebruikte oorpluisies lyk... (Kondig aan:) "Want sonder krag is ons niks." Wat's die ergste? 'n Londense flat sonder ligte, of 'n Londense gek-ek sonder werk... You can have both! (Sing:) "Dis donker in my, maar ek bly so bly." (2016:123)

Dit is opmerklik dat daar in Liron se vertelling nie gereeld die ontwrigting van konvensionele sintaksis is soos dikwels in eenpersoondramas aangetref word nie; dit kan aan die aard van die video-opnames waarin die drama gegiet is, toegeskryf word. Dit verskil byvoorbeeld van 'n drama soos *Hol*, waar die gehoor toegang tot die binnelewe van die karakter verkry, terwyl *Die donker man* van meet af as 'n terugspeel van video-opnames aangebied word. Liron se gedagtes was dus nooit bedoel as private spraak nie. Daar is egter talle voorbeelde van die poëtiese. Vergelyk:

Jy stoei en jy stoei, worstel en bloei – sweetdruppelstringe wat soos uitroeptekens aan jou kaak hang. (2016:122)

Leer egter jou woorde in die donkerte. Uit die donkerte. Not by candlelight, but by match-patches. Jy kan die sin sien, maar die woorde swem rond; die woorde loop in-en uitmekaar; daar's nie meer woorde nie, net lettergroepies. (2016:124)

Hierdie onversetlike en immergroeïende 14-jarige self sal voor die hele pawiljoen neerslaan en hy sal snak. Na sy asem, na sy voorvaders, na sy een en enigste God. Hy met die kleinletter p. (2016:139)

'n Belangrike aspek van die eenpersoondrama is, soos uit die teorieverkenning blyk, die oortuigende hantering van die innerlike relaas wat die karakterverteller voer – iets wat weens 'n gebrekkige karakterisering in die eerste manuskripweergawe nie ten volle bereik is nie. Die navorsing rondom karakterisering in die eenpersoondrama het daartoe gelei dat daar in die finale manuskrip 'n karakter geskep kon word wat nie so enkelvoudig is nie, maar eerder

veelkantig en meer lewensgetrou. Die telefoonrelase deur die ma-karakter op verskeie plekke in die drama, asook die verbeelding van die gesprek tussen ma en pa op pad terug van die atletiek af (2016:141), verklap ook meer oor Liron en stel ook Liron as gefragmenteerde self voor. (Deur die oordra van hierdie relase en die karakter se verbeel van die private gesprek van die ouers, wórd die verteller as 't ware die ma en pa en vervaag die grense ietwat tussen hierdie karakters – skielik is Liron nie net 'n eenvormige karakterkonstruksie nie.)

Verder is die verteller in die jongste weergawe eerder iemand wat die storie van 'n "ons" vertel: hy spreek tot 'n gemarginaliseerde gemeenskap van "banggatte" (116), "uitgeweke Suid-Afrikaners" (125), "seuns soos ek" (145) en "outjies wat te vinnig moes grootword" (147) – waar laasgenoemde verwys na jong seuns wat onder andere verkrag word, geboelie word, of deur 'n moeilike verhouding met hul vader probeer navigeer. Maar hy verteenwoordig ook die algemeen-menslike "ons" wat die vrese vir mislukking in al sy vorme te midde van die alledaagse ken – in plaas van iemand te wees wat alte ideosinkratiese dagboekinskrywings maak oor elke dag se belewenisse in Londen.

Ons tref dus in hierdie finale weergawe van die manuskrip 'n versnyding van dramatiese, narratiewe en liriese taalgebruik aan, maar ook benutting van die bewussynstroomtegniek, wat deurgaans poëtiese woorduitings bevat. Liron verbaliseer ook voortdurend veranderende impulse en persepsies tydens sy vertelling, soos wat gebruiklik in eenpersoondramas is.

Verder kon die teks baat by die studieleier se terugvoer, wat onder meer uitgewys het dat te min handeling en te min tempowisseling (in taal en handeling) die drama pootjie. Albei hierdie tekortkomings kan toegeskryf word – en is die tipiese slagat vir die skep van eenpersoondrama-tekste – aan die "praterige" aard en gepaardgaande stylaanpak van die genre: baie word gesê, maar hoeveel daarvan dra uiteindelik by tot spanningbou in die aanbod van die verhaaldeure? Daar is om dié rede weer na die innerlike en uiterlike handeling van die karakter-spreker in die drama gekyk en die skrywer kon onder andere die presentasie van Liron se eerste dansoudisie (wat misluk het) bywerk tot weergawe van uiterlike handeling, terwyl die wroeging wat hy koester (selftwyfel en psigiese selfsabotasie) eerder vir die karakter-spreker se mond verwoord is om sodoende sy innerlike handeling te aksentueer.

Die tempowisselinge van Liron se gedagtespraak kan byvoorbeeld in die volgende twee gedeeltes aangetref word:

Swaar voete op linoleumvloere kaalvuiste teen koue mure snotneuse wat gesnuif word fluisterstemme wat jaag iets wat val lag soos 'n vuurhoutjie wat vrek kort na hy aangesteek is weer snotneuse wat gesnuif word weer swaar voete op linoleumvloere vloere voor j  u deur, vuiste teen j  u muur hier en hier is dit donkerder as die donkerste vierkante meter van die koshuis... (2016:145)

Teenoor:

Seuns soos ek bly bang vir die donker. Donkerte ... is lig met die ligte  f; en lig donkerte met die ligte  n. Donker is lig; lig is donker. Jy is altyd in ligdonkerte of donkerlig gehul; afsonderlik, nooit tegelyk nie – maar dis ook dieselfde. Jy's f  kol, al is jy alles. (2016:122)

Benewens die gebrek aan handeling en tempowisseling, het 'n klimaktiese, openbarende einde-met-afloop in die voorfinale weergawe te kort geskiet. Waar die anti-chronologiese struktuur as 't ware bedoel was om op onthulling af te stuur, het die gehoor reeds 'n ent van die slot af eintlik byna alles omtrent Liron se lewensintrige en die redes vir sy selftwyfel, swartgalligheid en uiteindelijke selfmoorddrang gewet. Die skrywer het besluit om weer na die begin van die storie te kyk om vas te stel wat daarvan belangrik is om 'n omgekeerde struktuur te motiveer. Met ander woorde: Wat gebeur aan die begin van hierdie intrige wat dit vir die gehoor die moeite werd maak om op die onthulling daarvan te wag? Die skrywer het besluit om die videokamera, wat 'n pertinente rol dwarsdeur die drama speel, 'n dieper betekenis te gee wat eers aan die einde van die drama aan die gehoor onthul word.

