

HOOFSTUK 3

VERSET: 'N HISTORIESE PERSPEKTIEF

3.1 OERVORME

3.1.1 Inleiding

In the beginning was not the word but
the grunt and the gesture.
(Alec Clunes, 1964:1.)

Die dierlike oerklank het nog steeds in sekere omstandighede groter poëtiese trefkrag as die digterlike woorde. Hiervan getuig byvoorbeeld Oidipus se angskreet by die ontdekking van sy bloedsonde of Othello se uitroep by die ontdekking van Desdemona se onskuld.
(Dommissie, 1976:12.)

Verset is 'n ingebore eienskap van die menslike gees. Selden (1957:9) toon aan dat die mens van die vroegste tye af gemoeid was met die proses van oorlewing teen die natuurelemente, die *stryd* teen die dood. Die mens staan bo-aan die biologiese piramide "... not because the protoplasm of which man is composed of is essentially unlike theirs, but only because the substance and the *desire* in him are better ordered to deal in a varied way with man himself and with the world around him". Hy beweer verder dat die ontstaan van die drama die resultaat is van die evolusie van die gees van die mens. Die versetelement wat 'n belangrike komponent van die menswees is, is die element wat in die mens soos in die kleinste vorm van organiese lewe, goed ontwikkel is. Die oxytricha-organisme, een honderdste van 'n duim, bestaan uit protoplasma met 'n inherente misterieuse substans om te oorleef. Soos die oxytricha se organisme saamwerk, georganiseerd funksioneer om in sy beperkte ruimte te oorleef, so is hierdie eienskap in die mens ontwikkel om teen sy omstandighede te rebelleer: "... we're puppets, and *unknown powers* manipulate our wires. Ourselves we're nothing, nothing! We are the sword wielded by *ghosts* who fight each other ..." (Büchner, 1971:188.)

Die primitiewe mens het die son beskou as bron van lewe en sy vrees vir dood besweer in aanbidding van die son. Verset teen die dood is nageboots in die ritueel van aanbidding - die oervorm van drama. Die onderwerping van omstandighede aan die begeerte van die mens, die *wil* om te oorleef en beter te leef, is die oerdrif ("unknown powers") wat in die mens ontwikkel is na 'n metafisiese verset soos dit in die twintigste-eeuse drama gekonkretiseer is.

3.1.2 Die ritueel

Die ritueel is die eerste georganiseerde vorm van die drama. Gassner (1954) verduidelik die ontstaan van die ritueel as die moontlike resultaat van die poging van die primitiewe mens om die gang van sake deur nabootsing te beheer. Volgens Gassner kon die primitiewe mens sy geestelike behoeftes onder andere bevredig deur dit in die dans en die ritueel te besweer.

Dommissie (1976:12) toon aan dat spontane vorme van mimiek die mens se reaksie moes wees op natuurverskynsels soos geboorte en dood, sonsondergang en -opkoms, die wisseling van die jaargetye. Die emosies van ang, vrees en vreugde het hierdie voorstellings ten gronde gelê en het uiteindelik georganiseerd geraak in die ritueel.

Selden (1957:22) verduidelik hoe evolusie die groei van die mens voortgestu het en hoe daar uiteindelik geestelike kwaliteite ontwikkel het. Die mens is onderwerp aan magte buite hom, magiese dinge wat hy nie kan verklaar nie. Hieruit het die mite ontstaan. Dit is 'n verhaal van die drang van primitiewe volkere om natuurkragte, dit wat die mens vrees inboesem (wind, see, storms, donder) te personifieer en te vergoddelik (Grové, 1963:62). Die mite maak aanspraak op 'n *ander soort* waarheid as die geskiedenis, byvoorbeeld dit steun op die magiese waarheid en gee 'n interpretasie van die kosmiese struktuur van die wêreld waarin die mens leef. Die mite van Sisyphus illustreer byvoorbeeld die vergeefsheid van menslike arbeid. Sisyphus, die ongenaakbare koning van Korinthe is, omdat hy oneerbiedig was teenoor Zeus, gestraf om vir ewig 'n groot rots teen 'n heuwel in Hades uit te rol. Sodra hy egter byna die kruin van die heuwel bereik, rol die rots af en die proses word herhaal.

Hierdie absurde handeling van Sisyphus is die oervorm van die absurde teater in die twintigste eeu. "From the marriage of myth and ritual came drama. Myth supplied character and story. Ritual gave emotion and performance: responsive chanting, pantomime and dancing." (Selden, 1957:22.)

Esslin (1976:27) toon aan dat die ritueel die groeidentiteit en groepsamehorigheid ontwikkel het. Navorsers soos Clarke (1965), Nicoll (1937), Gaskell (1972) en Dommisse (1976) bevestig die bewering. Dommisse (1976:15) som die funksie van die kunstenaar en sy kunswerk so op: "... sy ontwikkelingsgang is gekenmerk deur gedurige transformasies, maar die essensiële substansie bly onveranderd: 'n gesprek wat die kunstenaar met sy *eie gemeenskap* voer oor aangeleenthede wat daardie gemeenskap die diepste raak".

Die ritueel is 'n vorm van optrede of seremonie wat gaandeweg deur tradisie 'n vastigheid of patroonmatigheid ontwikkel het. Die literatuur dui talle soorte rituele soos menslike offerandes, feeste, kronings en religieuse seremonies aan. Die ritueel sluit ook sosiale handelingskodes in, byvoorbeeld om hande te skud as mense groet en om jou hoed af te haal as jy 'n huis ingaan.

Gassner (1954:50) verduidelik hoe die priesterdigter die metafisiese van die bestaansprobleme van die primitiewe mens in die ritueel besweer het. Die leier van die ritueel is die primitiewe priester, dramaturg en rebel. Die leier het deur personifikasie die bonatuurlike magte soos dood en lewe en die stryd teen die dood in die ritueel besweer. Daarom dat die ritueel en godsdiens nou verweef is. Die Passiespel is die oudste ritueel met 'n plot of storie wat behoue gebly het. Verset teen die onverklaarbare verskynsels in die lewe en die natuur, is in die ritueel deur die rebel besweer. Die ritueel is die inspirerende verlossingsliturgie van die primitiewe mens.

Die mitiese en rituele seremonies van Ou-Egipte, die oudste bekend, is religieus van aard en is meestal verbind met Osiris, god van die son. Die Abydos-Passiespel, wat meer as vierduisend jaar oud is, is een van die bekendste rituele wat behoue gebly het. Osiris is gebore uit die vrugbare gemeenskap van Aarde en Lug. Hy het aarde toe gekom; die mense van barbarisme verlos en aan hulle wette gegee. Osiris was in der waarheid die eerste rebel. Sy suster-vrou, Isis, het die mense geleer om die grond te bewerk. Osiris se broer, Set of Dood, was jaloers op hom en het hom op 'n slinkse manier doodgemaak. Set het Osiris se lyk in veertien stukke oor die land verstrooi en in die Nyl gegooi. Isis het oral na die lyk gesoek, in die proses geboorte gegee aan Horus, uiteindelik dertien van die veertien stukke bymekaar gebring en nuwe lewe in Osiris geblaas. Dit is 'n oersimbool van opstanding, nuwe lewe!

Dié Passiespel is van Egipte in gewysigde vorm na Griekeland. Hieruit het die Dionysuskultuur ontwikkel. Dionysus was in Griekeland die god van bome, gesaaides en die landbou. Hy was die personifikasie van die wynstok en die wyn. Die Griekse vorm van sy naam is Bacchus of Iacchos. Soos die ander gode van die natuur, is daar ook geglo dat

Dionysus 'n wrede dood gesterf het. Hy het egter ook uit die dood opgestaan. Verskeie verhale vertel hoe Dionysus as kind deur die Titane vermoor is, hoe sy moeder, Demeter, hom weer lewendig gemaak het. Zeus het Dionysus se hart opgeëet en hom weer by Semele verwek. 'n Opvallende ooreenkoms tussen die Griekse verwerking en die Ou-Egiptiese model is die uit-die-dood-die-lewe-gedagte, die opstandingsmotief, ewige lewe.

Die Westerse rituele het die Ou-Egiptiese model via Griekeland en Mesopotamië oorgeneem. Die Paasfees van die Middeleeuse kerk is die verwerking van die Passiespele van Griekeland en dit word allerweë beskou as die begin van die liturgiese drama in die kerk.

Christus se verset teen die lewenswyse van die gemeenskap, 2000 jaar gelede, word deur sommige navorsers beskou as die verdere ontwikkeling van die Ou-Egiptiese versetmodel. Osiris, Dionysus en Christus se verset teen die duistere magte wat die lewe van die mens bedreig, is daarop gerig om die lewensomstandighede te verbeter. Selden (1957:230) skryf soos volg: "Christ was the son of God. He was also the King of men, who assuming the role of scapegoat, took upon himself the sins of men - the qualities that made them destructible - was killed, lay in a tomb for three days (representing the three months of winter), and rose again. Christ was thus the glorious symbol of returning life."

Selden se siening, soos dié van Camus, Sade, Nietzsche en Scheler is vir die Christen uiters aanvegbaar. Christus is vir die Christen nie gelyk te stel met Osiris, Dionysus en Mohammed nie.

Daar kan na aanleiding van die voorafgaande beweer word dat verset reeds in sommige van die oudste rituele wat in skrif behoue gebly het, gerepresenteer is.

3.1.3 Die ditirambe

Die ditirambe is 'n geordende vorm van die ritueel wat veral gerig was op die verering van Dionysus. Die akteurs het bestaan uit 'n groep van vyftig dansers en sangers. Hulle was dikwels in bokvelle getooi. Die Griekse woord vir *bok* is *tragos*. Hieruit spruit een van die teorieë dat die tragedie (tragoidia) verband hou met die sogenaamde *bokkesang* van die ditirambe (Dommissie, 1976:25). Opperman (1982:29) toon die verband tussen die dithurambos - die bynaam van Bacchus - en die ditirambe aan as 'n lied ter ere van Bacchus.

Die digters het gaandeweg hulle helde in plaas van gode, in die ditirambe laat optree. "Since these heroes, too, had accomplished great deeds on behalf of their people, since they too had had their agony or *struggle* with an opponent, and had died, the playwrights

found it possible to fit them into the general mould of the Dionysian drama.” (Gassner, 1958:12.)

Uit die voorafgaande word duidelik gesuggereer dat die versetverskynsel ook in die ditirambe aanwesig is. Die toon van die ditirambe is gedrae. ’n Gees van intense begeerte om in belang van die mens te veg, te oorwin en te ly is ’n kenmerk van die kunsvorm (Haigh, 1946:20).

Thespis (535 v.C.), ’n dirigent, het dialoog in die ditirambe gebring. Hy word beskou as die skepper van die klassieke toneelspeler wat los van die koor gestaan het. Teen 535 v.C. was hy ’n gevestigde en bekende *dramaturg*. Aristoteles (1951:19) beweer dat die tragedie uit die ditirambe ontwikkel het.

3.1.4 Die drama

Peisistratos, ’n tiran van Athene (6 v.C.), het die eerste ditirambiese wedstryde georganiseer. Verder is hy verantwoordelik vir die teboekstelling van die gedigte van Homeros en Hesiodos. “Uit die samekoms van die epiese gedig en die ditirambe word die tragedie, ’n nuwe outonome kunsvorm, gebore.” (Dommissie, 1976:28.)

’n Spel, by name *Pentheus* (ongeveer 560 v.C.), geskryf deur Thespis en aangebied tydens die eerste Dionysiese fees in Athene, is moontlik die eerste formele tragedie wat geskep is. *Pentheus* het hom *verset* teen die god Dionysos en is daarna deur sy volgelinge aangesien as ’n wilde dier. *Pentheus* is gebou op die stramien van primitiewe ritusse en gebruike uit die voorgeskiedenis. *Pentheus* is om drie besondere redes vir dié studie van belang:

- ’n herkenbare afsonderlike persoonlikheid tree in die werk teenoor die koor op wat as die begin van die drama genoem kan word;
- politieke verset as ’n distinktiwe element van drama is in dié werk aanwesig;
- Thespis, die eerste versetdramaturg is deur die gemeenskap en die leiersfigure as gevolg van sy aanvegbare kunswerk, aangerand (Dommissie, 1976:29).

Die *verband* tussen die kunstenaar se tydgenootlike betrokkenheid in situasies in die gemeenskap en die fiksionalisering van dié werklikheid in die kuns, het ’n aanloop wat dateer van die oudste bestaande dramas. In die klassieke dramas figureer die versetmotief grootliks in die tragedie. Die rede hiervoor moet waarskynlik toegeskryf word aan die aard van verset: die klassieke dramaturge het verset as ’n *ernstige* saak hanteer.

Die indeling van die drama in subgenres is nog altyd 'n probleem. Esslin (1976:67) het die indeling oorvereenvoudig met sy "... a play with a sad ending is a tragedy, a play with a happy ending is a comedy".

Aristoteles is die wetenskaplike wat eerste die genres ingedeel het. Butcher (1951:23) se vertaling van Aristoteles se *Ars Poetica* kom neer op die volgende: Tragedie is 'n nabootsing van 'n ernstige gebeure, afgerond en van grootse omvang; in die taal vergestalt met verskillende hulpmiddels, in die vorm van handeling, nie vertelling nie. Simpatie en vrees bepaal die geestelike reiniging (katharsis) van die emosies van die teaterganger.

Nicoll (1937:104) haal verskillende uitsprake oor die begrip tragedie aan. Die volgende aanhaling uit Chaucer se *Monk* is 'n interessante ou perspektief op die wese van die tragedie:

Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde blokes maken us memorie,
Of him that stood in great prosperitee,
And is y-fallen out of heigh degree
Into miserie, and endeth wreechedley.

In *Orde en chaos* (1962) van Brink vind 'n mens nog 'n perspektief op die tragedie. Brink (1962:8) dui ook die verskillende beskouinge oor hierdie uiters komplekse subgenre aan. Hy kom tot die slotsom dat die orde-chaos "... juis dié benadering (is) ... wat vir die interpretasie van die tragiese as estetiese verskynsel in alle moontlike gevalle toepasbaar geplooi kan word". Brink (1962:8) se opvatting van orde en chaos vat hy soos volg saam: "Die sfeer van die tragiese, wat geskep word deur die deureenspel van verskillende vlakke in die kosmiese hiërargie, lê wesentlik in die immer-dinamiese konflik van orde en chaos. Maar hierdie konflik word geprojekteer op en voltrek aan die persoon van die tragiese held wat midde-in die gebeure staan. Daarom sal hy die stryd ervaar nie net in sy polêre teenstelling teenoor magte buite hom nie, maar ook in sy eie hart. Hyself is immers mikrokosmos, gees en vlees, liggaam en siel: 'n brandpunt van die makrokosmos."

Die probleem van die genologiese indeling van die drama in die onderskeie subgenres tragedie, komedie, melodrama en klug, is kompleks. Vervolgens enkele voorbeelde om hierdie bewering verder te illustreer:

- Shakespeare se vriende het *Measure for Measure* geklassifiseer as 'n komedie terwyl die drama oorwegend nie lughartig of snaaks van aard is nie.

- Chekhov het self gesê dat sy *Cherry Orchard* 'n komedie is. Stanislavsky het in die verband aan hom geskryf: "This is not a comedy or a farce, as you wrote, it is a tragedy, whatever the solution you may have found for better life in the last act." (1976:69.)
- Die indeling van Ionesco se *Die renosters*, 'n absurde antidrama, kan bepaal word afhangende van hoe die regisseur die werk aanbied.
- Ook die sielkundige benadering om genres te verantwoord, is nie bevredigend nie. Freud, aangehaal deur Esslin (1976:72) het die lag gesien as 'n verlossing van angs en spanning: "In a tragic scene or comedy scene which causes us anxiety, this anxiety is either not relieved at all and we suffer with the characters (in tragedy) or it is only partially relieved and we smile in sympathy with them (comedy)."

Die aard van verset is deur die loop van die onderskeie periodes gedurig deur dramaturge verfyn en aangepas by die veranderende struktuur van die drama. Vervolgens word daar na verset in dramas wat verskillende periodes verteenwoordig, gekyk.

3.2 DIE ANTIEKE GRIEKSE DRAMA: VERSET BY DIE GODE

The slave starts by begging for justice and ends by wanting to wear a crown. He too wants to dominate. His insurrection against his condition is transformed into an unlimited campaign against the heavens ... Human rebellion ends in metaphysical revolution. It progresses from appearances to facts ... (Camus, 1984:30.)

3.2.1 Inleiding

Die periode 550-400 v.C. is gekenmerk aan groot beroeringe in die Griekse geskiedenis. Die Grieke het die Perse twee keer verslaan; 'n vorm van demokrasie is tydens die regering van Cleisthenes in Athene gevestig en hierdie stad was in dié periode 'n kulturele en geestelike sentrum wat ver buite sy grense bekend was. Die Griekse etiese kodes wat in die periode 'n norm vir fatsoenlikheid en 'n voorbeeldige lewe was, is kortliks die volgende: Wysheid word deur lyding verwerf (pathei mathos); reg en geregtigheid kom eerste; selfkennis en selfbeheersing is die onderbou van wysheid. Beck (1975:14) bevestig dit soos volg: "The Greek moral consensus reached beyond Athens and included cities in a community of religious and moral values."

Religie en sedelike norme is fasette van die sosiale struktuur wat onderliggend is aan talle rebellehandelings. Dit bepaal dikwels die oorsaak van verset en die wyse waarop dit

oorgaan tot revolusie. Dit is noodsaaklik om aan hierdie besondere gemeenskapsinstellings aandag te gee ten einde oorsaak, verloop en gevolg van verset in die drama beter te verstaan.

In die sesde eeu v.C. het 'n vorm van monoteïsme bestaan en Zeus was as die sublieme oppergod van die heelal aanvaar. Die ander gode was ondergeskik aan Zeus en was beskou as werktuie van sy wil. Die lofliedere ter ere van Zeus was monoteïsties van aard: "Zeus is sky, and earth, and heaven; Zeus is all things, yea, greater than all things." (Haigh, 1946:88.) Die taak van Zeus was om deur sy alomteenwoordigheid volgens die wette van Geregtigheid die wêreld te regeer. Dié wette is deur Lot en Noodwendigheid vir die Heelal voorgeskryf. Geregtigheid was die maagdelike dogter van Zeus.

Roberts (1975:33) beweer dat die Griekse gode simboliese representasies was van die groot magte, instinktiwe dryfvere, wat die lot van die mensdom bepaal het. Die goderyk was 'n spieëlbeeld van die wêreld met die ooreenstemmende hiërargiese gesagstrukture. Zeus as oppergesag in die godewêreld is in die staatsregtelike bedeling wat deur die mens geskep is, deur die staatshoof verteenwoordig - 'n beginsel wat eeue later nog deur Vondel gerespekteer is. Die kunstenaar van dié periode het, as gevolg van die verhewe aard van die kuns, dié werklikheid met die parallelle omstandighede van die godewêreld gerepresenteer.

Die groot beroeringe van dié tyd het ook die religieuse norme skerp belig: Homeros en Hesiod se vereenvoudigde opvatting van die gode en hulle primitiewe moraliteite het nie meer die denkende mens bevredig nie. Die mistisisme van Perikles, die panteïsme van Xenophanes en die kosmiese bespiegeling van Thales is invloede wat in dié periode op kunstenaars ingewerk het. Die begrip van Zeus en sy konstellasie gode verskil al aansienlik in die sesde eeu v.C. van dié van Homeros. Homeros se opvatting van Zeus is dié van 'n wispelturige god wat deur toevallige hartstogte en drifte veranderlik optree. Zeus in die sesde eeu v.C. "guides by ancient rule the course of Destiny" (Haigh, 1946:90).

'n Besondere kenmerk van die periode was die begaafdheid van die mense. Haigh (1946: 47) omskryf dit so: "It was the happy fortune of Aeschylus to be born among a people that was capable of appreciating and stimulating his powers."

Aischulos, gebore uit die Griekse adelstand in 525 v.C. het in Eleusis, 'n klein dorpie naby Athene, groot geword. Die jaarlikse aanbidding van Demeter is hier gedoen. Die indrukwekkende gebeure soos fakkeloptogte in die nag, stap op die heilige roetes en sombere inisiasieseremonies gedurende die nag, het 'n groot invloed op Aischulos gehad: "His mind

was of a religious bent.” (Haigh, 1946:46.) As jongman het hy aan twee groot gevegte teen die Perse deelgeneem. Hy is vir dapperheid vereer. Die invloed van hierdie gebeure is volgens Haigh (1946:48) gereflekteer in die verhewe aard van sy karakters, sy taal en sy dramas. Hy het talle dramakompetisies gewen. Die *Oresteia* (458 v.C.) was die laaste drama waarmee hy ’n kompetisie gewen het.

Die dramaturg het in dié periode dikwels die drama gebruik om die gehoor te stig en te leer. Volgens Beck (1975:14) het Aischulos die gehoor oorreed om te leer deur na die lyding van ander te kyk. Dommissie (1976:38) bevind: “Aischulos spreek oral deur die dramatiese persone tot die gemeenskap. Die vrae wat oor die aard van geregtigheid en die mag van Zeus gestel word, herinner aan die bespiegeling van Solon en sy stelling dat geregtigheid die rigsnoer van die vrye mens moet wees.” Die beroep op geregtigheid word gedurig in die *Oresteia* herhaal. Aischulos se verzet teen die ongeregtigheid van ongenaakbare heersers word reeds in die drama gerepresenteer. Aischulos bepleit in die derde deel van die *Oresteia* ’n nuwe opvatting van geregtigheid “... wat nie op persoonlike wraak gebaseer is nie, maar op ’n onpersoonlike wetsgesag; nie op die wraakmotief van die ‘donker gode’ nie, maar op ’n redelike menseverhouding” (Dommissie, 1971:41). Aischulos het onder die tiran Hippias geleef. Hy was ook vertrouwd met ’n tiran soos Hiero se harde en ongenaakbare regeringstyl. Podlecki (1966:108) wys daarop dat Zeus in *Prometheus Bound* “... can be strikingly paralleled in the career of Hiero”.

Aischulos se verzet teen die godsdienstige beskouing van sy tyd en teen die regeringstyl van die outokratiese heersers, het hom die gramskap van die gemeenskap op die hals gehaal. Hy is aangekla van oneerbiedigheid en moes vir sy lewe vlug. Haigh (1946:51) beweer dat hy uit Athene verban is “... because of the terror inspired by his chorus of furies in 458 b.C.”. Aischulos het na Sicilië verhuis. Podlecki (1966:114) som Aischulos se verzet soos volg op: “Aeschylus, as an exponent of democracy, tried in his work to reconcile opposing sides to make science compatible with religion and thus prepare the way for a new democratic synthesis.”

3.2.2 *Prometheus Bound* (463-456 v.C.)

His purpose in the *Prometheia* was to offer the Athenian public a conception of Zeus that would not be incompatible with the Ionian enlightenment. (Podlecki, 1966:114.)

3.2.2.1 Konteks van die drama

Aischulos het die konvensie van dié tyd, naamlik dat 'n dramaturg drie tragedies en 'n satiriese drama op een dag moes opvoer, meesterlik ontgin. Hy het sy dramas as reekse geskryf met die satiriese drama as 'n ironiese, humoristiese kommentaar op die geheel. Sy bekendste tetralogieë is die *Oedipodeia* en die *Oresteia*. *Prometheus Bound* is die enigste van 'n drieluik, die *Prometheia*, wat behoue gebly het. Die *Prometheia* het waarskynlik bestaan uit *Prometheus the firebringer*, *Prometheus Bound* en *Prometheus Unbound*.

Die inhoud van die drama, *Prometheus Bound*, dui op die straf van Prometheus vir sy poging om die mens te verlos van haglike lewensomstandighede. Hy het Zeus se wette oortree en vuur (simbool vir beskawing) na die mens gebring. Vir hierdie oortreding word Prometheus aan 'n rots op die verste uithoeke van die aarde geketting. In die loop van die drama word daar egter gesuggereer dat Prometheus deur 'n afstammeling van Io verlos sal word en dat Zeus gedwing sou word om hom uit bannelingskap te verlos.

Die plot van *Prometheus Bound*, soos in al Aischulos se dramas, is gebaseer op die mitologie. Die gebeure vir die *Prometheus*-plot kom uit die epiëse gedigsiklus wat die *Iliad* en die *Odyssea* van Homeros insluit en wat hoofsaaklik handel oor die Trojaanse oorlog en die lotgevalle van die Oedipus-familie. "It is said that Aeschylus was accustomed to describe his tragedies as slices from the great banquet of Homer." (Haigh, 1946:71.) Die plot van *Prometheus Bound* was gevolglik vir die toeskouer van dié tyd bekende gegewens. Die inkleding van die gebeure het grootliks gesteun op indrukwekkende poëtiese taalgebruik en odes wat deur die koor gesing is. Die handeling in die drama is ondergeskik aan die narratiewe element van die drama.

- Aischulos het die vernuwing wat deur Thespis vóór hom begin is met 'n karakter op die verhoog wat as 'n herkenbare afsonderlike persoonlikheid teenoor die koor optree, verder uitgebrei. Die protagonis, Prometheus, word in die drama gekonfronteer deur 'n antagonis wat namens Zeus verskyn. Só ook verskyn 'n karakter soos Io self op die verhoog om haar storie te vertel. Die karakters simboliseer gesindhede, heroïese hoedanighede, religieuse perspektiewe en illustreer sosiale praktyke. "The object of the dramatist is to bring together characters representing divergent aims and tendencies and to exhibit them in actual *collision* upon the stage." (Haigh, 1946:61.)
- Die konteks van *Prometheus Bound* word beskou "as an anguished cry of the human spirit, a quarrying ground of archetypal images, a Marxian treatise illustrating the

class struggle; even as pure drama" (Podlecki, 1966:101). Die sosio- politieke verset van Aischulos, soos dit in die drama gerepresenteer is, setel eerstens in die godsdiens met verdere gevolge vir die sosiale praktyke en laastens in die regeringstyl met 'n gevolglike impak op die bestaan van die mens. "According to the popular belief the gods were swayed by the same passions and animosities as that of man." (Haigh, 1946:111.) Die gode is dus in die drama die gefiksionaliseerde representasie van die mense in die antieke wêreld. Godsdiens en politiek was gevolglik nou met mekaar verweef. "Aeschylus loves to penetrate into the dim twilight of the primitive mythology; he lays the scenes of his tragedies in Heaven and even in Hell." (Haigh, 1946:91.) Baglio, soos aangehaal deur Podlecki (1966:111), probeer bewys dat Zeus in werklikheid in die drama figureer vir Xerxes die tiran. Baglio haal uit 'n verslag van Herodotus die volgende woorde van 'n inwoner aan toe Xerxes by Hellespunt die streek binnekom: "O Zeus, why did you take the shape of a Persian man and change your name to Xerxes in your wish to destroy Hellas?" Méantis, soos aangehaal deur Podlecki (1966:101), toon weer die raakpunte tussen Zeus en Hiero aan: "This tragedy ... is an indictment against tyranny, a regime which Aeschylus could have come to know well during his first sojourn at the court of Hiero of Syracuse." Méantis toon verder dat die Prometheus-gebeure merkwaardige ooreenkomste het met gebeure in Syracuse. Die beredenerings van Baglio en Méantis word slegs aangehaal om aan te toon dat verset soos gerepresenteer in die drama van die antieke Griekse tyd raakpunte met die werklikheid het: "... beneath the drama of appearances lies a pattern of solid facts" (Brustein, 1965:14).

Prometheus verset hom teen Zeus se ongenaakbare heerskappy; teen sy brutaliteite veral ten opsigte van die vrou (die Io-gegewe in die drama) en teen Zeus se pogings om die mens uit te wis. Méantis toon hoe selfs hierdie daad van Zeus met die werklikheid van die tyd resoneer: "Hiero's 'foundation' of Etna for his son Deinomenes sometime after 476 was in fact a resettlement and renaming of Catana. He expelled the Naxians and Catanians and resettled them at Leontini; he then filled his new city with 5 000 Peloponnesians and 5 000 Syracusans, brought in specially for the purpose." (Podlecki, 1966:108.)

Prometheus beskryf Zeus, die tiran, en sy houding teenoor die mens soos volg:

PROMETHEUS: Zeus, I know, is ruthless,
 And keeps law within his own will.
 Now, for your question, on what charge Zeus tortures me,
 I'll tell you. On succeeding to his father's throne
 At once he appointed various rights to various gods,
 Giving to each his set place and authority.

Of wretched humans he took no account, resolved
 To annihilate them and create another race.
 This purpose there was no one to oppose but I:
 I dared. I saved the human race from being ground
 To dust, from total death.
 For that I am subject to these bitter pains -
 Agony to endure, heart-rending to behold
 I pitied mortal men; but being myself not thought
 To merit pity, am thus cruelly disciplined -
 A sight to fix dishonour on the name of Zeus.
 (Aischulos, 1971:9.)

Die verteenwoordigers van Zeus Hephaestus, Strength en Hermes bevestig almal die ongenaakbaarheid en wreedheid van Zeus, die tiran:

HEPHAESTUS: Here, then, Look!
 The iron wrist-bands are ready
 STRENGTH: Take them; manacle him;
 Hammer with all your force, rivet him to the rock.
 HEPHAESTUS: There! None - but he - could fairly
 find fault with my work.
 STRENGTH: Now drive straight through his chest
 with all the force you have the
 unrelenting fang of the adamantine wedge.
 (Aischulos, 1971:5.)

Die outokratiese regeringstyl van Zeus is nie vir Prometheus aanvaarbaar nie. Hy is daarteen in verset: "... not brute strength, not violence, but cunning must give victory to the rulers of the future" (Aischulos, 1971:9). Prometheus verwyt Zeus ook dat hy outokraties regeer deur sy eie wette "... as ruling by private law". (Reël 403.)

Prometheus verset hom ook teen Zeus se ondankbare houding jeens sy vriende - 'n tipiese tiraneienskap. Hy het gehelp om Zeus aan bewind te kry en voel veronreg oor die wyse waarop hy nou as gewese vriend gehanteer word. Hy spreek hom duidelik hieroor uit:

PROMETHEUS: That was the help that I gave the king of gods; and this
 Is my reward - this is his black ingratitude
 To look on all friends with suspicion -
 This disease would seem to be inherent in a tyrant's soul.
 (Aischulos, 1971:9.)

Geregtigheid, gelykheid, vryheid, regte en voorregte en 'n aandeel in die rykdom van die land is aanleidende oorsake van Prometheus se verset teen Zeus. Prometheus vertel aan

Oceanus hoe hy by die mens die vermoë om te redeneer, die wetenskap, die medisyne en beskawing gebring het: "... all human skills and science was Prometheus' gift" (Aischulos, 1971:15). Beskawing het die mens verhef van die primitiewe na die gelyke van die heersers: "In those days they had eyes, but sight was meaningless; heard sounds, but could not listen; all their length of life they passed like shapes in dreams, confused and purposeless. Of brick-built, sun-warmed houses, or of carpentry, they had no notion; lived in holes like ants ..." (Aischulos, 1971:14). Die verdeling van die rykdom van die land word soos volg deur Prometheus verwoord: "Next the treasures of the earth, the bronze, iron, silver, gold hidden deep down ... all human skills was (my) gift." (Aischulos, 1971:15.)

