

**DIE MANIFESTASIE VAN DIE
CHRISTELIK-RELIGIEUSE IN DIE
TAGTIGERDRAMA IN AFRIKAANS MET
BESONDERE KLEM OP REZA DE WET SE
DIEPE GROND**

MARIA ELIZABETH HOLTZHAUSEN, Hons. B.A., H.O.D.

Verhandeling voorgelê vir die graad
Magister Artium in Afrikaans-Nederlands
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
van die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Studieleier: Prof. M.C.A. Seyffert

Medeleier: Prof. J. van der Elst

Potchefstroom

1991

Geldelike bystand gelewer deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is die van die outeur en moet nie aan die Instituut vir Navorsingsontwikkeling toegeskryf word nie.

DANKBETUIGING

Die lof kom God toe
wat my gebed nie afgewys
en sy trou nie van my weerhou het nie.
(Psalm 66:20.)

Tydens my voorgraadse studiejare, maar veral tydens my Honneursjaar, het ek prof. M.C.A. Seyffert leer ken as 'n persoon wat sy deeglike vakkundige kennis op onbaatsugtige wyse met sy studente deel. Dankie dat u ook tydens hierdie studie u kennis en ander wetenskaplike vaardighede op sodanige wyse aan my oorgedra het.

Dankie aan prof. J. van der Elst vir sy bydrae tot die afhandeling van hierdie studie. U besondere akademiese kwaliteite was ook nou, soos in my voorgraadse jare, vir my 'n groot bron van inspirasie.

Dankie aan mnr. Carel Fourie, my Afrikaansonderwyser op hoërskool: as u nie die liefde vir die taal by my gewek het nie, sou ek waarskynlik nooit hierdie studie aangepak het nie.

Aan my ouers, vir hulle ondersteuning tydens my voorgraadse jare. Sonder hierdie goeie wegspring sou ek nie tot hier kon vorder nie.

Deon, dankie vir jou aanmoediging en ondersteuning, al sal die verhandeling seker altyd vir jou 'n geslote boek bly.

INHOUDSOPGAWE

Dankbetuiging	ii
Summary	ix
HOOFSTUK 1 : VERANTWOORDING	1
1.1 AKTUALITEIT EN MOTIVERING	1
1.2 PROBLEEMSTELLING	2
1.2.1 Manifestasie	3
1.2.2 Christelik-religieuse	3
1.2.3 Tagtig	6
1.3 HIPOTESE	8
1.4 METODE	9
1.4.1 Oorkoepelende benadering	9
1.4.2 Gedetailleerde verloop	11
HOOFSTUK 2 : DIE TAGTIGERSISTEEM	14
2.1 INLEIDING	14
2.2 WAT IS 'N LITERÊRE SISTEEM?	14
2.2.1 Die algemene sisteemteorie	14
2.2.2 Die literêre sisteem	16
2.2.2.1 Die literêre sisteem as 'n <i>geheel</i>	17

2.2.2.2	Die tydaspek van 'n sisteem	18
2.2.2.3	'n Literêre sisteem is 'n oop sisteem	18
2.2.2.4	Die toestand van 'n literêre sisteem	20
2.2.3	Samevatting	21
2.3	DIE PLEK VAN TAGTIG IN DIE AFRIKAANSE DRAMA	21
2.3.1	Inleiding	21
2.3.2	Tagtig in perspektief	22
2.3.3	Samevatting	24
2.4	DIE DRAMATURGE VAN TAGTIG	25
2.4.1	Algemeen	25
2.4.2	Reza de Wet	25
2.5	DIE SISTEEMBEPALERS VAN TAGTIG	26
2.5.1	Inleiding	26
2.5.1.1	Die huweliksliefde	27
2.5.1.2	Die dood	28
2.5.1.3	Die sinloosheid van die lewe	29
2.5.1.4	Die verlede as destruktiewe mag	30
2.5.1.5	Die rol van die vrou	31
2.5.1.6	Afrikanisering	32
2.5.1.7	Buitestaanderskap	34
2.5.1.8	Humor	35
2.5.2	Die sisteembepalers van tagtig op tegniese vlak	36
2.5.2.1	Meervlakkige verhoë	36

2.5.2.2	Drama binne die drama	37
2.5.2.3	Kaal verhoë	38
2.5.3	Slotopmerkings	38

HOOFSTUK 3 : DIE KONSEPTUELE ASPEKTE EN DIE MANIFESTASIE VAN DIE CHRISTELIK-RELIGIEUSE IN DIE DRAMA

3.1	INLEIDING	41
3.2	DIE DRAMATIS PERSONAE	42
3.2.1	Inleiding	42
3.2.2	Die dramatis personae in <i>Diepe grond</i>	44
3.2.2.1	Soekie en Frikkie	44
3.2.2.2	Grové	49
3.2.2.3	Alina	52
3.2.3	Die dramatis personae in die ander Afrikaanse tagtigerdramatekste	53
3.2.3.1	Inleiding	53
3.2.3.2	Verwerpers van die Christelik-religieuse	53
3.2.3.3	Valse Christene	54
3.2.3.4	Sondebokke	56
3.2.3.5	Christusfigure	58
3.2.3.6	Godfigure	60
3.2.3.7	Ander	62
3.2.3.8	Slotopmerkings	62
3.3	TYD	62

3.3.1	Inleiding	62
3.3.2	Die tyd in <i>Diepe grond</i>	63
3.3.2.1	Sondag	64
3.3.2.2	Getalverwante tydaspekte	65
3.3.2.3	Slotopmerkings	66
3.4	RUIMTE	66
3.4.1	Inleiding	66
3.4.2	Die ruimte in <i>Diepe grond</i>	67
3.4.3	Die ruimte in die ander tagtigerdramatekste	68
3.4.3.1	Paradys- en woestynruimte	68
3.4.3.2	Hemel en hel	69
3.4.3.3	Ander	69
3.4.3.4	Slotopmerkings	70
3.5	GEBEURE	71
3.5.1	Inleiding	71
3.5.2	Die dramageskiedenis in <i>Diepe grond</i>	71
3.5.3	Die dramageskiedenis in die ander tagtigerdramatekste	72
3.5.4	Slotopmerkings	73
3.6	SAMEVATTING	73
 HOOFSTUK 4 : DIE LINGUISTIESE MANIFESTASIE VAN DIE CHRISTELIK-RELIGIEUSE		76
4.1	INLEIDING	76