Wat aanvanklik net 'n rekwisiet was, dien nou as 'n simbool van onversetlikheid, wraak, maar ook: ironie. Wanneer hy langs die onbekende man in die vliegtuig sit en geselsies aanknoop, vertel hy die storie agter die kamera:

My pa het dit gekoop... Hy't gegrap en gesê ek moet nou nie gaan staan en stront afneem nie. Stront soos wat? Stront soos "jammer, ek het dit nie gemaak nie"... (2016:160)

Die verfilming van sy tyd in Londen is 'n ontbloting van sy volle self en ons lei af dat die beeldmateriaal daarvan nie iets is wat ouers sal wil sien nie. Die videomateriaal dien terselfdertyd as 'n laaste manier van opstand teen sy stiefpa, net soos die dag by die atletiekbyeenkoms toe hy aspris geval het. Hy het dit nie gemaak nie en dit is presies waarteen die pa hom vermaan het. Maar hierdie kamera vervul ook nou 'n verder funksie in die finale manuskripweergawe, naamlik die afbreek van die teaterkonvensie van die vierde muur. Vergelyk:

Liron skakel die ding aan en draai die kamera op die gehoor. Op die skerm, agter Liron, is daar beeldmateriaal van 'n man op 'n vliegtuig wat probeer keer dat hy op kamera verskyn. (2016:160)

Deur die kamera op die gehoor te draai, maar 'n ander beeld op die skerm te sien, word iets geïmpliseer. Myns insiens impliseer dit dat die gehoor, en daarmee saam hulle vrese, verteenwoordig word deur die man op die skerm. Miskien is dit nie die verlangde klimaktiese, openbarende einde-met-afloop nie, maar hierdie laaste 'uitreiking' van akteur na gehoor sorg vir 'n treffender, meer ontroerende, slottoneel.

Ten slotte moet beklemtoon word dat die daarstelling van riglyne vir die skryf van 'n eie eenpersoondrama, deur middel van die teorieondersoek en die analise van 'n aantal bestaande eenpersoondramas, hoegenaamd nie tot die vind van 'n pakkende intrige gelei het nie, maar dat dit die skrywer in staat gestel het om die "storie" in die drama treffender aan te bied. 'n Stewiger raamwerk is met ander woorde geskep waarbinne die "storie" (die intrige-aanbod) vorm gegee kon word. Navorsing soos in die geval van hierdie studie het dus nie ten doel om enigiemand te leer skryf nie, maar om diegene wat hul hand aan die skryf van 'n eenpersoondrama waag, leiding oor die integrering en strukturering van die genrespesifieke skeppings-elemente te bied. Die riglyne wil die dramaturg uiteindelik toerus om nie die soort eenpersoondramas te skep waarteen Catron (2009:13) hom só sterk sou uitspreek nie:

[The first monodramas I saw] were self-pitying whimpers, tiny episodes about boring people who whined about life's inequities and were satisfied to do nothing else, mere stream-of-consciousness stuff that might be appropriate for personal diaries but certainly not for audiences.

Sedert die voltooiing van die eerste weergawe van die manuskrip in 2013, in 'n klein koshuiskamer op die NWU-PUK-kampus, het *Die donker man* ontwikkel van 'n 23 bladsy-relaas deur 'n aspirerende sanger oor sy ervarings in Londen tot 'n vollengte eenpersoondrama wat die waarmerke van drie jaar se navorsing soos geboortevlekke dra. 'n Drama is bedoel om deur akteurs voor 'n gehoor opgevoer te word en daar word beoog om hierdie manuskrip op die planke te (laat) bring.

## Hoofstuk 6

### GEVOLGTREKKING

*"So much of solo work is the text." (Young 2012:359)*

Daar is/was kennelik 'n leemte, veral in Afrikaans, aan 'n sistematiese beskrywing van die aard en kenmerke van die eenpersoondrama en die onderhawige studie het ten doel gehad om daardie leemte te vul. Die internasionale oplewing in die belangstelling en voorkoms van die eenpersoondrama as subgenre, asook 'n opvallender teenwoordigheid en 'n groeiende waardering daarvan in Afrikaans, dien verder as 'n getuigskrif vir die waarde van só 'n studie.

Daar moes egter eers vasgestel word waar hierdie genre ontstaan het en waaraan hierdie oplewing te danke is. 'n Historiese oorsig van die eenpersoondrama bewys dat die genre, in internasionale konteks sedert die 1800's en 1900's, vanaf eenvoudige literêre voorlesings ontwikkel het tot soloteatervorm, gebaseer op oorspronklik geskepte en dramatologies komplekse tekste. Dramaturge soos Ibsen, Strindberg, O'Neill, Williams, Brecht en Beckett word hoog aangeprys vir hulle rol in die ontwikkeling van die eenpersoondrama-genre. Brecht en Beckett het volgens kritici die manier verander waarop ons teatermonoloë benader en hulle dramas het die weg gebaan vir vollengte-monoloë, oftewel eenpersoondramas, terwyl "performance art" in die Westerse kultuur dit verder as 'n selfstandige teatervorm help vestig het.

Aan lokale boord is daar eers werklik vanaf die 1990's 'n opbloei van Suid-Afrikaanse eenpersoondramas te bespeur – dokumentering hiervan in die vorm van gepubliseerde of geargiveerde tekste, is egter min en yl gesaai. Die opbloei van die Afrikaanse eenpersoondrama-genre is meesal aan die kabaretbeoefening van die laaste dekade van die twintigste eeu te danke, maar die ten tonele voering van Engelse eenpersoondramas is insgelyks verantwoordelik vir die ontwikkeling van die genre hier te lande. Hierdie dramas en kabarete is veral beïnvloed deur die sosio-politieke ommeswaai sedert 1994 en die algemene verandering in finansiële dinamiek rondom die kunste en in die kultuursektor.

Bewyse is gelewer van die gewildheid van die Afrikaanse eenpersoondrama: dit was 'n uitlaatklep vir die soeke na 'n post-apartheid-identiteit; en die transformasie van die

staatsgesubsidieerde uitvoerende kunsterade het teaterlui gedwing om finansiëel meer beskeie teateraanbiedinge te oorweeg. Suid-Afrikaanse gehore het om dié rede iemand nodig gehad om namens hulle te praat, uit te praat, en die onus het hier op die karakter-as-storieverteller geval. Daar is aangetoon dat, naas die genoemde politieke diskoersvoering en die finansiële dinamiek, die bevordering van die monoloogvorm binne die konteks van 'n veranderende diskoers rondom die self 'n rol gespeel het in die vestigingsproses rondom die genre – dat daar gesoek is na wyses om sulke innerlike, psigologiese toestande voor te stel.