Die drama het nie net Prometheus se verset as tema nie, maar ook sy profesie. Hy voorspel vir die mens 'n toekoms vol stryd, maar uiteindelik verlossing deur demokrasie. Die Lowell-verwerking (1970:47) stel dit so: "Men will be running towards this river ... they won't be monsters, there will be none left on the earth then ... people who have forced every land and water to be a highway for their daring ..." Prometheus voorspel verder 'n gesindheidsverandering by Zeus. Dit impliseer dat die regering gaandeweg van 'n tirannie sal verander na 'n demokrasie: "... they will be men who hold elections and know how to obey" (Aischulos, 1970:41).

Behalwe die verset en die profesie van Prometheus is die inhoud van die drama ook gebaseer op die Griekse religieuse etiek van die periode, naamlik dat wysheid deur lyding verwerf word en dat selfbeheersing die onderbou van wysheid is. Oceanus besoek Prometheus en hou juis die etiek aan hom voor: "You know that punishment falls on the unruly tongue. Anger's a disease which words can heal. Your fate is a lesson to me." (Aischulos, 1971:12.)

Prometheus se lyding as gevolg van sy oortreding, is 'n les vir die teaterganger: hoe goed die voornemens ook al bedoel is, oortredings moes gestraf word. Hoe onredelik die *wet* ook al mag wees, dit bly bo die mens verhef.

Die teater is veral in die periode ter stigting gebruik. Beck (1975:14) bevestig dit so: "The contributions that Aeschylus made to this consensus were those of the tragedian, who persuades his audience to learn wisdom through observing the suffering of others."

Vervolgens word daar gekyk na die wyse waarop Aischulos sy drama gestruktureer het om met sy gehore te kommunikeer want "... the hard evidence that scientists seek is not given us and we must rely *on the design* that might have fitted the moral lessons Aeschylus wished to teach" (Beck, 1975:15).

3.2.2.2 Strukturering van verset

Bekende teoretici maak die volgende bewerings oor struktuur. Hegel (1975:2) sê: "The demand of the drama is the presentation of human actions and relations in their actually visible form to the imaginative consciousness in the uttered speech." Van den Bergh (1979:96) bevestig verder: "De vragen van de struktuuronderzoeker zijn heel eenvoudig: Waarom volgt deze scene op die andere? Wat is die vorm (shape) van het gehele stuk? Waarom zegt dit personage dat nu?" Lowell, aangehaal deur Butcher (1951:285), gee Aristoteles se omskrywing van struktuur soos volg: "In a play we not only expect a succession of scenes, but that each scene should lead, by a logic more or less stringent, if not to the next, at any rate to something that is to follow, and that all should contribute their fraction of impulse towards the inevitable catastrophe. That is to say the structure should be organic with a necessary and harmonious connection and relation of parts ..."

Aischulos het *Prometheus Bound* as 'n afgeronde eenheid binne die raamwerk van 'n drieluik gekonstrueer. Daar is duidelike heenwysings na die eerste luik, *Prometheus the firebringer* en na die derde luik, *Prometheus Unbound*, sonder om afbreuk aan die eenheid van *Prometheus Bound* te doen. *Prometheus Bound* het 'n begin, 'n middel en 'n einde met tonele wat mekaar chronologies opvolg in 'n stuwende toekomsgerigtheid na 'n katastrofale einde. Die oorgange van die een toneel na die ander is harmonieus met logiese verbande wat die drama 'n afgeronde kunswerk maak. Prometheus se verset, die oorsaak en die gevolge daarvan, is die tema van die drama. Daar word veral gekyk na die versetskeppende funksie van enkele struktuurelemente van die drama.

□ Karakterisering as 'n versetskeppende element

Karakterisering is die belangrikste versetskeppende struktuurelement in *Prometheus Bound*. Verset is opvallend in die karakters gemanifesteer. "To the romantic poets of the revolutionary era, the Titan tortured by Zeus for his services to mankind appeared as a symbol of the human spirit in its struggle to throw off the chains which priests and kings had forged." (Beck, 1975:114.) Baker (1970:234) beweer dat karakterisering die kwaliteit en oorlewing van 'n drama bepaal omdat die gehoor se betrokkenheid met die gerepresenteerde dramagebeure grootliks deur identifisering met die karakters plaasvind.

Die karakters in *Prometheus Bound* is almal tipes wat as simbole in die drama optree: Strength, Violence, Hephaestus, Oceanus, Hermes, Chorus en Io is simboliese representasies van die Griekse mitologiese magte wat die lot van die mens bepaal. Prometheus simboliseer onder andere verset en stryd teen ongeregthede. Haigh (1946:334) som die

eienskappe van dié karakters soos volg op: “Their characters are typical figures. The qualities which they display are broad and elementary qualities, common to whole classes of mankind ...” Behalwe die beperkte aantal onveranderlike menslike eienskappe wat ’n kenmerk van die tipe is, is die tipe soos die vol of ronde karakter, ook die beliggaming van die motiewe van die drama. Du Plooy (1986:112) haal Tomaševskij (1965:89) aan en stel dit so: “Die motiewe waaruit ’n *verhaal* bestaan, word saamgebind deur ‘the creation of character who is the living embodiment of a given collection of motives’.”

Aischulos het Prometheus as protagonis in ’n reeks opeenvolgende speelhandelinge geplaas wat van die begin af aan verset ’n kwaliteit van verhewenheid en grootsheid, verleen het. Aischulos het die omvang van verset ook met behulp van die visuele en ouditiewe elemente van die drama gekonstrueer. Taplin (1977:253) wys daarop dat Aischulos die karakter Prometheus deur ’n pop, veel groter as die gewone mens, voorgestel het. Die verhoogruimte soos dit deur die dekor ingeklee is, was ’n indrukwekkende skouspel van vakmanskap en verbeelding. Die koor het byvoorbeeld *ingesweef* gekom. Hiervoor het Aischulos ’n spesiale hyskraan (die eerste in die teaterwêreld) ontwerp en gebou. Die ruimtelike inkleding het die grootsheid en majestueuse aard van verset wat deur die karakter voorgestel is, visueel bevestig. Die slottoneel is ’n verdere bewys van Aischulos se geniale ontginning van die visuele elemente van die teater as ’n struktuurkomponent van die drama. Prometheus beskryf die naderende kataklisme aan die gehoor, maar Aischulos (1971:29) maak die slot ’n totale visuele belewenis van die gebeurte:

The cataclysm advances visibly upon me,
sent by Zeus to make me afraid.
O Earth, my holy mother,
O Sky, where sun and moon
give light to all in turn,
You see how I am wronged!
(*The rock collapses and disappears, as the chorus scatter in all directions*)

Prometheus Bound is as drama die voorloper vir die twintigste-eeuse “spectacular” soos Lloyd Webber se *Evita*, *Chess*, *The phantom of the opera* en ander teaterstukke van grootse omvang.

Die idiolek van Prometheus het behalwe die normale kommunikatiewe, ’n kwalifiserende funksie ten opsigte van verset. Prometheus se verset word in klank- en betekenisryke gelade taal gerealiseer: “Therefore let scorching flames be flung from heaven, let the whole earth with white-winged snowstorms, subterranean thunderings, heave and convulse: nothing will force me to reveal by whose hand Fate shall hurl Zeus from his tyranny.”

(Aischulos, 1971:27.) Taal soos aangehaal, fors en kragtig, is deurlopend in die drama gebruik. Dit verleen aan verset 'n dinamiek.

Aischulos het die newekarakters in *Prometheus Bound* óm Prometheus wat alomteenwoordig (die protagonis) in die drama is, gestruktureer. Hulle verskyn teenoor Prometheus en verdwyn. Elk van hulle representeer fasette van Zeus, die eintlike antagonis in die drama. Strength simboliseer die krag van Zeus, Violence staan vir sy gewelddadigheid, Hephaestus - die god van Vuur - simboliseer tegnologie in die goderyk en Hermes is Zeus se boodskapper. Prometheus troon letterlik (in die vergrote pop) en figuurlik oor hulle. Hy tree met oortuiging en minagting teenoor hulle op. Dié tegniek van versetsentriese (Prometheus as simbool vir verset) konstruering van die karakters, vestig die aard van verset as verhewe en onvernietigbaar.

Haigh (1946:335) beweer dat, alhoewel die karakters in *Prometheus Bound* tipes is, hulle sodanig deur Aischulos gekonstrueer is, dat daar meegevoel en identifisering met die karakters is. Prometheus as protagonis en simbool vir verset, beliggaam in die drama reeds die eienskappe van die konvensionele dramakarakter in die eerste plek, maar veral ook die eienskappe van die versetkarakter. Dié onderskeidende eienskappe word vervolgens geïdentifiseer:

- Prometheus voldoen volgens die Aristoteleaanse model as karakter aan die belangrikste vereistes van 'n tragiese dramakarakter: "The character will be good if the purpose is good." (Butcher, 1911:53.) Prometheus se doel is om die mensdom te help. Hy stel vuur en kennis tot hulle beskikking. Hy het dit berekend gedoen: "I willed, willed to be wrong." (Aischulos, 1971:10.) Hierdie *goedheid* van Prometheus is 'n onderskeidende kenmerk van die rebellekarakter en figureer in rebellekarakters soos Hamlet, Trichardt, Kemp en andere.
- "The second thing to aim at is propriety." (Butcher, 1911:53.) Prometheus voldoen in 'n ruim mate aan hierdie Aristoteleaanse vereiste. Sy welvoeglikheid, fatsoenlikheid en ordentlikheid straal konsekwent uit sy optrede en sy uitsprake. Die besoeke wat hy kry vanuit die goderyk getuig dat hy 'n man van aansien is, dat hy gerespekteer word en dat na hom opgesien word. Hierdie karaktereienskap van die rebel is 'n dramatiese onderskeidende eienskap van die rebellekarakter. Sy aanhangers volg hom en het simpatie met hom juis vanweë hierdie besondere eienskappe.
- "Thirdly, character must be true to life." (Butcher, 1911:55.) Prometheus is ook in hierdie opsig 'n ideale model. Die goderyk is 'n vergrote en verheerlikte beeld van die menseryk met geïdealiseerde kenmerke soos onbeperkte mag, ewige lewe, grootse daade. In hierdie geïdealiseerde wêreld is al die menslike eienskappe soos

afguns, haat, liefde, strewe, verlange, geluk en ongeluk ingebou. Prometheus is deur Aischulos volledig as mensgod óf godmens in die drama vergestalt. Hy is menslik, genaakbaar en jammer vir die minderbevoorregtes; hy is in opstand teen die ongenaakbare Zeus; hy is hardkoppig en trots as persoon; hy voorspel weerwraak en die val van Zeus; hy het deernis met Io; hy is afhanklik van die medegode se simpatie. Die “true to life”- eienskap is een van die prominente rebelle-eienskappe. Dit is juis hierdie eienskap wat grootliks verantwoordelik is dat die gehoor hom met die rebel kan identifiseer.

- “The fourth point is consistency: for though the subject of the imitation, who suggested the type, be inconsistent, still he must be consistently inconsistent.” (Butcher, 1911:55.) Prometheus voldoen ook aan hierdie Aristoteleaanse vereiste van die ideale rebelle-karakter. Prometheus is konsekwent getrou aan sy beginsels - al is sy beginsels uit die perspektief van die gode uit pas met die aanvaarde norme. Hierdie eienskap van die rebellekarakter het deur alle eeue een van die belangrikste komponente van die opstandeling se geestesbesit gebly. Bart Nel van Van Melle, wat in opstand teen die regering van die dag is, betaal ’n duur prys vir sy verset. Die uiteindelijke grootsheid van die karakter Bart, lê juis in hierdie konsekwentheid. Bart verloor alles, tog bly hy aan homself getrou en kon hy uiteindelik triomfantlik sê: “Ek is nog hy!” Prometheus is die prototipe vir Hamlet, Bart Nel en Frederik Bezuidenhout (Brink, 1970). Toe Hermes, Zeus se boodskapper, Prometheus nader om Zeus se ondergang te voorspel in ruil vir sy vryheid, antwoord hy soos volg: “Understand this: I would not change my painful plight, on any terms, for your servile humility.” (Aischulos, 1971:26.)

Die *hamartia* (“fatal flaw”) is die Aristoteles-term vir die handeling van ’n karakter wanneer hy fouteer sonder dat hy daarvan bewus is. “In other words, the transgressor does not know what is righteous, sometimes because he or she is overcome by drink, or such powerful feeling as excessive anger, or of illness, or is seduced or persuaded to do what ought not to be done.” (Beck, 1975:17.) Aischulos het hierdie Aristoteleaanse voorwaarde vir die tragiese karakter nie as distinktief van die versetkarakter gevestig nie. Prometheus oortree omdat hy *wil*. Sy verset teen die gode en die stelsel is berekende verset. Prometheus sê: “I willed, willed to be wrong.” (Aischulos, 1971:10.) As sodanig beskou, kan daar dus beweer word dat Prometheus nie ’n tragiese karakter volgens die Aristoteleaanse norm is nie. Hy oortree intensioneel die bestaande sosiale norme en die wet en hy word deur Zeus gestraf. Verder kom hy ook nie tot nuwe insigte in dié drama nie. Hy word deur ’n geweldige kataklisme oorval en in durende pyn gestort terwyl hy oortuig bly van die geregverdigheid van sy daad. Die *model van transgressie* geld vir talle versetkarakters wat sou volg. Verset is dus nie toevallig nie, verset is intensioneel, verset is berekend. ’n Verdere voorbeeld:

Olof van Strindberg (1872) is eerstens in verset teen die verwringing van die godsdienst van sy tyd en verder verset hy hom teen die politieke bestel. Sy verset is 'n dwingende verset uit oortuiging: "Have I lived and fought for a lie? Will I have to declare my whole youth and the best years of my manhood lost, pointless, wasted? I'd rather die with my delusions." (Strindberg, 1971:114.)

Regverdigheid as 'n aanleidende oorsaak tot verset, is deel van Prometheus se alibi tot verset. Hy is oortuig dat sy optrede in belang van die mens geregverdig is. Die saak waarvoor hy staan, het meriete: "... he is confusedly convinced that his position is justified; he has the right to ..." (Camus, 1984:19).

Verset is ook vir Prometheus 'n gewetensaak. Sy verset setel in die feit dat hy, Prometheus, deernis het met die mens; dat hy nie saamstem met die outokratiese wyse waarop Zeus regeer nie en dat hy hom gevolglik identifiseer met die mens se swaarkry:

Now, for your question, on what charge Zeus tortures me,
I'll tell you. On succeeding to his father's throne
At once he appointed various rights to various gods,
Giving to each his set place and authority.
Of wretched humans he took no account, resolved
To annihilate them and create another race.
This purpose there was no one to oppose but I:
I dared. I saved the human race from being ground
To dust, from total death.
For that I am subject to these bitter pains -
(Aeschylus, 1971:9.)

Aeschylus het Prometheus as versetkarakter so volkome vergestalt dat hy deur talle kritici beskou word as die argetipe vir versetkarakters wat sou volg. Dukore (1971:31) bevind: "Prometheus, the rebel, as Strength characterizes him in Aeschylus' *Prometheus Bound*, is not only the archetypal revolutionist but also the archetype of the revolutionary hero-victim."

□ Handeling as instrument van verset

Drama is will or emotion in action.
(Butcher, 1951:349.)

Aeschylus is die eerste dramaturg wat meer as een karakter gelyktydig *handelend* op die verhoog gebring het. Hierdie ontwikkeling in die dramastruktuur en opvoeringsopset het 'n nuwe dinamiek in die drama gebring. Dit het die representasie van verset direk gemaak:

verset *speel* in der waarheid voor die oë van die gehoor af en in die verbeelding van die leser. Dié ontwikkeling het die koor se dramatiese rol verstel van protagonis (soos byvoorbeeld in Thespiis se dramas) na hoogstens 'n aktiewe agent wat die handeling in die drama óf motiveer óf verklaar óf voortstu. Voorheen was daar 'n gesprek tussen die koor en 'n karakter by wyse van 'n kort liriese dialoog (kommoi). In Aischulos se dramas is hierdie vorm van gesprek behou, maar ondergeskik gestel aan die gesprek wat plaasvind tussen die karakters.

Die handeling in *Prometheus Bound* is óm die verset van Prometheus gestruktureer. In die openingstoneel van die drama word Prometheus deur Strength en Violence op 'n afgeleë plek gebring en deur Hephaestus, die god van Vuur, vasgegespe. Dié speelhandeling demonstreer die ongenaakbaarheid, gewelddadigheid en onversetlikheid van Zeus. Die toekomsgerigtheid van die handeling, die uitreiking na die volgende gebeure en na 'n bestemde slot *in die toekoms*, is duidelik: "It was your treasure that he stole, the flowery splendour of all- fashioning fire, and gave to men - an offence intolerable to the gods, for which he now must suffer, *till* he be taught to accept the sovereignty of Zeus and cease acting as champion of the human race." (Aischulos, 1971:3.) Die implikasie van hierdie woorde is dat Prometheus gebonde sal bly wat dui op 'n uitreiking na die toekoms. Prometheus roep Moeder Aarde (dit wil sê die hele wêreld) aan om te luister na sy klag teen Zeus, wat ook die oorsaak van sy verset is: "O Earth, mother of all life, on you, and on the all-seeing circle of the sun, I call: See what is done by gods to me, a god!" (Aischulos, 1971:6.) In die geselekteerde gebeure wat volg, openbaar Prometheus aan die Koor, Oceanus en Io die oorsake van sy verset. Verset bly dus "the pivot round which the whole system turns" (Butcher, 1951:349). Verset bepaal gevolglik dat die speelhandelinge mekaar opvolg, verband hou met mekaar en 'n *eenheid* vorm.

Aischulos gebruik nie net handeling as karakteriseringsinstrument nie, maar dit genereer ook botsing wat in die woorde van Aristoteles (1951:349) neerkom op: "... the dramatic conflict, not the mere plot, is the soul of tragedy. In every drama there is a collision of forces". Prometheus, die protagonis in die drama, is in totale verset teen Zeus. Die een speelhandeling na die ander openbaar hierdie verset met 'n gedurige voorspelling van die botsing in die toekoms. Hermes, die boodskapper van Zeus, verskyn in die voorlaaste speelhandeling en probeer om Prometheus tot ander insigte te bring. Die volgende gesprek volg:

HERMES: The Father bids you tell him what this
marriage is through which you boast that
he shall fall from power. Now speak no
clever riddles, but set forth the detailed truth.

PROMETHEUS: You waste your breath; you may as well
exhort the waves. Never persuade yourself
that I, through fear of what Zeus may intend,
will show a woman's mind, or kneel to my
detested enemy, with womanish hands
outspread in supplication for release. No, never!
(Aischulos, 1971:26-27.)

Die drama sluit af met Zeus se toorn wat op Prometheus deur die natuurelemente (donder, weerlig, wind, lug, see) losgelaat word én met Prometheus se verval in durende pyn.

By *Prometheus Bound* ontbreek die fase van klassieke suiwering of katarsis waarin 'n staatverandering (peripeteia) by die protagonis teweeggebring word. In die drama volhard Prometheus in sy verset teen Zeus. Die *speelhandeling* waarmee die drama voltooi is, toon 'n Prometheus wat in durende straf en pyn verkeer. Sy verset teen Zeus bly onveranderd; hy staan alleen te midde van al die losgelate magte met 'n onwrikbare geloof in wat hy gedoen het:

Let hurricanes upheave by the roots the base of the earth,
Let the sea-waves' roaring savagery
Confound the course of the heavenly stars;
Let him lift me high and hurl me to black Tartarus
On ruthless floods of irresistible doom:
I alone whom he cannot kill.
(Aischulos, 1971:28.)

Die illusionêre handeling (Langer, 1968:251) – dit wil sê die vertelde handeling wat grootliks die produk van die verbeelding is en ook die *verbeelde* of *veronderstelde* handeling óf diëgetiese handeling genoem kan word - verloop enersyds retrospektief: die agtergrond (verlede) waar Prometheus oortree het, word diëgeties gesuggereer. Andersyds verloop dit prospektief: daar word vooruitgewys na die gebeure in die toekoms. Die retrospektiewe illusionêre handeling openbaar hoe Zeus aan bewind gekom het, hoe Prometheus hom gehelp het; Zeus se manier van regeer en sy gesindheid teenoor die vrou en die mens. Deur die retrospektiewe handeling word die oorsake van Prometheus se verset teen Zeus gemotiveer. Die prospektiewe handeling voorspel gebeure in die toekoms: Zeus se gesindheidsverandering; 'n demokrasie en beter lewensomstandighede vir die mens. Die illusionêre handelingsverloop is eng gekonsentreer óm die verset van Prometheus. In dié opsig is *Prometheus Bound* 'n voorbeeld vir die *eenheid van handeling* wat versetsentries binne 'n bepaalde tyd en ruimte voltrek word.

□ Tyd en ruimte as versetskeppende struktuurelemente van *Prometheus Bound*

... time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when
the clock stops does time come to life
(Sartre, 1955:80).

Enkele terme met betrekking tot tyd en ruimte wat in die studie gebruik word, word vervolgens toegelig:

- Collage. Die verskynsel soos dit in die Afrikaanse drama toegepas is, is tans nog nie deur 'n navorser onder die loep geneem nie. Adrie Gerber (1989) het collage in die prosa van Hennie Aucamp geïdentifiseer. Collage word, soos dit in sommige moderne dramas aangewend is, vir die doel van die studie geïdentifiseer slegs waar dit 'n opvallende verskynsel is en waar dit aan sommige van die volgende collage-kenmerke vir die letterkunde beantwoord:

“Collage het die neiging om die werklikheidsillusie in die letterkunde te verbreek” is 'n mening van professor D.H. Steenberg wat hy uitgespreek het in 'n gesprek oor die onderwerp op 11 Maart 1991. Dié bewering is veral relevant vir die teater van die Absurde.

Die *Reader's Digest Dictionary* (1984:346) beskryf collage as “an assemblage of images or sounds on a theme”.

Die volgende toepaslike bewerings oor collage word deur Weisstein (1978:134) gemaak: “We shall focus instead on illusionistic art which aims at conveying the impression that the work of art created in that spirit forms part of, extends into; or overlaps with external reality.” Hy sluit sy opstel oor collage in die letterkunde af met: “Thus the basic dichotomy between the two realms is preserved in novels like John Dos Passos' *Manhattan Transfer* and Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*, where news reports, advertisement slogans and the legends on billboard signs freely intersect with the narrative. Similarly, in poems written in the 'high' style (Eliot's *Waste Land*, for example) the introjection of random bits of colloquial talk and perhaps even snatches of popular ditties (André Jolle's *einfache Formen*) might be taken to fall under this heading.” (1978:135.)

Gerber (1989:32, 33) skryf soos volg oor collage in die letterkunde: “Dit roep onmiddellik die moontlikheid van iets wat vir iets anders staan, op, en bevat ook implisiet die probleem waarmee kubistiese kunstenaars geworstel het, naamlik die

oordraagbaarheid van die teken. 'n Verdere kenmerk van collage, is die aanwending van destruktiewe metodes, die 'bevryding' van iets uit sy logiese geheel: 'Such decomposition is, of course a collage principle; simultaneism, dismemberment, the scattering and fusion of details, freed from accepted logic' (Perloff, 1983:20)."

Verder toon Gerber (1989:81-82) dat die simultane hantering van tydruimte onder andere deur collage in die letterkunde gestruktureer word: "Aucamp slaag goed daarin om tyd 'op te hef' in 'n *Heilige met huisbesoek* en laat die leser twee wêrelde, twee eeue, tesaam beleef deur middel van 'n standbeeld in San Francisco."

Gerber (1989:80-81) identifiseer ook 'n "collage van funksies". In *Die swart hings* van Aucamp toon sy hoe die meerduidigheid van die stalsimbole die interpretasie van die gegewe verruim: "stal (rus- en voerplek) vir die perde, paringsruimte, arena vir erotiek en liefdesnes vir Adèle en Marco". Stapeling van betekenis soos dié in die prosa, is 'n toepaslike collageverskynsel in die drama.

Die dramaturg gebruik gebeure uit die verlede om 'n toestand in die hede te interpreteer. *Verlede* en *hede* word oormekaar geplaas in 'n *simultane* bestaan op die verhoog om oor ervarings in die *hede* te besin. Brink ontgin die historiese gebeure van die Slagtersnekrebellie (1815) op 'n collagistiese wyse in die drama om "... slegs die geskiedenis as beginpunt te gebruik vir die soektog na 'n mitiese waarheid" (Brink, 1970:100). (Vergelyk 4.5.3.)

- Illusionêre, verbeelde, abstrakte of diëgetiese ruimte (die resultaat van die verbeelding) word deur die taal geskep. Brecht laat Mauler soos volg 'n illusionêre ruimte in *Saint Joan of the Stockyards* diëgeties skilder:

Remember, Cridle, how some days ago -
We were walking through the stockyards, it was evening -
We stood beside our brand-new packing machine.
Remember, Cridle, the ox that took the blow,
Standing there blond, huge, dumbly gazing up
Toward Heaven: I feel the stroke was meant for me.
(Brecht, 1971:228.)

Die illusionêre, verbeelde, abstrakte of diëgetiese ruimte kan *konkreet* of *geestelik* wees. Dit is die ruimte wat van "buite die stuk" deur woorde tot stand kom - die illusionêre of verbeelde ruimte - "... en juis deur woorde wat in 'n bepaalde tydopeenvolging deur die leser ervaar word" (Brink, 1986:82). Louw (1989:268-274) suggereer

diëgetiese ruimte en verwante terme soos teenwoordige diëgese, historiese diëgese, psigies-diëgetiese, sosio-diëgetiese en tekstuele diëgese as terme wat die verskillende fasette van die illusionêre ruimte beskryf. Haar voorgestelde terminologie akkommodeer nie iets soos fisies-diëgeties nie: "... we stood beside our brand-new packing machine ..." is 'n taalvoorstelling van 'n *fisiese ruimte* "buite die stuk". Die ruimte wat Mauler skilder deur woorde is *konkreet*. "Die geestelike ruimte behels begrippe soos die absurde, die eksistensiële, waansin, determinisme; selfs sosiale of politieke kontekste sou in die uiteindelijke geheelruimte van 'n drama pas." (Brink, 1986:82.) Venter (1982:22) haal Issacharoff aan en tipeer die ruimte soos volg: "... die drama-ruimte het 'n mimetiese (sigbare) en 'n diëgetiese (verbale) vorm, ...".

- Tyd kan in die *gestalte* van ruimte uitgedruk word (Brink, 1986:83). Die ruimte waarteen gebeure voltrek word, het vanselfsprekend 'n referensiële funksie ten opsigte van tyd. In die *Nuwe drama* is die ruimte sodanig ontgin in terme van tyd dat daar tereg van *tydruimte* gepraat word aangesien die twee komponente nie eintlik te skei is nie. Tyd en ruimte word in die drama gesubjektiveer.

Prometheus se verset teen Zeus is 'n tydgebonde, en 'n stelselgerigte verset. Die verset teen Zeus speel af in 'n bepaalde *periode* en die drama is die representasie van die gebeure op 'n *tydstip* in die periode. Aischulos se hantering van tyd en ruimte in die drama moet volgens Beck (1975:42-60) in samehang met sy perspektief op die Olimpiese godsdien geïnterpreteer word. Die algemene kenmerke van die Olimpiese Zeus en die belangrikste morele en etiese kodes van die periode is reeds onder 3.2.1 aangedui. Aischulos verbind godsdien met die morele en etiese kodes van die gemeenskap. Ter illustrasie van die bewering geld die feit dat Zeus óf Apollo óf Aphrodite óf Prometheus óf watter god ook al, almal as individue deel is van die groot Olimpiese familie en hulle onderlinge verhouding funksioneer allegories vir die verhoudings in die menswêreld: "... but the familial relationships among them illustrate relationships Aeschylus thought should pertain among mortals as well as immortals" (Beck, 1975:43). Daar is nie 'n staatverandering met betrekking tot die regeringstyl en reg en geregtigheid by Zeus nie. Zeus se hantering van die morele en etiese kodes van sy tyd, soos in die drama gerepresenteer, en Prometheus se verset daarteen, kan daarom tereg as verset teen tirannieë in die periode beskou word. Die tydgebondenheid van verset, soos dit deur Aischulos in die drama gevestig is, is tot vandag toe nog geldig vir verset teen stelsels en ideologieë:

- Antigone verset haar op 'n kritieke tydstip in 'n bepaalde periode teen Kreon se besluit dat haar broer se lyk nie begrawe mag word nie. Haar verset is tydgebonde

en *Antigone* (1965) van Sophokles is in soverre die strukturering van verzet geld, soos *Prometheus Bound* gestruktureer.

- Hamlet se verzet teen sy stiefpa, die koning, is tydgebonde. Dit is gerig teen 'n toestand in Denemarke op 'n bepaalde tydstip binne 'n bepaalde periode.
- Germanicus verzet hom teen die korrupsie en die regeringstyl van die keiser op 'n bepaalde tydstip in 'n periode.

Prometheus se verzet is lineêr in speelhandelinge in die drama gekonstrueer. Die handeling verloop chronologies. Die drama open met die aankoms van die gesante van Zeus en Prometheus by die plek waar Prometheus aan die rots gegee word. Die oorgange van die een speelhandeling na die ander is op die toekomsgerigtheid van elke handeling gebaseer. Die drama illustreer die “ketting van opeenvolging” wat uitreik na 'n punt in die toekoms. Die toekomsgerigtheid in die speelhandelinge word illusionêr deur taalbeelde gesugereer: “Nail him to the rock till he be taught ...”. In die aangehaalde dialoog suggereer ‘till he be taught’ duidelik 'n uitreiking na die voltooiing van sy straf in die toekoms.

Die eenheidsbeginsel van tyd berus op die ‘Unity of the Day’- beginsel (Butcher, 1951: 289). Die beginsel beperk hoogstens die speelyd tot die lengte van een dag. Aischulos se dramas is in siklusse aangebied (reeds verduidelik onder 3.2.1). *Prometheus Bound*, die tweede van 'n drieluik, is 'n afgeronde onafhanklike drama binne die geheel van die drieluik. Die gedramatiseerde (gespeelde) tyd span oor baie eeue heen. Die tydspronge en ruimtelike verskuiwings wat oor eeue span, word in die verbeelding van die leser/toeskouer diëgeties voltrek. So word daar terugbeweeg na Zeus se omverwerping van Kronos se bewind, na die oerbestaan van die mens; daar word vooruit in die toekoms na 'n demokrasie beweeg. Die opvoeringstyd (speelyd) simuleer dus 'n werklikheid wat 'n verlede, die hede en 'n toekoms insluit. Die handelingsverloop vind plaas óm Prometheus wat vasgeketting word, simbool van die menslike gees in verzet teen tirannie, outokrasie en onmenslikheid op 'n tydstip in 'n vroeë periode van die mens se bestaan.