4.2	WOORDMANIFESTASIES	76
4.2.1	Inleiding	76
4.2.2	Direk Bybelse woorde	77
4.2.3	Alledaagse woorde	77
4.3	BYBELSE TEKSVERWYSINGS	78
4.4	BYBELSE GETALLE	78
4.5	GEBED	79
4.6	CHRISTELIK-RELIGIEUSE SIMBOLE	82
4.7	CHRISTELIK-RELIGIEUSE MOTIEWE	85
4.8	BYBELNAME	87
4.9	SAMEVATTING	89

HOOFSTUK 5 : DIE BYDRAE VAN DIE DIDASKALIA TOT DIE MANIFESTASIE VAN DIE CHRISTELIK-RELIGIEUSE 90

5.1	INLEIDING	90
5.2	DIDASKALIA	90
5.3	DRAMATITELS	91
5.4	KARAKTERLYSTE	94
5.5	TONEELAANWYSINGS	95
5.6	VOORWOORDE, EPILOË, PROLOË	97
5.7	SAMEVATTING	99

HOOFSTUK 6 : BEVINDING	101
6.1 INLEIDING	101
6.2 HIPOTESE TOETSING	102
BIBLIOGRAFIE :	104

therefore the intertextual conversation between the texts of the eighties can be extended to the Christian-religious as presumed dominant entity in the texts of this decade.

To verify the hypothesis it was necessary to confirm the embodiment of the Christian-religious in the different conventional conceptual dramatic aspects as well as in the didascalia. In chapter 3 this was proved to be true. Among the conceptual elements the *dramatis personae* were the most prominent manifestants of the Christian-religious. This was not surprising, as the man- (represented by the *dramatis personae*) God relationship forms the essence of the Christian religion.

In chapter 4, language was portrayed as a sign of the Christian-religious. Linguistic manifestations include word manifestations (direct Biblical as well as everyday words); Biblical texts; Biblical numbers; prayer; Biblical symbols and motifs; and Biblical names.

Chapter 5 outlined the contribution of the didascalia (verbal signs never uttered by the *dramatist personae*) to the manifestation of the Christian-religious. These - titles, character lists, stage directions and mottoes - were all found to function merely as markers of the Christian-religious.

Although the Christian-religious was foregrounded more by some conceptual and linguistic elements than by others, and very little by the didascalia, the hypothesis could be verified.

SUMMARY

THE MANIFESTATION OF THE CHRISTIAN-RELIGIOUS IN THE AFRIKAANS DRAMA OF THE EIGHTIES WITH EMPHASIS ON DIEPE GROND BY REZA DE WET

This study was prompted and justified by the great number of Afrikaans dramas that were written in the early eighties. A study of the dramas of the past decade ensures the topicality of the undertaking. Not only is the object of this study of current interest, but even more so the subject, i.e. the Christian-religious.

The crux of the study is rooted in the three prominent words of the title: manifestation, Christian-religious and eighty. After clarification of these terms a hypothesis could be worded as follows: The manifestation of the Christian-religious (a radical and totalitarian relationship between man and the God of the Bible) within the Afrikaans dramas of the eighties (termed as such because of common dominant entities) would be revealed in different ways to the author of this study. It was also assumed that the Christian-religious, the most determining force in all human activity, would feature in the Afrikaans dramas of the eighties, a product of man's artistic expression. While this study is primarily a literary analysis of the dramatic texts of the eighties, it was assumed that the Christian-religious would embody itself in conventional dramatic literary ways such as the *dramatis personae*, dramatic time and place, dramatic events, structure and language. However, it was also anticipated that the Christian-religious would be foregrounded in the *didascalia*. To verify the hypothesis a *modus operandi* in which the potential theatrical performance of the text was taken into account, would be followed.

The term *eighty*, meaning a literary system, needed explanation before the manifestation of the Christian-religious could be explored. In chapter 2 the conclusion is reached that *eighty* is an open literary system in interaction with its immediate reality. Because of several common dominant entities, which could be abstracted from the relevant dramatic texts of the eighties, intertextual conversation is possible. The Christian-religious, because of its integral and radical character, forms part of the relevant reality of any literary system and

HOOFSTUK 1

VERANTWOORDING

1.1 AKTUALITEIT EN MOTIVERING

Die bestudering van die dramatekste van 'n pas afgelope dekade (die dekade van tagtig) moet noodwendig aktueel wees, aangesien hierdie genre beïnvloeding van die eietydse werklikheid nie kan vryspring nie. Mouton (1989:62) beklemtoon hierdie sterk band van die eietydse drama met sy konteks in ooreenstemming met die opvatting van die sosio-semiotici:

Die sosio-semiotici neem dus as uitgangspunt dat die opvoering gesien moet word teen die grotere sosiale opset van die gemeenskap waaruit dit ontstaan het. Die spesifieke omstandighede van 'n bepaalde gemeenskap gee dikwels aanleiding tot spesifieke toneelstukke. In Suid-Afrika is dit vandag byvoorbeeld opvallend hoeveel dramas geskryf en opgevoer word wat die grensoorlog as tema het. Dikwels beskou dramaturge hulle ook as deel van 'n besondere groep en skryf vanuit daardie gemeenskap (byvoorbeeld Fugard). Die ontvangs van 'n stuk deur 'n spesifieke gehoor word dus ook deur hierdie sosiale aspek beïnvloed.

Wat hier van die opvoering gesê word, is ook waar van die teks en die resepsie deur die leser.