Die Modernisme as breë kulturele stroming had 'n sterk invloed op die eenpersoondrama en die belangrikste aspek hiervan is die verskuiwing van die dramatiserende fokus vanaf die buitewêreldgebeure na die innerlike ervaring van die karakters – met die bewussynstroomtegniek by uitstek as 'n modernistiese vormlike wending. Met meer spesifieke aandag aan die rol van die gehoor in die opvoering van eenpersoondramas, is bevind dat dié genre nie slegs 'n vorm van individuele innerlike monoloog behels nie, maar dat dit ook gaan om die individu wat as verteller namens sy/haar sosiale groep-verband of gemeenskap optree.

Daar is, deur middel van die ondersoek na die eenpersoondrama as genre, na nuwe benaderinge tot die konstruksie van narratiewe en die inrigting/benutting van die teater ruimte gekyk, asook na die akteur in sy verhouding tot die gehoor. Eersgenoemde behels onder andere die drama se voorgestelde en vertelde gebeure wat in onafgegrensde tydvlakke deureen beweeg, asook die vermenging van genremodusse ter wille van tempowisseling. Wat betref die akteur en sy verhouding met die gehoor, sien ons dat die gehoorlede as 't ware ingenooi word om die ware 'self' van die vertolkte karakter te ontmoet, maar om terselfdertyd iets van hul eie 'self' te herken. Die gehoor vertolk ook dikwels die rol van aangesprokene, van vertroueling; soms selfs die rol van byspeler of antagonis.

Dit blyk dan dat drie kernelemente van die eenpersoondrama onderskei kan word, naamlik die rolle van, onderskeidelik, die teks, die akteur en die gehoor. Hierdie drie kernaspekte vertak op hul beurt sodat ten slotte vyf kategorieë van genrekenmerke ter sprake is, te wete betreffende karakterisering, taalgebruik, storievertelling, die gehoorrol en stelinkleding. 'n Paar suksesvolle Afrikaanse eenpersoondramas is aan hierdie kenmerkonderskeidings getoets en geanaliseer met die oog op die vasstelling van sistematiese ooreenkomste tussen hulle. Die

waarneming is dat die teks van die eenpersoondrama, soos internasionaal en plaaslik gemanifesteer, wel genrespesifieke kenmerke binne daardie kategorieë vertoon.

In die eenpersoondramas wat in hierdie studie bespreek is, is daar duidelik uitstaande gedeelde kenmerke. 'n Paar van die belangrikste ooreenkomste is die versnyding of vermenging van dramatiese, narratiewe en liriese taalgebruik en die benutting van die bewussynstroomtegniek; die benutting van die konseptuele kategorieë van storievertelling op so 'n wyse dat die gehoorlede in staat gestel word om hulle die vertelde situasie en gebeure te verbeeld; die vertellerkarakter se emosionele self-preokkupasie, maar terselfdertyd die feit dat daar namens 'n groter groep deur die karakter gepraat word; en, laastens, die interessante benutting van tyd (deureenskuiwing van verskillende tye).

Afgesien van dusdanige stel kenmerke, is daar ook die interessante ooreenkomste wat betref die eienskappe en kenmerke van die dramatiese monoloog en die van die eietydse eenpersoondrama. Een van die vernaamste ooreenkomste, die bewuswording waarvan deurslaggewend tot die bepaalde studie-aanpak bygedra het, is die opvallende wyse waarop eienskappe van die verhalende, dramatiese en liriese modusse in albei vorme gekombineer word. Ook die bevindings rondom ooreenkomste tussen die kabaret en die eenpersoondrama is te vermeld. Die eietydse eenpersoondrama blyk 'n kombinasie van die dramatiese monoloog en die kabaret as teatergenres te wees en 'n suksesvolle eenpersoondrama-teks sal myns insiens getuig van 'n goeie begrip by die dramaturg van beide die kabaretvorm en die dramatiese monoloog (laasgenoemde soos dit in poësieformaat daar uitsien).

'n Verdere belangrike bevinding betref die laat intrige-aanvangspunt van eenpersoondramas, soos te bespeur in die gekose Afrikaanse eenpersoondrama-tekste. Daarom is daar ook by die skryf van 'n eie dramateks besluit op 'n laat aanvangspunt – 'n invalshoek wat, soos Levitt (1971:26,27) dit stel, die uitgebeelde handelingswydte tot die laaste oomblikke voor die klimaks beperk. So 'n aanpak blyk te sorg vir 'n meer gekonsentreerde "storie"- of intrige-aanbod.

Ten slotte is dit belangrik om op te merk dat die belangrikste middel van manifestasie van al die bostaande kenmerke, soos uit die verkende dramas blyk, kennelik tekstueel is. Is Young (2012) se uitspraak oor die eenpersoondrama ("So much of solo work is the text") dus geldig vir enige bespreking rakende hierdie teatervorm? Myns insiens moet die antwoord

bevestigend wees: die woorde van die storieverteller oriënteer die gehoor en stel die lede daarvan in staat om die voorgestelde/geïmpliseerde wêreld vir haar- of homself te skep, wat sodoende 'n meer betrokke gehoor-akteur-verhouding vestig.

In al drie die dramas word die voorgestelde tyd, oftewel fiksionele tyd, byvoorbeeld deur die vertellers direk aangedui en linguistiese merkers in die teks stel die gehoor in staat om die verteller na die verlede te vergesel. Daar word ook woordelike vermelding van die veronderstelde/fiksionele ruimtes in al drie eenpersoondramas aangetref en hierdie ruimtes word verder deur middel van vertelling en metonimiese verwysing aan die gehoor gesuggereer – die gehoor word in staat gestel om die ruimtes self te verbeel.

Die sistematiese beskrywing van die aard en kenmerke van die eenpersoondrama soos hierbo uiteengesit, vul myns insiens die leemte wat tot dusver op die terrein van dramateorie in Afrikaans bestaan het. Die bespreking van die oorsprong, geskiedenis en kenmerke van die eenpersoondrama as toneelstuksoort in die internasionale, maar veral Afrikaanse teaterverband, skep vir voornemende dramaturge 'n grondige beskouing van die spesifieke genre. Dit is die navorser se mening dat die riglyne, soos in die voorafgaande hoofstuk verwoord, skrywers van die dramasoort van beter leidinggewende inligting en van 'n teoreties sterker begroonde basis as voorheen voorsien om hul taak aan te pak.