Die eenheidsbeginsel van tyd is verder bevestig omdat daar in *Prometheus Bound* nie sprake is van 'n evolusie van tyd nie, dit wil sê daar is nie 'n staat- of dagverandering nie. Die onveranderlikheid van tyd en ruimte in die drama kan funksioneer as metafoor vir Prometheus en Zeus wat in gesindheid onveranderlik bly. Prometheus se verzet teen Zeus is gevolglik 'n durende verzet. Verzet het altyd 'n verandering ten doel wat 'n evolusie in tyd en ruimte impliseer. Die veranderde wêreld waarna Prometheus streef is 'n uitreiking na 'n bestaanswerklikheid in die toekoms waar “... (men) won't be monsters, there will be none left on the earth then” (Aischulos, 1970:41). Die speelyd akkommodeer slegs die gebeure wat die straf van Prometheus representeer.

Die fisiese ruimte van *Prometheus Bound* metaforiseer die mens wat geketting en gebonde is deur rigiede stelsels van die tirannie. Bekende tiranne soos Hiero, Hippias en Xerxes, die ongenaakbaarheid van hulle heerskappy en die gevolglike gebondenheid van hulle onderdane is die reële agtergrond vir die fiksionele dramagebeure. Die slottoneel is 'n meesterlike ontginning van die ruimte as deel van die simboliek van die drama:

(Increasing darkness, lightning, thunder, Prometheus and his rock begin to sink and disappear.)

PROMETHEUS: That black cloud is moving towards me. It is as hard as sheer rock. Soon my voice will be lost in the sound of breakage. I no longer can see Force and Power. No, there in the squirls of lightning, I see Zeus. His hands are not tied. I am burning in my own fire. O Earth, my holy Mother, look, you will see us suffer. (Aischulos, 1970:67.)

Prometheus, simbool vir die mens in gebondenheid, stort saam met die ruimte in die groot Niet. Dié truuk van Aischulos word feitlik op identiese wyse eeue later deur Ionesco herhaal. Sy Koning sterf teen die agtergrond van 'n ruimte wat saam met hom verkrummel en wegraak in die groot Niet. (Vergelyk 3.5.)

3.2.3 Sintese

Those who find no rest in God or in history are condemned to live for those who, like themselves, cannot live: in fact, for the humiliated.
(Camus, 1984:268.)

Prometheus se verset is **Messiaans** van aard: hy is met sterk gevoel en vol verbeeldingskrag in verset teen Zeus - teen 'n god. Hy probeer om 'n bestaande bestel te vernietig en hy droom van 'n nuwe: "Prometheus defies the heavens for the sake of man - but like Moses, Christ, Buddha, Brahman and Confucius, he tries to form new laws ..." (Brustein, 1965:19).

Die **historiese subteks** verleen aan die drama oortuigingskrag. Die verset van Aischulos soos gerepresenteer in die drama het sy oorsprong in die historiese werklikheid van die periode. Soos aangetoon in 3.2.1, was Aischulos vertrouwd met 'n vorm van 'n demokrasie en met die teenoorgestelde uiterste: 'n outokrasie en tirannie. Aischulos kamoefleer die historiese gebeure in die fiktiewe werklikheid van die drama. Aischulos se verset teen die politieke bestel van die periode, het sy ontstaan in 'n gemeenskap waar teoretiese gelykhede feitlike ongelykhede verdoesel. Zeus hanteer nie al die gode met deernis en humaniteit nie, "for the heart of Zeus is hard to appease. Power newly won is always harsh" (Aischulos, 1971:4). Almal deel nie in die welvaart en voorspoed van die land nie. Prome-

theus gee die *mens* hieraan 'n aandeel deur die *kennis* van die skatte van die aarde aan hom te bring: "Next the treasures of the earth, all human skill and science was Prometheus' gift." (Aischulos, 1971:15.) Gedwonge, ondemokratiese verskuiwings van mense wat neerkom op die *uitwissing* van mense, is werklikhede van die periode wat subtiel in die drama verskans is: "... of wretched humans he took no account, resolved to annihilate them and create another race" (Aischulos, 1971:9). In dié opsig is Aischulos se verset teen sosio-politieke strukture die matrys waarvolgens dramaturge wat sou volg aan verset in die drama sou gestalte gee:

- Büchner in sy verset teen die sosiale en politieke toestande in Frankryk van die agtiende eeu, het sy drama *Dantons Tod* (1835) gebaseer op die werklikheid. Hy het probeer om deur sy drama lesers en toeskouers midde-in die gebeure direk ná die Franse Rewolusie te plaas. Hy het onder andere van die oorspronklike toesprake in sy drama gebruik om groter werklikheidswaarde aan die kunswerk te verleen. Danton se geding met Robespierre, 'n futiele geding, volg die patroon van Prometheus: dit openbaar feitelike ongelykhede in 'n gemeenskap.
- Pieter Fourie (1989:14) se bittere ongelukkigheid met die sosio-politieke bestel in Suid-Afrika ("... hierdie vernederende veertig jaar, hierdie vernietigende veertig jaar ... wat Afrikanernasionalisme moreel versmoor het") is gegrond op die historiese werklikheid van die apartheidsera in Suid-Afrika. *Die joiner* (1976) is 'n drama waarin Fourie sy verset teen die skynheiligheid van Afrikanergodsdiens en die meedoënloosheid van apartheidsdiskriminasie konkretiseer. Sarel 1 bly by Mina ('n Barolongvrou) nadat hy as 15-jarige seun, ten einde sy moeder en sy meisie van verkragting te red, Boerstellings verrai het. Dié oortredings van hom is die oorsaak dat die apartheidsgemeenskap hom "... in die naam van God" uitwerp in die *buitenste duisternis* van die gemeenskap. Fourie se verset, soos dié van Aischulos, setel in 'n historiese werklikheid waar feitelike ongelykhede deur teoretiese gelykhede verdoesel word.

Verset het 'n **kreatiewe** resultaat tot gevolg. "Any new artistic expression enriches us by answering some spiritual need and broadens the frontiers of known reality; it is an adventure ..." (Ionesco, 1964:106).

Daar is reeds in 3.2.2 aangetoon dat Aischulos die drama as genre op 'n besondere wyse vernuwe het: meer karakters is gelyktydig handelend op die verhoog gebring; die rol van die koor is verstel; die dramatiese ruimte is funksioneel in diens van die gebeure gestel; apparatuur is ontwerp om die tegniese eise wat aan die opvoering gestel is, ten uitvoer te

bring; die hantering van tyd en ruimte is sodanig gedoen dat dit vir baie eeue lank as model van die drama kon dien.

Die belangrikste dramabydrae van Aischulos lê egter op die terrein van die metafisiese. Aischulos het verset as verskynsel in die drama op so 'n wyse gevestig dat dit universele betekenis verkry het: dit dien as 'n blywende patroon - 'n prototipe, wat alle partikulêre en algemene kenmerke van verset *in die gees* van die mens representeer. Mulisch (1961:108) se uitspraak: "... het nieuwe lichaam van de schrijver, - een lichaam dat hij zichzelf geschapen heeft, hechter, duurzamer dat het welk hij van zijn moeder heeft meegekregen" is van toepassing op Prometheus waar hy in die fiktiewe werklikheid van die kuns *ly namens die kunstenaar* sodat die minderbevoorregte mens beter kan leef. Verset word gegenereer vanuit 'n stelsel en is gerig teen die diskriminerende elemente in die stelsel.

3.3 VERSET BY DIE KONINGS: SHAKESPEARE

3.3.1 Algemene agtergrond

Verset as tema in die *drama* het gedurende die Middeleeue, sover vasgestel kan word, nie bestaan nie. Keiser Justinianus het in die sesde eeu n.C. alle teaters in Rome gesluit. Formele teateropvoerings is daarmee gestaak. Die verbokkeling van die Wes-Romeinse Ryk ongeveer 500 n.C. en die daarmee gepaardgaande vernietiging van die stadskultuur en -ekonomie was die oorsaak dat die drama tot byna aan die einde van die tiende eeu feitlik nie bestaan het nie. Kerke en kloosters het gedurende dié periode die sentrums van geleerdheid geword. Die klassieke werke is hier bewaar en bestudeer. Die kerke en kloosters was in die Middeleeue die belangrikste plekke van samekomste. Verarmde boere, ongeletterde werkers en mense van alle stande is in die kerke saamgetrek en onder andere geleer met behulp van die troop, die musikaal-tekstuele invoeging in Middeleeuse liturgiese tekste. Die troop wat gaandeweg gedramatiseer is tot voorstellings wat veral tydens die Paastyd en die Kersseisoen plaasgevind het, was 'n belangrike stap in die evolusie van die Europese drama.

Die rondreisende verteller, mimiekspeeler of hofsanger het die klassieke inslag wat hy by die kerk gekry het, bewaar in sy voordragte by howe, buitelugoptredes en by ryk grondbesitters. Buite die kerk het die Mirakelspele en later die Abelespele, ontwikkel. Dit het egter geen beduidende invloed op die drama gehad nie. Die regisseur was die belangrikste kreatiewe persoon van hierdie spele. Die dramaturg het die storie voorsien en die regisseur het dit uitgebrei en ingeklee soos omstandighede (die gehoor, die plek van voordrag) hom

gelei het. "Creative power as regards both plot and ending was practically lacking from the earliest times of the medieval period down to the seventeenth century. The playwright followed his narrative source as a rule. He only added dialogue. He expanded certain situations but he rarely invented them." (Stuart, 1960:127.)

Die Mirakel- en Abelespele het aanvanklik die vorm van 'n Passiespel aangeneem en is oor die hele Europa versprei. Hierna het die moraliteite, 'n allegoriese vertelling wat hoofsaaklik die gehore gestig het, hulle verskyning gemaak. Al hierdie vorme van *teater-kommunikasie* het gedurende die Middeleeue binne die raamwerk van die kerk se etiek gefunksioneer. Op grond hiervan beweer Bomhoff (1950:20) die volgende: "Er zijn gansche cultuurperiodes die schijnbaar geen tragisch besef kenden ... de Bijbel kent het niet en de Middeleeuwen lijken het niet te kennen."

Verset het eers teen die einde van die Middeleeue weer prominent in die drama begin figureer. Die heropbloei van die drama met Shakespeare as die belangrikste eksponent daarvan, bring verset terug in die tragedie.

Die Renaissance-beweging wat in Italië ontstaan het, het teen die vyftiende eeu na die noordelike Europese lande versprei en hier het die beweging uitgeloop op die Hervorming. Shakespeare het, soos Aischulos, in 'n periode van groot vooruitgang geleef. Die sestiende eeu vorm 'n brug tussen die feodale stelsel van die vyftiende eeu met sy burgeroorloë tussen die Yorks en die Lancasters wat uitloop op die konstitusionele hervormings van die sewentiende eeu. "Dit is in Engeland terselfdertyd 'n oorgangsperiode na groter geloofsvryheid." (Dommissie, 1976:87.) Soos in die Aischulos-era, is Shakespeare ook gelukkig om veral sy dramas te kon skep tussen mense wat dit verstaan en waardeer het. Dommissie (1976:93) sê: "Die gewone volk het hulle dan ook in die tyd veral verlustig in die gesproke retoriese digkuns en ballade."

Kenners van die sestiende-eeuse Engeland (Tillyard, Wain, Bliss en andere) wys almal daarop dat Shakespeare se dramawerk beskou kan word as 'n hoogtepunt van menslike denke en skepping wat in die drama gekonkretiseer is. Eliot (1949:137) skryf: "The great poet, in writing himself, writes his time. Thus Dante, hardly knowing it, became the voice of the thirteenth century; Shakespeare, hardly knowing it, became the representative of the end of the sixteenth century, a turning point in history."

Ten einde verset, soos deur Shakespeare in die drama geregenereer is, na behore te dekodeer (Malan, 1983:84; aangehaal onder 1.3 op bladsy 4), is dit nodig om kortliks te kyk na Shakespeare *die mens* binne 'n bepaalde sosio-politieke orde in die periode 1564-1616.

De Rover (1975:257) skryf soos volg oor die noodsaaklikheid van só 'n benadering: "De stem van de auteur is niet alleen hoorbaar wanneer hij, bijvoorbeeld door direkt kommentaar zich rechtstreeks tot de lezer wendt. De auteur is ook aanwezig wanneer hij het innerlijk van bepaalde personages blootgeeft, wanneer hij verandert van point of view. Hij is aanwezig in iedere beweging ..."

Shakespeare het geleef in 'n periode toe probleme met die regering, suksesse en mislukings van groot historiese karakters, die oppermag van konings, die reg om te rebelleer, die reg van die individu, religieuse opstande en metafisiese spekulasies die intellektuele groei en perspektiewe gestimuleer het. "In Shakespeare's time every influence of the old and the new world met and parleyed." (Gassner, 1954:214.) Shakespeare wat allerweë beskou word as 'n gebalanseerde intelligente mens is deur hierdie verwikkelde wêreld gevorm tot die kunstenaar wat haas alle aspekte van menswees oortuigend in die kuns kon vergestalt.

Bliss (1947:21) som Shakespeare as mens soos volg op: "Shakespeare was, above all things, human. Human *in excelcis*. He understood human nature better, more intimately, more widely, more universally than any man who ever lived." Bliss toon aan dat Shakespeare 'n gemoedelike mens was wat met mense en gesagsinstansies goed oor die weg gekom het. Oor Shakespeare se religieuse opvattinge is daar wyduiteenlopende kommentaar. Bliss (1947:22) sê: "His humanity was more catholic and comprehensive ..." Dowden (1909:38) beweer egter: "... it is certain that the spirit of Protestantism animates and breathes through his writings". Daar is ook kritici wat Shakespeare as areligieus beskou. Bomhoff (1950:22) stel dit so: "Wij voelen vaag: er is iets groters, maar het antwoord in Christelijke termen wil niet over de lippen van Shakespeare komen. Hij is de grote leek in een Christelijke cultuur." Shakespeare se verset, sy religieuse opvattinge ten spyte, setel in die beginsel dat die Goeie seëvier oor die Kwade: "He knew its good and he knew its evil. But he put the good first and in all his characters he sought what good was in them and ensued it." (Bliss, 1947:21.)

Die periode waarin Shakespeare geleef het (1558-1625) was uiters moeilik vir die uit-sprek of demonstrering van verset. Dit word gewoonlik in drie fases verdeel: die eerste een-en-twintig jaar van Elizabeth se heerskappy, 'n voorbereidingsperiode; dan volg die vier-en-twintig jaar tussen die publikasie van Spenser se *Shepherd's Calendar* (1579) en Elizabeth se dood, die hoogtepunt van die Elizabethaanse era en dan volg twee-en-twintig jaar onder die heerskappy van Jakobus I, die verval van die Shakespeare-periode. Die laaste deel van die periode word ook dikwels die Jakobeaanse periode genoem. Bradbrook (1978:171) sê hieroor: "The times were both foul and fair for players ..." Die regerende

vorste, Elizabeth en daarna opgevolg deur die Skotse koning Jakobus in 1603, was mense wat met 'n ysterhand regeer het. Shakespeare se kennis van die regering en die vorstehuis, word toegeskryf aan sy verbintenis met Southampton. "Southampton took him (Shakespeare) to his town house and wished him to stay with him for always." (Bliss, 1947:114.) Southampton het van Shakespeare se dramas laat publiseer en hom van geld voorsien. Shakespeare se assosiasie met Southampton het hom by die vorstehuis bekendgestel want "Southampton was presented at court and became a favourite of Essex and of the queen." (Bliss, 1947:115.)

Smallwood (1986:147) verklaar Shakespeare se gebruik van konings en prinse as metafore vir die werklikheid soos volg: "Power in English history meant kingship, and the relationship between the theoretical amplitude of the office and the human limitation of the man who holds it. Shakespeare's *use of history* consists, then, in selecting, shaping, amplifying, and frequently in adding to, chronicle material in order to intensify concentration on *political issues* and on their *human consequences*." Deur sy konings en prinse te *verplaas* na Denemarke, skep Shakespeare 'n veilige afstand tussen hom en die werklikheid. Sy verset teen die sosio-politieke toestand in Brittanje van 1600 n.C. is verskans in die skynwêreld van die drama.

Shakespeare se verset soos dit in sy tragedies gerepresenteer is, het gevolglik aantoonbare raakpunte met die werklikheid van sy periode. Bradbrook (1978:150) stel dit so: "In each of Shakespeare's tragedies a specific style suggests that here are particular tentacular roots reaching down to the depths of being." Teen dié agtergrond word vervolgens die regenerasie van sosio-politieke verset soos dit in die neo-Renaissance-dramas vergestalt is, nagegaan.

3.3.2 Enkele vernuwingsaspekte in die Shakespeare-drama

- Karakterisering, die dramatiese ruimte en die aard van die botsing in die drama is vernuwingsaspekte wat versetskepping rewolusionêr verstel het.
- Verset in die Shakespeare-drama ontwikkel parallel met die binnewêreld van die karakter en staan sentraal in die drama. Dit bepaal dat die Shakespeare-karakter wesenlik van die klassieke Griekse karakter verskil.

Die klassieke Griekse karakters is gode, verhewe tipes en tree op as voorbeeld vir die mens. Hulle mensheid is karikatuuragtig in die sin dat hulle slegs sekere menslike kwaliteite besit. Shipley (1972:423) sê hoewel Prometheus "a tragic figure, not character" is, toon hy menslike eienskappe: hy rebelleer, voel veronreg, sweer wraak en verduur straf en

verwerping. Shakespeare, daarenteen, verfyn die dramakarakter tot 'n volledige mens. Die gehoor kan hom ten volle met die karakter identifiseer omdat die geestelike groei en verval, die binnewêreld van die karakter ontwikkel is. Hy is dus *vollediger* vergestalt. Die karakters se verset teen strukture, ideologieë en instellings word as gevolg van die klem op die ontwikkeling van die binnewêreld, nader aan die alleman gebring. Shakespeare se karaktervernuwing kom daarop neer dat die karakters, alhoewel oorwegend konings, *mense* is wat die slagoffers is van hulle persoonlikhede en omstandighede.

Shakespeare se dramakarakters triomfeer dikwels oor hulle eie tekortkomings. Hulle omskep hulle nederlae in oorwinnings. So is *Lear geestelik* nooit regtig verslaan nie. Hy is indrukwekkend verryk deur sy nuwe kyk op die lewe juis toe hy finaal deur sy dogters verwerp is. Othello se eer is herstel as hy hom na sy vermoeiende stryd self doodsteek. Macbeth, bloedbevlek, is triomfantlik groot in sy nuwe besef: "... all our yesterdays have lighted fools the way to dusty death" (V,v:22).

Shakespeare se keuse van sy dramakarakters en die ontwikkeling van die binnewêreld van die karakters, is volgens Clarke (1976:92), byna volmaak omdat hy veral op die menslike kwaliteite van die karakters fokus. Nicoll (1976:220) sluit by die bewering van Clarke aan in sy bespreking van Hamlet as dramakarakter: "Age after age has seen itself reflected in the hero of the play, because Shakespeare in depicting this central figure, has seized upon human quality of wide diffusion. The result is a strange paradox: we feel admiration for Hamlet, here is the courtier, the scholar, the soldier, the man who was eminently fitted for knighthood; and at the same time we feel that Hamlet is a representative of ordinary humanity. In Hamlet is something of ourselves."

- Hegel (1975:80) sonder die ruimtelike omgewing (sosiale, politieke, ekonomiese en metafisiese ruimte) uit as 'n belangrike element wat bydra tot die vernuwing van die drama. Die dramatiese ruimte het verskuif van die vae godewêreld van die klassieke Griekse drama na die eietydse herkenbare wêreld. Prometheus se afgeleë onbetrede berg, sy diep grotte wat eggo en sy wêreld se gevleuelde voertuig waarop die koor insweef, word in *Hamlet* Denemarke, 'n kasteel, Engeland, Wittenberg.

Die ruimte het 'n funksie in die sielkundige ontplooiing en onderbou van die Shakespeare-karakter. In die Griekse drama is die idee hoofsaaklik die motiverende krag. Die ruimte funksioneer grootliks as agtergrond - soms vaag en mitologies van aard. Prometheus verset hom teen Zeus. Die ruimte waarteen die verset voltrek word, het weinig raakpunte met die werklikheid. Dit is in vaagheid gehul en is eintlik los van Prometheus se emosionele en sielkundige ontwikkeling. Shakespeare, daarenteen, gebruik die ruimte om sy karakter

oortuigend as resultaat van sy omgewing te vergestalt. Dit blyk uit sy gebruik van die Romeinse kultuurhistoriese agtergrond in sommige van sy Romeinse tragedies. *Julius Caesar* en *Coriolanus* is twee dramas uit hierdie groep wat soos *Hamlet* die voorafgaande bewering bevestig. Die Romeinse beskawing en die onmiddellike ruimte van Rome het byvoorbeeld Coriolanus se gewoontes gevorm en uiteindelik sy hele toewyding geword. Sy moeder, Volumnia, het hom opgedra aan hierdie wêreld en hy het hierdie wêreld geword. Sy waardesisteem, sy optrede en reaksie (dapperheid, intellek, oordeel) is 'n beeld van die Romeinse adel, gevorm deur die wêreld van dié tyd. Só is *Hamlet* gevorm deur die ruimte van sy tyd: studie aan die universiteit van Wittenberg, die beskawingsetiek van sy tyd (dapperheid, goeie maniere, respek vir sy meerderes, loyaliteit aan vriende) en sy vorselike agtergrond.

- Die aard van die botsing is volgens Hegel (1975:82) nog 'n vernuwende aspek wat deur Shakespeare op 'n besondere wyse in die drama ontgin is: "... in modern tragedy it is not the substantive content of their object in the interest of which men act, and which is maintained as the stimulus of their passion; rather it is the inner experience of their heart and individual emotion, or the particular qualities of their personality, which insist on satisfaction". Aischulos se verset is in die eerste plek gesetel in die 'etiek van die ewige regverdigheid'. Prometheus verset hom teen Zeus se onregverdige hantering van die mens, teen sy tirannie. Die verset van Prometheus is vir die klassieke Griekse dramaturge eties verantwoordbaar. *Hamlet* se verset teen sy stiefpa en die verrotting in die sosio-politieke stelsel, daarenteen, setel in die eerste plek, in sy *innerlike beleving* van die moord op sy vader, sy *innerlike ongelukkigheid* oor sy moeder se aandeel daaraan en in sy *innerlike aanvoeling* van die verval van Denemarke. Die aard van verset is dus deur Shakespeare verstel van verset teen 'n stelsel of 'n ideologie omdat dit so hoort na verset omdat dit nie anders kan nie.

Die vernuwings wat Shakespeare in die regenerasie van die drama tot stand gebring het, bepaal die strukturering van verset, die onderwerp van die volgende onderafdeling.

3.3.3 Die strukturering van verset in *Hamlet*

Karakterisering en die gebruik van tyd en ruimte as versetskeppende struktuurelemente in die drama word kortliks in die afdeling bespreek. Eerstens volg 'n motivering vir *Hamlet* as dramakeuse vir die studie.

3.3.3.1 Waarom *Hamlet*?

Sosio-politieke verset is 'n tema in Shakespeare se historiese dramas en sy vier bekendste dramas *Macbeth*, *Hamlet*, *King Lear* en *Othello*. Daar is op *Hamlet* as voorbeeld van 'n Shakespeare-versetdrama om die volgende redes besluit:

- Paolucci (1975:xxviii) haal Hegel aan en sonder *Hamlet* uit as een van Shakespeare se merkwaardigste dramas: "Shakespeare produced the work that is for Hegel the supreme masterpiece of all human art: that insoluble psychological enigma that 'Mona Lisa' of literature - the tragedy of Hamlet."
- *Hamlet* se verset is grootliks sosio-polities van aard. *Othello* het die liefde as tema vir die drama, "... and even less a play about jealousy" (McElroy, 1973:91). In *King Lear* dramatiseer Shakespeare die probleem van Lear se stryd wat handel oor die mag en die magteloosheid van die koning, die probleem van sy goddelike heerskappy en sy sterflikheid. *Macbeth* is 'n drama wat worstel met "... that of the criminal who is deeply aware of his own criminality, is repulsed by it, but is driven by internal and external pressures ever further into crime" (McElroy, 1973:206). Tematies dus, is *Hamlet* in soverre die vier bekendste tragedies van Shakespeare geld, die voor die hand liggende keuse vir die studie.
- *Hamlet* is ook dié drama van Shakespeare wat veral in die Afrikaanse letterkunde 'n invloed het op die vergestaltung van verset in die drama. Louw se *Germanicus* (1956) is maar één van die bekende Afrikaanse dramas wat opvallende aantoonbare raakpunte met *Hamlet* het. Brink (1962:18-20) toon hoe die tema van verrotting en vergiftiging wat sentraal in *Hamlet* staan, ook dié van *Germanicus* is: "By die bespreking van ander dramas, veral van *Germanicus*, sal aangetoon word hoe soortgelyke beeldspraak oor verswering, kanker, siekte, vergiftiging, pes en dies meer telkens 'n grondpatroon in die uitbeelding van die immer-bedreigende chaos vorm." (Brink, 1962:22.)

3.3.3.2 Karakterisering as versetskeppende struktuurelement van die drama

Die belangrikste vernuwing wat Shakespeare met betrekking tot karakterisering in die drama gebring het, is reeds onder 3.3.2 aangetoon. Die dramakarakter se *aard* word deur optrede en dialoog in die drama vergestalt. Karakterisering as instrument van versetskepping word dus bespreek na aanleiding van die aard van die karakter soos dit deur die taal en denke (alleensprake, ironie, humor) in die drama gekonkretiseer word.

- Die aard van Hamlet as dramakarakter word deur Bradbrook (1978:151) soos volg gekwalifiseer: “Hamlet encompasses every register from grand soliloquy to brutally colloquial wit, the contrast of different ‘voices’ is emphasized by Hamlet himself, and each would make its special appeal to one or other temperament in the audience.” Nicoll (1976:220) praat van “human quality of wide diffusion”. Nicoll verduidelik sy bewering verder en toon aan hoe Hamlet, die dramakarakter, figureer as prins, student, soldaat, gewone mens en uiteindelik as iets van onself. Verset gekonkretiseer in so ’n ruim persoonlikheid, is oortuigende verset omdat identifisering met die karakter deur die gehoor soveel meer moontlikhede het.

Hamlet se ruim menslikheid word weerspieël in sy waardige beskaafde optrede enersyds en andersyds in sy brutale wellustige gesprekke met sy moeder en Ophelia. Shakespeare vergroot met hierdie twee uiterste persoonlikheidspole wat in Hamlet verenig is, die aard van verset in die drama. Sy verset teen sosiale praktyke en die verrotte toestand in Denemarke is soms ’n *beskaafde* verset. Hy argumenteer emosioneel beheers; hy oordeel berekend; hy tree welvoeglik op. Hy bly die toonbeeld van ’n gekondisioneerde opgevoede heer. Sy taalgebruik, selfs die skuinsverwysings, is waardig en in pas met die norme van welvoeglikheid. Wanneer Marcellus vir Hamlet probeer terughou van die spook, reageer Hamlet ergerlik, dog beskaafd, soos volg:

MARCELLUS: You shall not go, my lord.

HAMLET: Hold off your hands.

HORATIO: Be rul’d; you shall not go.

HAMLET: ... Unhand me, gentleman.

By heaven, I’ll make a ghost of him that lets me.

(I,v:80-85.)

Die *onwelvoeglike* Hamlet, die ander uiterste van die mens, flikker onmiskienbaar in sy berekende onbeskorftheid teenoor sy moeder en die seksuele innuendo’s teenoor Ophelia:

HAMLET: Leave wringing of your hands. Peace; sit you down,

And let me wring your heart; for so I shall,

If it be made of penetrable stuff,

If damned custom have not braz’d it so

That it be proof and bulwark against sense.

QUEEN: What have I done that thou dar’st wag thy tongue

In noise so rude against me?

(III,iv:34-39.)

Die seksuele innuendo in die volgende aanhaling impliseer verset van die ruwer tipe:

HAMLET: Lady, shall I lie in your lap?
 (Lying down at Ophelia's feet.)
 OPHELIA: No, my lord.
 HAMLET: I mean, my head upon your lap?
 OPHELIA: Ay, my lord.
 HAMLET: Do you think I meant country matters?
 OPHELIA: I think nothing my lord.
 HAMLET: That's a fair thought to lie between maids' legs.
 OPHELIA: What is, my lord?
 HAMLET: Nothing .
 (III,ii:109- 116.)

Die persoonlikheidsuiterstes van Hamlet vestig verset óm die probleem van sy gees wat in opstand is teen die sosiale ongeregthede in Denemarke. Shakespeare bou die omvang van Hamlet se verset uit na:

- verset van die prins teen die koning (polities),
- van seun teen moeder (sosiaal, persoonlik),
- van verloofde teen beminde (sosiaal, persoonlik),
- van vriend teen vriend (sosiaal, polities) en
- verset van 'n religieuse metafisiese aard (godsdiens).

Deur die buitengewone menslikheid "... of wide diffusion ..." (Nicoll, 1976:220) vestig Shakespeare 'n verset van buitengewone aard en omvang in *Hamlet*. Dié bewering word vervolgens toegelig:

- Verset van die prins teen die koning moet volgens die volgende beginsel van die periode geïnterpreteer word: "Power in the English history meant kingship, and the relationship between the theoretical amplitude of the office and the human limitation of the man who holds it." (Smallwood, 1986:147.) Deur karakterisering vergestalt Shakespeare op hierdie wyse Hamlet se verset teen gesag *in die binnekring* van die gesagstruktuur. Dit sou teen die twintigste-eeuse norme verdiskonteer kon word as verset binne die burokratiese kring. Die aard van Hamlet se verset teen die koning (die politieke struktuur) setel in Hamlet se sin vir etiek. Hy beskou skynheiligheid en die foutiewe representasie van die werklikheid as verfoeilik en miskien die ergste graad van misdaad. McElroy (1973:25) beskou hierdie etiese norm van Hamlet as 'n norm van Shakespeare self, iets waarmee hy geobsedeer was: "In his four mature tragedies, he endowed each of the heroes with an almost obsessive hatred of hypocrisy, especially when it involves evil masquerading as good." Claudius, Hamlet se

oom, is in die drama die verpersoonliking van die Kwade wat agter die masker van die Goeie uiters skynheilig die Bose beplan: die gifdood van die ou koning, Hamlet se tweeveg en uiteindelik die totale vernietiging van die *regering*.

Prometheus van Aischulos het hom verset teen tirannie, wreedheid en onmenslikheid. Hy droom van 'n demokrasie. Hamlet se verset is totaal van 'n ander aard. Die kwaliteit van 'n regering lê vir Hamlet in *etiese norme* wat onkreukbaarheid, eerlikheid, oopheid gekoppel aan die Goeie, impliseer. Die *verrotting* in die staat van Denemarke waarteen Hamlet in verset is, openbaar hom dus in talle verwysings na korrupsie op regeringsvlak.