Skeptiese resipiënte van die huidige tyd etiketteer dit as post-Christelik. Aangesien hierdie ondersoek as doelwit die religieuse in die tagtigerdrama het, is dit relevant dat die begrippe religieuse, en veral Christelik-religieuse, duidelik geformuleer en beskryf sal word. Onder die begrip religieuse word verstaan die verhouding tussen die mens en een of ander Opperwese/opperwese wat die ganse bestaan van die mens beïnvloed. Olthuis (1984:39) beklemtoon die radikaliteit van hierdie verhouding: "Mense is wesens wat in iets finaal moet glo om mens te wees." Die begrip religieuse is duidelik allesinsluitend met betrekking tot die verskillende mens-God-/godverhoudings omdat die "iets finaal" nie gedefinieer word nie. Die naderbepaling van die begrip religieuse as "Christelik-religieuse" wys Christus aan as die Opperwese. Dit sou vaag en onverantwoordelik wees indien enige ondersoeker hom/haar slegs sou bestempel as religieus - alle mense is in elk geval religieuse wesens. Hierdie studie word onderneem vanuit die lewensbeskouing van

die Christelik-religieuse mens wat glo in die God van die Skrif. 'n Lewensbeskouing wat in Christus gewortel is, kan derhalwe die beskrywing van die heersende tyd as post-Christelik nie aanvaar nie. Vanuit die Skrifperspektief is Christus naamlik ewig en bo die tyd verhewe. Binne die aktualiteit waarin die tagtigerdrama ingebed is, is Christus en die Christelike lewensbeskouing steeds reser. Die studieobjek, die tagtigerdrama, én die studietema, die Christelik-religieuse, is dus aktueel.

Vanweë die resertheid van dié studieobjek is sekondêre literatuur daaroor nog skaars. Resepsies in tydskrifartikels van die eietydse dramatekste is volop, maar dit bied nie genoegsame inligting om die behoeftes van die ernstige student en die meer ingeligte leser en toeskouer te bevredig nie. Aangesien ek dus - wat die dramatekste as sodanig betref - my grootliks op eie insigte moet verlaat, sal hierdie studie poog om die leemte in die sekondêre literatuur te help vul. Die bibliografie sal die enkele bronne waarin die tagtigerdrama aandag geniet, weerspieël.

'n Negering van die magdom Afrikaanse dramas - in teenstelling met die vorige dekade se skraal oes - wat sedert 1980 gepubliseer en/of opgevoer is, sou 'n refleksie werp op die literatore en ander wat veronderstel is om hulle ernstig daarmee besig te hou. Bloot die groot aantal gepubliseerde en/of opgevoerde Afrikaanse dramas van die onlangse dekade regverdig reeds die onderhawige studie.

Die ontginning van die tagtigerdrama is gevolglik nie net aktueel nie, maar ongerwyfeld ook nodig.

1.2 PROBLEEMSTELLING

Die kernbegrippe in die titel, naamlik:

- manifestasie,
- Christelik-religieuse en
- tagtig

vereis toeligting ten einde die probleemstelling duidelik uiteen te sit.

1.2.1 Manifestasie

Vir die doel van hierdie studie is 'n elementêre definisie van bogenoemde begrip voldoende. Die HAT (1975:529) verklaar *manifestasie* as *openbaarwording, openlike uiting*. Die werkwoordverduideliking van *The Concise Oxford Dictionary* (1979:663) sluit hierby aan: "Show plainly to eye or mind; be evidence of, prove; display, evidence, (quality, feeling) by one's acts etc.; (of thing) reveal itself; record in a manifest." Die begrip *manifestasie* beskryf dus die resultaat van die waarnemer of ondersoeker se persepsie van hoe 'n bepaalde verskynsel of objek gesig kry. In die geval van hierdie studie kan dit so geformuleer word: Die religieuse as moontlike dominante entiteit in die tagtigerdrama sal op sekere wyses aan die leser en ondersoeker openbaar word. Omdat hierdie 'n literêre studie is, sal die resultaat van die openbaarwording van die religieuse as verskynsel in literêre manifestasievorme onderdak gebring kan word. Oor die literêre manifestasievorme later meer.

1.2.2 Christelik-religieuse

Die begrip is reeds onder 1.1 kortliks verduidelik, maar verdien nadere toeligting.

Die woord *religieus* is afgelei van die selfstandige naamwoord *religie* wat, myns insiens, verkeerdelik deur die HAT (1975:693) as *godsdiens, geloofsbelydenis* verklaar word. Dit is juis wat *religie* nie is nie. Bogenoemde definisie bring egter 'n ander tersaaklike term, naamlik *godsdiens* na vore. Om uiteindelik die begrip *Christelik-religieuse* volledig te begryp, is dit noodsaaklik dat die onderskeid so wel as die verhouding tussen *religie* en *godsdiens* toegelig moet word.

Proost (1922:7) formuleer die onderskeid tussen *religie* en *godsdiens* vaag en indirek; nietemin verskaf sy definisie 'n belangrike vertrekpunt: "Met opzet gebruiken wij het woord religie en niet godsdienst, hierin geenzins een zekere mode volgend, maar omdat het woord religie nu eenmaal van wijdere strekking is en wij zo ondogmatisch mogelijk wenschen te zijn." Hieruit lei ons af dat *religie* nie beperk word deur die dogmatiese voorskrifte van een of ander godsdiens nie - *religie* kan derhalwe enige godsdiens impliseer. Tweedens sê Proost se definisie indirek dat godsdiens wel dogmaties is, dit wil sê gebonde en beperk deur voorskrifte eie aan daardie spesifieke godsdiens. Duvenage (1981:14) is meer volledig: "Onder religie word 'n onderskeid van godsdiens, die diens van God of 'n afgod in die omvattendste sin verstaan. Godsdiens is daarvan veral die kultiese kant en kom tot openbaring in gebed, erediens, psalmgesang en offers." Duvenage bevestig dus dat die term "religieuse" voorsiening maak vir alle moontlike godsdienste. Uit hierdie defini-

sie tree ook 'n volgende baie belangrike gevolgtrekking na vore: daar bestaan Godsdiens en afgodsdienste. Vir die Christen is ware *godsdiens* diens aan die God van die Skrif, maar die heiden wend hom tot 'n god wat hyself skep.