Met benutting van die raamwerk van die Resepsieteorie sou 'n mens verdere navorsing kon doen aangaande die akteur-gehoor-verhouding binne die eenpersoondramasoort, dit wil sê gesien in vergelyking met die verhouding soos gemanifesteer in die multikarakterdrama. 'n Navorsingsvraag soos die volgende sou ter sprake gebring kan word: Watter aanpassings manifesteer as 'n eenpersoondrama-tekst tot multikarakterdrama-tekst verwerk word, en andersom – spesifiek wat betref die gehoorrol in die konkretisering van die "boodskap" van die drama? Hoe verskil die twee soorte in hierdie verband van mekaar?

Die eenpersoondrama as teatersoort het 'n lang ontwikkelingspad afgelê vanaf die geleentheid toe individue begin het om stories aan ander stamlede te vertel. Vandag blyk dit (weer) een van die gewildste teatervorms te wees, waar daar byvoorbeeld spesifieke feeste tot stand gebring is gewy aan die eenpersoondrama, en jaarliks 'n aansienlike aantal eenpersoondramas by Suid-Afrikaanse kunstefeste opgevoer word. Die oogmerk was, om in die lig hiervan, 'n bydrae te lewer wat sowel dramaturge as regisseurs en akteurs tot nut sal strek in die skep en

opvoering van suksesvolle eenpersoondramas. Mag die skryf en opvoer van toekomstige (Suid-) Afrikaanse eenpersoondramas tot eer strek van Thespis en Euripides, en van al die storievertellers, podiumdigters, voordragkunstenaars, komediantes, nabootsers en uitvoerende kunstenaars wat in hulle teaterwerk hierdie eietydse vorm voorafgeskadu het.

## Bronnelys

Abrams, N. H. 1971. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: W.W. Norton.

Anoniem. 2009. Afrikaanse kunstefeeste 'trek noustrop', hoor Akademie. *Die Burger*, 30 Junie. Kyk:  
[http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2009/06/30/SK/9/gcakamar\\_1756.html](http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2009/06/30/SK/9/gcakamar_1756.html) Datum van gebruik: 23 Jul. 2014.

Anoniem. 2013. Hier is 2013 se Fiëstas-wenners. *Huisgenoot*, 22 Maart. Kyk:  
<http://huisgenoot.com/algemeen/hier-is-2013-se-fiestas-wenners> Datum van gebruik: 24 Aug. 2014.

Anoniem. 2014a. Nicola Hanekom. Kyk:  
[http://www.artistsone.co.za/Artist\\_CVs/Women/Nicola\\_Hanekom.html](http://www.artistsone.co.za/Artist_CVs/Women/Nicola_Hanekom.html) Datum van gebruik: 24 Aug. 2014.

Anoniem. 2014b. Review: Undone. Kyk:  
<http://www.sabc.co.za/news/f1/71bc0d8044a3e43e8f06ff3bfe17c0b1/REVIEW:-Undone-20140707> Datum van gebruik: 24 Aug. 2014.

Anoniem. 2014c. The Bram Fischer Waltz. Kyk:  
<http://markettheatre.co.za/shows/watch/the-bram-fischer-waltz> Datum van gebruik: 6 Feb. 2016.

Anoniem. 2015a. [rinintaayu.weebly.com/uploads/1/2/7/3/12733966/history\\_of\\_thespis.docx](http://rinintaayu.weebly.com/uploads/1/2/7/3/12733966/history_of_thespis.docx)  
Datum van gebruik: 18 Jun. 2015.

Anoniem. 2015b. <http://www.wits.ac.za/wits theatre/24782/> Datum van gebruik: 7 Maart 2015.

Appleton, R. 2014. Review: Oscar and the Pink Lady. Kyk:  
<http://www.whatsonincapetown.com/post/reveiw-oscar-pink-lady/> Datum van gebruik: 23 Jun. 2015.

Barkhuizen, J.H. 1988. Jona: Die rekonstruksie van 'n karakter. *HTS Teologiese Studies*, Vol. 44(1):55-70. <http://www.hts.org.za/index.php/HTS/article/viewFile/2188/4002> Datum van gebruik: 13 Apr. 2015.

Beeld. 1993. Ritsgids. <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/1993/09/11/999/2.html>  
Datum van gebruik: 14 Aug. 2015.

Boekkooi, P. 2013. Hoogtepunte 2012: Toneel... 'n Ewewigtige aanbod van klassiek en nuut. *Beeld*, 7 Januarie. Kyk:  
<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2013/01/07/B1/13/jmtoneel.html> Datum van gebruik: 22 Jun. 2015.

Bonney, J. 2000. *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*. New York: Theatre Communication Group.

Bordman, G., Hirschak, T.S. 2004. Solo Performances. In Bordman, G. & Hirschak, T.S. (eds.) *The Oxford Companion to American Theatre*. Beskikbaar by:  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195169867.001.0001/acref-9780195169867-e-2878> Datum van gebruik: 20 Jul. 2014.

Botha, F.J. 2015. Hanekom beslis nie die pad byster nie: Die pad byster deur Nicola Hanekom. *Literator* 36(1):1169. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v36i1.1169> Datum van gebruik: 15 Jul. 2015.

Brink, A.P. 1987. *Vertelkunde: 'n inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, M. J. 1995. *Storie en sprokie: 'n ondersoek na die sprokiesmotief in enkele populêre Afrikaanse romans*. Pretoria: Unisa. (Verhandeling – MA).

Britannica Academic. 2008. Thespis.

<http://academic.eb.com.nwulib.nwu.ac.za/levels/collegiate/article/72103#> Datum van gebruik: 16 Jun. 2015.

Britannica Academic. 2016. Lyceum movement.

<http://academic.eb.com.nwulib.nwu.ac.za/levels/collegiate/article/49484> Datum van gebruik: 5 Feb. 2016.

Britz, E. 2013. Fontein van Frans uit die Vrystaat. *Beeld*, 19 Mei. Kyk:

<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2013/05/19/BJ/3/18MeiLunch.html> Datum van gebruik 12 Jun. 2015.

Burger, W. 2015. 2015 Eugène Maraisprys aan Nicola Hanekom vir Die pad byster: Lees Willie Burger se huldigingswoord. <http://protea.bookslive.co.za/blog/2015/06/30/2015-eugène-maraisprys-aan-nicola-hanekom-vir-die-pad-byster-lees-willie-burger-se-huldigingswoord/> Datum van gebruik: 15 Jul. 2015.

Carlson, M. 1996. *Performance: A Critical Introduction*. London; New York: Routledge.

Catron, L. E. 2009. *The Power of One: The Solo Play for Playwrights, Actors, and Directors*. Illinois: Waveland Press, Inc.