- Hamlet se verset teen sy moeder, Gertrude, is gegrond op die feit dat sy so spoedig ná die begrafnis met Claudius getroud is. Die periode tussen die begrafnis en die huwelik word deur Hamlet al korter gemaak:

A little month, or ere those shoes were old
With which she followed my poor father's body,
... Within a month,
Ere yet the salt of most unrighteous tears
Had left the flushing in her gulled eyes,
She married.
(I,ii:146-155.)

Sy moeder se spoedige huwelik met Claudius, sy vader se broer, het veral sy vertroue in verhoudings van dié wat naaste aan hom is, geskaad. Dit is vir Hamlet onaanvaarbaar dat sy Moeder wat só lief vir sy vader was, so spoedig 'n ander kon bemin. Shakespeare vergestalt met dié karakters die verval van ou sosiale gebruike wat uitkring na die familie. Gertrude se optrede is ook die oorsaak dat Hamlet 'n siniese houding teenoor Ophelia inneem. Hy het sy vertroue in die vrou en die liefde verloor: "Frailty, thy name is woman!" (I,ii:146.)

- Met Hamlet se verset teen Ophelia verruim Shakespeare die omvang van verset in die drama. Die sielkundige onderbou vir hierdie faset van verset is deur kritici oorwegend verklaar as die resultaat van Hamlet se vertrouenskok in sy moeder se optrede. McElroy (1973:35) stel dit so: "Hamlet sees his mother's marriage as a falling off from a paragon to a beast ..." Sy verhouding met Ophelia verander van een van liefde en vertroue na een van agterdog en verwerping. Sy verset teen Ophelia is 'n totale verset wat die sosiale norme van die huwelik aanspreek, die kwessie van gemeenskap en voortplanting. McElroy (1973:68) beredeneer die aard van die verset só:

... the misanthropic side of his nature sees sex and procreation as a disgusting and pointless charade: for if the sun breed maggots in a dead dog, being a good kissing carrion - Have you a daughter? ... Let her not walk i' th' sun. Conception is a blessing, but as your daughter may conceive, friend, look to' 't'.

(II,ii:181-186.)

Shakespeare gebruik Ophelia se dood om onder andere ook die godsdienstige chaos van die periode te dramatiseer. Die grafgrawers se bespiegeling om die probleem heen, word verder bespreek onder die metafisiese chaos van die periode op bladsy 69.

- Hamlet se verhouding met sy vriende, Rosencrantz en Guildenstern, verswak ook. Hy is suspisies oor die aard van hulle onverwagte besoek, ontdek dat hulle op versoek van Claudius gekom het en dat hulle hom moes *opbeur*. Shakespeare konstrueer met hierdie karakters nog 'n faset van die sosiale bestel wat die omvang van verrotting in Denemarke verruim. 'n Betroubare *vriendskap* is nie meer moontlik in Denemarke nie as gevolg van die valsheid van die regering (Claudius) wat selfs op hierdie vlak die sosiale orde in die gemeenskap aantas. Hamlet verwyt sy vriende dat hulle deur Claudius misbruik word:

HAMLET: That I can keep your counsel, and not mine own. Besides, to be demanded of a sponge - what replication should be made by the son of a king?

ROSENCRANTZ: Take you me for a sponge, my lord?

HAMLET: Ay, sir; that soaks up the King's countenance, his rewards, his authorities. But such officers do the King best service in the end: he keeps them, like an ape an apple in the corner of his jaw; first mouth'd, to be last swallowed; when he needs what you have glean'd, it is but squeezing you and, sponge, you shall be dry again.

(IV,ii:10-20.)

In opdrag van Claudius vergesel hulle Hamlet na Engeland om laasgenoemde se *veiligheid te verseker* ná hy Polonius doodgesteek het. Hamlet ontdek die ware doel van sy besoek aan Engeland en sorg dat dié twee se koppe in stede van syne daar afgekap sal word.

- Hamlet se verset teen die sosio-politieke opset van Denemarke sluit ook verset teen die metafisiese in omdat Shakespeare die dرامةbeure op die religieuse onsekerhede (ook gerepresenteer in die Vondeldramas) van die periode konstrueer. McElroy (1973:33) verduidelik: "Shakespeare has woven the texture of his confusion, and the anxiety confusion bred, into the fabric of his play; or, more exactly, he has

dramatized the situation of men who, though deeply religious, are left to their own devices in deciding what to believe, in placing themselves in the theological cosmos when faced by rival systems, all of which claim to be the truth. Such was the dilemma of many Renaissance Christians, and such is the dilemma of Hamlet.” Kyk verder in die voetnota na McElroy (1973:9-10) se beskouing van die religieuse dilemma van die periode.¹

Die kontroversiële spook wat verskyn, Hamlet wat aan ’n Lutherse universiteit (Wittenberg) gestudeer het, die grafgrawers en priester tydens Ophelia se begrafnis, is van die belangrikste karakters en ruimtelike gegewens waarteen Shakespeare die metafisiese chaos van *Hamlet* dramatiseer. Hy relativeer in *Hamlet* die religieuse óú sekerhede van sy tyd deur die wyse waarop sy karakters in hulle optrede binne die raamwerk van die laat-Renaissance Protestante of die Rooms-Katolieke dogma, uit pas is met die gebruike van die tyd. Die spook is byvoorbeeld ’n verskynsel wat reeds teen 1601 deur die Protestante verwerp is as behorende tot die duiwel (McElroy, 1973:32). Indien die hof Katoliek-georiënteerd was, is Claudius en Gertrude se huwelik sonder vrystelling ’n probleem! Hamlet se bywoning van die Wittenbergse Universiteit, Luther se vesting van die Protestantisme, sou ook vir die Rooms-Katolieke nie aanvaarbaar gewees het nie. Die debat deur die grafgrawers dramatiseer die twyfel wat bestaan oor religieuse sekerhede in *Hamlet*.²

1.CLO.: Is she to be buried in Christian burial when she wilfully seeks her own salvation?

2.CLO.: I tell thee she is; therefore make her grave straight. The crowner hath sat on her, and finds it Christian burial.

1.CLO.: How can that be, unless she drown’d herself in her own defense?
(V,i:1-6.)

-
- 1 In recent years it has been very widely recognized that Shakespeare lived in an era of intellectual, religious, and social transition, and that the conflicts and tensions which tore Western Europe apart in the sixteenth and seventeenth centuries are everywhere reflected in his works. Fundamentally, these disputes centered on the breakdown of the theocentric, hierarchically ordered universe of the Middle Ages, and the rise of the new skepticism, empiricism, and individualism of the late Renaissance. (McElroy, 1973:9.)
 - 2 Besides providing comic relief the grave-diggers’ scene transports the audience from the court into the world beyond. The audience becomes aware that the play is not only concerned with the happenings in the court but with the world to which those in the audience all belong. (Horan, 1977:196.)

Die sosio-politieke opset van die Hamlet-wêreld wat verrot is, sluit dus ook die metafisiese wêreld van die periode in. Hiermee rig Shakespeare, uit die *aard* van Hamlet se karakter, verset teen haas alle fasette van die sosio-politieke spektrum. Slegs 'n karakter wat só volledig geskep is, kan 'n wêreld van dié omvang aanspreek.

Met die dood van Hamlet suggereer Shakespeare die oorwinning van die versetakisie teen korrupsie en verrotting omdat sy ondergang die einde van 'n toestand tot gevolg het. Shakespeare wring met Hamlet, Laertes en die res van die hof se dood, 'n groot intensiteit uit die situasie:

O proud death, what feast is toward in thine eternal cell that thou so many
princes at a shot so bloodily has struck?
(V,ii:355-358.)

Shakespeare ontgin met die dood van Hamlet en die dramakarakters wat verrotting op een of ander wyse simboliseer ook die oergedagte van uit-die-dood-die-lewe. Selden (1957:230) soos bespreek en aangehaal onder 3.1.2 toon aan hoe die Abydos-Passiespel van Ou-Egipte met Osiris as die verlosser van sy mense, die matrys is vir die verlossingsgedagte wat hom herhaal in die Dionysus-kultus van Ou-Griekeland. Die Westerse rituele het die Ou-Egiptiese model via Griekeland en Mesopotamië oorgeneem en verwerk in die Passiespele, Paasfees en liturgiese drama van die Middeleeuse kerk. Hamlet se sterwe wat resoneer met dié gegewe stel Fortinbras in staat om *nuwe lewe* in die dooie liggaam van Denemarke te *blaas*.

- Hamlet se taal (die belangrikste karakterskeppende element van die drama) is oorwegend natuurlike spreektaal en - ritmes. Clarke (1976:75) spreek hom soos volg hieroor uit: "... there was an effort on the part of the dramatist to make his plays natural and life-like that goes beyond anything in extant classical or medieval drama. Masks and choruses were eliminated, prose was preferred to verse on the grounds that it was more realistic and easier to understand."

Humor en ironie is die twee uitstaande kenmerke van Hamlet se versettaal. McElroy (1973:46) beweer: "... all of Hamlet's humor, both the self-mocking and the self-aggrandizing, has as its vantage point a third eye, detached from the situation, amused by life's incongruity and by the knavishness and foolishness by which the world turns".

Die *derde oog* waarmee Shakespeare deur die karakter verset openbaar (humor en ironie) is 'n dramatuuk wat later veral deur Ionesco (verder bespreek in 3.4) in die Franse drama en Brink (verder bespreek in 4.4) in die Afrikaanse drama aangewend word.

Hamlet se ironiese humor is gebaseer op die beginsel van *reductio ad absurdum*: die bewys van die leuen (valsheid) deur absurde logiese konsekwensies: "The king is a thing ... of nothing" (IV,ii:27-29). McElroy (1973:46) verduidelik die beginsel s6: "In the graveyard scene, Hamlet connects his own reductive wit with the *reductio ad absurdum* suggested by antic death, the skull of the jester. Like the king who finds his way through the guts of a beggar, Caesar and Alexander find themselves plugging a wall and a beer barrel."

Die volgende gebeure (die dood van Polonius) illustreer hoe Hamlet hom volgens die beginsel van *reductio ad absurdum* teen die skynheiligheid van sy moeder en Claudius se huwelik 6n die front wat hulle voorhou, verset:

POLONIUS: (*Behind*) O, I am slain!
QUEEN: O me, what hast thou done?
HAMLET: Nay, I know not: Is it the King?
QUEEN: O, what a rash and bloody deed is this!
HAMLET: A bloody deed! - almost as bad, good mother,
As kill a king and marry with his brother.
QUEEN: As kill a king!
HAMLET: Ay, lady, it was my word.
(III,iv:24-30.)

Op die koningin se opmerking: "O, what a rash and bloody deed is this!" antwoord Hamlet deur die absurde logiese konsekwensies: "A bloody deed! - almost as bad, good mother, as kill a king and marry his *brother*." Hamlet se verset teen sy moeder is deurlopend in sy gesprekke met haar verskans in die ironiese 'good mother'.

Die gesprek met die koning net na Polonius se dood, is nog 'n voorbeeld van die humoristiese ironiese wyse van verset:

KING: Now, Hamlet, where's Polonius?
HAMLET: At supper.
KING: At supper! Where?
HAMLET: Not where he eats, but where 'a is eaten; a certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots; your fat king and your lean beggar is but variable service - two dishes, but to one table. That's the end.
KING: Alas, alas!
(IV,iv:17- 26.)

Hamlet poseer natuurlik in die aangehaalde dialoog as versteurd. Sy skynmalheid is die masker wat hy gebruik om sy verset teen die koning en die verrotting in Denemarke te verdoesel. Die metafore in die dialoog ("politic worms", "fat king", "lean beggar") verwys na personasies in die hof.

Hamlet se humoristiese ironiese perspektief op die verrotting en verval in die staat, is 'n alomteenwoordige *derde oog*. Dit laat hom nooit in die steek nie. Hy spot met homself, maar veral met die ander karakters. Shakespeare gebruik Hamlet se humor en sy tegniek van ironisering om hom in verhouding met al die ander karakters, as dramakarakter te laat uittroon. Hamlet is gevolglik, soos Prometheus, die ideale voorbeeld van verset. Sy intellek wat deurentyd in sy taal gemanifesteer is, straal uit sy skerpsinnige humor en spot, sy filosofiese relativering van waardes en sy beredeneerde daadwerklike optrede. Hamlet se taal, soos sy denke wat veral deur die alleenspraak geopenbaar word, vestig hom as 'n formidabele versetkarakter.

- Die alleenspraak is 'n belangrike kenmerk van Shakespeare se dramas.³ Dit word veral deur Shakespeare gebruik om die innerlike spanning van Hamlet, sy denke en beleving van die werklikheid aan die gehoor te openbaar. Hy berei ook met die alleenspraak die gehoor voor om die komende gebeure te antisipeer.

Die innerlike spanning en stryd van Hamlet word deur die alleenspraak óm die ineenstorting van sy subjektiewe wêreld gekonstrueer. McElroy (1973:3) kwalifiseer die *subjektiewe wêreld* soos volg: "By this I mean that the world-picture of each of the title characters is undermined at a fundamental level; his most basic assumptions about who he is and what reality is are rendered untenable, and he must struggle to reconstruct his total vision upon some new basis." Die wêreld van Hamlet bestaan grootliks uit intriges en bedrog. Geweldpleging is in die drama verfyn en gesofistikeerd: gif, 'n vervalste doodvonnis en 'n opgesette tweegeveg. Die innerlike stryd en die intense emosionele konflik wat gegenereer word, word deur die volgende alleenspraak aan die hoorder geopenbaar:

HAMLET: To be, or not to be - that is the question;
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die, to sleep -

3 Coghill (1965:128) wys daarop dat die alleenspraak via St. Augustine Engeland gedurende die veertiende eeu binnegekom het. Dit is aanvanklik as 'n private mededeling van religieuse aard gebruik.

No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to. 'Tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
 To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub;
 For in that sleep of death what dreams may come,
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause. There's the respect
 That makes calamity of so long life;
 For who would bear the whips and scorns of time,
 Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despis'd love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of th' unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin?
 (III,i:56- 75.)

Die alleensprake is verder ook die draer van die tema van verrotting en korrupsie in *Hamlet*. Dit word deurentyd óf terugskouend óf vooruitsiende profeties geopenbaar. 'n Kenmerk van die alleensprake is dat dit te alle tye gelaai is met verset. Die volgende alleenspraak van Hamlet openbaar sy ontsteltenis oor die haastige troue van sy moeder met Claudius, die broer van sy vader. Verset is duidelik die ondertoon van die alleenspraak:

O, that this too too solid flesh would melt,
 Thaw, and resolve itself into a dew!
 Or that the Everlasting had not fix'd
 His canon 'gainst self-slaughter! O, God! God!
 How weary, stale, flat, and unprofitable,
 Seem to me all the uses of this world!
 Fie on't! Ah, fie! 'tis an unweeded garden,
 That grows to seed; things rank and grows in nature
 Possess it merely. That it should come to this!
 But two months dead! ...
 (I,ii:129- 138.)

Beelde van verrotting en korrupsie kom in feitlik elke alleenspraak voor:

Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain
 (II,ii:575).

... for in that sleep of death ...
 (III,i:65).

... and that his soul may be as damn'd and black as hell, whereto it goes
(III,iii:93).

... How stand I, then, that have a father killed, a mother stain'd, excitements
of my reason and my blood, and let all sleep ...
(IV,iv:56-57).

Dit is opvallend dat humor en ironie nie in die alleensprake voorkom nie. Die alleensprake is betogend van aard. Verset word ondubbelsinnig in die volgende alleensprake geïmpliseer:

The time is out of joint.
(I,v:189.)

I'll have these players play something like the murder of my father before
mine uncle.
(II,ii:589.)

For who would bear the whips and scorns of time, the oppressor's wrong ...
(III,i:69).

Now could I drink hot blood, and do such bitter business as the day would
quake to look on.
(III,iii:380.)

Hamlet filosofer in die alleensprake oor die kwaliteite van die versetfiguur:

... Rightly to be great
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw,
When honour's at the stake.
(IV,iv:53-56.)

Hy filosofer verder oor die eksistensie, oor goed en kwaad, oor die vrou, die man, oor sosiale instellings soos die huwelik en oor die godsdienst. Dit word gedoen om die verval van die etiese norme in Denemarke waarteen hy in opstand is, te openbaar. Die filosofiese beskouings van Hamlet is die instrument van die versetkarakter waarmee hy teen sy subjektiewe wêreld wat besig is om ineen te stort, stry om te red wat hy kan.⁴

4 "The characteristic problem of life in the Hamlet-world is how the truth on all levels is to be discovered, while the characteristic problem in the Lear-world is how the truth is to be endured."
(McElroy, 1973:5.)

Shakespeare het die alleenspraak as 'n effektiewe karakterskeppende komponent aangewend. Sy invloed in soverre die alleenspraak in die Afrikaanse drama geld, is duidelik aantoonbaar in die werk van Louw, Brink en Fourie. Dias van Louw (1952:48) se bekende *gebed* aan die einde van die hoorspel, resoneer in aard opvallend met die bekende “to be, or not to be -”. Beide die alleensprake is 'n religieuse besinnende *inkyk* na die wese van bestaan. In die Afrikaanse drama het dramaturge die alleenspraak as die *gedagtestroom* van die dramakarakter ontgin. Pieter Fourie (bespreek onder 4.6) het die tegniek van die alleenspraak op 'n interessante manier verder uitgebou. In *Die joiner* (1976) praat Sarel 1 met Sarel 2, die bewussynsverteenwoordiger van Sarel 1. Op die wyse is die teaterganger, visueel en ouditief, deur die alter ego's van Sarel 1 oor sy binnewêreld ingelig.

- Teen die einde van die sestiende eeu het dramaturge daarin geslaag om af te wyk van die klassieke konvensies met betrekking tot die hantering van tyd en ruimte. Clarke (1976:94) sê: “... strict observance of the unities was closely associated with the illusionist approach to the question of verisimilitude”. Shakespeare het die illusie van die gespeelde tyd effektief met die drama se speelyd versoen. “Of particular importance was its extension from the purely visual spatial aspects to the perception of time to simulate visually the passage of time.” (Clarke, 1976:94.) Shakespeare versoen die gebeuretyd ('n hele paar dae) van *Hamlet* met die speelyd (ongeveer twee uur) deur eerstens geen tydaanduiding by die toneelveranderings te gee nie. Hy laat dit aan die verbeelding van die leser/teaterganger oor om die tydspan illusionêr te simuleer. Só, byvoorbeeld, eindig die tweede toneel, eerste bedryf as Hamlet wens die nag moet aanbreek sodat hy die spook kan ontmoet.

Die derde toneel speel in Polonius se huis af. Die vierde toneel word voltrek op die platform van die wagte en begin soos volg:

HAMLET: The air bites shrewdly; it is very cold.

HORATIO: It is nipping and an eager air.

HAMLET: What hour now?

HORATIO: I think it lacks of twelve.

(I,iv:1-4.)

Die tydsprong tussen Hamlet se wens dat die nag moet kom en die nag word enersyds gevul deur die derde toneel met die gesprek tussen Laertes, Ophelia en Polonius (speelyd) en andersyds deur illusionêre tyd. Met die opening van die vierde toneel is dit twaalfuur in die nag. Die teaterganger beleef dus in 'n speelyd van sowat vyf minute 'n gebeuretyd van etlike ure.

Shakespeare het sy teatergangers voorberei om tyd en ruimte in sy dramas verbeeldingryk te interpreteer:

Think, when we talk of horses, that you see them printing their proud hoofs
i' th' receiving earth; for 'tis your thoughts that now must deck our kings,
carry them here and there, jumping o'er times, turning an hour-glass; ...
(King Henry the Fifth, Prologue: 26-30.)

Die *verbeeldingryke* interpretasie van tyd en ruimte het impliseer dat die teaterganger terug (retrospektief) in die historiese gebeure van die drama en vooruit (prospektief) in die toekoms moes beweeg. Die tegniek wat reeds deur Aischulos in die klassieke Griekse drama gevestig is, is deur Shakespeare ontgin en funksioneel in diens van die tema gestel.

Hamlet is, soos al Shakespeare se dramas, gelaai met momente wat terugskou. Die funksie van dié retrospektiewe momente is om in die verlede te delf en om oorsaak te openbaar. Dit blaas egter die verset aan, stu dit die toekoms in. Die spook verskyn aan Hamlet en vertel hom hoe hy vermoor is. Die aandeel van die koningin aan die moord word ook geopenbaar. Die retrospektiewe moment, soos talle ander in die drama, laai die verset-aksie en maak dit toekomsgerig. Gaandeweg skep Shakespeare 'n netwerk vooruitwysings wat die versetaksie van Hamlet voltrek in die finale geveg tussen hom en Laertes. Shakespeare se oriëntasiepunt in *Hamlet* is die botsing tussen Hamlet en Laertes. Die ketting van gebeure in *Hamlet* lei daarheen.

Shakespeare hanteer tyd in *Hamlet* sodanig dat die handeling wat teen tyd voltrek word, in elke situasie, toekomsgerig is. In die eerste toneel, die eerste episode, verskyn die wagte en die volgende gesprek vind plaas:

HORATIO: What, has this thing appear'd again to-night?

BERNARDO: I have seen nothing.

MARCELLUS: Horatio says 'ts but our fantasy, and will not let belief take hold of him touching this dreaded sight, twice seen of us; therefore I have entreated him along with us to watch the minutes of this night, that, if again this apparition come, he may approve our eyes and speak to it.

(I,i:21-29.)

Hierdie gesprek wys vooruit na die moontlikheid dat die *verskynsel* weer gaan kom. Die spook verskyn dan ook feitlik net na die gesprek. Die wagte herken die oorlede koning in die spook en na vrugtelose pogings om met hom te praat, reik die gebeure verder die toekoms in deur Horatio se woorde as hy sê:

Let us impart what we have seen to-night unto young Hamlet; for, upon my
life, this spirit, dumb to us, will speak to him.
(I,i:169.)

As Hamlet die volgende aand die spook ontmoet, word hy vertel van die moord en hiermee word die versetaksie wat reeds by Hamlet begin het met sy ontdekking van ongesonde praktyke aan die hof, die toekoms ingedwing. Sy eerste groot alleenspraak is gelaai met verset en is ook 'n vooruitwysing na 'n groeiende versetaksie:

For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks;
I'll tent him to the quick. If 'a do blench,
I know my course.
(II,ii:589-593.)

Die netwerk vooruitwysings word voltrek teen 'n veranderende ruimte. McElroy (1973:29) beweer: "The world of *Hamlet* is divided into three parts. The most prominent is the court of Elsinore, to which all the major characters belong in one capacity or another and where most of the action is set." Die handeling vind op die volgende plekke in die drama plaas: wagplatform, kasteel, Polonius se huis, die kanteel van die kasteel, die koning se kamer, 'n vlakte in Denemarke en 'n begraafplaas.

Die ander twee ruimtes waarna McElroy (1973:29) verwys, is illusionêre (diëgetiese) ruimtes wat buite die hof van Elsinore bestaan. Die *verbeelde* ruimtes sluit onder andere die Universiteit van Wittenberg in waarvandaan Horatio, Rosencrantz en Guildenstern kom. Dan is daar ook nog die besoekers uit die stede met nuus oor die *moeilike tye* in die stede, "... its dissident subjects, its armies, its vassal states, its pirates and its gravediggers" (McElroy, 1973:29). Dié komponent van die illusionêre ruimte suggereer die sosiale klimaat waarteen die verset in die drama gerig is. Dit openbaar die verrotting in sosiale strukture *buite* die hof en fokus op Claudius (die regering) se aandeel aan en afgeslotenheid van die probleme.

Die metafisiese ruimte waaruit die Spook in fisiese gedaante tree en die uiters komplekse wêreld van die godsdiens is die derde ruimte wat, soos reeds aangedui onder 3.3.3.2, in *Hamlet* gedramatiseer word. Verset teen die teologiese ruimte, 'n probleem van dié besondere periode, word illusionêr deur die taal tot stand gebring.

Die eenheidsbeginsel van plek soos dit vir die klassieke Griekse drama gegeld het, is deur Shakespeare geïgnoreer. Hy het 'n veranderende ruimte in diens van verset gestel. Die diversiteit van die oorsake van Hamlet se verset word deur die verskillende ruimtes geïmpliseer. Vervolgens enkele voorbeelde uit die teks om die bewering te illustreer:

- Voltemand en Cornelius openbaar 'n toestand van spanning wat teen Claudius gerig is in die *buiteland*:

KING: Welcome, my good friends!

Say, Voltemand, what from our brother Norway?

VOLTEMAND: Most fair return of greetings and desires.

Upon our first, he sent out to suppress

His nephew's levies; which to him appear'd

To be a preparation 'gainst the Polack,

But, better look'd into, the truly found

It was against your Highness.

(II,ii:58-65.)

- Rosencrantz en Guildenstern in gesprek met Hamlet, suggereer die verslegtende toestande waarin die *stedelinge* leef:

ROSENCRANTZ: Nay, their endeavour keeps in the wonted pace; but there is, sir, an eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapp'd for't. These are now the fashion, and so berattle the common stages - so they call them - that many wearing rapiers are afraid of goose quills and dare scarce come thither.

ROSENCRANTZ: Faith, there has been much to-do on both sides; and the nation holds it no sin to tarre them to controversy. There was for a while no money bid for argument, unless the poet and the player went to cuffs in the question.

(II,ii:333-352.)

- Die priester, soos die grafgrawers, dramatiseer die verwringing van die *religieuse kosmos* deur die howelinge (*regering*) met die verwysing na die *heidense* van die seremonie:

PRIEST: No more be done.

We should profane the service of the dead

To sing sage requiem and such rest to her
 As to peace-parted souls.
 LAERTES: Lay her i' th' earth;
 And from her fair and unpolluted flesh
 May violets spring! I tell thee, churlish priest,
 A minist'ring angel shall my sister be
 When thou liest howling.
 (V,i:230-236.)

Die veranderende ruimte van *Hamlet* skep 'n meer verwikkelde dramawêreld as dié van die klassieke Griekse en dit is funksioneel ontgin om die versethandeling van die karakter oortuigend te vergestalt.

3.3.4 Samevatting

Shakespeare as verteenwoordiger van die laat-Renaissance, is die dramaturg wat die regenerasie van die kreatiewe denke en saam hiermee, verset in die drama, terugbring. Dramaturge soos Plautus, Terentius, Corneille en Racine se vernuwings wat sou volg, is reeds in Shakespeare se werk vervolmaak. Shakespeare se verset teen die sosio-politieke opset van sy tyd (1564-1616) is in die drama verskans agter die masker van konings en prinse. Omdat die omstandighede vir verset uiters gevaarlik was ... "times were both foul and fair for players" (Bradbrook, 1978:171) het Shakespeare van sy versetdramas (*Hamlet*, *Coriolanus*, *Julius Caesar* ...) gedistansieerd in ander lande laat afspeel. *Hamlet* se dramawêreld is Denemarke. Shakespeare se verset soos dit in sy dramas gekonkretiseer is, het aantoonbare raakpunte met die werklikheid in Engeland gedurende die laat sestiende eeu.

Karakterisering, die aard van die botsing en die wyse waarop verset in die drama gestruktureer is, is van die belangrikste vernuwingsaspekte wat Shakespeare in die drama in die laat-Renaissance gebring het. Shakespeare het die intrinsieke van die karakter parallel met die ontwikkeling van verset in die drama vergestalt. Sy dramakarakters is, alhoewel konings, veel nader aan die gewone mens. Hulle menslikheid, veelfasettigheid en psigologiese geloofwaardigheid soos dit in *Hamlet* gekonkretiseer is, bring hulle nader aan 'n groot verskeidenheid gewone mense. Nicoll (1976:220) vat dit só saam: "... Shakespeare in depicting this central figure, has seized upon human quality of wide diffusion. ... In *Hamlet* is something of ourselves."

Die aard van die botsing in die Shakespeare-dramas setel in die *innerlike belewenis* van 'n ongeregtheid deur die versetkarakters. In dié opsig het Shakespeare die grondslag vir die aard van verset in die moderne drama gelê. Hegel (1975:82) beweer: "... it is the inner

experience of their heart and individual emotion, or the particular qualities of their personality, which insist on satisfaction”.

Shakespeare het verset teen die sosio-politieke toestand van 1564-1616 in Engeland deur sy besondere karakterisering en ontginning van tyd en ruimte in die drama gekonkretiseer.

Die aard van die Shakespeare-karakter is met Hamlet as voorbeeld verruim na menslikheid in sy wydste betekenis: “Hamlet encompasses every register from grand soliloquy to brutally colloquial wit, the contrast of different voices ...” (Nicoll, 1976:220). Verset in *Hamlet* is as gevolg van die veelfasettigheid van Hamlet gerig teen ’n omvattende sosio-politieke terrein. Hy verset hom teen die skynheiligheid van die regering (Claudius), die vrou (Gertrude), amptenary (Polonius), vriende (Rosencrantz, Guildenstern en Laertes) sosiale instellings soos die huwelik (Ophelia) en hy toets bestaande godsdienstige praktyke.

Die verlossingsmotief soos in die Oer-Egiptiese Abydos-Passiespel, word ook deur Shakespeare met die karakters in *Hamlet*, gekonkretiseer. Hamlet *sterwe* sodat Denemarke kan *lewe*.

Shakespeare vergestalt Hamlet deur dialoog wat afwyk van die klassieke Griekse drama-taal. In *Hamlet*, beweer Clarke (1976:75) het Shakespeare probeer “... to make his plays natural and life-like that goes beyond anything in extant classical or medieval drama ... prose was preferred to verse on the grounds that it was more realistic”. Shakespeare se dramataal in *Hamlet* is vol humor en ironie. Hy maak veral van die *reductio ad absurdum*-beginsel gebruik om sy verset in dialoog te konkretiseer. Ironie funksioneer as ’n *derde oog* in die drama. Deur van ironie gebruik te maak, kyk Hamlet gedistansieerd na die sosio-politieke ongerymdhede in Denemarke.

Shakespeare openbaar die innerlike van Hamlet deur die alleenspraak. Hy dramatiseer Hamlet se verset óm die ineenstorting van sy subjektiewe wêreld wat grootliks uit intriges en bedrog bestaan. Die alleenspraak is sonder humor en ironie in betogende beeldende taal gekonkretiseer. Deur die alleenspraak filosofer Hamlet oor die eksistensie, oor goed en kwaad, oor vriendskap, die vrou, die liefde...

Shakespeare gebruik ook die alleensprake om die toeskouer in te lig oor wat was, wat is en wat sal wees in die drama. In die Shakespeare-drama vervang die alleenspraak die koor in die klassieke Griekse drama in soverre dit die karakter openbaar en kommentaar lewer op gebeure in die drama.

Shakespeare vernuwe die hantering van tyd en ruimte in die drama deurdat hy afwyk van die klassieke eenheidsbeginsel. Hy het die teatergangers in *King Henry the Fifth* voorberei om tyd en ruimte illusionêr te interpreteer. Verder het hy veral die ruimte 'n funksionele deel van die dramastruktuur gemaak in die sin dat die ruimte 'n karakter- en handelingsbepalende funksie het. In *Hamlet* impliseer die dramaruimte wat uit drie vlakke bestaan (die hof van Elsinore, die wêreld óm Elsinore en die metafisiese ruimte), die sosiale en politieke ongeregthede waarteen Hamlet in verzet is.