Oor *godsdiens* kan nou samevattend die volgende gesê word:

- *godsdiens* word deur religie omspan, of, anders gestel, *godsdiens* is 'n vorm waarin religie tot uitdrukking kom (Duvenage, 1981:130);
- *godsdiens* is of diens aan God of diens aan 'n afgod;
- hierdie *diens* word in beide gevalle gekenmerk deur sekere voorskrifte en gebruike.

Die begrip *religie*, so is reeds verduidelik, beskryf 'n mens- God-/godverhouding. Vanweë die allesinsluitende karakter van die begrip *religie* en die mens se mindere status tot sy Opperwese/opperwese is dit moeilik om die verhouding duidelik te omlyn. Van der Ent (1982:37) se probeerslag klink so:

Tot de geheimen van het menselijk bestaan behoort de drang van de mens boven zichzelf uit te stijgen, op zoek naar een plaats vanwaar hij zichzelf en zijn rol in het geheel kan overzien. Tot de geheimen van het menselijk bestaan behoort ook het besef van het transcendente, van datgene wat hem overstijgt, de vraag naar het wat en hoe daarvan en de antwoorden daarop.

Zolang er sprake is van een verhouding tussen de mens en de (het) Geheel Andere, of een vermoeden daarvan, zolang de vragen nog open zijn en nieuwe zich aandienen, zou ik van religie willen spreken.

Van der Ent (1982:40) is verder ook van mening dat religieuse gevoelens algemeen menslik is en dat dit deur enige mens beleef kan word. Dieselfde kan nie van godsdiens gesê word nie. Spesifieke kennis van elke onderskeie godsdiens is nodig om die ware wese daarvan te begryp.

Vroeër is gewys op die radikaliteit van die mens-God-/godverhouding. Duvenage (1981:130) stem hierin met Olthuis saam, maar beklemtoon ook die totaliteitseienskap van hierdie verhouding: "Radikaal omdat dit die wortel (*radix*) raak en die diepste bestaan van die mens, die hart in sy gerigtheid op God raak. Maar ook totalitêr omdat alle lewensuitinge van die mens daardeur bepaal word."

Die begrip *religie* kan nou puntsgewys so saamgevat word:

- die wese daarvan bestaan in 'n mens-/God-/godverhouding;

- die mens se verhouding tot sy Opperwese of opperwese dra 'n radikale en totalitêre karakter;
- hand-aan-hand met die bewustheid van 'n Opperwese of opperwese loop die besef van die transendentale, die misterieuse, onvolmaakte kennis en, myns insiens, ook vrees aan die kant van die mens;
- religieuse gevoelens is aanvoelbaar deur alle mense;
- die begrip *religie* sluit enige moontlike godsdiens in;
- religieuse gevoelens is vry van dogma en voorskrifte;
- *religie* kan in 'n bepaalde godsdiens uiting vind.

Uit die onderskeie samevattinge van die begrippe *godsdiens* en *religie* behoort die verhouding daartussen ook nou duidelik te wees.

Die begrip *Christelik* is nog onverklaard. 'n Taalkundig-morfologiese verklaring sal *Christelik* as 'n afleiding tipeer en wel as afgelei van die selfstandige naamwoord *Christus*. Om die semantiese inhoud van die begrip *Christelik* te probeer omskryf, moet ons dus wegspring by *Christus*, die kernwoord. Die woordelys agter in die nuutste vertaling van die Bybel (1984:353) verklaar die woord *Christus* soos volg: "Christus is die Griekse vertaling van die Hebreeuse woord 'Messias'; albei woorde beteken in Afrikaans 'Gesalfde' ... 'Christus' is 'n titel wat sy amp aandui. Daarom word daar soms van 'die Christus' gepraat." *The Good News Bible* (1976:1249) se woordelys verskaf 'n bietjie meer inligting: "Jesus was called the Christ because he was the one whom God chose and sent as Saviour and Lord." Definisies soos bogenoemde twee is baie kernagtig en streng woordverklarend - van die werklike betekenis van die begrip *Christus* sê dit weinig. Selfs 'n poging deur 'n Christen om die begrip in detail te verduidelik, sal sekerlik 'n mislukking wees. Die mens se gebrekkige kennis aangaande Christus sal die sukses van so 'n poging verhinder. Tog is dit moontlik om die essensie van die begrip kortliks, dog genoegsaam, te verduidelik. Hierdie verduideliking het die hoofmomente van die Christelike godsdiens as vertrekpunt.

Die hoofmomente van die Christelike godsdiens is, myns insiens, die Skepping, die Sondeval, die Verlossing en die Wederkoms. In al hierdie hoofmomente is God in sy Drie-eenheid, die Vader, die Seun en die Heilige Gees teenwoordig. *Christus* - volledig God en volledig mens - is die "Seun" wat na 'n gevalle mensdom gekom het om die Verlosser tot die Ewige Lewe te wees vir die wat in Hom glo (so leer die Bybel). *Christus* staan dus veral sentraal in die Verlossing.

Vir die Christenleser behoort die voorafgaande beknopte uiteensetting voldoende, selfs oorbodig te wees, aangesien hy/sy die volle implikasie van die begrip *Christus* sal begryp.

Dit is die plig van die nie-Christenleser om bogenoemde verduideliking as riglyn te gebruik ten einde hom/haar self op die hoogte te bring van die betekenis van die begrip *Christus* vir die Christen. Dit is nie die doel van hierdie studie om die leer van die Christelike godsdiens te verduidelik nie.

Die betekenis van *Christus* kan nou vasgepen word. Die agtervoegsel *-elik* beteken op sigself niks - daarom die poging om die betekenis van die basiswoord, *Christus*, te verduidelik. Die begrip *Christelik* se betekenis word dus afgelei van die betekenis van die basiswoord. Logieserwys word dus nou afgelei dat *Christelik* die betekenis dra van *min of meer soos Christus*. Die HAT (1975:95) verklaring sê meer: “Volgens die leer van Christus; wat blyk gee van die gesindheid van Christus ...”