Claycomb, R.M. 2003. *Playing at Lives: Life Writing and Contemporary Feminist Drama*. University of Maryland. (Dissertation – PhD).

Conradie, P.J. 1998. *Die drama: 'n inleidende studie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Conradie, P.J. *Monoloog*.

[http://www.literaryterminology.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=136&catid=20](http://www.literaryterminology.com/index.php?option=com_content&view=article&id=136&catid=20) Datum van gebruik: 13 Apr. 2015.

Cope, T. 1978. Towards an Appreciation of Zulu Folktales as Literary Art. (In Argyle, J., Preston-Whyte, E., ed. *Social System and Tradition in Southern Africa*. New York: Oxford University Press. p. 183-205).

Davies, K. 2015. The 3<sup>rd</sup> Solo Theatre Festival. The 2015 National Arts Festival programme:88-89.

De Beer, D. 2013. Best of Afrikaans arts recognised. *Kyk*:  
<http://www.iol.co.za/tonight/news/local/best-of-afrikaans-arts-recognised-1.1491994#.VCJyJpSSw64> Datum van gebruik: 24 Augustus 2014.

DeVinney, K. 1999. Monologue as Dramatic Action in Brian Friel's *Faith Healer* and Molly Sweeney. *Twentieth Century Literature*, Vol. 45(1):110-119.  
<http://www.jstor.org/stable/441667> Datum van gebruik: 24 Oktober 2015.

Dubrow, H. 1982. *Genre – Series: The critical idiom*. London: Methuen.

Du Plessis, H., Odendaal, B. 2014. *Skryfkuns: Die Skryf van Poësie*. Potchefstroom: NWU, Potchefstroomkampus. (Studiegids SKRK 211 A).

Du Plooy, H. 2010. Narratiwiteit in liriese vers: teoretiese aspekte van die bestudering van narratiewe inhoude, strukture en tegnieke in liriese poësie. *Stilet*, 22(3):1-40.

Engelbrecht, T. 1997. Sangeres Pienaar gaan in Europa optree. *Beeld*, 7 April. *Kyk*:  
<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/1997/04/7/10/1.html> Datum van gebruik: 20 Jun. 2014.

Fitzsimons, R. 1970. *Garish Lights: The Public Reading Tours of Charles Dickens*. Philadelphia: Lippincott.

Geis, D. 1993. *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*. Michigan: University of Michigan Press.

Gentile, J.S. 1989. *Cast of One: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*. Illinois: University of Illinois Press.

Gérard, A.S. 1971. *Four African literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*. Berkeley: University of California press.

Greyling, S.F., Du Plessis, H. 2000. Karakters vir jeugdige leiers. *Literator*, Vol. 21(2):145-161. <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v21i2.479> Datum van gebruik: 13 Apr. 2014.

Graver, D., ed. 1999. Drama for a new South Africa: seven plays. Bloomington: Indiana University Press.

Griebenow-Nel, M. 2012. Bright young actor redefines aesthetic. <http://blogs.24.com/fromthamarina/2012/03/06/bright-young-actor-redefines-aesthetic-wessel-pretorius-in-ont/> Datum van gebruik: 23 Jun. 2015.

Grové, A.P. 2013. Liriek. Kyk: <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/19-1/317-liriek> Datum van gebruik: 24 Nov. 2014.

Hanekom, N. 2014. HOL. In Hanekom, N. (red.). *Die pad byster*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Herman, D. 2009. Basic elements of narrative. Chichester, UK: Wiley Blackwell.

Howell, J. 1979. Solo in Soho: The Performer Alone. *Performing Arts Journal*, Vol. 4(1):152-158. <http://www.jstor.org/stable/4623771> Datum van gebruik: 23 Sept. 2014.

Johannes, R. 2014. Oscar And The Lady In Pink Review. Kyk: <https://www.2oceansviberadio.com/oscar-and-the-lady-in-pink-review/> Datum van gebruik: 23 Jun. 2015.

Jordaan, A. 2008. Stories wat die waarheid lieg, en stories wat leuens verdoesel – 'n blik op die "stories" in Indische Duinen (Adriaan van Dis, 1994), Sleuteloo (Hella Haasse, 2002) en Agaat (Marlene van Niekerk, 2004). *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans*, 1(1). [http://www.repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/14416/Jordaan\\_Stories\(2008\).pdf?sequence=1](http://www.repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/14416/Jordaan_Stories(2008).pdf?sequence=1) Datum van gebruik: 16 Jun. 2015.

Joubert, E. 1989. Verhoog bly Bill Flynn se beste maat. *Die Burger*, 7 Desember. Kyk: <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/1989/12/07/16/7.html> Datum van gebruik: 14 Aug. 2015.

- Kalmer, H. 2012. Die Bram Fischer-wals. (Ongepubliseer).
- Karvellas, G. 2013. Running On Empty Promo. [internet video] Beskikbaar by: <https://www.youtube.com/watch?v=f11rvTqzi1g> [Toegang verkry op 23 Maart 2016].
- Kearns, M. 1997. Getting your solo act together. Portsmouth: Heinemann Drama.
- Kearns, M. 2005. The Solo Performer's Journey: From the Page to the Stage. Portsmouth: Heinemann Drama.
- Kennedy, A.K. 1975. Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language. Cambridge University Press.
- Keuris, M. 1996. Die dramateks: 'n handleiding. Pretoria: Van Schaik.
- Keuris, M., Krüger, L. 2014. South African drama and theatre heritage (part I): a map of where we find ourselves. *South African Theatre Journal*, 27(1):19-31.
- Keuris, M. 2015a. Portrait of an Afrikaner revolutionary: Harry Kalmer's The Bram Fischer Waltz. *South African Theatre Journal*, 28:2, 117-128.
- Keuris, M. 2015b. Twee Fischers, twee dramas: Die geheime Bloemfontein-konferensie (The secret Bloemfontein conference) (1938) and Die Bram Fischer waltz (2011). *Tydskrif vir letterkunde*, 52(2):48-60.
- Kuritz, P. 1988. The making of theatre history. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Levitt, P.M. 1971. A Structural Approach to the Analysis of Drama. The Hague: Mouton.
- Liebenberg, W. 2013. Modernisme. Kyk: <http://www.literaryterminology.com/index.php/keuselys/20-m/134-modernisme> Datum van gebruik: 18 Jun. 2015.

LitNET. 2012. National Arts Festival: Hol het obsessie as brandstof. *LitNET*, 13 Julie. Kyk: <http://www.litnet.co.za/national-arts-festival-emholem-het-obsessie-as-brandstof/> Datum van gebruik: 17 Jul. 2015.