Shakespeare word allerweë beskou as die dramaturg wat verzet in die drama teruggebring het. Brustein (1970:6) sê: "Shakespeare developed, slowly and painfully, a negative view of life, but this is the initial assumption of the modern dramatist, and unlike the Greeks, he can make no restitution for the bitterness of his protest."

Brustein (1970:6) toon ook hoe Shakespeare se verzet dramaties eggo in die latere drama-engagemênt: "Lear's eloquent madness has degenerated into the insane babbling of Ibsen's Oswald; Leontes's momentary jealousy has become the pathological obsession of Strindberg's father. Gloucester mutters against the wanton cruelty of gods which Chekhov's futilitarians do not even grace with curses; Albany foresees a day when men will prey upon each other - it has already arrived in Brecht. The melancholy of Hamlet quickens into the painful anguish of Pirandello. 'No; and 'Nothing' and 'Never' - Lear's repeated negatives are now the modern dramatist's vocabulary of refusal."

Deur in die trant van Brustein voort te gaan, sou 'n mens kon aantoon hoe Hamlet se ironie flikker in Frederik Bezuidenhout se versettaal. Sy "... to be, or not to be" word Dias se "En nou's dit stil en keer ek tot die tyd terug, en wend my van die tyd, want nie meer sal ek strewe of begeer nie ...". Sy verzet teen ongeregthede word die universele verzet van dramakarakters:

There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death -
The undiscover'd country, from whose bourn

No traveller returns - puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all; ...
(III,i:66-81.)

3.4 VERSET IN DIE HEMEL: VONDEL AS VOORBEELD VAN DIE SEWENTIENDE- EEUSE VERSETDRAMATURG IN NEDERLAND

Kennis van die historiese tekseksterne gebeure van die Vondelperiode (1587-1679) is vir die leser/teaterganger noodsaaklik om die verset in die Vondeldramas na behore te interpreteer. Volgens Malan (1983:83) behoort "... daar byvoorbeeld rekening gehou (te) word met die biografiese en historiese faktore wat die enkodering van die boodskap medebepaal en dikwels in die teks neerslag vind".

Die *Republiek van die Verenigde Nederlande* is in dié periode van die Spaanse oorheersing bevry. Op ekonomiese gebied het dit buitengewoon goed gegaan. Diferee (1912:11) beweer dat die ekonomiese groei en die "... verstandige politiek der staten en vroedschappen met betrekking tot scheepvaart, handel en nijverheid, tot godsdienst en intellektuele ontwikkeling ook, een krachtigen opbloei van een nog zoo jeugdigen staat danig in den hand werkte". Die Republiek het talle sakelui getrek wat hulle veral in Amsterdam gevestig het. Dit was 'n periode, volgens Diferee (1912:12) "... waar aan ieder volkomen vrijheid van meening en godsvereering werd toegestaan, en waar men niets dierbaarder en lieflijker achtte dan de vrijheid". Teen hierdie agtergrond het ook mense met 'n akademiese ingesteldheid hulle in Amsterdam gevestig. Amsterdam het gevolglik spoedig die middelpunt "... van het geestelijk en letterkundig leven der dagen" (Diferee, 1972:18) geword.

In ander dele van die Republiek van die Verenigde Nederlande was godsdienstige vervolgings teen 1550 nog aan die orde van die dag. Vondel se ouers was lede van die Mennoniete, 'n evangeliese Protestantegroep genoem na Menno Simons van Friesland, die leier van die denominasie. Vondel is op 17 November 1587 in Keulen gebore en toe "... wordt het in Keulen minder veilig" (Nijland, 1949:2) en die familie moes weer trek. Van Keulen het die familie na Frankfurt, daarna Bremen, toe na Utrecht en uiteindelik in 1597 na Amsterdam getrek. Die trek na Amsterdam was juis gedurende die periode toe die migrasie na die stad, as gevolg van die geestelike klimaat van groter vryheid in die stad, mense in groot getalle getrek het:

... de Koopmanschap vermaard
Nutte vruchten heeft gebaard
Door des Heren zegen,
Die met zijnen gouden regen
D'Amstel mildelijk besproeit,
Dat er nerings welvaart bloeit.
(Van den Vondel, 1927:139.)

Inspirasie vir verset is deur Vondel geput uit die gebeure van die tyd. Die godsdienstige geskille wat onder andere gelei het tot die verbanning van Wtenbogaart ("... 14 Desember 1618 worden zij echter gevonnist en gebannen" {Nijland, 1949:26}) het onder andere 'n groot invloed op Vondel se ingesteldheid ten opsigte van die vryheid van die individu gehad. Gebeure in die vroeë sewentiende eeu soos die teregstelling van Johan van Oldenbarneveldt en Cromwell se stryd vanaf 1649 tot 1658 teen Charles Stuart het Vondel se hantering van opstand teen gesag, beïnvloed. Mody (1942:98) beweer dat Vondel verset teen gesag beskou het as verset teen God. Gesag was vir Vondel die verteenwoordiging van Gods wil op aarde: "This is the reason why the Word of God, for the welfare of the human race, confirms the ruler's authority as coming from God himself, and bids us in one and the same sentence: 'Render unto Caesar the things which are Caesar's and unto God the things that are God's'."

Met die ekonomiese opbloei van Nederland in die vroeë sewentiende eeu het die belangstelling in die godsdiens toegeneem. Die Nederlanders het hulle verlossing van die onderdrukking van Spanje toegeskryf aan Gods hulp. In hierdie geïntensiveerde godsdienstige klimaat het Vondel geleef en sy groot dramas geskep.

Vondel se vader het in Amsterdam as koushandelaar 'n welvarende man geword. Hy het Vondel gevolglik na 'n goeie skool gestuur - moontlik 'n Franse skool (Mody, 1942:23). Vondel se uitstekende kennis van Frans, die destydse handelstaal van Wes-Europa, het hom in die eerste plek as handelaar in sy pa se onderneming en in die tweede plek as woordkunstenaar, geestelik verruim.

Vondel was 'n kreatiewe kritiese mens wat gaandeweg in verset teen bepaalde godsdienstige denkrigtings en tirannieë gekom het. Diferee (1912:113) sê: "Vondel is plotse-ling gerijpt tot een heftig anti-calvinist, die de predestinatieleer verafschuwt en het calvinisme met volle oortuiging als het ontzettendst wangeloof beschouwt." Die kerkraad van die Nederduitse Hervormde Gemeente in Amsterdam het in 1623 een van Vondel se vriende, Jacob Laurenz Reael in die kerk onder tug geplaas omdat hy ketterse bewerings gemaak het en strydig met die voorskrifte van die kerk opgetree het. Vondel was hewig in

verset teen hierdie optrede en het van sy skerpste versetgedigte oor die aangeleentheid geskryf:

Een oprecht harder weit met sorg syn lieve lammeren,
En hoedse voor den wolf, en sal sich hunner jammeren,
Een reukloos huureling misbruict den harder-staf,

En slaat en schopt en stoot des Heeren lieve kudden,
Verwaareloost syn wacht, in steede van beschudden:
Eens harders lieflijk is, eens huurlings harte straf.
(1912:134.)

Kerklike onverdraagsaamheid het aanleiding gegee tot die dood van Johan van Oldenbarneveldt. Vondel se verset teen die predikante en die kerkinstellings is in die drama *Palamedes of Vermoorde Onnooselheyd* (1624) gerepresenteer. Vondel was ná die opvoering van *Palamedes* 'n bedreigde man. Hy moes vlug:

Terwyl dit stuk noch hing, en eer men wist, of de Wethouders dat wegh-
voeren zouden inwilligen, of afslaan, vindt Vondel zich in de klem van zulk
een schrik, wetende wie hy voor hadde, dat hy 't huis niet dorst houden.
Hy begaf zich heimelyk ten huize van Hans de Wolf, broeder zyner huis-
vrouwe, ...
(Brand, 1905:35.)

Die Hervormde predikante het Vondel veroordeel en het 'n groot aandeel gehad aan die feit dat Vondel aangekla is van majesteitskending. Vondel is deur die regters 'n vonnis van 300 gulde opgelê. Mody (1977:22) beweer: "Joost van den Vondel then found himself the most famous man in the Netherlands, the best hated by his foes and the most loved by his friends. But his friends were few, and his enemies many." In dié opsig is Vondel, soos Aischulos, deur die gemeenskap geëtiketteer as 'n gevaar vir die gemeenskaplike óu sekerhede. Die lot wat Vondel getref het, is 'n lot wat versetkunstenaars in alle gemeenskappe óór die wêreld gedurig tref:

- Joyce moes uit Ierland vlug;
- Ibsen is na Rome en later na Duitsland waar hy die volgende gesê het: "I had to flee the swinishness up there to feel fully cleansed";
- Strindberg het hom uiteindelik in Parys gevestig;
- Brink is in Suid-Afrika in 'n vorm van geestelike afsondering deur die owerhede ingeperk. Van sy werk is verbied en hy is as persoon deur die veiligheidspolisie streng gemonitor (Anon., 1979:3).

Vondel het hom verset teen die harteloosheid van die Protestante-instellings van sy tyd. Hy het as gevolg van die godsdienstige onsekerhede verander "... van 't Mennist tot het Remonstrantsch, en van 't Remonstrantsch tot het Paapsch" (Brandt, 1905:88). Ten spyte van die vervolging en verwarring het hy die grootste kampvegter geword vir die Christendom. Mody (1977:9) sê: "Vondel was in a large sense also the poet of christiandom; a crusader with his face ever towards the New Jerusalem, throned in ethereal splendours."

Vondel se verset teen tirannieë is veral gerig teen godsdienstiranne. Selfs sy politieke verset is gesetel in die feit dat die staatshoof God se verteenwoordiger op aarde is. Vondel het sy verset allegories, deur godsdienstige parallele, in die drama gekonkretiseer. Kritzinger (1930:3) toon aan dat Vondel hom veral beywer het vir die vryheid van die individu en die gemeenskap. Kritzinger (1930:37) wys verder daarop dat "Vondel deur-en-deur 'n demokrat is".

Vondel het vier-en-twintig dramas geskryf waarvan elf die priester-koningkonflik as tema het. Vir Vondel was die gemeenskap in verskillende gesagslae ingedeel: die een staan in 'n gesagsposisie onder die ander. Verder het Vondel ook, volgens Kritzinger (1930:40) "... vir elke volk 'n eie staanplekkie geëis, nes hy dit aan elkeen in sy eie kring gegun het". Daarom was die Hollanders se bevrydingstryd teen Spanje vir Vondel geregverdig. Die Spanjaarde het die gevestigde en erkende Godgegewe regte van die Hollanders negeer. Vir Vondel was die stryd teen Spanje dus 'n stryd wat Reg laat seëvier het oor Onreg.

3.4.1 Die algemene karakteristiek van die tragiese by Vondel

Bomhoff (1950:24) noem Vondel die kunstenaar wat deur intellektuele hartstog beheers word. Sy God-eerste en God-alles-gesindheid is die oorsaak dat die versetkarakters in die Vondeldrama nie sielkundig volledig en oortuigend gekonstrueer is nie. Die Vondel-rebel leef in 'n skemerwêreld van fantasie en werklikheid en word vanuit 'n Christelike perspektief belig. Die tragiese karakter in die Vondeldrama gaan ten gronde vanweë sy verset teen gesag wat uitsluitlik binne die raamwerk van die Christelikheid funksioneer en wat met hartstogtelike oorgawe deur Vondel gerespekteer is. Bomhoff (1950:24) kwalifiseer Vondel se dramakarakters so: "Zo lijken zijn figuren soms disputeermachines, die welsprekende syllogismes leveren, maar wie zich de moeite getroost hun argumentatie mee te denken, voelt zich steeds meer ingeklemd in hun tragische nood, die hij als eigen ondergaat."

Die katarsis wat deur Aristoteles as 'n noodsaaklike komponent van die tragedie beskou is, is afwesig in die Vondel-drama. Bomhoff (1950:26) verklaar die Vondel-tragiek as die

resultaat van die Christen se godsdienstige beskouing: God se straf word nie bevraagteken nie, dit word blindelings aanvaar. God is liefde en God regeer ... “... maar de gewone Christen, en dat is zijn speciale begrenzing, leeft in een verduisterde wereld. Tragiek nu is schemerlicht.”

Daar is wyd uiteenlopende beskouings oor die allegoriese verwysingsfunksie van die Vondeldramas. Oorwegend beskou kritici *Lucifer* (1654) as 'n drama wat die hebsug en die nydigheid van mense soos Cromwell in die drama konkretiseer. Andere beskou die drama as 'n allegoriese kommentaar op die stryd van Willem van Oranje teen Filips II van Spanje. Lansberg (1952:109) bevraagteken dié interpretasies: “Hun argumenten zijn weliswaar treffend. Het feit echter dat men dit pas tweehonderd jaar later is gaan vermoeden (voordien is er nergens ook maar sprake van), lijkt heel de stelling toch wel op zeer losse schroeven te zetten.”

Vondel se verset teen magte (hebsug, nyd, aftakeling van gesag) wat die lewe van die mens bedreig, is in die drama gerepresenteer met die doel om die mense te stig. Aischulos het die mens gestig met die *vermensde gode* wat weg van die mens, as voorbeelde vir die mens, in die drama 'n referensiële funksie het: die Noodlot bepaal dat die mens se verset teen die Orde deur Regverdigheid gerelativeer is. Vondel, daarenteen, is die skepper van die ideologiese rebel. Hy waarsku die mens met *Het Pascha*, *Salomoneus* en *Lucifer* om nie te streef na gelykheid met God nie: “Op dit rampzalige voorbeeld van Lucifer, de aartsengel en eerst heerlikste boven alle engelen, volgden sedert, bijkans alle eeuwen door, de wederspannige geweldenaars waarvan oude en jonge historieën getuigen en tonen hoe geweld, doortraptheid en listige aanslagen der ongerechten, met glimp en schijn van wettigheid vermomd, ijdel en krachteloos zijn zo lang God's voorzienigheid de geheiligde machten en stammen handhaaft, tot rust en veiligheid van allerhande staten die, zonder een wettig opperhoofd, in geen burgerlijke gemeenschap kunnen bestaan.” (Vondel, 1932:47.)

3.4.2 Die strukturering van verset in *Lucifer*

... 2 Februarie 1654 vond de première plaats van zijn treurspel *Lucifer*. Van meet af aan heeft men begrepen, dat hier de kunstenaar het toppunt van zijn meesterschap bereikte.
(Lansberg, 1952:108.)

3.4.2.1 Die algemene strukturering van die drama

Die verset van Lucifer teen God is gestruktureer op die Bybelse gegewens soos dit in die Evangelies verkondig is. Vondel beskou hovaardigheid en nydigheid as die grondoorsaak

vir die sondeval. Die verset teen God en sy getroues, die *eerste sonde*, is aangeblaas deur naywer en jaloesie - negatiewe elemente wat die opstandelinge, veral ná hulle die *mens* ontdek het, gedryf het tot 'n opstand in die hemel. Vondel (1932:47) verduidelik die allegoriese in Lucifer soos volg: "... dat sal de toneelstof, titel en naam en doorluchtigheid des persoons vergoeden die hier, *ten spiegel van alle ondankbare staatzuchtigen*, zijn treurtoneel, de hemel, bekleedt, waaruit hij, die zich vermat aan God's zijde te zitten en Gode gelijk te worden, verstoten en rechtvaardiglik ter eeuwige duisternisse verdoemd werd".

Lucifer is breedweg ontwerp om eers 'n beproewingstydperk vir die engele daar te stel. In dié periode 'ontdek' die engele die mens en die paradyslike menswêreld. Apollion wat as gesant van Lucifer die menswêreld besoek het, keer terug met lofliedere oor die wêreld wat jaloesie en naywer by Belzebub en ander navolgers aanwakker. Gabriël, God se gesant (die *priester*) daag met 'n rei van engele op. Hy vertel van die toekomstige geboorte van die God-mens en sy verheffing op die troon naas God (verse 231-234). Die Luciferiste interpreteer die gebeure as "... die in één Persoon verenigd met de Godheid zetelen zal op Gods troon, hoger dan Lucifer, de hoogst begenadigde in de natuur" (Lansberg, 1952:109) wees. Die koning-priesterkonflik is deur die Lucifer-Gabriël-karakter in *Lucifer* gekonkretiseer. Die beproewingstydperk sluit die aanblaas van die hebsug en naywer, die beredenerings van Lucifer se posisie en die onregverdiige benadeling van die engele in.

Die tweede fase van die drama bestaan uit die verwickeling van die verdagmakery. Belzebub, Belial en Apollion, die simboliese representasies van haat, afguns en jaloesie, oortuig Lucifer: "Gij draagt alreê de kroon des hemels op uw kruin" (r. 1422) om teen Michaël, die aanvoerder van God se magte die wapen op te neem. Lucifer het 'n loyaliteitsprobleem: hy is enersyds gehoorsaamheid aan God verskuldig en aan die ander kant is sy posisie in gedrang. En dan vind die selfbedrog plaas. Lucifer sê: "Wij ijd'ren voor Gód's eer; om Gód Zijn recht te geven, versout ik mij en dwaal dus verre buiten't spoor van mijn gehoorzaamheid" (r. 541-543). Eintlik ywer Lucifer om sy eie eer *in die naam van God*.

In die derde fase beeld Vondel die konsekwensie van Lucifer se verset uit: die Sondeval - Adam se verleiding en sy sonde. Lucifer stry teen God oor die mens en in sy nederlaag sleep hy die mens saam die verderf in. God triomfeer dan uiteindelik oor Lucifer "... in de belofte dat de Zoon Gods zelf as Mens het mensdom van de slavernij verlossen zal en het hemels paradijs hem ontsluiten" (Lansberg, 1952:109).

Lucifer is gestruktureer op die Aristoteleaanse grondpatroon van eksposisie, ontwikkeling/verwickeling, klimaks en afloop. Die uterlike bou van die drama is in ooreenstem-

ming met die klassieke vereiste in vyf bedrywe gestruktureer. Die bedrywe, soos Esslin (1976:45) dit visueel voorstel, is in chronologiese orde van tyd en gebeure, naasmekaarliggend en tog kousaal opeenvolgend met 'n toekomsgerigtheid in die handeling wat afstuur op die botsing in die vyfde bedryf tussen Lucifer en die magte van God.

Die eerste en laaste bedryf bestaan hoofsaaklik uit beskrywings. Die tweede, derde en vierde bedrywe het heelwat dramatiese handeling: Lucifer op sy koets, getrek deur sy getroues, verskyn op die verhoog. Belzebub, Apollion en Belial is in gesprek met Lucifer. In die derde bedryf neem die Rei deel aan die handeling. Verse 874 tot 902 het 'n dialoog wat beurtelings net uit een versreël bestaan. Le Roux en Groeneweg (1932:34) kommentaar soos volg op hierdie verskynsel: "So 'n dialoog is op sy beste enigsins onnatuurlik." Komplisering van gebeure word in die vierde bedryf tot 'n klimaks gevoer en Lucifer word tot 'n finale keuse in verse 1634 tot 1655 gedwing.

Vervolgens word gekyk hoe Vondel verset binne die breë opset van die drama aan die hand van enkele struktuurelemente daargestel het.

3.4.2.2 Karakterisering as 'n versetskeppende struktuurelement in *Lucifer*

Die dramakarakter, Lucifer, voldoen in breë trekke aan sekere Aristoteleaanse vereistes vir die tragiese karakter: "He falls from a position of lofty eminence; and the disaster that wrecks his life may be traced not to deliberate wickedness, but to some great error or frailty" (Butcher, 1951:317). Die ideale tragiese karakter, volgens Aristoteles, se "... function of tragedy is to produce the *katharsis* of pity and fear" (Butcher, 1951:302). Die teaterganger moet deernis hê met die ondergang van die karakter en vrees vir die lot wat die karakter tref. Lucifer wek, binne die Christelike etiek, nie deernis by die Christen nie. Bomhoff (1950:26) wys daarop dat die Christen nie God se straf bevraagteken of veroordeel nie. Lucifer as dramakarakter voldoen dus nie aan hierdie besondere Aristoteleaanse vereiste nie.

Lucifer verskyn eers in die tweede bedryf in die drama. Belzebub, Belial en Apollion bespreek in die eerste bedryf Apollion se bevindings van sy besoek aan die aarde. Apollion sê:

... al schijnt de hemel hoog,
Wij leggen véél te laag. Hetgeen ik met mijn oog
Gezien heb, mist me niet: 't vermaak van 's wereld hoven,
Een éinig Eden gaat òns Paradijs te boven
...
(Reëls 39-42).

Gabriël, God se gesant (die *priester*) daag met 'n rei van engele op en verkondig God se planne met die mens en maan die engele tot gehoorsaamheid:

Dees Goedheid schiep de mens, Haar eigen beeld gelijk,
Ook d' engelen, opdat zij tezamen 't eeuwig rijk
Het nooit begrepen goed, na het vierig onderhouden
Der opgeleide wet, met God bezitten zouden.
(Reëls 207-210.)

Zo past u trouw in God en 's mensen dienst te dragen:
naardien de Godheid zelf de mensen zó bemint.
Wie Adam eert, het hart van Adam's Vader wint.
(Reëls 234-236.)

Lucifer verskyn op sy koets, voortgetrek deur sy getroues. Hy is diep neerslagtig en versoek sy aanhangers om alle praal af te lê vanweë die komende verheffing van die mens. Die beproewingsfase van Lucifer en die engele volg en bestaan uit Apollion, Belzebub en Belial se subtile opsweping en verdagmakery. Vondel gebruik die menswording van Christus om die beproewing van die engele te konkretiseer volgens die teorie van Scott: "... de beproeving der engelen bestond in de nederige onderwerping aan de Godmens, die hun werd geopenbaard" (Maximilianus, 1968:213). Die engel Gabriël kondig die menswording van Christus soos volg aan:

Al schynt het Geestendom alle andren t' overtreffen;
Godt sloot van eeuwigheit het Menschdom te verheffen,
Oock boven t' Engelsdom, en op te voeren tot
Een klaerheit en een licht, dat niet verschilt van Godt.
Ghy zult het eeuwich Woort, bekleet met been en aren,
Gezalft tot Heer, en hooft, en rechter, al de scharen
Der Geesten, Engelen en menschen te gelyck,
Zien rechten, uit zyn' troon, en onbeschaduw't Ryck;
Daer staet de stoel alree geheilicht in het midden.
(Reëls 217-225.)

Die engele het hierdie aankondiging goed begryp. Dit blyk uit talle opmerkings onder andere uit die volgende opruiende woorde van Belzebub aan Lucifer:

... ghy zult het Menschdom zien
Zoo verre boven u, en vallend op uw knien,
Met nederslagtigheit en neêrgeslagene oogen,
Aenbidden zyne maght, en hoogheit, en vermogen.
Het zal, verheereleyckt van d' allerhooghste maght

Zich zetten, aen de zy der Godtheit, in zyn kracht;
 En heerschen, langer en noch wyder dan de ronden
 Der entlooze eeuwigheit, aen tyt noch plaets gebonden
 Om Godt, haer middelpunt en omloop te gelijck
 Zich draeien, zonder rust.
 (Reëls 390-399.)

Die progressie in Lucifer se karakter van lojale verteenwoordiger van God na versetkarakter is uitgebeeld. Lucifer, volgens homself, ywer eintlik om Godswil; hy beskou die mens as bedreiging vir God. Gaandeweg ontwikkel hy egter van verset in belang van God na verset in sy eie belang. Die engele voel dat hulle tot slawe van die mens gedoem is:

Wat is bij ons alreë mishandeld of misdaan
 Dat God een waterbel, vol wind en lucht geblazen,
 Verheft, om d' engelen, Zijn zonen, te verbazen?
 Een basterdij verheft, gevormd uit klai en stof?
 Wij waren pas gewijd tot pijlers van Zijn hof,
 Bekleedden onze plicht, als trouwe rijksgenoten
 En ... worden op één sprong gebannen en gestoten
 Uit deze waardigheid, verdrukt te streng en straf!
 (Reëls 845-852.)

Onder leiding van Belzebub word Lucifer met slinkse argumente gedwing tot ander insigte. Hulle kla by Lucifer en maak hom 'n gelofte:

Indien ghy u verneêrt zoo groot een ongelyck,
 Tot voorstant van ons Recht, te slechten in dit Ryck;
 Wy zweeren uwen arm eendragtigh t' ondersteuten.
 Aenvaert dees heirbyl; help, och help ons Recht beschutten.
 Wy zweeren u met kracht, in volle majesteit,
 Te zetten op den troon, aen Adam toegeleit.
 Wy zweeren uwen arm eendragtigh t' ondersteuten.
 Aenvaert dees heirbyl; help, och help ons Recht beschutten.
 (Reëls 1204-1211.)

Lucifer weifel aanvanklik: "Al wat de Godtheit wil, en van ons eischt is recht" (r. 1213) maar uiteindelik swig hy en spreek hy die Luciferiste met entoesiasme toe. Hy beloof hulle *vryheid*, verlos van die tirannie van die hemel:

Indien ge, fel en fors, met uwe heirspits dringt
 In 't hart van 's vijands heir en kort te triomferen,
 Zo zal de tirannij der hemelen verkeren
 In ene vrije staat en Adam's zoon en bloed

Gekroond in top van er' en met een aardse stoet
 Omsingeld, uwen hals niet boeien aan de keten
 Van slaafse dienstbaarheid om, hem ten dienst, te zweten
 En onder 't kopre juk te hijgen, zonder end.
 Indien ge mij voor 't hoofd van uwe vrijdom kent,
 Gelijk gij uit één mond die standerd hebt gezworen,
 Zo staaft de eed nóg eens eenstemmig, dat wij 't horen,
 En zweert getrouwigheid aan onze morgenstar.
 (Reëls 1439-1450.)

Hiermee is die beproewingsfase van die engele en Lucifer afgehandel. Lucifer het finaal standpunt ingeneem. Met heen-en-weerpraterij probeer Lucifer nog die skyn wek dat hy in belang van die engele werk. Rafaël pleit by Lucifer vir vrede. Lucifer antwoord:

... ick vecht,
 En oorloge onder Godt, tot voorstant van zyn kooren,
 de handvest, en het Recht, hun wettigh aengeboren,
 (Reël 1515).

In die gesprek tussen Rafaël en Lucifer word gaandeweg die eintlike oorsaak vir Lucifer se verset, naamlik dat die mens se verheffing vir hom en vir die afvalliges 'n bedreiging inhou geopenbaar. Lucifer se verset ontwikkel nog steeds en Rafaël laat blyk dat, behalwe naywer en jaloesie oor die mens, daar nou ook staatsug en hebsug as dryfvere vir verset, bykom. Lucifer plooi egter sy verset in dubbelpraterij: "Wij schoten slechts, uit noot en nootweer, 't pantser aen ..." (r. 1606). Lucifer se aanvanklike onsekerheid en twyfel en dubbelpraterij ontwikkel verder. Hy eindig as die leier van die opstandelinge in verset teen God:

Hoe zijn wij nu zó wij verzeid uit onze plicht?
 Ik zwoer mijn Schepper af. Hoe kan ik voor dat Licht
 Mijn lasterstukken, mijn verwatenheid vermommen?
 (Reëls 1646-1648.)

Lucifer se verset word in die drama voltooi deur 'n rewolusie: 'n geveg volg. Die Luciferiste word verslaan en hulle word uitgewerp in die buitenste duisternis:

... men hoort ze brullen, bassen.
 d' Een jankt en d' ander huilt! Wat ziet men al grimassen
 In eng'len tronieën nu zwemen naar de hel
 ...
 (Reëls 1974-1976).

Adam en Eva is teen die einde deur Lucifer verlei en hulle word uit die paradys gewerp. Die Rei belooft egter verlossing vir die mens:

Verlosser, die de slang het hoofd verpletten zult,
't Vervallen mensdom eens van Adam's erfschuld
Verlossen t' zijner tijd, en weer voor Eva's spruiten
Een schoner Paradijs hier boven opensluiten ...
(Reëls 2176-2179).

Vondel konstrueer Lucifer binne die raamwerk van die Christelike godsdiens. Teen hierdie agtergrond sou 'n mens dus Lucifer as 'n ideologiese⁵ karakter identifiseer. Vondel se interpretasie van die aanleidende oorsake tot die verset van Lucifer, sy inkleding van die stryd en sy religieuse vertolking van sekere kardinale Christelike kwessies (die predes-tinasieleer onder andere) het oor die jare aanleiding gegee tot botsende evaluerings van die drama. King (1979:218-234) toon aan dat Vondel se voorstelling van die hemelse werklikheid vol teenstellings is. Dit oortuig nie want verset pas nie in die *volmaakte* ruimte van die hemel nie. "Geen scheiding is er dus tussen oorzaak en gevolg, maar wel onderscheid tussen laagste en hoogste. En het is juist dit onderscheid tussen de Schepper en de schepping, oorzaak en gevolg, wezen en werk, het inwendige en uitwendige dat Vondel met so 'n ondoorgrondelijke paradox confronteert, dat hij ten slotte zijn eigen eenheids-voorstelling van God tegenspreekt." (1979:222.)

Lucifer se verset in die *volmaakte* ruimte van die hemel, oortuig nie *religieus* nie om die volgende redes:

- Die engele is antropomorfe wesen. Dat die wellus, die seksuele van die mens, hierdie wesen ongelukkig maak, oortuig nie.
- Die paradys van die mens, 'n ruimte met 'n eiesoortigheid, kan tog nie wesen in 'n volmaakte wêreld bekoor nie. Dat die mens en sy ruimte dus die oorsaak van jaloerie en naywer jeens Lucifer kan wees en wesen wat totaal *anders* gekonsipieer is, oortuig nie.
- Die botsende dualiteit: God skep alles, óók sy vernietiging, is vir kritici (in besonder King) nie religieus aanvaarbaar nie. Lucifer is 'n wese deur God vir God geskep. Dat

5 Hiermee word nie geïmpliseer dat die Christelike godsdiens 'n ideologie is nie. Vir die Christen is sy godsdiens 'n openbaringsgodsdiens. Ideologies in dié sin verwys na die konsepsie van 'n karakter binne die raamwerk van 'n omlynde denkstruktuur. "The doctrine of ideas, or the operations of the understanding." (Webster, 1938:192.)

hy (Lucifer) die bedreiging wat die mens vir die beeld van God inhou, wou beskerm, is normaal. Wat nie oortuig nie is dat God, deur Lucifer te vernietig, eintlik Homself vernietig.

- Die hantering van die voortbeskikkingsgedagte deur Vondel, asof dit nie 'n religieuse werklikheid is nie, is vir baie kritici nie aanvaarbaar nie.
- Die tweespalt - die Luciferiste teen Gabriël - in 'n wêreld van eenheid en die kwessie van die reïnkarnasie (was dit afhanklik van die sondeval of nie?) is nog religieuse argumente wat die oorsaak is dat King (1979:232) sê: "Vergeleken bij de kettersheid van een dualistisch hemel is de hele kwestie van de motivering van Lucifer's zonde louter academisch."