Die begrip *Christelik-religieus* beskryf dus ’n mens-Opperweseverhouding waarin Christus die Opperwese is wat die mens radikaal en totalitêr aanspreek. Die begrip *Christelik-religieus* maak vanselfsprekend voorsiening vir alle moontlike Christelike godsdienste; derhalwe die keuse van die begrip bo die begrip *Christelik-godsdienstige*. Hoewel daar in die studie op laasgenoemde gekonsentreer sal word, laat eersgenoemde term ruimte vir ’n vollediger ondersoek.

1.2.3 Tagtig

Om te praat van die drama-oes van hierdie dekade as tagtigerdramas, stel opnuut die probleem van periodisering en etikettering aan die orde. Riana Botha (1989:37) sê: “Die Tagtigers wil nie ‘Tagtigers’ wees nie”, maar gaan dan tog voort om hulle in ’n artikel, “Kroonprins van Tagtig en veilig genoeg vir pryse”, as sodanig te karakteriseer. In die voorwoord tot *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig* (1980) besef die medewerkers die omstredenheid van periodisering, maar was hulle hulle hande in onskuld danksy die skrywers se eie keuse van die benaming “Sestigers”:

Dit spreek vanself dat periodisering in hierdie geval soos in alle ander gevalle, nie helder te omlin is nie. Die dekadename bevredig ook nie, soos algemeen aanvaar word, maar in die geval van die onderhawige periode het ons te make met ’n dekadenaam wat deur die leidende skrywers van die periode self aan hulle generasie gegee is.

En so word die literatuur van daardie tydperk maar weer volgens ’n periode bespreek. Uit bogenoemde twee voorbeelde (en daar is vele ander) moet noodwendig afgelei word dat die bestudering en bespreking van literêre werke volgens ’n periode gedoen word, myns insiens, vanweë die gerieflikheid daarvan en ook omdat die periodekonsep maklik hanterbaar is.

Maar wat moet ons onder die benaming *periode* verstaan? Volgens René Wellek (Van Luxemburg *et al.*, 1985:277) "... moeten we onder een periode een systeem van normen verstaan dat de literatuur op een bepaald tijdstip van de historische ontwikkeling domineert". Tynjanov se (1985:269 e.v.) idees oor die wese van 'n periode sluit by die van Wellek aan:

Hetzelfde model ligt ten grondslag aan de overgang van de ene literaire periode naar de andere. Een literaire periode word gekenmerkt door een systeem van dominante normen, regels en genres. Andere richtingen en genres worden daarmee niet onmogelijk gemaakt; ze staan alleen niet 'in het centrum' van de literatuur en worden als 'onderlaag' weinig gewaardeerd. Wanneer de dominerende literaire school aan belang gaat inboeten krijgen de perifere richtingen en genres een kans en kunnen ze opschuiven naar het centrum.

Bogenoemde aanhalings beklemtoon veral twee aspekte:

- 'n periode omvat 'n bepaalde historiese tydvak, maar
- 'n periode word nie deur die tydasppek bepaal nie: die verskyning van dominante entiteite rondom 'n gegewe tydstop tot dat vervaging daarvan intree, trek die vae grenslyne van 'n periode. Dit moet duidelik gestel word dat daar slegs "oorgange" tussen periodes onderskei kan word. Definitiewe soliede skeidings is nie aanduibaar nie.

Tynjanov, die inisieerder van die sisteemidee, het die begrip *periode* as 'n tipe literêre sisteem beskou. Sy teorie skiet egter daarin tekort dat dit slegs voorsiening maak vir kommunikasie tussen inter-literêre sisteme. Beïnvloeding van nie-literêre sisteme op literêre sisteme word nie in sy teorie aangeraak nie (Van Luxemburg *et al.*, 1985:270). So 'n toestand sal vir die bespreking van die genre van die drama fataal wees, aangesien algemeen aanvaar word dat die drama by uitstek die genre is wat met sy gerepresenteerde werklikheid in interaksie is.

Die latere strukturaliste het die *sisteem-idee* verder ontwikkel en verfyn en daar is veral aansluiting by Even-Zohar. Viljoen (1986:16) interpreteer Even-Zohar se opvatting van die literatuur as 'n sisteem soos volg: "Dit is nie net 'n sisteem nie, maar 'n poli-sisteem wat uit verskillende sisteme in kompetisie met mekaar bestaan." Na deeglike bestudering van al die strukturaliste se opvattinge oor 'n *sisteem* kom Viljoen (1986:17) tot die gevolgtrekking dat 'n literêre sisteem 'n *oop sisteem* is en: "Die literêre sisteem is in interaksie met sy omgewing. Daaruit is dit al duidelik dat 'n literêre sisteem nie net uit tekste kan bestaan nie ..."

Omdat die tydaspek nog te sterk kleef aan die begrip *periode* en omdat dit ook niks suggereer van omgewingsinteraksie nie, sal *tagtig* vir die doel van hierdie studie beskou word as 'n kleiner literêre sisteem (dit wil sê een van 'n poli-sisteem) binne die groter oop literêre sisteem. Die beskouing van *tagtig* as 'n *sisteem* maak dus voorsiening vir intertekstuele gesprekke: intern-literêr so wel as met die omgewingstekst. Laasgenoemde veronderstel dat alles wat vir menslike interpretasie beskikbaar is as teks beskou word.

Die kernbegrippe van die probleemstelling is hiermee volledig uiteengesit; derhalwe word die probleemstelling ten slotte bondig geformuleer: Daar sal gepoog word om die manifestasie (gestalte of gesig) van die Christelik-religieuse in die dramas van hierdie dekade (wat onder die term *tagtig* benoem word vanweë bepaalde dominante entiteite of kenmerke) te beskryf. *Diepe grond* (1986) deur Reza de Wet sal as fokusdrama ontleed word en dien as referensiepunt vir die religieuse intertekstuele gesprek in die tagtigerdramas. Alleen uit hierdie gesprek sal dit moontlik wees om ten slotte tot 'n betroubare gevolgtrekking te geraak oor die wese van die Christelik-religieuse in die tagtigerdrama. Hoewel die intertekstuele gesprek met betrekking tot die Christelik-religieuse, in die tagtigersisteem voorrang sal geniet, kan die intertekstuele gesprek met die religieuse as immer-teenwoordige kontekstuele teks nie verwaarloos word nie. Die religieuse oorskry vanweë sy mensopperwese-/Opperwesegebondenheid, noodwendig alle grense - ook die van die tagtigersisteem.