Maguire, T. 2015. *Performing Story on the Contemporary Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mahomed, I. 2015. Irene Stephanou keeps the satirist flag flying. *The Herald*, 1 Julie. Kyk: <http://www.pressreader.com/south-africa/the-herald-south-africa/20150701/281986081211929/TextView> Datum van gebruik: 5 Jun. 2015.

Malan, M. 2012. Marlo Minnaar verras in aangrypende stuk 'Af'. *Die Burger*, 5 April. Kyk: <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2012/04/05/SK/17/mmfa.html> Datum van gebruik: 4 Feb. 2016.

Malan, M. 2013a. Stuk laat geen oog droog. *Rapport*, 3 April. Kyk: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Stuk-laat-geen-oog-droog-20130403> Datum van gebruik: 23 Jun. 2015.

Malan, M. 2013b. Oskar... en die vertaler. *Rapport*, 30 Maart. Kyk: <http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2013/03/30/RH/6/31Maart-boek.html> Datum van gebruik: 23 Jun. 2015.

Malan, M. 2014. Oskar praat ook Engels. *Rapport*, 6 Augustus. Kyk: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Oskar-praat-ook-Engels-20140806> Datum van gebruik: 23 Sept. 2014.

Malan, M. 2015. Adam konfronteer met vrae. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Teater/Adam-Twee-Adam-konfronteer-met-vrae-20150313> Datum van gebruik: 6 Feb. 2016.

Merriam-Webster. 1995. Monodrama. (*In Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*, 3:773).

- Merson, S. 2004. *Your Name Here: An Actor and Writer's Guide to Solo Performance*. Nevada: Star Publish.
- Mofokeng, S.M. 1951. *A study of folktales in Sotho*. Johannesburg: Wits. (Verhandeling: MA).
- Morris, G. 1989. Theatrical possibilities of the traditional Xhosa iintomsi: what do they offer here and now? *South African Theatre Journal*, 3(2):91-99.
- Mouton, J., en Marais, H.C. 1988. *Basiese Begrippe: metodologie van die geesteswetenskappe*. Pretoria: RGN-Uitgewers.
- Msimang, C.T. 1986. *Folktale influence in the Zulu novel*. Pretoria: Via Afrika.
- Müller, J. 1996. *Om tot verhaal te kom: pastorale gesinsterapie*. Pretoria: RGN.
- Nel, M. 2011. *Die aard en funksie van die Afrikaanse kabaret en enkele aanverwante terme*. Stellenbosch: US. (Proefskrif – MDRAM).
- Ohlhoff, H. 2013. Diëgesis. *Kyk*: <http://www.literaryterminology.com/index.php/11-d/298-diegesis> Datum van gebruik: 24 Nov. 2014.
- Oliphant, A.W. 2013. *Swart literatuur in Suid-Afrika*. *Kyk*: <http://www.literaryterminology.com/index.php/25-s/242-swart-literatuur-in-suid-afrika> Datum van gebruik: 15 Jun. 2015.
- Opperman, D.J. 1974. *Naaldekoker*. Kaapstad: Tafelberg.
- Oxford English Dictionary Online. 2015a. Lyceum. <http://www.oed.com.nwulib.nwu.ac.za/view/Entry/111541?redirectedFrom=Lyceum#eid> Datum van gebruik: 28 Jun. 2015.
- Oxford English Dictionary Online. 2015b. Monodrama. <http://www.oed.com.nwulib.nwu.ac.za/view/Entry/121376?redirectedFrom=monodrama#eid> Datum van gebruik: 28 Jun. 2015.

Oxford English Dictionary Online. 2015c. Monopolylogue.  
<http://www.oed.com.nwulib.nwu.ac.za/view/Entry/121571?redirectedFrom=monopolylogue#eid> Datum van gebruik: 28 Jun. 2015.

Pauw, D.A. 1994. Die term dramaties: terug na Aristoteles. *Literator*, Vol. 15(1):125-144.  
<http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/655/825> Datum van gebruik: 24 Nov. 2014.

Perkins, K.A., ed. 1999. *Black South African Women: an anthology of plays*. Cape Town: Cape Town University Press.

Philip, S. 2014. Harry Kalmer and The Bram Fischer Waltz. Kyk:  
<http://www.mediaclubsouthafrica.com/land-and-people/4017-harry-kalmer-and-the-bram-fischer-waltz#ixzz42WR8vbp8> Datum van gebruik: 6 Feb. 2016.

Pople, L. 2011. Hanekom draf deur kop van haar karakter. *Die Burger*, 14 November. Kyk:  
<http://m24arg02.naspers.com/argief/berigte/dieburger/2011/11/14/SK/14/mmHOL.html>  
Datum van gebruik: 17 Jul. 2015.

Pople, L. 2013. Akteur minder belangrik as die storie. Kyk:  
<http://www.netwerk24.com/Nuus/Akteur-minder-belangrik-as-die-storie-20130331> Datum van gebruik: 14 Aug. 2015.

Pople, L. 2015. 'n Tweede Adam bewandel 'n verlate aarde.  
<http://www.netwerk24.com/Vermaak/Teater/n-Tweede-Adam-bewandel-n-verlate-aarde-20150218> Datum van gebruik: 6 Feb. 2016.

Potgieter, P. 2012. A play that is eight kilometres long. No really! Kyk:  
<http://cue.ru.ac.za/2012/07/a-play-that-is-eight-kilometres-long-no-really/> Datum van gebruik: 17 Jul. 2015.

Pretorius, R. 1980. "Vrede-aand": 'n herlesing en herwaardering. In Scholtz, M. (red.). *Leipoldt 100*. Kaapstad: Tafelberg. P. 74-90.

Pretorius, W. 2009. *ONT-*. (Ongepubliseer).

Prins, M.J. 1987. Die direktief as dramatiese taalhandeling in Krismis van Map Jacobs. *Literator*, Vol. 8(3):26-38.  
<http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/868/1042> Datum van gebruik: 23 Sept. 2014.

Rademeyer, P. 2015. Adam Twee. (Ongepubliseer).

Redelinghuys, R. 2013. Running on empty hits the bullseye. *Kyk*:  
<http://www.litnet.co.za/running-on-empty-hits-the-bullseye/> Datum van gebruik: 17 Jul. 2015.

Retief, H. 2013. Ont-kiem, ont-klee: W is vir Wessel, P is vir Pretorius. *Rapport*, 8 April.  
*Kyk*: <http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2013/04/08/RH/11/RH011-RH011-RH011-RsH01c3-11-670.html> Datum van gebruik: 12 Jun. 2015.