Bogenoemde argumente, en die blote feit dat daar uiteenlopende menings oor die religieuse begronding van Lucifer as karakter is, bepaal dus dat Lucifer nie as religieuse ideologiese karakter oortuig nie.

Lucifer oortuig egter as simboliese karakter. Die dramagebeure moet binne die breë raamwerk van die Bybelse werklikheid geles word as 'n representasie van 'n *menswerklikheid* met religieuse parallele. Soos reeds aangedui, wou Vondel die teaterganger/leser stig. Konvensie het hom verbied om die werklikheid van die tyd direk dramaties te vergestalt. Vondel maak staat op die allegorie om sy boodskap van verset teen gesagstrukture oor te dra. *Lucifer* is nie 'n drama van moord en bloed nie. Dit is 'n drama wat die verval van die gees en die afbreking van geestelike waardes vergestalt. Kritici (Mody, 1942; Diferee, 1912; Smit, 1956; Kritzinger, 1930; en andere) toon die duidelike raakpunte van die fiksionele werklikheid van die drama met die werklikheid van die tyd:

- Vondel was emosioneel aangeraak deur die stryd van Cromwell teen Charles Stuart. Vir hom was dit Luciferisme. Toe Charles in 1649 onthoof is, het Vondel (1956:56) geskryf: "Vermomde Lucifer had door zijn parlement den Heer het swaert ontruk, de Kerk en 't Hof geschent." Smit (1956:56) toon aan dat Vondel opstand teen gesag van watter aard ook al, beskou het as Luciferisme. Hy noem die Richelieu-Maria de Medicis-geval van 1638 in Frankryk, die Sultan Ibrahim-geval van moord in 1649 onder andere as voorbeelde van opstand teen gesag wat in Vondel se tyd plaasgevind het.
- Vondel het *Lucifer* opgedra aan die Duitse Keiser, Ferdinand III. Vir Vondel wat tydens die skrywe van *Lucifer* Rooms-Katoliek was, was Ferdinand III as Rooms-Katolieke vors hoog aangeslaan. Die vrede van Munster kon, volgens Vondel, deur Ferdinand III bevorder word in die gemeenskaplike stryd van die Christendom teen die opdringende Turke. Teen hierdie agtergrond is die beskrywing van die sim-

boliese leërs in die drama uiters funksioneel gesien teen die werklikheid van die tyd: Lucifer se leer is in die vorm van 'n halfmaan (Turkse simbool) en dié van Michaël is in 'n driehoek (Drie-eenheid) georganiseer. Die werklikheid van die periode was verder vir Vondel 'n parallel met Luciferisme: Ferdinand III is God se verteenwoordiger in 'n gesagsituasie terwyl die Turke hierdie situasie bedreig.

Lucifer as 'n allegoriese karakter, wat by implikasie persone soos Cromwell voorstel, oortuig as versetkarakter. Lucifer se progressie van 'n lojale gesiene man in 'n gesagsposisie na 'n opponent is oortuigend uitgewerk. Hy word bewus van 'n bedreiging van sy posisie deur die fluisteringe van sy gesante, is eersugtig, is bekoor deur die vleitaal van sy onderdane, streef na groter mag en sy lojaliteit word gevolglik omgesit in verset en rebellie.

3.4.2.3 Vondel se hantering van tyd en ruimte in die strukturering van verset

Lucifer is wat hantering van tyd en ruimte aanbetref, 'n voorbeeld van die klassieke drama: die chronologiese ordening van gebeure met 'n "... byna meedoënlose momentum toekomswaarts" (Brink, 1986:21). Die eerste bedryf open met Belzebub wat wag op Belial wat op sy beurt moes gaan vasstel of Apollion nog nie terug is van sy besoek aan die paradys nie. Die openingswoorde van Belzebub skep verwagting die toekoms in: wat gaan Apollion rapporteer? Die een voorval na die ander volg mekaar in chronologiese orde: Apollion se aankoms en sy verslag van die paradys word gevolg deur Gabriël en 'n Rei van Engele wat die toekomsplanne van die Allerhoogste ontvou en die Luciferiste maan tot gehoorsaamheid. Die eerste bedryf word op die patroon van die klassieke afgesluit met sang van die Rei wat 'n pryslied aan God is:

Heilig, heilig, nòg eens heilig!
Driemaal heilig! Eer sij God!
Buiten God is het nêrens veilig
Heilig is het groot gebod.
(Reëls 337-340.)

Vondel het elke bedryf volgens 'n vaste patroon gestruktureer: naasmekaarliggende momente wat deur vernuftige geleidinge van die een na die ander oorgaan om aan die einde van elke bedryf afgesluit te word met sang en "tegenzang" van die Rei.

Lucifer is 'n drama waarin die "eenheid van plek" treffend geïllustreer word. Die vyf bedrywe speel af in die hemel. Die plek bly dieselfde. Slegs die spelers wissel. Die illusionêre ruimte is beperk. Die gehoor neem kennis van die paradys deur evokatiewe beskrywende beelde van Apollion. Sô beskryf hy vir Adam en Eva as deel van die illusionêre ruimte:

Van top tot teen. Met recht spant Adam wel de kroon
 Door kloekheid van gedaant' en majesteit van 't wezen.
 Alle een ter heerschappij des aardrijks uitgelezen;
 Maar al wat Eva heeft vernooft haar bruijgoms eis:
 Der leden tederheid; een zachter vel en vleis;
 Een vriendeliker verf; aanminnigheid der ogen;
 Een minnelike mond; een uitspraak, wiens vermogen
 Bestaat en ed'ler klank; twee bronnen van ivoor,
 En wat men best verzwijg', eer dit een geest bekoor.
 Bejegent engelen, hoe schoon z' uw oog behaagden,
 Het zijn wanschapenheên bij 't morgenlicht der maagden.
 (Reëls 152-162.)

Beelde soos *kloekheid van gedaant'*; *majesteit van 't wezen*, *twee bronnen van ivoor*, - om enkeles uit te sonder - is beskrywende poëtiese beelde wat die illusionêre ruimte romanties verdiskonteer.

Die geveg en die val van die Luciferiste, die resultaat van verset, is onder andere illusionêre ruimtes wat Vondel deur Uriël in emosiebelaaide taal skilder:

Hij zwaait de heirbijn vast om God's banier te vellen,
 Die neerstijgt en waaruit God's naam een schoner licht
 En schoner stralen schiet in 't gloên van zijn gezicht
 Men denk' eens na of hij dit voerspook ons benijdde
 De heirbijn, in zijn vuist aan d' en' en d' and're zijde
 De toescheut stuit en sloop, of schut z' op zijn rondas,
 Totdat hem Michaël, in 't schitt'rend harrenas,
 Verschijnt, gelijk een god uit ene kring van zonnen.
 "Zit af, o Lucifer, en geef het God gewoennen!
 Geef over uw geweer en standerd: strijk voor God!
 Voer as dit heilloos heir, dees goddeloze rot,
 Of anders -, wacht uw hoofd!" Zo roept hij uit den hogen.
 (Reëls 1895-1906.)

Die ruimte van *Lucifer* is 'n klassieke voorbeeld van 'n ruimte wat geen *hindernis* vir die toeskouer se verbeelding skep nie. Die *woord* kom gevolglik tot sy volle reg: want álles is in die woord teenwoordig. Vondel ontgin nie die ruimte tot 'n meerdimensionele strukturelement van die drama nie.

Samevattend: die handeling verloop lineêr in die tyd wat chronologies vooruit reik teen 'n konstante ruimte waarin die gebeure sonder ruimtelike hindernisse voortstu.

3.4.3 Karakteristiek van *Lucifer* as versetdrama

Lucifer se verset is Messiaans: "Prototypes for the messianic hero, in fact, can be found among all the great insurgents of myth and religion: Lucifer, Mephistopheles, Cain, Juda, Don Juan." (Brustein, 1964:18.) *Lucifer* beantwoord ook aan Brustein (1964:21) se omskrywing van die Messiaanse drama: "... the messianic drama falls into the category of myth and romance, for its central figure conforms to the definitions of the mythic hero ('superior in *kind* both to other men and to the environment of other men') and of the romantic hero ('superior in *degree* to other men and to his environment')." Die stryd van die Messiaanse held, in die geval Lucifer, is 'n stryd teen gesag, teen God. Lucifer se opstand teen God is 'n metafisiese opstand wat daarop gemik is om die *tirannie* (kyk na 3.4.3.2) in die hemel te vervang met 'n ander stelsel:

Indien ge, fel en fors, met uwe heirspits dringt
In 't hart van 's vyands heir en kort te triomferen,
Zo zal de tirannij der hemelen verkeren
In een vrije staat ...
(Reëls 1429-1442).

Daar is wyd uiteenlopende menings oor die styl van die drama. Is dit in die styl van die klassikus of die neo-Romantiek geskryf? Sybrandi (1979:314) beweer: "Hij trachtte in ons vaderland de hersteller des klassischen treurspels te worden en kenmerkte zich door ene naauwgezette opvolging van de regelen, door Aristoteles vasgesteld."

Lauts (1979:312) beredeneer weer dat Vondel, soos Shakespeare "... tot het romantische meer dan tot het zoogenaamde klassische toneel overhelt". Sy betoog baseer hy op die feit dat Vondel "... heeft aan die regels niet voldaan".

Van Zonneveld (1979:316) se besluit is die mees aanvaarbare: "Vondel wordt vaker met het *klassieke* dan met het *romantische* drama in verband gebracht; hij word vaker met het *Grieks*-klassieke dan met het *Frans*-klassieke in verband gebracht." Van Zonneveld (1979:316) sluit sy beredenering af met 'n aanhaling van Lulofs oor die dramatiese muse: "Vondel, hoewel niet geheel van neiging tot het Romantische ontbloot, is over het geheel in hare vormen meer zoogenaamd klassiek."

Janssens (1954:39) som die algemene karakteristiek van *Lucifer* soos volg op: "Op zichzelf beschouwd is *Lucifer* het beeld van de eerste val der schepselen, het oerbeeld van elke val." Die drama dra as didaktiese werk die grondtone van die misterie van die sonde en die verlossing daarvan.

'n Unieke kenmerk van Lucifer se verset soos dit in die drama gerepresenteer is, is dat Lucifer, in teenstelling met die meeste versetkarakters, aanvanklik 'n lojale ondersteuner van die gesagstruktuur (God) is. Hy word deur Belzebub, Belial en Apollion gebruik om eintlik *hulle* griewe as geldig te aanvaar en gaandeweg hulle te verteenwoordig in hulle verset teen gesag. In dié opsig beantwoord Lucifer aan een van Camus (1984:22) se vereistes vir die versetkarakter: "Then we note that revolt does not occur only amongst the oppressed but that it can also break out at the mere spectacle of oppression of which someone else is the victim. In such cases there is a feeling of identification with other individuals." (Vergelyk 2.3.3.) Die drama representeer die *proses* van staatverandering by Lucifer wat 'n karakteristiek van *Lucifer* is. Prometheus van Aischulos, Hamlet van Shakespeare, Olof van Strindberg, Luther van Osborne, Danton van Büchner, Joan van Brecht, Trichardt van Opperman is almal bekende versetkarakters wat in die drama, in teenstelling met Lucifer van Vondel, ten opsigte van verset, geen gesindheidsverandering ondergaan nie. Die meeste versetdramas representeer 'n *toestand* van verset in die drama. *Lucifer* representeer die *ontwikkeling* van verset: "... Lucifer is geen duivel, maar hij wordt het, hij is niet gevallen, maar hij is vallend" (Bomhoff, 1975:131).

Vondel se drama eggo sy politieke en godsdienstige credo. Die verset, soos deur Lucifer vergestalt, is 'n verset wat nie daarin slaag om 'n nuwe orde tot stand te bring nie. Die Vondel-model vir verset is nie die emosionele model vir die moderne rewolusionêr nie. Vondel se verset is beredeneerd gekonsipieer en het begin by die rede. Lucifer se verset ontbreek aan 'n sterk deurlopende onderbou van ontevredenheid. Sy uiteindelijke identifisering met die Luciferiste is, soos King (1979:233) dit stel: louter akademies! Vondel verenig met *Lucifer* sy godsdienstige beskouing van die openbare lewe. Hy trek die lyn van die Bybel na die samelewing en nie van die samelewing na die Bybel nie. Vir Vondel is die model van optrede die voorskriftelike soos dit in die Skrif vervat is. Vondel as kunstenaar keur verset teen enige vorm van gesag af. Dit is sonde. Sonde moet gestraf word. Vondel gebruik Lucifer om mense wat in verset teen gesag is, te waarsku. *Lucifer* is nie 'n inspirasie tot verset nie!

3.4.4 Sintese

Vondel se biografiese besonderhede tesame met die historiese gegewens van die periode 1587-1679 is belangrike informasie ten einde die verset van Lucifer na behore te dekodeer. Die besondere sensitiewe religieuse *klimaat* van die periode en Vondel se ingesteldheid ten opsigte van die godsdienst, is faktore wat grootliks die struktuur en aard van verset in die Vondeldramas bepaal het. Vondel, die reële outeur, se persoonlike stryd met opstand teen gesag en teen bepaalde interpretasies van die Bybel, is in sy dramas gerepresenteer.

Lucifer wek nie as tragiese karakter enige deernis nie. Bomhoff (1975:131) beweer: "... wie speurt naar de diepere zin van deze tragedie, m.a.w. naar het tragisch element, bevindt zich al spoedig in dichte duisternis". *Lucifer* is, volgens Bomhoff (1975:131) en King (1979:220) van die tragiese ontdaan. Bomhoff (1975:131) voer aan dat *Lucifer* 'n les is "... dat het lot van Lucifer ons deemoed heeft te leren en te doen beseffen, hoe hachelijk het is, tegen God op te staan".

Lucifer se verset is gestruktureer volgens Scott se beskouing dat daar 'n proeftyd vir die mens na 'n sonde volg waarin hy die geleentheid kry om te besin oor sy daad en vergifnis van God te vra. Die drama is gevolglik, soos in 3.4.3.1 uiteengesit, in drie fases verdeel wat bestaan uit 'n beproewingstydperk, 'n verdagmakery wat verwikkeld raak en in die derde fase in verset kulmineer. Die drie fases is die onderliggende struktuurbasis waarop die verset in klassieke vyf bedrywe deur toekomsgerigte handeling vergestalt word. Die dramatiese ruimte bly konstant en is nie ontgin as 'n versetskeppende struktuurelement van die drama nie. Die *volmaakte* hemelse ruimte is paradoksaal die *plek van verset* - een van die redes waarom kritici (King, 1979; en Bomhoff, 1975) die drama negatief beoordeel.

Lucifer oortuig nie as tragiese karakter nie omdat hy nie aan die vereistes van die tragiese karakter voldoen nie. Pretorius (1988:205) beskou die keuse van 'n bose engel as 'n tragiese karakter as problematies. Sy voorspelbare lotsverloop doen afbreuk aan die drama. Vir haar is Lucifer 'n swakkeling wat wankel tussen die bose en die goeie magte. Lucifer as ideologiese rebel oortuig ook nie omdat Vondel se interpretasies van kardinale Christelike begrippe soos die predestinasieleer, die volmaaktheid van die hemel, God as die Skepper van alles, aanleiding gee tot hewige polemieë. Enkele hiervan is bespreek in 3.4.3.2. Lucifer is meer oortuigend as simboolkarakter. Die historiese werklikheid van die tyd, veral die verset van verskeie magte teen die gesag van regerings, het Vondel se sin vir geregtigheid nie bevredig nie en het aanleiding gegee tot die allegoriese verwerking daarvan in die drama. Lucifer se verset in die drama representeer tereg die kunstenaar se verset in die werklikheid. (Vergelyk 3.4.3.2.)

Vondel het dramatyd en -ruimte op die klassieke Griekse patroon gehanteer. Die tydverloop chronologies toekomswaarts en die fisiese ruimte bly konstant: die hemel. Die hantering van tyd en ruimte (vergelyk 3.4.3.3) op die klassieke patroon dra gevolglik by dat die drama ongekompliseerd lineêr ontvou.

Die Messiaanse karakter van die drama word bepaal deur die klassieke verhewe aard van die karakters, Lucifer se verset teen God en die verhewe taal en liriese beelding van die gebeure. (Vergelyk 3.4.4.)

Lucifer is nie 'n drama wat mense kan opsweep tot verset nie. Vondel slaag uitstekend in sy didaktiese doelwit: "Meedelijden met Lucifer ware voortaan critiek op God." (Bomhoff, 1975:132.)

3.5 DIE VERSETFIGUUR IN DIE TWINTIGSTE-EEUSE DRAMA: EUGÈNE IONESCO EN DIE TEATER VAN DIE ABSURDE

3.5.1 Kulturele konteks: die aanloop na die Absurde

'n Honderd jaar na die Franse Rewolusie wat die begin van die rewolusie van die rede is, het Alfred Jarry die gehore in die Théâtre de l'Oeuvre geskok met die opvoering van *Ubu Roi*. Père Ubu se woorde: "Merde!" het in 1896 Jarry se verset teen die skyn van valse geestelike en teaterwaardes in die drama gerepresenteer. Pronko (1962:1) beweer: "Jarry's revolt against bourgeois morality and prevalent theatre values, drawing inspiration from the romanticism and bohemianism of the nineteenth century, led in the theatre to the more organised revolt of Apollinaire's *Les Mamelles de Tirésias*, and the few dramatic efforts of dada and surrealism." Teen 1930, ten spyte van die insette van Artaud, het dit gelyk of Jarry se verset uitgedoof is. Toe verskyn Ionesco in 1950 met *The Bald Soprano* (*La Cantratrice Chauve*) en Beckett in 1953 met *Waiting for Godot* (*En attendant Godot*). Hiermee het die gees van verset deur die nuwe avant-garde 'n momentum gekry wat veral fokus op die bestaan van die mens. Pronko (1962:2) sê "... the avant-garde is seriously concerned with the meaning of man's existence, and even of his role in society. But this concern is expressed through *artistic achievements* rather than through *personal idiosyncrasies*" (my kursivering - J.H.C.).

Die nuwe versetdramaturge is nie tevrede met die konvensionele bestaande waardes nie. Hulle is gedurig besig om die *bestaan* van die mens binne sosiale en politieke strukture toetsend te verken. Hulle verkenningstogte is in die kuns, en ook in die drama, gekonkretiseer. Pronko (1962:3) beweer: "In its most distinguished manifestations it is not only a revolt, but a renewal." Ionesco (1962:3) sluit aan by hierdie gedagte van Pronko: "... the avant-garde is a restoration, a return. It constitutes a rediscovery of the fundamental models of theatre, a return in some respects to primitive theatre and a return to man, rather than society, as the center of the dramatic universe." Die avant-garde herontdek die tydlose waarhede om die bestaan van die mens en ontgin dit in die drama deur die mite en die geskiedenis. Jarry se *Ubu Roi* (1888) is in vele opsigte die bloudruk vir die avant-garde-versetdramaturge wat sou volg. Dié drama representeer die kunstenaar se verset teen die norme van die gemeenskap waarbinne hy geleef het. Père Ubu is "... the embodiment of

what Catulle Mendes called eternal imbecility, eternal lust, eternal gluttony, the baseness of instinct become tyrannical; of the modesty, virtues, patriotism and ideals of people who have dined well" (Pronko, 1962:4).

Jarry ontgin die dramatiese ruimte op 'n buitengewone wyse: Ubu moes 'n masker dra en in 'n spesiale abnormale stemtoon praat; kartonne waarop perde geteken is, is om die akteurs se nekke gehang om die perdetonele te suggereer; één karakter is gebruik om die massa voor te stel. Die kostumering moes ook nie van lokale kleure of modes wees nie, "to render better the idea of something eternal" (Pronko, 1962:5). Jarry parodieer *Macbeth* van Shakespeare en *Prometheus Bound* van Aischulos met sy omstrede *Ubu Roi* (1888). Père Ubu is naamlik deur sy ambisieuse vrou aangemoedig om koning Wenceslas van Pole te vermoor sodat hy die troon kan bestyg. Hy word as gevolg van sy foute deur Bougrelas, die oorblywende seun van Wenceslas, verslaan. Hy vlug, skuil in 'n grot, en soos *Richard III* van Shakespeare, word hy in sy droom deur die geeste van sy slagoffers besoek. Hiervandaan vlug hy en Mère Ubu na Frankryk.

Die vervolg van die drama, *Ubu Bound* parodieer *Prometheus Bound* van Aischulos. Ubu, nou in die land van *vryheid*, besluit om 'n *slaaf* te word. Hy voer opdragte uit waar almal opdragte ignoreer. Hy word die teenoorgestelde uiterste van Prometheus: skoenpoetser, bediende, gevangene en eindig as 'n galeislaaf. In dié *omgekeerde* wêreld waar vryheid slawerny is en slawerny vryheid, rebelleer dié wat vry is. Hulle word nou slawe en die slawe word vry. Ubu vertrek dan, verlos van sy gebondenheid, na nuwe avonture van die verwronge wêreld van die gees. Pronko (1962:6) beskryf dié belangrike drama van Jarry soos volg: "A prophetic play ... because it looks forward to the senseless carnage of the twentieth century and the topsy-turvy world of today in which values have lost all absolute meaning so that upside down may very well be right side up ..." Die drama is volgens Pronko ook profeties omdat dit onder andere, 'n dramaturg soos Ionesco voorspel.

Eugène Ionesco is as mens en kunstenaar gevorm deur die gevolge van die Eerste en Tweede Wêreldoorlog. Sy pa was 'n Romeense regsgeleerde en sy moeder was Frans. Sy pa het gedurende 1916 by die magte in Bukarest aangesluit. Sy moeder moes in dié periode in 'n fabriek werk om die familie te onderhou. In 1925 is sy ouers geskei. Hy loop gedurende 1929 uit sy ontwrigte ouerhuis weg en studeer Frans aan die Universiteit van Bukarest. Gedurende die Tweede Wêreldoorlog het hy in Frankryk gebly waar hy lesings oor Kafka, Flaubert, Proust en Dostoyevsky gegee het. *The Bald soprano* het in 1948 verskyn.

Pronko (1962:6) se "topsy-turvy world" wat ontdaan is van waardes met absolute sekerhede (*ja* is nie meer *ja* nie; is selfs 'n intensionele misleiding) het onder andere ontwikkel

as 'n resultaat van die onetiese politieke dade en besluite van regeerders sedert 1800. So het Napoleon byvoorbeeld in 1803 die Duc d'Enghien, die laaste afstammeling van die beroemde Condé-familie na Vincennes ontvoer en laat doodskiet. Garret (1940:27) beweer: "This political assassination, deliberate and coldblooded but not especially brutal, loomed enormously important in the eyes of contemporaries ..." In hierdie periode was oorlogvoering en die omverwerping van koninkryke eties aanvaarbaar "... but the planning of an individual murder without any judicial sanction stamped the Corsican tyrant as a man who had committed a personal crime which nothing could condone". Hierdie daad van Napoleon het, soos die onthoofding van Marie Antoinette en Lodewyk XVI op 21 Januarie 1793 'n totale ommekeer in die aard van verset gebring het, 'n normverstelling veroorsaak met betrekking tot die hele kwessie van reg en geregtigheid. Regerings, veral die sogenaamde *Super Powers*, het dade van aggressie teen kleiner moondhede gepleeg wat die etiek van wat reg en verkeerd is, geweldig verstel het: "The Bulgarian atrocities, certain phases of the Irish struggle, 'red rubber' in the Belgian Congo, the survival of the slave trade ..." (Garret, 1940:28) en die oorlog in Suid-Afrika teen die Boererepubliek is almal "abuses inside and outside the British Empire".

Garret (1940:32) beweer ook dat die Industriële Rewolusie, die opkoms van Kapitalisme en 'n ongekeende bevolkingsontploffing tussen 1850 en 1900 verdere oorsake vir die totale omwenteling in waardes was: "Here was a silent revolution which affected every town and village on the Continent. This new life, pressing up from underneath, began to break through the old structure of society." (Garret, 1940:35.)

Bogenoemde faktore is van die belangrikste aanleidende oorsake tot die twee wêreldoorloë en die totale dehumanisering van die mens in kapitalistiese, kommunistiese en sosiale strukture. Die toestand het sodanig ontwikkel dat Garret (1940:29) kon sê: "Europe as a whole is grievously sick, and we are part of Europe."

Dit is binne hierdie *siek* klimaat van Europa waarin Büchner (1835) *Die dood van Danton* skryf wat allerweë (Brink, 1986:20) beskou word as die drama wat die begin van die Nuwe Drama aankondig. Brustein (1964:26) beweer dat die Nuwe Drama verset teen die lewe, eksistensiële verset, representeer. Shakespeare laat Macbeth sê: "Life is a tale told by an idiot, signifying nothing." Ionesco (1964:167) sien die lewe in die twintigste eeu so: "It seems to me that in our time and at all times religions and ideologies are not and never have been anything but alibis, pretexts that mask the murderous will, the destructive instinct, the fundamental aggressiveness and the profound hatred that man employs against man; people have killed to protect Order and to oppose Order, to defend God and to attack God, for their country's sake, to break up an Order that is evil, to free themselves

from God, to throw off a foreign yoke, to liberate others ...” Ionesco (1964:168) gaan voort en toon aan hoe hierdie *onderstebowêreld* van sy tyd in die naam van reg en geregtigheid konsentrasiekampe, verassingsinrigtings en tronke gebou het. Hy kom egter tot die volgende slotsom: “But are we not all moving towards death? Death is really the end, the goal of all existence, Death does not have to be buttressed by any ideology.”

Vervolgens word daar gekyk hoe Ionesco as verteenwoordiger van die twintigste-eeuse dramaturge verset teen die wyse van bestaan, en teen sterwe in die drama representeer.

3.5.2 *Die koning sterf*⁶ (*Le Roi se meurt*, 1962)

3.5.2.1 Die keuse van dié drama

Daar is besluit op *Die koning sterf* as voorbeeld van 'n drama van die Absurde waarin Ionesco se verset teen die sosio-politieke strukture van die middel twintigste-eeuse samelewing gekonkretiseer is. Die volgende redes het dié keuse bepaal:

- Politieke stelsels en gesag wat deur die koning as metafoor in die drama gerepresenteer is, word deur Ionesco (1984:133) in die teater van die Absurde as uiters futiel gedramatiseer: “... so vol gate soos 'n gruyère-kaas”. Die futiliteit en verval van hierdie gesag, die teiken van Ionesco se verset, het in die drama duidelike verwysings na politieke stelsels deur alle eeue. (Vergelyk 3.5.3.)
- Ionesco se verset teen die toestand en die verval van die sosiale bestel in die vroeë twintigste-eeuse samelewing word in die drama implisiet gedoen deur hierdie situasie in *Die koning sterf* te dramatiseer: “Daar word nie meer gewerk nie, daar is te veel rondgeboemel langs die pad, die oeste verdor terwyl die ‘buurstate wat verlede Donderdag nog woestyn was, weer groen staan van die plantegroei’.” (Ionesco, 1984:142.) Die dramaturg openbaar ook in die situasies die vervlakking van die sosiale bestel: danspartye, optogte, leë vermaak, vuurwerkvertonings, bruilofsfeeste ...
- Die verval in die sosiale opset word ook deur die vrou gemetaforiseer. Marie, metafoor vir die oppervlakkige sensuele vrou, is soos volg in die drama vergestalt: sy hou van seremonies - kinderfondsdanse, bal van die oues van dae, bal vir die pas getroudes, bal vir die oorlewendes van een of ander ramp, bal vir die ordedraers of 'n bal vir die skryfsters Daar is verwysings na haar vlinderbestaan, vrye uurtjies,

6 Die vertaling van Bartho Smit, 1962, soos gebundel in *Bartho Smit-vertalings 1*, 1984, se teks is vir die studie gebruik.

vreetparty en ontkleevertone. “Sy dink wat sy liefde noem, kan die onmoontlike verrig. Sentimentele bygeloof.” (Ionesco, 1984:143.)

- Ionesco se verset teen die tradisionele konsep van die metafisika van die vroeë twintigste-eeuse opset, is in 'n mate 'n bevestiging van Nietzsche se “God-is-dood-gedagte”. Hy dramatiseer in die drama van die Absurde 'n menssentriese in teenstelling met die konvensionele teosentriese kosmos. Die koning in die drama is metafoor vir skepper en skepping en alles sterf met sy sterwe.
- Die koning is soos Hamlet, metafoor vir talle fasette van die mens. Ionesco het hom egter in die drama van die Absurde as 'n teenoorgestelde van Hamlet geskep: hy is 'n absurde karikatuur terwyl Hamlet 'n ronde karakter is. Hy openbaar soos Hamlet, terwyl hy worstel met sterwe, verrotting en verval in die sosio-politieke bestel wat aanleiding gee tot verset. Die drama is situasionele eerder as karakterdrama. (Vergelyk Schutte, 1980:2, 51-59.) Sartre (1976:4) beskryf die drama van die Absurde as situasionele drama soos volg: “... our plays will no longer be sustained primarily by character ... but by situation”.
- Voorafgaande motivering vir die keuse van die drama word in die bespreking wat volg verder toegelig. Die bespreking fokus op die volgende:
 - ❑ die agtergrond waarteen Ionesco die drama geskryf het,
 - ❑ die inhoud van die drama,
 - ❑ strukturering van verset in die drama,
 - ❑ die relativisering van ou tradisionele sekerhede van die drama én die mens as resultaat van verset.

3.5.2.2 Die agtergrond waarteen Ionesco *Die koning sterf* geskryf het

Die koning sterf is aanvanklik as 'n scenario vir 'n ballet gepubliseer. In die balletgebeure probeer die dansers die verkrummelende mure van 'n paleis regop hou terwyl die ou koning met 'n vreemde prinses dans. Sy word teen die einde van die ballet die dood waarmee die ou koning worstel. In sy sterwe word hy weer tot die jong en vitale man wat hy was, gegenereer.

Die drama wat 'n verwerking van die balletscenario is, is volgens Ionesco “an attempt at an apprenticeship in dying” (Hayman, 1976:128). Ionesco beweer dat hy *Die koning sterf* in twintig dae geskryf het. Hy het ná tien dae se skryfwerk ernstig siek geword en 'n groot vrees ontwikkel. Na sy siekte het hy die drama voltooi en in 'n besinning oor die drama beweer hy die volgende: “Only I realize on rereading it, and again when I saw the play on the stage, that the first half had a rhythm that was no longer the same.” (Hayman, 1976:129.)

Die koning sterf dui op 'n diskrepans tussen die menslike eksistensie en sy begeertes en die begrensing van sy lot. Ionesco (aangehaal deur Wellwarth, 1971:57) se uitspraak oor die tragiese motiveer sy hantering daarvan: "Tragedy lies in the unbearable."

3.5.2.3 Die inhoud van *Die koning sterf*

Die titel is die kriptiese segging van die gebeure in *Die koning sterf*. Die fisies-mimetiese ruimte wat deur die neweteks omskryf word, is 'n troonsaal, vervalte en vaagweg Goties. Daar is in totaal ses karakters wat in die drama figureer: die koning; sy twee koninginne, Marguerite en Marie; 'n ou wag met 'n hellebaard; 'n dokter en 'n hofbediende, Juliette. Die koning verneem dat hy teen die einde van die drama gaan sterwe:

MARGUERITE: Jy gaan sterf aan die end van die vertoning.