Die feit dat oorheersende kenmerke as maatstaf aangelê word om 'n sisteem te omlyn en dan tog die sisteem met 'n tyd kwalifiserende term te benoem, mag na 'n teenstelling klink. Dit is egter ongetwyfeld waar dat die tagtigerdekade, wat die verskyning van Afrikaanse dramas betref, deur 'n aantal maer jare voorafgegaan is. Dit is dus nie verbasend dat die skielike opbloeï sedert tagtig met gemeenskaplike kenmerke en bemoeienisse gepaard sou gaan nie - des te meer omdat 'n hele nuwe geslag dramaturge hulle debuut maak. Dat die verskyning van sekere dominante kenmerke juis met die aanvang van 'n nuwe dekade moes saamval, is dus opvallend.

1.3 HIPOTESE

Dit het in die probleemstelling aan die lig gekom dat die religieuse bepalend is in al die uitinge van die mens. Daar moet dus aanvaar word dat die religieuse ook in die tagtigerdrama, resultaat van menslike kunsuiting, neerslag sal vind. Vanaf die beginjare van die Afrikaanse letterkunde was dit veral die Christelik-religieuse wat daarin 'n prominente teenwoordigheid gehad het. Daar is geen rede waarom nie aanvaar kan word dat die

tendens steeds in die tagtigerdrama voortgesit sal word nie. Klemverskuiwings ten opsigte van die hantering van die Christelik-religieuse moet ons wel te wagte wees. Die tagtiger-mens, as kind van sy tyd, sal vanselfsprekend soms die menings van sy voorgangers onaanvaarbaar vind.

Omdat die onderhawige studie 'n literêre teksstudie is, word hier veronderstel dat die Christelik-religieuse op literêre wyse in *Diepe grond* (1986) en die ander tagtigerdramas sal manifesteer. Om 'n volledige ondersoek van die literêre manifestasiewyses binne die dramagenre van stapel te stuur, moet al die konvensionele dramateoretiese aspekte, naamlik die dramatis personae, die tyd, die ruimte, gebeure, struktuur en die taalgebruik onder die vergrootglas geplaas word. Omdat daar in hierdie studie met die opvoeringsgerigtheid van die dramateks rekening gehou word, kan die bydrae van die didaskalia tot die manifestasie van die Christelik-religieuse nie weggelaat word nie.

Die hipotese kan kortliks so saamgevat word: daar word van die veronderstelling uitgegaan dat die Christelik-religieuse wel in die tagtigerdrama teenwoordig sal wees. Omdat ons met 'n literêre teks te make het, sal die Christelik-religieuse sy teenwoordigheid op literêre wyse aan ons openbaar.

1.4 METODE

1.4.1 Oorkoepelende benadering

Mouton (1989:16) beklemtoon in haar doktrale dissertasie, *Dramateorie vandag*, die opvoeringsgerigtheid van die dramateks en daarmee saam die noue band tussen die dramateks en die opvoering: "Vandag blyk te duidelik uit soveel boeke en artikels dat die verskille tussen die dramateks en die opvoering tog nie die inherente band wat daar tussen hulle bestaan, vernietig nie." Niemand kan bogenoemde betwis nie. Die aanhaling bring egter 'n aspek na vore wat van groot belang is vir die benaderingswyse wat in hierdie studie ten opsigte van die drama gevolg gaan word: dit is naamlik dat die dramateks en die opvoering wel van mekaar onderskei kan word. Die ondersoeker sal as leser, en nie as toeskouer nie, die dramatekste van tagtig bestudeer.

Mouton (1989:204 e.v.) se onderskeidinge van hoe 'n dramateks geles kan word, kan ons ook behulpzaam wees in die uiteindelijke formulering van die oorkoepelende werkwyse.

Opsommend kan beweer word dat die leser die dramateks op verskillende maniere kan benader, naamlik:

- deur die teks hoofsaaklik te lees met die oog daarop om die fiksionele wêreld wat daarin gegee word te leer ken;
- deur die teks te lees vanuit 'n begeerte om meer oor die geïmpliseerde opvoeringspotensiaal daarvan te wete te kom;
- deur die teks te lees met homself as die implisiete toeskouer daarvan, met ander woorde hy lees die teks asof die fiksionele wêreld binne 'n opvoeringsopset voorgestel word en hy as toeskouer deel aan daardie opset het.

In laasgenoemde geval word sowel die fiksionele wêreld wat in die teks gegee word as die opvoeringsaspekte wat deurgaans gesuggereer word deur die leser in ag geneem.

In hierdie studie sal die tersaaklike dramatekste op die derde wyse gelees word, aangesien dit na my mening, die enigste leesmodus is waardeur die leser die volle potensiaal van 'n dramateks kan laat realiseer. So 'n lees van die dramateks verhoed dat die semiotiese tekens (veral die buite die taal) wat tydens die opvoering hulle volle trefkrag sal hê, misgekyk word.

'n Literêre teksstudie, waarin met die opvoeringsgerigtheid van die dramateks rekening gehou word, kan selfs die begrip en waardering van die dramateks deur 'n toeskouer in 'n groot mate oortref. Die leser het tog immers die voordeel dat hy die dramateks kan herlees. Dit behels 'n legio pluspunte: die blootlegging van intra- (in dieselfde teks of tussen tekste van dieselfde outeur) en intertekstuele verbande; die ontdekking en ontginning van temas en motiewe wat maklik misgekyk kan word; die ontrafeling van die metalinguale aspekte se bydrae tot die dramaboodskap; die ontdekking van die dramastruktuur wat die implisiete draer van die dramaboodskap is en dan is daar altyd nog die moontlikheid van die leser se eie oorspronklike interpretasie van die dramateks wat totaal van die van die regisseur kan verskil. Die ingeligte leser wat die *modus operandi* van die drama goed begryp, sal by bogenoemde voordele nog talke ander kan voeg.