Retief-Meiring, M. 2014. Biebouw-resensie: Die pad byster deur Nicola Hanekom.  
<http://www.litnet.co.za/biebouw-resensie-die-pad-byster-deur-nicola-hanekom/> Datum van gebruik: 17 Jul. 2015.

Ribner, I., Morris, H. 1962. Poetry: a critical and historical introduction. Chicago: Scott Foresman.

Roos, H. 2013. Epiek. *Kyk*: <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/12-e/307-epiek> Datum van gebruik: 24 Nov. 2014.

Rosenmeyer, T.G. 1981. Aristotelian Ethos and Character in Modern Drama. (*In* Proceedings of the IXth congress of the international comparative literature association, vol. 1:119-125).

Sandahl, C. 2003. Queering the crip or crippling the queer?: Intersections of queer and crip identities in solo autobiographical performance. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 9(1-2): 25-56.  
[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Wu9wAfOziyoJ:www.ces.uc.pt/projectos/intimidade/media/Queering%2520the%2520crip\\_sandahl.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=za&client=safari](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Wu9wAfOziyoJ:www.ces.uc.pt/projectos/intimidade/media/Queering%2520the%2520crip_sandahl.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=za&client=safari) Datum van gebruik: 24 Okt. 2014.

Scheepers, R. & Kleyn, L. 2012. Die Afrikaanse Skryfgids. Johannesburg: Penguin Books.

Schiff, B. 2012. The Function of Narrative: Toward a Narrative Psychology of Meaning. *Narrative works: Issues, Investigations, & Interventions*, 2(1):33-47.

<https://journals.lib.unb.ca/index.php/NW/article/viewFile/19497/21063> Datum van gebruik: 15 Nov. 2014.

Schmitt, E. 2013. Oskar en die pienk tannie (Afrikaanse vertaling deur Naomi Morgan). Kaapstad: Human & Rousseau.

Scholtz, M.G. 2013. Bewussynstroomverhaal. Kyk:

<http://www.literaryterminology.com/index.php/9-b/22-bewussynstroomverhaal> Datum van gebruik: 23 Nov. 2014.

Schoombie, S. 2012. 'n Naam om te Ont-hou. *Beeld*, 2 Desember. Kyk:

<http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2012/12/02/BJ/8/1DesWessel.html> Datum van gebruik: 12 Jun. 2015.

Smith, A. 2010. Nikolai Evreinov and Edith Craig as Mediums of Modernist Sensibility. *New theatre quarterly*, Vol. 26(103):203-216.

<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=7871176&fileId=S0266464X10000412> Datum van gebruik: 16 Jun. 2015.

Smith, T. 2014. A storyteller to the very end. Kyk: <http://beta.iol.co.za/tonight/what-s-on/western-cape/a-storyteller-to-the-very-end-1728346> Datum van gebruik: 23 Sept. 2014.

Steenberg, E. 2013. Volksverhaal. Kyk:

<http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/28-v/269-volksverhaal> Datum van gebruik: 16 Jun. 2015.

Stephanou, I. 2015. Irene Stephanou – Actor, Dramatist, Educator: Bio. Kyk:

<http://irenestephanou.weebly.com/bio.html> Datum van gebruik: 5 Jun. 2015.

Stones, L. 2014. The Bram Fischer Waltz: Brilliant, heartrending, a piece of history. Kyk: <http://www.dailymaverick.co.za/article/2014-09-22-the-bram-fischer-waltz-brilliant-heartrending-a-piece-of-history/#.Vwi8CIS8zFJ> Datum van gebruik: 4 Feb. 2016.

Teachout, T. 2012. I Am My Own Playwright. <https://www.commentarymagazine.com/articles/i-am-my-own-playwright/> Datum van gebruik: 18 Nov. 2014.

Van der Merwe, G. 2010. Kabaret in Suid-Afrika: Kabarett of Cabaret? Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch. (Proefskrif – MDRAM).

Van Deventer, M.S. 1974. Die Dramatiese Monoloog in Afrikaans. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Verhandeling – MA).

Van Eetveldt, H.J. 1982. Materiaal en Struktuur: Handleiding by die prosa. Johannesburg: Perskor.

Van Heerden, J. 2008. Theatre in a New Democracy: Some Major Trends in South African Theatre from 1994 – 2003. Stellenbosch: US. (Proefskrif – PhD).

Van Staden, P.T. 1980. Beeldspraak in die geskrewe en ongeskrewe literatuur van Tswana/Philippus Theunis van Staden. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – MA).

Van Wyk, J.J. 2012. Af. (Ongepubliseer).

Wallace, C. 2006. Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity. Prague: Litteraria Pragensia.

Wojtyła, K. 1993. Subjectivity and Irreducible. In Sandok, T (red.). *Person and Community. Selected Essays*. New York: Peter Lang. P. 214.

Woordeboek van die Afrikaanse Taal. 2015. Eenman. <http://www.woordeboek.co.za.nwulib.nwu.ac.za/?qi=50744&offset=0> Datum van gebruik: 5 Aug. 2015.

Young, J.R. 2012. *Acting Solo: The Art And Craft Of Solo Performance* [Kindle uitgewery]  
Beskikbaar: <http://www.amazon.com>.

Zarrilli, P.B., McConachie, B., Williams, G.J., Sorgenfrei, C.F. 2006. *Theatre histories: an introduction*. Taylor & Francis.

## **Bylaag: 2015 Kunstefeeste – 'n lys van eenpersoondramas aangebied**

### **Innibos**

- Elsie se nommers – Met Gys de Villiers. Regie: Jaci de Villiers; Teks: Gys en Jaci de Villiers; Choreograaf: Mirenka Cechova.
- Innie Rof – Met Neels van Jaarsveld Regie: Leon Kruger; Teks: Leon Kruger; Vervaardiger: 3 Bal Produksies.
- Die Woema van 'n Windgat Wyfie – Met Shaleen Surtie-Richards Regie: André Stoltz; Teks: Barry van Rensburg; Vervaardiger: Windgat Produksies.