MARIE: O, my God!

DOKTER: Dis waar, Majesteit, u gaan sterf. U sal nie moreoggend meer ontbyt eet nie; ook nie meer aandete vanaand nie. Die kok het die gas afgedraai. Hy hang sy voorskoot op. Hy pak vir ewig die tafeldoek en die servette in die muurkas weg.

(Ionesco, 1984:139.)

Die drama beeld die koning se worsteling met die proses van sterwe uit. Die koning weier om te aanvaar dat hy gaan sterwe:

KONING: Ek is nie siek nie. (Tot Marie) Het jy nie nou net gesê ek is nie siek nie? Ek sien daar nog goed uit.

(Ionesco, 1984:140.)

Die futiele pogings van die koning om 'n houvas op die lewe te behou, verkrummel gaandeweg en die leser/teaterganger word emosioneel deur die versetbeelde ("ek is nie siek nie"; "ek sien daar nog goed uit" ...) van die koning se verset teen die dood betrek. Die wetmatigheid van verganklikheid en die begrensing van die mens is 'n tema wat deurgaans in die drama aanwesig is. Die koning aanvaar uiteindelik dat hy gaan sterwe en terwyl hy dit herhaaldelik bevestig, roep Marie die nuwe opkomende gebeure in kontras met die sterwe van die koning op:

KONING: Daar's nog ... daar's nog ... daar's nog so min.

MARIE: Die jonger generasie skuif die grense van die heelal uit.

KONING: Ek sterf.

MARIE: Hulle verower nuwe konstellasies.

KONING: Ek sterf ...

MARIE: Nuwe hemelliggame staan op die punt om te verskyn.
KONING: Dis om van gek te word!
MARIE: Splinternuwe sterre. Maagdelike sterre.
KONING: Hulle sal ook maar uitbrand. Dit kan my nie skeel nie.

MARIE: 'n Nuwe wetenskap is aan die opkom.
KONING: Ek sterf.
MARIE: 'n Nuwe wysheid vervang die oue - 'n groter dwaasheid en groter onkunde, geheel en al anders, maar nog presies dieselfde. Laat dit jou troos. Laat dit jou verheug.
(Ionesco, 1984:166-167.)

Die absurde, die wanbalans tussen die mens se droom en die werklikheid, word voltrek in die sterwensgedagtes van die koning. Sy verset teen sterwe word deur die absurde beelde van geboorte en verganklikheid soos dit ook in die natuur gemanifesteer is, verruim na universele verset teen sterwe:

MARGUERITE: Hulle is vyf-en-twintig as hulle hierheen gerepatrieer word, en twee dae later is hulle tagtig.
(Ionesco, 1984:134.)
DOKTER: Die lente wat gisteraand nog hier was, het twee en 'n halfuur gelede skielik verdwyn. Oorkant ons grense het die gras begin groei; die bome word groen; al die koeie kalf twee keer per dag - een keer in die oggend en weer teen vyfuur die middag - kwart-oor-vyf, om presies te wees.
...
(Ionesco, 1984:135.)

In die aangehaalde passasies beeld Ionesco onder andere deur die psigies-mimetiese ruimte van die drama sterwe deur die verwringing van die progressie van tyd met absurde tydspronge: "... en twee dae later is hulle tagtig". "Die lente wat gisteraand nog hier was," en die effektiewe wyse waarop dit in die absurde tydbeeld van twee-en-'n-half uur voltrek word, impliseer verganklikheid in die diëgetiese ruimte. Die koning reduceer sy bestaan na *vyf minute* - 'n totale opheffing van die konvensionele *beperkteheid* van tyd. Marguerite se antwoord hierop en die gesprek wat volg oor die relatiwiteit van tyd is 'n verdere *spel* met die konvensionele konsep van tyd en 'n totale afbreek daarvan. Die dramaturg subjektiveer die tyd deur die koning tyd subjektief te laat beleef:

KONING: Ek kry nou ook seer as ek my arms beweeg. Beteken dit dat dit nou begin? Nee. Hoekom is ek gebore as dit nie vir altyd was nie? My verdomde ouers! Dis belaglik, dis 'n klug! Ek het maar vyf minute gelede in die wêreld gekom. Ek is drie minute gelede getroud.

MARGUERITE: Tweehonderd drie-en-tagtig jaar gelede.

KONING: Ek het twee-en-'n-half minute gelede die troon bestyg.

MARGUERITE: Dis tweehonderd sewe-en-sewentig jaar en drie maande.

KONING: Nie tyd gehad om 'n oog te knip nie. Ek het nog nie eens tyd gehad om die lewe te leer ken nie.

(Ionesco, 1984:151.)

Die koning se eksplisiete verset teen sterwe: "Hoekom is ek gebore as dit nie vir altyd was nie?", word later in die teks: "Julle, selfmoordenaars, leer my om te walg vir die bestaan" (1984:157) en word voltrek in 'n verlossende visie van die hiernamaals met die beelde van 'n ewigheid wat ontvou: "Die ryk ... Was daar al ooit so 'n koninkryk gewees? Twee sonne, twee mane, twee hemelgewelwe verlig hom." (1984:182.)

Die strukturering van verset in *Die koning sterf* en enkele onderskeidende kenmerke van dié drama as verteenwoordigend van die twintigste-eeuse versetdrama, word in die volgende afdeling bespreek.

3.5.3 Die strukturering van verset in *Die koning sterf*

Karakterisering en die hantering van die tydruimte as struktuurelemente van verset, word vervolgens kortliks bespreek.

3.5.3.1 Karakterisering as struktuurelement van verset

Die drama van die Absurde het die anti-held in plek van die verhewe geïdealiseerde karakters van die klassieke drama op die verhoog. Die koning van *Die koning sterf* is die teenoorgestelde van Hamlet: oud, sieklik, seniel, daadloos, 'n absurde metafoor vir die mens in al sy veelfasettige skakerings.

Odendaal (1978:53) sê: "Die absurde karakter is 'n oertipe Alleman, wat in sy identiteit-loosheid die moderne mens verteenwoordig." Die koning van Ionesco is 'n alleman wat veel meer as die moderne mens in die drama representeer. Die koning is metafoor vir die mensheid in al sy gestaltes sedert sy ontstaan. Ionesco vergestalt die koning collagisties (vergelyk 3.2.2.2) om ál die gestaltes in die beeld van die koning gestapel te kry:

- Hy verteenwoordig die gode soos Prometheus. Die Wag (1984:169) sê: "... Hy't vuur van die gode gesteel en dit in die kruitvat gegooi."
- Hy figureer vir die Skepper. Juliette (1984:173) verwys in Bybelse terme na hom as kroon van die skepping wat na alle kante toe uitgestrek het - oneindig in die ruimte: "... hy was die vader, hy was die seun. Hy was die gekroonde koning van die oomblik van sy geboorte af."
- Die koning is metafoor vir alle menslike skeppers: hy't die eerste smeltoond op die aarde geïnstalleer; hy is die hoofingenieur wat van die kruitwa tot die vliegtuig gebou het; hy is die argitek van Rome en New York en Moskou ...; hy't die *Odyssee* en die *Ilias* geskryf en onder die skuilnaam van Shakespeare het hy tragedies geskryf. Die Wag (1984:170) sê: "En nie so lank gelede nie het hy uitgevind om die atoombom te splyt."
- Ionesco transformeer die karakter van die koning deur sy alter ego's⁷ na fasette van die mens soos dit gerepresenteer word deur die Dokter, die Wag, Marguerite, Marie en Juliette. Die koning is as gevolg van hierdie tegniek (persoonlikheidsverdeling) eintlik in gesprek met *homself* soos hy lyflik in verskillende gedaantes op die verhoog figureer. Dié absurde meerdimensionele beeld van die mens is metafoor vir die sosio-politieke spektrum van Garret (1940:29) se *siek* Europa.
- Marguerite (1984:181) som die omvattende aard van die koning se karakter soos volg op: "Ag nee! Hy verbeel hom hy's alles. Hy dink sy bestaan is alle bestaan." Ionesco se verset teen die sosio-politieke bestel van Europa en teen sterwe word in *Die koning sterf* deur die karakters in die stemming van die tragikomedie⁸ vergestalt.

7 "Such a treatment certainly adds depth to the work, but it is by no means the only method Ionesco has used to enrich the meanings of his play. On another level, it strikes us as a kind of psychodrama whose action is all occurring within the very mind of the central character: the few personages of the play seem to represent different aspects of Bérenger himself, and when they no longer obey his commands, it is as though a certain part of himself had atrophied in the death agony. The young wife, Marie, represents wish-fulfillment, is the sweet voice of his id, perhaps, telling the King what he wants to hear, while the older wife, Marguerite, like some fateful mistress of ceremonies, constantly recalls the facts. The servant girl Juliette pops in and out like a subconscious image, and as the play draws to a close all the characters disappear one by one, as though aspirated into some cosmic vacuum cleaner, leaving the old King alone. For death is a lonely experience, and each man must die his own death in complete solitude. (Pronko, 1965:42.)

8 "I have called my comedies 'anti-plays' or 'comic dramas', and my dramas 'pseudo-dramas' or 'tragic farces': for it seems to me that comic and tragic are one, and that the tragedy of man is pure derision. The contemporary critical mind takes nothing too seriously or too lightly. In *Victimes du Devoir* I tried to sink comedy in tragedy: in *Les Chaises* tragedy in comedy or, if you like, to confront comedy and tragedy in order to link them in a new dramatic synthesis. But it is not a true synthesis, for these two elements do not coalesce, they coexist: one constantly repels the other, they show each other up, criticise and deny one another and, thanks to their opposition, thus succeed dynamically in maintaining a balance and creating tension. (Ionesco, 1964:26.)

Die lagwekkende humoristiese en die skrikwekkende wissel mekaar af maar is deurlopend in die drama in 'n simbiosebestaan aangewend:

KONING: Weet die volk hiervan? Het julle hulle gewaarsku? Ek wil hê almal moet weet die koning gaan sterf. (*Hy haas hom na die venster en maak dit oop, maar met groot moeite, want hy's nou kreupeler as voorheen.*) My goeie mense, ek gaan sterf! Hoor julle my? Julle koning gaan sterf!

MARGUERITE: (*tot die dokter*): Hulle mag hom nie hoor nie. Laat hom ophou skreeu.

KONING: Julle raak nie aan die koning nie! Ek wil hê die wêreld moet weet ek gaan sterf. (*Hy skreeu.*)

DOKTER: Skandalig!

KONING: Volk, ek moet sterf!

MARGUERITE: Dis g'n koning meer nie. Dis soos 'n vark wat jy keel-af sny.

MARIE: Hy's maar net 'n koning. Hy's maar net 'n mens.

(Ionesco, 1984:148.)

Verset teen die sosio-politieke bestel word implisiet deur die tegniek van onthulling gedoen. Ionesco openbaar in die dramasisituasie deur die karakters in dialoog die 'siek' elemente van die gemeenskap en die politieke opset. Hy (1964:100) beweer: "I believe that what separates us all from one another is simply society itself, or if you like it, politics. This is what raises barriers between men, this is what creates misunderstanding."

- Die karakters openbaar die destruktiewe effek van die koning (politiek) op die mensdom. Die volgende is herkenbare verwysings na Naziïsme en die gevolge daarvan op gemeenskappe: "stede wat gelyk gemaak is"; 'Ek het self mense laat inspuit'; 'Jy't hierdie dokter en laksman ontelbare mense laat vermoor, ...'".

KONING: Laat teregstel, nie vermoor nie.

DOKTER (*tot Marguerite*): Laat teregstel, Majesteit, nie vermoor nie. Ek het slegs bevele gehoorsaam. Ek was bloot 'n instrument, 'n amptenaar belas met uitvoerende pligte eerder as met uitvoerende gesag, en ek het die teregstellings altyd as 'n soort genadedood bejeën. In ieder geval, ek is jammer. Ek vra om verskoning.

MARGUERITE (*tot die koning*): Wat ek wou sê is -jy't my ouers laat vermoor, en jou broers, ons neefs en niggies, ons agterkleinneefs en agterkleinniggies en hul gesinne en hul vriende en hulle vee en jy't hul plase tot op die grond laat afbrand.

DOKTER: Sy Majesteit het gesê hulle moet tog een of ander tyd sterf.

KONING: Dit was om staatsredes.

MARGUERITE: Jy sterf ook om staatsredes.

KONING: Maar ék is die staat.

(Ionesco, 1984:152.)

Ionesco se verset teen die resultaat van oorlog is deur die absurde beelding in die dialoog verruim tot 'n universele verset teen alle oorloë:

DOKTER: Majesteit, u het honderd-en-tagtig keer oorlog gemaak. U het in tweeduisend veldslae aan die spits van u leërs ingegaag. Eers op 'n wit perd met 'n rooi en wit pluim op u helm wat niemand kon miskyk nie; en later, nadat u die leër gemoderniseer het, het u regop gestaan op 'n tenk of op 'n vlerk van die vliegtuig wat die formasie lei.

MARIE: Hy was 'n held.

(Ionesco, 1984:152.)

Verset teen sekere politieke ideologieë is ondubbelsinnig:

KONING: Julle sien hoe maklik is dit. Julle is bedrieërs. Samesweerders. Kommuniste.

(Ionesco, 1984:141.)

Ionesco (1964:111) is uitgesproke oor die rol van die gemeenskap op die inperking van die individu. Hy haal Sartre aan wat sê: "Society is hell, hell is other people. We would be very pleased to do without them. And was it not Dostoevsky who said that one could not live more than a few days with anyone before beginning to detest him? And does not the hero of *Homme pour homme* lose his soul and his name, and does he not lose his individuality to the point of becoming totally alienated when he joins in the collective irresponsibility of the wearers of uniform?"

Ionesco se verset teen die sosiale opset van die gemeenskap in die twintigste eeu is gemanifesteer in beelde van mense wat nie meer werk nie, doelloosheid van mense, agteruitgang in die boerdery, stokkiesdraai, skoliere wat nie huiswerk doen nie, g'n dissipline meer nie, oordadigheid:

MARIE: Dis verskriklik. Hy's nie gereed nie.

MARGUERITE: Dis jou skuld as hy nie is nie. Hy was soos een van daardie reisigers wat by elke kroeg langs die pad aangaan en aanhou vergeet dat die kroeg nie die end van sy reis is nie. En wanneer ek jou daaraan herinner het dat mens in die lewe altyd bewus moet bly van jou eindbestemming, het jy vir my gesê ek is 'n bloukous en ek is bombasties.

JULIETTE (*tersyde*): Dit klink vir my ook maar bra bombasties.

(Ionesco, 1984:132.)

Die vrouekarakters in die drama is metafore vir sosiale instellings en gebruike wat in die *siek* Europa nog 'n oorsaak van verset is. Ionesco dramatiseer die verstelling van

norme met betrekking tot die huwelik: die koning het twee vroue. Verder dramatiseer hy deur die vroue die vervlakking wat in die gemeenskap waarneembaar is:

MARGUERITE: Ons het nie meer tyd om ons tyd te gebruik nie. Dis nou die end van die vlinderbestaan, die vrye uurtjies, die kommerlose dae; die end van jul vreetpartye en jou ontkleevertonings. Dis verby. Jy't alles maar hul gang laat gaan tot die laaste oomblik toe. Daarom het ons nou nie meer 'n oomblik te spaar nie - omdat dit die laaste is. Ons het 'n paar sekondes oor om te doen wat oor 'n tydperk van jare en jare gedoen moes gewees het. (Ionesco, 1984:132.)

Ionesco illustreer ook deur die vroue die volgende verskynsels in die gemeenskap: ons geboortesifery het gedaal tot nul; totale onvrugbaarheid. Marguerite verwyt Marie (metafoor vir die sensuele) soos volg:

Hy't alles verwaarloos. Jy't hom alles laat vergeet in jou omhelsings, in die dampe van jou walglike reukwater. Sulke swak smaak! Maar nou ja, dit was sy smaak. Pleks van die grond te bewaar, het hy dit morg na morg deur 'n bodemlose afgrond laat insluk. (Ionesco, 1984:133.)

Ionesco verset hom ook teen die swaarkry van die arbeiders, die uitbuiting van die mindergegoede. Shakespeare openbaar in *Hamlet* deur die toneelspelers die ellende van die minderbevoorregtes in die stede. Ionesco se verset, soos die van Shakespeare, is gevolglik in die drama namens die minderbevoorregtes gekonkretiseer. Juliette, die bediende, lig haar omstandighede toe:

KONING (*tot Juliette*): Vertel my van jou lewe. Hoe is jou lewe?

JULIETTE: Nie baie aangenaam nie, Majesteit.

KONING: Lewe kan nooit ónaangenaam wees nie. Jy weerspreek jouself.

JULIETTE: Die lewe is nie mooi nie.

KONING: Dis nogtans léwe. (*Dis nie juis dialoog nie, die koning praat eerder met homself.*)

JULIETTE: As ek in die winter soggens opstaan, is dit nog nag. Ek is verys van die koue.

KONING: Ek ook. Maar dis nie dieselfde soort koue nie. Jy hou nie daarvan om koud te kry nie?

JULIETTE: In die somer, as ek soggens opstaan, is dit nog skaars dag. Die lig is bleek.

KONING (*in vervoering*): Die lig is bleek! Daar's allerhande soort lig: blou, ligrooi, wit, groen - en bleek!

JULIETTE: Ek moes die hele paleis se wasgoed was. My hande is seer. Dit laat my vel bars.

KONING (*in vervoering*): Dit pyn. Mens vóél jou vel. Het hulle nog nie vir jou
'n wasmasjien gekoop nie? Marguerite, geen wasmasjien in 'n paleis nie!
MARGUERITE: Dit moes verpand word vir 'n staatslening.
(Ionesco, 1984:161.)

Ionesco dramatiseer die ontmitologisering van die godsdiens en die Nietzsche-konsep van God-is-dood, in *Die koning sterf* deur die dramagebeure te konstrueer óm 'n menssentriese konsep van die heelal. Hy illustreer met *Die koning sterf* sy uitspraak (1962:3) dat die moderne drama "... is a return to man ... as the center of the dramatic universe".

Die fisies-mimetiese en diëgetiese ruimte van *Die koning sterf* is menssentries op die patroon van die skeppingsverhaal gekonstrueer óm die koning as skepper van die heelal:

MARIE: Hy't sy wêreld so goed georganiseer. Hy was nog nie heeltemal meester daarvan nie, maar hy sou dit geword het. Hy sterf te vroeg. Hy het die jaar verdeel in vier seisoene. Hy't alles net mooi in orde begin kry. Hy't die bome uitgedink, en die blomme, en die geure en die kleure.

WAG: 'n Wêreld vir 'n koning.

MARIE: Hy't die oseane uitgedink, en die berge - Mont Blanc wat byna vyfduisend meter hoog is.

WAG: En die Himalaja oor die tienduisend meter.

MARIE: Die blare het afgeval van die bome af en weer gegroei.

JULIETTE: Dit was darem slim.

MARIE: Die dag toe hy gebore is, het hy die son geskep.

JULIETTE: En dit was nie genoeg nie; hy't nog vuur ook laat maak.

MARGUERITE: Daar was die eindelose ruimte, daar was die sterre, daar was die hemel; daar was oseane en berge; daar was vlaktes, daar was gesigte; daar was geboue, en daar was kamers, en daar was beddens; daar was die lig, daar was die nag; en daar was oorloë, daar was vrede.

WAG: Daar was 'n troon.

MARIE: Daar was sy hand.

(Ionesco, 1984:174.)

Die kosmiese steurings in die drama resoneer omgekeerd met dié van Shakespeare. In Shakespeare se dramas het groot kosmiese steurings 'n invloed op die mens. Die ruimte waarbinne die mens leef, bepaal die aard van die mens. Hamlet is die resultaat van studie aan 'n universiteit, die agtergrond van 'n koningshuis en die beïnvloeding van 'n aristokratiese omgewing. (Vergelyk 3.3.2.) In *Die koning sterf* het die koning die wêreld gemaak, sy verval ís die oorsaak van die kosmiese verval. Soos hy sy greep op die lewe verloor, raak die kosmos ontspoor: die aarde skeur, die son het tussen vyftig

en vyf-en-sewentig persent van die krag verloor. Mars en Saturnus het gebots, die weerlig verstar in die lug en die wolke reën paddas.

Die koning se toestand het 'n direkte absurde invloed op die ruimte - dit eggo die toestand van die koning; herhaal dit:

MARGUERITE: Ook daaraan moet 'n einde kom. Watter nut het 'n hart wat sonder rede klop?

DOKTER: Presies. Dis 'n kranksinnige hart. Hoor u? (*'n Mens hoor die rasende polsing van die koning se hart.*) Daar gaan hy, al vinniger; dan weer stadiger; en dan wéér vinniger, in dolle vaart.

(*Die koning se harklop skud die hele huis. Die bars in die muur word groter, en nuwes verskyn. 'n Stuk muur kan in duie stort of sommer verdwyn.*)

JULIETTE: My God, alles gaan inmekaartuimel!

MARGUERITE: 'n Kranksinnige hart. Die hart van 'n kranksinnige.

DOKTER: 'n Hart in paniek, wat sy angs aan die wêreld uitbasuin.

(Ionesco, 1984:175.)

Ionesco het eintlik in die drama deur die aard van die karakters die mens se verzet teen sterwe gedramatiseer. Dit word 'n verzet teen alles wat *menswees* aftakel: politieke en sosiale strukture wat 'n negatiewe impak op die bestaan van die mens het - 'n verzet wat in aard en omvang groter is as dié van Hamlet!

- Die absurde dialoog wat die karakters vergestalt, word deur Ionesco (1984:46) soos volg gemotiveer: “And what is sometimes labelled the absurd is only the denunciation of the ridiculous nature of a language empty of substance, sterile, made up of clichés and slogans; of theatre-that-is-known-in-advance. I personally would like to bring a tortoise onto the stage, turn it into a racehorse, then into a hat, a song, a dragoon and a fountain of water. One can dare anything in the theatre and it is the place where one dares the least.”

Odendaal (1978:52) kwalifiseer die taal van die absurde drama so: “Die funksionele sinlose babbeling van Ionesco se karakters vol inkonsekwensies, verdraaiings, paralogismes, toutologieë, onomatopeë, deformasies van woorde teken die absurde karakter as ware oplossings in 'n soort spraakslaaï.” Die *ware oplossings* is 'n debatteerbare begrip, maar dat die taal funksioneel is om die karakter as 'n absurde metafoor vir die mens in die drama te konstrueer, is onteenseglik waar. Ionesco vergestalt sy karakters deur taal wat *soms* disintegreer, wat bestaan uit *oënskylike* verbandlose kommunikasie in absurde redenasies en *berekende* absurde gevolgtrekkings en afleidings:

WAG: Majesteit, my Kommandeur, Meester, my heer die Direkteur ...

MARGUERITE (*tot wag*): Ons is bewus van sy vroeëre verdienstes. Jy't dus nie nodig om vir ons 'n inventaris daarvan te gee nie (*Die wag keer terug na sy pos.*)

KONING (*terwyl hy rondgestoot word*): Wat is 'n perd ...? Dis vensters daardie. Daardie is mure. Dis 'n vloer.

JULIETTE: Hy herken die mure.

KONING: Ek het dinge gedoen. Wat sê hulle het ek gedoen? Ek weet nie meer wat ek gedoen het nie. Ek vergeet. Ek vergeet. (*Terwyl hy rondgestoot word*) Dis 'n troon.

(Ionesco, 1984:170.)

'n Kenmerk van die dialoog in *Die koning sterf* is die stichomitie (kort eenreëlige spreekbeurte) afgewissel met 'n monoloog wat dikwels herinner aan die alleensprake van Shakespeare:

MARIE: Onthou jy my? Ek is hier! Ek is hier!

KONING: Ek is hier. Ek bestaan.

JULIETTE: Hy onthou nie eers meer 'n perd nie.

KONING: Ek onthou 'n klein voshaar-katjie.

MARIE: Hy onthou 'n kat.

KONING: Ek het 'n klein voshaar-katjie gehad. Ons het hom die Wandelende Jood genoem. Ek het hom in die veld gekry, sonder 'n ma - 'n regte klein wildekat. Hy was twee weke oud, of 'n bietjie ouer. Hy kon al krap en byt. Hy was kwaai. Ek het hom kos gegee en hom geliefkoos. Toe't ek hom huis toe gevat en hy't die liefalligste klein katjie geword. Eendag het hy in 'n besoekster se jas se mou ingekruip, Madame. Hy was die fyngemanierdste klein wesentjie. 'n Gebore klein prins. As ons in die middel van die nag by ...

(Ionesco, 1984:171.)

Die tragikomiese, 'n eienskap van die Absurde drama, is in *Die koning sterf* deur humor en satire wat hand aan hand deur die drama loop, gekonkretiseer. Ionesco (1964:149) kwalifiseer die noodsaaklikheid van humor in die drama so: "... logic is revealed by our awareness of the illogicality of the absurd; laughter alone respects no taboo and prevents the setting-up of new taboos that are anti-taboo; the comic alone is able to give us the strength to bear the tragedy of existence." Ionesco se sin vir humor straal uit die volgende en dra by om die tragiese absurde verval van die koning *draaglik* te maak:

KONING: En boonop alles het ek nog hoofpyn ook. En daardie wolke ... Ek het wolke verbied. Wolke, dit het genoeg gereën! Ek sê: genceg! Dit het

genoeg gereën! Genoeg, sê ek! Daar begin dit waaragtig al weer! Idioot van 'n wolk. Kan nie sy water ophou nie. Regte ou piskous. (*Tot Juliette*) Wat gaap jy my so aan! Jy's bloedrooi vandag. My slaapkamer is die ene spinnerakke. Gaan maak dit skoon.

JULIETTE: Ek het hulle almal afgegee terwyl u Majesteit nog geslaap het.

Ek weet nie waar hulle vandaan kom nie. Hulle hou aan ...

(Ionesco, 1984:136.)

Ionesco se satire is nie bytend of skerp nie, is eerder daarop gerig om sy humor aan te vul en hoogstens 'n *glimlag* by die teaterganger te ontlok. Dit kan volgens Cameron (1978:16)⁹ as Horatio-satire geklassifiseer word. Marguerite is die karakter wat oorwegend verantwoordelik is vir die satirisering van situasies in die drama:

MARGUERITE: Jy móét luister, Majesteit.

KONING: Ek wil nie hoor wat jy sê nie. Jou woorde maak my bang. Ek wil niemand meer hoor nie. (*Tot Marie wat na hom toe wil gaan.*) Moenie naby my kom nie - jy ook nie. Jou jammerte maak my bang. (*Hy kerm opnuut.*)

MARIE: Hy's soos 'n klein kindjie. Hy't weer 'n klein kindjie geword.

MARGUERITE: 'n Aaklige klein kindjie met baard en plooie. Jy's te toegeeflik.

(Ionesco, 1984:151.)

Ionesco se verset teen die sosio-politieke strukture wissel in toon as gevolg van sy humoristiese satiriese hantering van die gebeure van lighartig na erns. Marguerite lê die koning aan die einde van die drama met haar sagte satire finaal oor die laaste drumpel. Sy sê: "Hy kan nog kleure onderskei. Klein-herinneringe. Hy't g'n ouditiewe aanleg nie; sy verbeelding is suiwer visueel ..." (1984:183). Haar slotsinne is 'n satiriese relativering van die mens se sterwe:

... Gee nou vir my die regterarm, die linkerarm; die bors; die twee skouers en die maag. (*Die koning is roerloos, verstar soos 'n beeld.*) Daar! Sien jy nou? Jy't nou geen spraak meer nie; jou hart het nie meer nodig om te klop nie; jy hoef nie meer asem te haal nie. Dit was 'n yslike bohaai oor niks, nie waar

9 Satire kan in groepe verdeel word op grond van *toon* of *vorm*. As ons 'n verdeling op grond van toon maak, kry ons die volgende twee hoofgroepe volgens Abrams (1965:86): "*Horatian satire* undertakes to evoke a smile at the foibles of men; the writer speaks in the character of an urbane and tolerant man of the world who is moved to amusement rather than indignation at the spectacle of human folly - sometimes including his own. *Juvenalian satire* evokes contempt and moral indignation at the vices and corruptions of men; the satirist speaks in the character of a serious moralist denouncing aberrations which are no less dangerous because they are ridiculous."

nie? Jy kan nou jou plek inneem.
(Ionesco, 1984:183.)

Ionesco se verset teen sterwe, 'n totale verset teen die veelfasettigheid van die verval in die eksistensie van die mens is deur die dialoog in absurde beelde gemanifesteer. Dit is gerig op en openbaar veral die innerlike botsing en stryd van die mens wat in die drama deur die handeling bevestig word. Ionesco dramatiseer met *Die koning sterf* die onontkombaarheid van die mens binne die sosio-politieke situasie wat deur die mens vir die mens geskep is.

- Ionesco¹⁰ veruiterlik deur handeling die innerlike toestand van die karakters. Odenaal (1978:55) noem dit “visualisering van ’n *innerlike werklikheid* in teenstelling tot ’n *uiterlike realiteit*. Dit gaan nie soseer om die stryd tussen konflikterende karakters nie, maar om die dramatiese-toneelmatige voorstellings van teenstrydige geestestoestande.”

In *Die koning sterf* bestaan die handeling grootliks uit doelbewuste mimiek, niksseggende uiterlike gebare en weinig dramatiese handeling. Die drama van die Absurde is, veral wat handeling betref, anti-drama. In die volgende episode is Marguerite besig om die koning voor te berei vir sy sterwe. Let op hoe die newetekst die mimiek voorskryf:

Jy gaan gebuk onder die vraag; jou skouers is krom; dit is dit wat jou so oud maak. En die kettings aan jou voete - dis dit wat jou so swaar laat loop
(*Marguerite buk en maak die onsigbare kettings om die koning se voete los: dan tel sy die kettings met die uiterste inspanning van die grond af op.*) Tonne!

10 “With spoken choruses and a central mime as soloist (perhaps assisted by two or three others at the most), one could by means of set gestures, a few words and pure movement succeed in expressing pure conflict, pure drama in its essential truth, and reproduce the permanently destructive and self-destructive pattern of existence itself: pure reality, non-logical and non-psychological (transcending what to-day is called absurd and non-absurd), impellent and expellent forces. But how does one manage to represent the non-representable? How do you represent the non-representational and *not* represent the representational? It is all very difficult. Let us try at least to ‘particularise’ as little as possible, to dematerialise as much as we can, or else do something different: invent a unique event, unlike and unconnected with any other event; create an inimitable universe, foreign to all the others, a new cosmos within the cosmos with its own laws and consistencies, an idiom that could belong to nothing else: a world that could be nothing but *my own*, irresolvable but still in the end able to be communicated, substituted for that other world with which other people could identify themselves (I fear none of this is really possible). It is, however, true that self in the absolute is the universal.” (Ionesco, 1964:226.)