Dit is waarskynlik so dat die toeskouer wat vooraf 'n deeglike teksstudie gemaak het 'n voorsprong op die leser sal hê. So 'n toeskouer - wat sekerlik 'n groot minderheid verteenwoordig - kan egter ook maklik gefrustreerd voel met interpretasies wat met syne bots. Natuurlik kan hy ook daarby baat deurdat sy eie insigte verbreed word. Die saak waarom dit hier gaan, is doodeenvoudig net dat die leser van die dramateks nie noodwendig 'n agterstand op die toeskouer het met betrekking tot sy uiteindelijke verstaan van die

boodskap van die drama nie. Die voorwaarde is natuurlik dat hy die dramateks lees op die wyse soos vroeër aangedui. Dit is ongetwyfeld my oortuiging dat die meerderheid lesers wel die dramateks op dié wyse lees: regisseurs, wat op die tweede wyse lees, is definitief in die minderheid en diegene wat die dramateks slegs op die eerste wyse wil lees, moet werklik baie oningelig wees met betrekking tot die wese en aard van die drama.

Die globale werkwyse behels, soos hierbo vermeld, 'n literêre teksstudie waarin met die opvoeringsgerigtheid van die dramateks rekening gehou word. Anders gestel: taaltekens, metalinguale aspekte en teatrale tekens sal in die oog gehou word by die ontdekking van die manifestasie van die Christelik-religieuse in die tagtigerdrama.

1.4.2 Gedetailleerde verloop

Die begrip *tagtig* is reeds volledig verklaar. Dat die Christelik-religieuse in die tagtigersisteem teenwoordig sal wees, behoort nou al vanselfsprekend te wees. Oor die dominante eienskappe wat die tagtigersisteem se karakteristiek bepaal, is egter nog niks gemeld nie. Dit is nodig dat die bepalers van die tagtigersisteem oorsigtelik bespreek sal word om sodoende die manifestasie van die Christelik-religieuse in die regte perspektief te plaas.

Die tagtigersisteem kan nie bespreek word sonder verwysing na die dramaturge van die dramatekste van tagtig nie. 'n Plasing van die tagtigersisteem binne die kader van die Afrikaanse dramaskat - veral ten opsigte van die Christelik-religieuse - sal bydra tot 'n volledige agtergrondperspektief vir die onderhawige studie.

In hoofstuk 2 sal daar dus aandag geskenk word aan:

- die plek van die tagtigersisteem binne die Afrikaanse dramaskat,
- die dramaturge van die sisteem en
- die sisteembepalende kenmerke.

Die sisteembegrip sal vooraf volledig verduidelik word.

In hoofstuk 3 sal die literêre teksstudie 'n aanvang neem. Die manifestering van die Christelik-religieuse in die konseptuele (Cloete, 1982:45) konvensionele dramateoretiese aspekte, naamlik die *dramatis personae*, die tyd, die ruimte en die gebeure sal in hierdie hoofstuk onder die loep geneem word.

In hoofstuk 4 sal nagegaan word hoe die taalgebruik in die dramatekste die Christelik-religieuse beliggaam.

Hoofstuk 5 sal die bydrae van die didaskalia tot die vergestaltung van die Christelik-religieuse ondervang. Omdat die didaskalia, in die vorm van die neweteks, inligting verskaf omtrent die realisering van die dramateks op die verhoog, sal die opvoeringsgerigtheid van die dramateks - en die daarmee gepaardgaande nie-talige semiotiese tekens - in hierdie hoofstuk beklemtoon word. Ook die linguale semiotiese tekens sal aandag geniet.

In die slothoofstuk, hoofstuk 6, sal die sintese met betrekking tot die manifestasie van die Christelik-religieuse in die tagtigerdrama in Afrikaans verwoord word. Daar sal besluit word of die Christelik-religieuse op die veronderstelde konvensionele dramateoretiese wyse gemanifesteer het, al dan nie.

Twee slotopmerkings: Waar dit nodig mag blyk, sal die manifestasies onder bespreking (hoofstukke 3 tot 5) eers vooraf kortliks verduidelik word. Daar sal nie 'n afsonderlike hoofstuk gewy word aan die teoretiese verklaring van die terme nie. Die meeste terme is nie problematies van aard nie en die algemeen aanvaarde betekenis is meestal die wat in hierdie studie ook geld. Die verklaring van die terme (indien nodig) terwyl dit onder bespreking is, sal die eenheid van die geskrif verseker en ook die lees en begrip daarvan vergemaklik. Vanweë die semantiese aard van die tema is teoretisering oor die tersaaklike terme, myns insiens, van weinig nut.

Inter- en intratekstualiteit met betrekking tot die Christelik-religieuse sal ook deurlopend aandag kry. Bespreking van bogenoemde in 'n afsonderlike hoofstuk sou eerstens die ware wese van die begrippe verloën; andersins sou dit lei tot onnodige herhaling.

□ Aantekening by hoofstuk een

Diepe grond (1986) deur Reza de Wet is die spilpunt van hierdie studie. Om die hinderlike herhaling van die outeurs en verskyningsdatums van die tagtigerdramatekste uit te skakel, word 'n lys van al dié dramas wat in die studie betrek is, met outeur en verskyningsdatum vervolgens gegee. Ongepubliseerde dramas, produkte van Kampustoneel, word met 'n asterisk aangedui. In die verdere verloop van die studie sal dus slegs na die dramatitels wat ter sake is, verwys word.

- * BAIRD, H. 1985. *En dit was môre*.
- * BARNARD, C. 1984. *Bloed*.