### **KKNK**

- Die Klaagliedere van Ds. Tienie Benade – Met: Frank Opperman Teks: Dana Snyman Regie: Gerrit Schoonhoven Vervaardiger: Frank Opperman
- Na-aap – Met: De Klerk Oelofse Teks: Franz Kafka Vertaling: Arnold Blumer Regie: Jaco Bouwer Verwerking: Jaco Bouwer en De Klerk Oelofse Vervaardiger: Jaco Bouwer en Aardklop 21 Musiek: Jaco Bouwer en Braam du Toit Choreografie: Ina Wichterich Interaktiewe ontwerp: Andries Odendaal
- Skierlik – Met: Phillip M. Dikotla Teks: Phillip M. Dikotla Regie, ontwerp en vertaling: Mari Borstlap Verhoogbestuur en vervaardiging: Karabo Kgokong
- Santa Gamka – Met: Marlo Minnaar Teks: Eben Venter Vervaardiging en verwerking: Marlo Minnaar Regie: Jaco Bouwer Musiek: NamaSun en Dean Balie
- Affairs vir Domkoppe 2 – Met: Chris Vorster Kunswerke: Willie Steyn Vervaardiger: GZ Produksies
- Die Kaap is weer Holms – Met: Marion Holm Teks: Marion Holm en Chris Vorster Regie: Chris Vorster Kostuums: Craig Leo Vervaardiger: Handyminds
- Die Woema van 'n Windgat Wyfie – Met Shaleen Surtie-Richards Regie: André Stoltz; Teks: Barry van Rensburg; Vervaardiger: Windgat Produksies.

### **Aardklop**

- Aartappels en Ammo – Met Chris Vorster – as akteur, skrywer en regisseur.

- Blou-Blou – met Erik Holm Teks en regie: Jan Groenewald.
- Die Kaap is weer Holms – Met: Marion Holm Teks: Marion Holm en Chris Vorster  
Regie: Chris Vorster Kostuums: Craig Leo Vervaardiger: Handyminds
- Die Woema van 'n Windgat Wyfie – Met Shaleen Surtie-Richards Regie: André Stoltz; Teks: Barry van Rensburg; Vervaardiger: Windgat Produksies.
- Innie Rof – Met Neels van Jaarsveld Regie: Leon Kruger; Teks: Leon Kruger;  
Vervaardiger: 3 Bal Produksies.
- Lucy's Party – Met Albert Pretorius Regie: Tara Notcutt

### **Woordfees**

- Adam Twee – Met Wessel Pretorius Teks en regie: Philip Rademeyer
- Blou-Blou – met Erik Holm Teks en regie: Jan Groenewald.
- Die Klaagliedere van Ds. Tienie Benade – Met: Frank Opperman Teks: Dana Snyman  
Regie: Gerrit Schoonhoven Vervaardiger: Frank Opperman
- HOL Marion! – Met Marion Holm Vervaardiger: HANDYMINDS Teks: Chris Vorster en Marion Holm Regie: Chris Vorster
- Praat van die duiwel – Met Johann Nel. Regie: Juanita Swanepoel
- Sports! – Met Elizna Vermeulen Produksiehuis: JanceeKyk Produksies Skrywer en regisseur: Annemarie Hattingh
- Smaarties – Met Jannes Erasmus Regie en ontwerp: Quintin Wils Teks: Jannes Erasmus

### **Grahamstad Nasionale Kunstefees**

- The Echo of a Noise – Met Pieter-Dirk Uys
- A Part hate, a part love – Met Pieter-Dirk Uys
- Never too naked – Met Pieter-Dirk Uys
- The Cenotaph of Dan Wa Moriri – Met Tony Miyambo Regie: Gerard Bester Teks: William Harding
- Hirsch – Met Alon Nashman Regie: Paul Thompson Teks: Alon Nashman, Bob White
- Woman Alone – gebaseer op Dannelene Noach se outobiografie met dieselfde titel;  
Met Lee-Ann van Rooi Regie: Christo Davids Teks: verwerk deur Christo Davids

- B!\*ch stole my doek – Met Shona Johnson Teks en regie: Clinton Marius
- Borderline – Met Pierre van Heerden Regie: Vanessa Harris & Ash Searle
- Miracle in Rwanda – Met Leslie Lewis Teks: Leslie Lewis, Edward Vilga Regie: Edward Vilga
- Miss Margarida's Way – Met Patricia Boyer Teks: Roberto Athayde Regie: Pieter Bosch Botha
- YOBO: You're Only Born Once – Met Ewok Robinson Teks: Ewok Robinson Regie: Karen Logan
- Full Stops On Your Face – Met Iman Isaacs Teks en regie: Penny Youngleson
- A man and a dog – Met Nhlanhla Mkhwanazi Teks: Nhlanhla Mkhwanazi Regie: Penny Youngleson
- Fatal – Met Albert Pretorius Teks: Albert Pretorius Regie: Tara Notcutt
- Kafka and son – gebaseer op Franz Kafka se *Letter to His Father* deur Mark Cassidy en Alon Nashman; Met Alon Nashman Regie: Mark Cassidy
- Kafka's ape – verwerking van Franz Kafka se *The Report To An Academy*; Met Tony Miyambo Regie: Phala O. Phala
- Mosadi Lolea – Met Ingrid Hlatswayo Teks: Given Malueke, Ingrid Hlatswayo Regie: Given Maluleke
- Searching for Somebody – Met Irene Stephanou Teks: Irene Stephanou Regie: Clara Vaughan
- Singarevva and the palace – Met Lakshmi Chandrashekar Teks: Lakshmi Chandrashekar Regie: Soumya Varma
- Rose Red – Met Dianne Simpson Teks: Dianne Simpson Regie: Pieter Bosch Botha
- Smaarties – Met Jannes Erasmus Regie en ontwerp: Quintin Wils Teks: Jannes Erasmus
- Suster – Met Carina Nel Teks: Jannes Erasmus Regie en ontwerp: Quintin Wils
- The Divine Oscar – Met Peter Gilchrist Teks: Peter Gilchrist Regie: Helen Houghton
- The Loner – Met Scot Cooper as akteur en skrywer
- The return of Elvis Du Pisanie – Met Lionel Newton Teks: Paul Slabolepszy Regie: André Odendaal
- The woman with a baby on her back – verwerking van Athol Furgard se *To whom it Must Concern* Met Pieter van Zyl Regie: Thomas Leabhart

- To Stand Somewhere: Confessions of a white boy in the new South Africa – Met Ter Hollmann as skrywer en akteur Regie: Moses D. Rasekele
- Travels around my room – gebaseer op Xavier de Maistre se *Voyages Around My Room* en Bill Bryson se *At Home*; Met William Harding Regie: Sylvaine Strike
- Undone – Met Wessel Pretorius Teks: Wessel Pretorius Regie: Hennie van Greunen
- Vaslav – Met Godfrey Johnson Teks: Karen Jeynes Regie: Lara Bye
- Vat en Sit – Met Kim Maruping Regie: Thabo Motlhabi
- What the water gave me – Met Cheraé Halley Teks: Rehane Abrahams Regie: Jade Bowers