Dit weeg tonne! (*Sy maak asof sy die kettings in die gehoor ingooi; dan kom sy orent.*) Sjoel! Hoe't jy dit reggekry om dit 'n leeftyd lank agter jou aan te sleep? (*Die koning probeer regop kom.*) Ek het altyd gewonder hoekom jy so krom loop. Dis daardie pak op jou skouers. (*Marguerite maak asof sy 'n swaar pak van die koning se skouers afhaal en dit weggooi.*) En daardie rugsak. (*Dieselfde mimiekbewegings van Marguerite om die rugsak te verwyder.*) En daardie ekstra paar stewels.

KONING: (*grom half*): Nee.
(Ionesco, 1984:180.)

Die mimiek suggereer die absurde: denkbeeldige kettings wat tonne weeg, 'n swaar pak op sy skouers. Die absurde beelde is metafore wat die innerlike las van die koning konkretiseer in omvangryke beelde.

Die handeling in die drama van die Absurde is oorwegend illusionêre handeling. Die Wag vertel van groot dade in die verlede. Die Dokter sê Mars en Saturnus het gebots. Die illusionêre handeling is absurde verbeeldingsvlugte wat iets van die primitiewe oordra. Dit bevestig Ionesco (1964:228) se voorkeur: "I am all for primitive drama, and against primary drama."

Die absurde handeling verruim verset teen sterwe (soos sterwe gemanifesteer is in sosiale en politieke verval) na universele verset. Die karikaturale karakters van Ionesco praat en handel op die verhoog in *vreemde* tale en gebare en openbaar daarmee die 'topsy-tury world of today' - 'n absurde wêreld!

3.5.3.2 Tydruimte as struktuurelement van verset in *Die koning sterf*

Brink (1986:98) beweer: "Ook Ionesco se *Koning is aan die sterwe* berus op 'n oënskynlike konvensionele struktuur van vooruitwysings, bowendien verloop die stuk in duidelik op-eenvolgende fases:

- die aankondiging aan Bérenger dat hy gaan sterf;
- sy weiering om dit te aanvaar, en sy heftige verset as hy agterkom dat hy inderdaad besig is om sy mag oor die heelal te verloor;
- 'n ritueel waardeur hy inkantatories probeer om die regte gesindheid teenoor sterwe aan te leer;
- 'n elegiese, nostalgiese ontdekking van hoe kosbaar alles in die lewe was/is;
- 'n stadige losmaak van die konkrete om in die abstrakte in te beweeg, na 'die suiwer angs' ."

Die “oënskynlike konvensionele struktuur van vooruitwysings” word deur herhaling gestruktureer. Ionesco laat die karakters die verlede subjektief herbeleef om van daar by die hede uit te kom, by wat die koning *nou* is. Brink (1986:98) beweer oor die tegniek: “Daardeur word die hele drama ’n debat oor die tyd, oor die wese van ’n onophoudelike vergaanproses (wat in die hart van die Absurde staan).” Aan die begin van die drama sê Marguerite: “Laat staan. ’n Mens kan nie die tyd laat terugloop nie.” (Ionesco, 1984:130.) In die daaropvolgende gebeure is sy in gesprek met Marie en dan kom die kwessie van tyd gedurig ter sprake. Sô word die tyd feitlik in elke situasie gerelativeer:

Ek het nog nie tyd gehad om die sitkamer aan die kant te maak nie (p.129).

Die son is laat (p.129).

Ons het nie meer tyd om ons tyd te gebruik nie (p.132).

Hulle is vyf-en-twintig as hulle hierheen gerepatrieer word, en twee dae later is hulle tagtig (p.134).

Maar die koning - hy is nog jonk (p.134).

Hy was - gister nog, en verlede nag. Maar nou-nou sal jy sien (p.134).

Die spel met tyd wat deur die drama herhaal word, word sô ’n struktuurmiddel waarmee Ionesco wat *was* en *is* en *sal wees* een groot moment van sterwe maak.

Ook die ruimte word soos die tyd deur herhalings diëgeties in die drama gekommunikeer. Die drama open met ’n ruimte wat soos volg deur die neweteks voorgeskryf is: “*Die troonsaal, vaagweg verval, vaagweg Goties.*” (Ionesco, 1984:128.) Die een na die ander karakter wat verskyn, vergroot die illusionêre ruimte:

Die Dokter sê: Snaaks. Dit behoort nou warm te gewees het. Dis die tyd daarvoor. Verwarmers, aan! Help niks. Hulle werk nie. Verwarmers, aan! Bly yskoud. Dis ook nie my skuld nie ...
(Ionesco, 1984:129.)

Al die karakters openbaar die verval en die ineenstorting van die koninkryk:

MARGUERITE (*kyk om haar rond; tot Juliette*): Die ene stof. En sigaretstompies op die vloer.

JULIETTE: Ek kom nou net van die stal af; ek moes die koei melk, u Majesteit. Sy’t byna geen melk meer nie. Ek het nog nie tyd gehad om die sitkamer aan die kant te maak nie.

WAG: Ek het probeer om die verwarmers aan die gang te kry, Majesteit. Maar hulle verseg om te werk. Hulle steur hulle nie aan 'n mens nie. Dis bewolk. Dit lyk nie of dit gou weer gaan ooptrek nie. Die son is laat. En tog, ek het self gehoor toe die koning hom beveel het om uit te kom.

MARGUERITE: So, dan luister die son ook nie meer nie.

WAG: Ek het verlede nag 'n klein kraakgeluidjie in die muur gehoor. Daar's 'n bars in die muur.

(Ionesco, 1984:129.)

Die verval van die kosmiese ruimte word ook deur die karakters diëgeties deur herhaling gebeeld:

Die son is laat (p.129).

Mars en Saturnus het gebots (p.134).

Dit sneeu op die noordpool van die son (p.135).

Die melkweg is besig om te krimp (p.135).

Die lente wat gisteraand hier was, het twee en 'n half uur gelede skielik verdwyn (p.135).

Die aarde skeur (p.135).

'n Kenmerk van die ruimtelike belewing van die tyd in *Die koning sterf* is dat die tyd tot uitdrukking kom in die verval van die ruimte. Die koning as deel van die fisies-mimetiese ruimte verskyn in situasies wat die sosiale en politieke wêreld van die drama in die psigies-mimetiese ruimte betrek. Elke situasie toon 'n *vordering* (tyd) in die verval van die koning, die sosiale en politieke ruimte en die kosmos. Ionesco het die gewone gang van die tyd in die drama heeltemal opgehef en dit saam met die verval van die ruimte deel gemaak van die irrasionele, die Absurde. Die konkretisering hiervan is collagisties gedoen. (Vergelyk 3.2.2.2.)

Die situasies is siklies óm die koning gestruktureer. Ionesco lê absurde verbande tussen die koning en die ruimte:

JULIETTE: Die aarde stort saam met hom in duie. Die hemelliggame verskiet. Water verdwyn, en vuur, en lug, en die heelal, al die heelalle. In watter skuur of kelder, watter rommelkamer of watter solder sal ons dit alles kan stoor? Want daar sal plék daarvoor nodig wees.

DOKTER: As konings sterf, klou hulle vas aan die mure, die bome, die fonteine, die maan. Hulle klou vas ...

MARGUERITE: En ruk alles saam met hulle af.

DOKTER: En alles smelt en verdamp. Daar bly nie 'n druppel, nie 'n stoffie, nie 'n skaduwee oor nie.

JULIETTE: Hy ruk dit alles saam met hom in die afgrond in.
(Ionesco, 1984:174.)

Dié absurde verbande verhef die koning tot simbool van alle lewe, simbool van die kosmos. Die koning is die Al:

MARIE: Die dag toe hy gebore is, het hy die son geskep.
(Ionesco, 1984:174.)

Ionesco (1962:3) struktureer met sy tydruimte 'n menssentriese wêreld "... a return to man, rather than society, as the center of the dramatic universe". Die koning is die sentripetale punt waaromheen alle dramagebeure wentel en algaande in absurde beelde van verval verbrokkel wat duidelik uit Marguerite se betoog aan die einde waar te neem is:

Daar! Sien jy nou? Jy't nou geen spraak meer nie; jou hart het nie meer nodig om te klop nie; jy hoef nie meer asem te haal nie. Dit was 'n yslike bohaai oor niks, nie waar nie? Jy kan nou jou plek inneem.

(Skielik: verdwyning van koningin Marguerite links. Die koning sit op sy troon. Gedurende hierdie laaste toneel verdwyn agtereenvolgens die deure, die vensters en die mure van die troonsaal. Hierdie dekorspel is uiters belangrik. Daar is nou niks meer op die verhoog behalwe die koning wat in 'n grys lig op sy troon sit nie. Dan verdwyn ook die koning en sy troon.

Ten slotte is dit net die grys lig wat oorbly. Die verdwyning van die vensters, die deure, die mure en die koning en sy troon moet langsaam, geleidelik maar markant geskied. Die koning wat op sy troon sit, moet 'n wyle sigbaar bly voordat hy in 'n soort mistigheid verdwyn.)

Gordyn.

(Ionesco, 1984:183.)

Brink (1986:98) merk tereg op: "Sy sterfproses is 'n groot versoening met tye en met die tyd, 'n groot *oplos* van die tyd, en in sy kontemplasie van die verlede as 'n 'voortdurende fees' word sy hede self 'n durende viering, kringe binne kringe: Dié terugkere, dié draaie en omweë ... alles wat gewees het, sal wees; al wat sal wees, is; ál wat sal wees, wás ..."

3.5.4 Ionesco en die relativering van tradisionele sekerhede as resultaat van verset

Camus (1984:23) beweer: "Rebellion, on the other hand, removes the seal and allows the whole being to come into play. It liberates stagnant waters and turns them into a raging torrent." Verset teen die lewe, teen 'n sosio-politieke bestel het gevolg wat ou sekerhede

soos die tradisionele vorms van uitdrukking in die kuns (die drama, roman, skilderkuns, musiek ...) verstel. Verder relativeer verset geykte sosiale en politieke konvensies en norme. Ionesco bevraagteken byvoorbeeld in *Die koning sterf* die belangrikheid en noodsaaklikheid van regerings, die huwelik, die godsdienste. Hy beskryf die versetkustenaar soos volg: "The avant-garde man is the opponent of an existing system. He is a critic of, and not an apologist for, what exists now. It is easy to criticise the past particularly when the prevailing regime is tolerant and encourages you to do it; but this is only to sanctify ossification and kowtow to tyranny or convention." (1964:41.)

- Ionesco se verset teen die sosio-politieke bestel is gekonkretiseer in *Die koning sterf*, 'n drama wat in uiterlike en innerlike vorm 'n radikale verstelling van die klassieke is. Hy ontgin die drama deur die teater van die Absurde en vernuwe ou *dramawette*: die bou van die drama, karakterisering, die hantering van tyd en ruimte. Die relatiewe as bepalende faktor is die onderbou van die drama: Ionesco relativeer óú sekerhede soos die godsdienste, die mens as enkeling in die gemeenskap en die mens in verhouding met sy omgewing.
- *Die koning sterf* is 'n tragikomedie wat uit een bedryf in teenstelling met die vyf bedrywe van die klassieke tragedie of komedie bestaan. Dié bedryf bestaan volgens Ionesco (vergelyk 3.5.2.2) *ritmies* uit twee dele: "... the first half had a rhythm that was no longer the same". Die ritmeverandering korrespondeer met die koning se gesindheidsverandering. In die eerste deel van die drama is hy in verset teen sterwe en in die tweede deel is hy, in sy aanvaarding van sterwe, in verset teen die lewe:

KONING: Wat sê jy, my skat? Dis glad nie snaaks nie, hoor.

MARGUERITE: Jy gaan sterf aan die end van die vertoning.

MARIE: O, my God!

DOKTER: Dis waar, Majesteit, u gaan sterf. U sal nie môreoggend meer ontbyt eet nie; ook nie meer aandete vanaand nie. Die kok het die gas afgedraai. Hy hang sy voorskoot op. Hy pak vir ewig die tafeldoek en die servette in die muurkas weg.

MARIE: Moet dit nie so gou sê nie! Moet dit nie so hard sê nie.

KONING: En wie kon sulke bevel gegee het sonder my toestemming? Ek is gesond. Julle probeer my vir die gek hou. 'n Spul leuens. (*Tot Marguerite*) Jy wou my nog altyd dood gehad het. (*Tot Marie*) Sy wou my nog altyd dood gehad het. (*Tot Marguerite*) Ek sal sterf wanneer ek wil. Ek is die koning. Dis ek wat besluit.

(Ionesco, 1984:139.)

Voorafgaande situasie verander in die tweede helfte na aanvaarding van sterwe:

KONING: Hulle is almal vreemdes. Ek het gedink hulle is my familie. Ek is bang. Ek sink weg. Ek word ingesluk. Ek weet niks meer nie. Ek het nooit bestaan nie. Ek sterf.

MARGUERITE: Dis literatuur.

DOKTER: Dit sal so voortgaan tot die laaste oomblik toe. Solank 'n mens leef, maak hy van alles literatuur.

MARIE: As dit dit maar draagliker vir hom kan maak.

WAG (*kondig aan*): Die literatuur maak dit vir die koning 'n bietjie draagliker.

KONING: Nee, nee, niks kan dit vir my draagliker maak nie - ek weet. Dit dam in my op en laat my leeg. Haaaaaaaaa. (*Gejammer. Dan, sonder deklamasie, asof hy saggies huil.*) Julle ontelbares wat gesterf het voor my, help my. Sê my hoe't julle dit reggekry om te kon sterf, om dit te aanvaar. Kom leer my dit. Laat julle voorbeeld my troos; laat ek op julle leun soos op krukke, soos op die arms van broers. Help my om oor die drumpel te tree waaroor julle getree het. Kom 'n oomblik na hierdie kant toe terug om my by te staan. Help my, julle wat bang was en nie wou gaan nie. Hoe het dit gebeur? Wie het julle gehelp? Wie het julle gesleep? Wie het julle gestoot? Was julle bang tot op die end? En julle wat sterk en dapper was, wat kalm en onverskillig aanvaar het om te sterf - leer my die kalmte, leer my die onverskilligheid, leer my die berusting.

(*Die volgende dialoog moet soos 'n ritueel gepraat en gespeel word, plegtig half gesing, met verskillende bewegings van die akteurs wat met uitgestrekte arms kniel, ens.*)

(Ionesco, 1984:157.)

Die newetekst in die voorafgaande situasie is voorskriftelik en verseker dat die veranderde gesindheid van die koning in ritme en toon in die tweede helfte veral deur die taal en mimiek bevestig word.

Die klassieke interne bou van eksposisie, ontwikkeling, verwikkeling, klimaks en afloop is deur Ionesco met die teater van die Absurde geïgnoreer. *Die koning sterf* bestaan uit 'n eksposisie en 'n afloop. Ionesco openbaar in die eksposisie die koning en die sosio-politieke opset in 'n toestand van verval. In die afloop wat korrespondeer met die koning se aanvaarding van sy sterwe, word die proses van sterwe veral deur die taal op 'n absurde wyse gebeeld. Ionesco (1964:27) beskryf die rol en funksie van taal in die absurde beelding só: "There are other means of making words more theatrical: by working them up to such a pitch that they reveal the true temper of drama, which lies in frenzy; the whole tone should be as strained as possible, the language should almost break up or explode in its fruitless effort to contain so many meanings."

Ionesco maak deurgaans van 'n assosiatiewe tegniek gebruik om absurde verbande tussen koning en kosmos en koning en menswees te lê wat die gebruiksmoontlikheid van die taal aansienlik vergroot en vernuwe.

Die handeling (3.5.3.2) en tydruimte (3.5.3.3) is deur Ionesco siklies in teenstelling met die lineêre van die klassieke drama gestruktureer. Die konsentriese strukturering is 'n tegniek wat die leser/teaterganger in staat stel om die sosio-politieke toestand in die dramawêreld uit verskillende perspektiewe te bekyk. Wellwarth (1971:76) sê: "... (it) is the inflation of situation into the source of dramatic action. The static situation viewed from every angle thus replaces plot". *Die koning sterf* is dus 'n voorbeeld van situasiedrama. (Vergelyk Sartre, 1949:22 en Schutte, 1982:3-15.)

Ionesco se karakters (3.5.3.2) is ontmensde absurde figure wat deur die tegniek van collage alle moontlike menslike eienskappe in die drama verteenwoordig. Shakespeare as voorbeeld van die klassieke dramaturg het deur Hamlet 'n dramakarakter geskep wat menslik oortuigend is. Hamlet (3.3.2) metaforiseer in die drama 'n groot verskeidenheid mense as gevolg van sy oortuigende sielkundige konstruksie. Die koning van Ionesco, is soos reeds aangedui onder 3.5.3.1 'n teenoorgestelde van Hamlet. Tog slaag Ionesco daarin om met hierdie absurde figuur in die drama menslikheid en menswees van groter omvang as dié van Hamlet te representeer. Ionesco *waag* met die koning as karakter soos hy (1964:46) sê: "I personally would like to bring a tortoise onto the stage, turn it into a racehorse, then into a hat, a song, a dragoon and a fountain of water." Hy *verander* sy koning in talle fasette van menswees. En dit is 'n radikale vernuwing en relativering van óú *dramawette*.

- Die relatiewe, in teenstelling met die sekerheid van die klassieke drama, is 'n faset van vernuwing wat Ionesco in *Die koning sterf* aanwend wat soos volg deur Brink (1986:104) beskryf word: "... in die drama het die verskuiwing in die rigting van die relatiewe as bepalende faktor al begin vóórdit in die natuurwetenskappe beslag gekry het." Hy toon verder aan hoe die Aristoteleaanse eenhede van tyd, plek en handeling in die drama gaandeweg geïgnoreer is. Dit was, volgens Brink (1986:104) "maar die begin van 'n proses waardeur al die ou sekerhede en vastighede, al die ou 'wette', sou skipbreuk ly".

Camus (1984:82) se *Sosiale verset* bevraagteken ou gevestigde sekerhede: "The Social Contract amplifies and dogmatically explains the new religion whose god is Reason ...". (Vergelyk 2.3.1.) Ionesco het met *Die koning sterf* nie net die geldigheid van ou dramawette getoets nie, maar die drama dramatiseer ook die relatiewe sekerhede en geldigheid van

sosiale en politieke strukture. Dit word veral gedoen deur die *rede*. Die koning en sy alter ego's beredeneer lewe en sterwe met *oënskynlike* absurde redenasies!

Verset teen die tradisionele godsdiensbegrippe word in die drama gekonkretiseer deurdat die drama óú aanvaarde norme met betrekking tot die godsdiens vervang met 'n mens-sentriese in die plek van 'n teosentriese godsdiens. Die koning, 'n absurde simbool vir die mens se verhouding tot die kosmos (bespreek onder 3.5.3.1) illustreer die gerelativeerde godsbegrip. Selfs die tradisionele religieuse erns word deur Ionesco gerelativeer met 'n luimige satire. Die volgende *gebed* van die koning illustreer die bewering:

MARIE: Ruk jouself reg!

KONING: Hoe moet ek dit doen? Niemand kan of wil my help nie. En ek kan myself nie help nie. O, son, help my, son, verdryf die skaduwees, hou terug die nag. Son, son, verlig elke graf; skyn in elke donker hoek en elke spleet en elke gat; brand in my in. Ag, my voete begin koud word. Kom maak my warm; kruip in my liggaam in, onder my vel in, in my oë in. Maak die kwynende lig in hulle weer helder, dat ek kan sien, dat ek kan sien, dat ek kan sien. Son, son, sal jy oor my treur? Klein sonnetjie, goeie son, verdedig my. Verskroei en vernietig die hele wêreld as daar 'n offer moet wees. Laat almal sterf! Solank ék maar vir ewig kan leef - al is dit alleen in 'n oneindige woestyn. Ek sal my versoen met die eensaamheid. Ek sal die ander onthou. Ek sal in alle opregtheid oor hulle treur. Ek kan leef in deursigtige onmeetlikheid van die leegte. Dis beter om te treur as om self betreur te word. Buitendien wórd jy nie betreur nie. Lig van die dae, red my!

DOKTER (*tot Marie*): Dis nie die lig waaroor jy met hom gepraat het nie. Dis nie die leegte in die tyd wat jy vir hom aanbeveel het nie. Hy't jou nie verstaan nie. Hy kán nie meer verstaan met sy arme ou brein nie.

MARGUERITE: Vergeefse moeite. Die verkeerde uitdraaipad gevat.
(Ionesco, 1984:156.)

God, soos geopenbaar en bevestig deur die natuur, bepaal vanuit die tradisionele antieke beskawing die mens se lot. Shakespeare se karakters, soos aangetoon in 3.3, is die resultaat van die kosmos. Kosmiese steurings het 'n invloed op die karakters. Ionesco het hierdie oerbegip *omgekeer* en gerelativeer. Sy karakter, die koning, bepaal die lot van die kosmos. Sy sterwe is ook die ineenstorting van die kosmos.

Die sosiale en politieke norme en gebruike soos wat dit deur die mens in die drama gerepresenteer is, word deur Ionesco gehanteer as maskers vir die valsheid van die mens. Shakespeare het reeds met Hamlet die *skyn* van die mens agter die *politieke* en *sosiale masker* geopenbaar. Ionesco maak hierdie instellings absurde alibi's vir die mens se vernietigende neigings. Hy vra die volgende relativerende vrae: "Is it a weakness to say that

everyone and no-one is right? Not to restrict oneself to shibboleths and doctrines and passionately held beliefs that are quite rigid and pre-determined, that totally justify one's actions and one's resentments, canalise one's anger and give free rein to the will to kill?" (1964:167.)

Die *shibboleths* (sosiale identifisering) en *doctrines* (godsdiens, politieke ideologieë) waarvan Ionesco praat, is in *Die koning sterf* die gerelativeerde sosio-politieke dramawêreld wat as maskers vir die koning (die mens) se skeppende en vernietigende daade deur die eeue gedien het.

Ionesco relativeer ook die sosio-politieke bestel waarbinne die mens tradisioneel *deel van die groep* was, na instellings wat die mens afsonder en vereensaam. *Die koning sterf* dramatiseer die mens wat onderwerp is aan situasies wat sy lot verswaar en hom in die vervulling van sy selfopgelegde taak vereensaam. Juliette (1984:162) toon hoe haar werk nooit ophou nie, hoe haar lot verswaar en hoe sy ingeperk is in 'n dakkamertjie sonder 'n venster. Ionesco se verzet teen die bestaan van die mens binne hierdie strukture stem ooreen met Camus se *The Myth of Sisyphus* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1944) wat volgens Wellwarth (1971:60) aan die filosofie van die Absurde die volgende betekenis gee: "Camus says that human existence is unintelligible. Man lives in the world but understands neither it nor his own function in it."

3.6 'N SAMEVATTING: VERSET SOOS GEREPRÉSENTEER IN DIE DRAMA VANAF DIE KLASSIEKE GRIEKSE DRAMA TOT DIE TWINTIGSTE-EEUSE DRAMA VAN DIE ABSURDE

Verset teen die bonatuurlike verskynsels wat die mens se lewe bedreig het, is van die vroegste tye af in die woord besweer. Georganiseerde oervorms van die woordkuns wat die drama voorafgegaan het, was die ritueel en die ditirambe. Aischulos is die dramaturg wat klassieke gestalte gegee het aan die oudste dramas wat behoue gebly het. *Prometheus Bound* (463-456 v.C.) die enigste behoue luik van 'n drieluik, representeer verzet van die mens teen die tirannie en ongenaakbaarheid van 'n regering. Die plot van *Prometheus Bound* is gebou op die gegewens uit die epiiese siklus van Homeros. 'n Kenmerk van die klassieke Griekse drama is dat die gode in die drama namens die mens as fiktiewe dramakarakters optree. Haigh (1946:111) beweer: "According to the popular belief the gods were swayed by the same passions and animosities as that of man." Aischulos as versetdramaturg het, as gevolg van sy verzet teen die politieke bestel van sy tyd, by die regering en die gemeenskap van die periode in onguns verval. Die oorsaak van Prometheus

se verset teen Zeus setel in 'n kreet wat tot vandag toe geld: geregtigheid, gelykheid, vryheid, regte en voorregte en 'n aandeel aan die rykdom van die land. Dié aanleidende oorsake van Aischulos se verset, soos dit deur die hoofkarakter, Prometheus, in die drama gerepresenteer is, is wederkerende motiewe vir verset wat veral ná 21 Januarie 1793 helderder en dwingender opklink in die wêreld se versetdramas. (Vergelyk 2.1 - 2.3.3.)

Die verbrokkeling van die Wes-Romeinse Ryk (vergeelyk 3.1) vanaf ongeveer 500 v.C. het 'n totale verval van onder andere die woordkuns tot gevolg gehad. Die drama het egter weer tydens die Renaissance herlewe. Shakespeare word allerweë beskou as een van die grootste dramaturge van sy tyd. Die periode (1564-1616) waarin Shakespeare geleef het, was uiters moeilik vir die uitspreek van verset teen regerings of stelsels. Bradbrook (1978:171) sê: "The times were both foul and fair for players." In dié periode het Shakespeare sy verset teen die sosio-politieke bestel van sy tyd agter die masker van konings en prinse in die drama verskans. Shakespeare het met sy prins Hamlet verset nader aan die gewone mens gebring. Hy het Hamlet gelaai met vrae oor korrupsie, lojaliteit, geloof. Clarke (1976:75) verduidelik die verhouding van die gaping tussen dramakarakter en die gewone mens deur Shakespeare soos volg: "... there was an effort on the part of the dramatist to make his plays natural and life-like that goes beyond anything in extant classical or medieval drama. Masks and choruses were eliminated, prose was preferred to verse on the grounds that it was more realistic and easier to understand." Gassner (1954:219) beskou die menslikheid van die Shakespeare-karakters as dié element van die drama wat die gaping tussen die gewone mens en die drama die meeste vernou het. (Vergelyk 3.3.)

In Nederland het Vondel (1589-1679) in dieselfde periode as Shakespeare van ongeveer 1550-1700 tydens die ekonomiese, staatkundige en geestelike opbloei van die Verenigde Nederlande sy dramas geskryf. Vondel gebruik die hemelse karakters (Lucifer, Belial, Apollion, Gabriël) as maskers vir sy verset teen sosio-politieke strominge van die tyd. Vondel se verset teen magte soos hebsug, nyd en disrespek vir gesag, is in die drama gerepresenteer met die doel om die mense te stig. Hy is die skepper van die ideologiese rebel. Hy waarsku die mens met *Het Pascha*, *Salomoneus* en *Lucifer* om nie na gelykheid met God te streef nie. Lucifer se verset teen God en sy getroues, die *eerste sonde*, is in die drama vergestalt. Dié drama moet binne die breë raamwerk van die Bybelse werklikheid gelees word as 'n fiksionele representasie van die historiese werklikheid om die religieuse parallele van Vondel te interpreteer. Vondel gebruik dus die allegorie om sy boodskap van verset teen gesagstrukture te verkondig. (Vergelyk 3.4.)

Vondel en Shakespeare het die klassieke Griekse tragedie as matrys vir hulle dramas gebruik. In die sewentiende eeu is verset deur die dramaturge indirek, soms allegories, in

die verhewe taal en styl van die Romantiek in die drama gekonkretiseer. Van Zonneveld (1979:30) beweer: “Zoodanig onderzoek zoude, verbeeld ik mij, als van zelve, tot de overtuiging voeren dat Vondel, even zoo zeer als zijn tijdgenoot Shakespeare tot het romantische meer dan tot het zoogenaamde klassieke tooneel overhelt.” Van Zonneveld (1979) verwys met die aangehaalde passasie na W. Van den Berg (1964) se artikel *De ontwikkeling van de term romantisch en zijn varianten in Nederland tot 1840*. Volgens Van den Berg beteken romanties: “onregelmstig, gebrekkig, onvolmaakt, zondigend tegen de eeuwig wetten van het schone en van de goede smaak, inferieur aan de klassieken” (Van Zonneveld, 1979:308).

Die drama ná 21 Januarie 1793 verander dramaties in vorm, inhoud en wyse van ekspressie van die klassieke Griekse na die drama van die Absurde van die twintigste eeu. Die avant-garde-versetdramaturge is volgens Pronko (1962:2) “... seriously concerned with the meaning of man’s existence, and even of his role in society. But this concern is expressed through artistic achievements rather than through personal idiosyncrasies”. Georg Büchner skryf in 1835 *Die dood van Danton*, ’n drama wat afwyk van die patroon van die klassieke Griekse drama. Hierdie drama bestaan uit vier bedrywe. Verder het Büchner die verset van die mens teen die skokkende gevolge van die Franse Rewolusie deur *historiese karakters* in die fiksionele wêreld van die drama voorgestel. Trouens, die drama is ’n transformasie van die historiese werklikheid na ’n herkenbare fiktiewe werklikheid in die drama. In 1888 volg Jarry (*Koning Ubu*) met sy verset teen “... eternal imbecility, eternal lust, eternal gluttony, the baseness of instinct becoming tyrannical ...” (Pronko, 1962:4). Die absurde tonele en werklikheid wat in die drama gerepresenteer is, is gaandeweg deur dramaturge verder ontgin. Eugène Ionesco is die eksponent van ’n besondere vorm van die drama van die Absurde. Sy uitgangspunt word in *The Bald Soprano* (1950) en later in *Die koning sterf* (1962) gekonkretiseer. (Vergelyk 3.5.)

Die drama van die Absurde is volgens Ionesco (1962:3) in sommige opsigte ’n terugkeer na die primitiewe drama. Met die drama van die Absurde is die klassieke Griekse norme vir die drama geïgnoreer. In die plek daarvan word ’n drama gestel waar dramagebeure die vorm en gang van die drama bepaal. Dramakonvensie is hier oorboord gegooi. Die bewering wat Clunes (1964:1) ten opsigte van die primitiewe drama gemaak het, geld in baie opsigte vir die drama van die Absurde: “In the beginning was not the word but the grunt and the gesture.” Die mimiek en die taal met absurde beelde is ’n terugkeer na die inkantasie van die primitiewe, totaal weg van die Realisme.

’n Studie van sosio-politieke verset deur die eeue, soos gerepresenteer in die drama, toon dat die eerste versetkarakters namens die mens, gode was. Vóór die formele drama was die *grunt and the gesture* heel waarskynlik die simboliese ekspressie van verset in die

kommunikasie van die prehistoriese mens. Dit is of die sirkel terug na die simbool, weg van die mens, met die drama van die Absurde voltooi is: simbool - gode - konings - die gewone mens - simbool.

Dieselfde verskynsel openbaar hom in 'n mate ook ten opsigte van vorm en inhoud. Uit die mimiekspele het die ritueel en hieruit die ditrambe ontwikkel. Die klassieke Griekse drama volg uit die ditrambe en word gaandeweg wéér spontane impulsiewe vorm van die drama van die Absurde - 'n terugkeer na die primitiewe. Wat die inhoud betref, ontwikkel die drama van simboliese representasie na herkenbare werklikhede terug na simboliese representasies.

Verset in die Afrikaanse drama word met die Europese dramatradisie as agtergrond in die volgende hoofstukke ondersoek. Daar word gekyk na die konkretisering van sosio-politieke verset soos dit vanaf 1832 deur Boniface in sy hekeldrama gebeeld is.