- BOTHA, M.C. 1983. *Skaak*.
- CLOETE, T.T 1986. *Onderhoud met 'n bobbejaan*.
- DE KLERK, W.A. 1985. *Die afgrond*
- FOURIE, C. 1985. *En die son skyn in Suid-Afrika*.
- FOURIE, C. 1985. *Leuens*.
- FOURIE, C. 1986. *Moeders en dogters*.
- FOURIE, C. 1986. *Poppespel*.
- FOURIE, P. 1986. *Ek, Anna van Wyk*.
- * FOURIE, P. 1986. *Tienuur maak die deure oop*.
- FOURIE, P. 1988. *Die koggelaar*.
- FOURIE, P. 1989. *Die groot wit roos*.
- * GELDENHUYS, K. 1989. *Murg*.
- HAUPTFLEISCH, T. 1985. *André*.
- * LE ROUX, A. 1989. *Balkon vir twee*.
- * LUWES, N. 1985. *Graswewenaar*.
- LUWES, N. 1986. *Aku vang 'n ster*.
- LUWES, N. 1987. *Die buite-egtelike ouma*.
- * MARAIS, A. 1989. *Wittakker se laaste trippie*.
- * NEL, T. 1986. *Fluit vir die vlieë*.
- * ODENDAAL, L. 1989. *Ada*.
- OPPERMAN, D. 1986. *Môre is 'n lang dag*.
- OPPERMAN, D. 1986. *Die teken*.
- * PRETORIUS, M. 1986. *Kinderspeletjies*.
- SMALL, A. 1983. *Krismis van Map Jacobs*.
- VAN STRAATEN, A.S. 1985. *Die potlooddief en die engel*.

HOOFSTUK 2

DIE TAGTIGERSISTEEM

2.1 INLEIDING

By die toeligting van die term *tagtig* in 1.2.3 het die volgende sisteemkenmerke aan die lig gekom: 'n sisteem word bepaal deur dominante entiteite; 'n sisteem kan gelykgestel word aan 'n periode (aldus Tynjanov); daar bestaan sisteemgrense; 'n oop sisteem is in interaksie met sy omgewing; 'n sisteem toon intertekstuele verbande en daar kleef tog 'n tydkonnotasie aan 'n sisteem. Die term *tagtig* is dan ook hoofsaaklik op grond van bogemelde kenmerke as 'n sisteem getipeer.

Dié greintjies waarhede aangaande 'n sisteem is egter nie voldoende vir die doelstelling van hierdie hoofstuk nie. In hierdie hoofstuk word gepoog om die *tagtigersisteem* met betrekking tot die volgende aspekte te karakteriseer: die plek van tagtig binne die Afrikaanse letterkunde (ook 'n sisteem?); die dramaturge van tagtig en laastens die belangrikste, naamlik die sisteembepalers. 'n Deeglike verantwoording oor die wese van 'n literêre sisteem is nodig alvorens so 'n karakteristiek bepaal kan word.

2.2 WAT IS 'N LITERÊRE SISTEEM?

Om tot 'n gevolgtrekking te geraak oor hierdie aangeleenthede sal grootliks gesteun word op insigte verwoord in Viljoen se doktorsale dissertasie, *Die Suid-Afrikaanse romansisteem anno 1981* (1986). Die idees van die voorvaders van die sisteembegrip, naamlik die strukturaliste Tynjanov, Vodicka, De Saussure en Even-Zohar se opvatting is hierin vervat en dui dus op 'n groot mate van volledigheid.

2.2.1 Die algemene sisteemteorie

Viljoen (1986:2 e.v.) begin by die logiese begin, naamlik by die algemene sisteemteorie. Die "Gestalt"-psigologie, een van verskeie holistiese benaderings, is volgens Viljoen die mees aanvaarde teorie oor die gebied. Hiervolgens word verskynsels beskou "... as beho-

rende tot 'n groter geheel, die sisteem" eerder as in hulle afsonderlike hoedanigheid. Viljoen wys op 'n kernaspek van 'n sisteem wanneer hy die konseptuele aard daarvan uitlig. Dit beteken dat 'n sisteem nie onties bestaan nie, maar die resultaat van menslike persepsie is. 'n Mens kan dus, myns insiens, verskynsels of dinge saam groepeer onder 'n sisteem omdat 'n mens aanvoel dat hulle saam hoort of as gevolg van bepaalde faktore wat rasioneel daartoe aanleiding gee. In 1.2.3 is ook gewys op dominansie van sekere aspekte as sisteembepalende kenmerk.

Die verskynsels of dinge word ook entiteite genoem: "Entiteite word beskou as primitiewe terme: vanselfsprekende dinge wat nie omskryf hoef te word nie." (Viljoen, 1986:3.) Hierdie entiteite staan in sodanige verhouding tot mekaar dat 'n eienskapsverandering by een tot 'n verandering van eienskap by 'n ander entiteit sal lei. Verskynsels binne 'n sisteem beïnvloed mekaar dus wedersyds.

Die algemene sisteemteorie tref 'n onderskeid tussen oop en geslote sisteme. Viljoen (1986:8) haal Kramer en De Smit so in die verband aan: "'n Oop sisteem is 'n sisteem wat met sy omgewing in interaksie is, of as in interaksie met sy omgewing beskou word. 'n Geslote sisteem is nie in interaksie met sy omgewing nie, of word as geïsoleer van sy omgewing beskou."

Die omgewing van 'n sisteem word onderverdeel in die totale en relevante omgewings. Die totale omgewing omvat alles buite die sisteem wat nie daartoe behoort nie. Die relevante omgewing, wat vanselfsprekend deel van die totale omgewing is, bestaan dus ook uit entiteite buite die sisteem, maar daar bestaan wedersydse beïnvloeding tussen hierdie entiteite en dié binne die sisteem. Hieruit moet ons aflei dat 'n relevante omgewing slegs bestaan in die geval van 'n oop sisteem. Interaksie tussen die relevante omgewing van 'n sisteem en die entiteite binne die sisteem gee aanleiding tot 'n verandering in die toestand van die sisteem (die sisteem kan natuurlik ook veranderings in die relevante omgewing genereer).

Die sisteemtoestand veronderstel die relasie tussen die entiteite van 'n sisteem op 'n gegewe tydstop. Vanweë voortdurende interaksie tussen 'n oop sisteem en sy relevante omgewing, sal 'n bepaalde toestand altyd tot die verlede behoort. Die toestand van 'n geslote sisteem kan, myns insiens, aan 'n bepaalde tyd gekoppel word en weerspieël nie noodwendig die stand van die verlede nie.

Aan die begin van hierdie afdeling is daarop gewys dat 'n sisteem 'n *geheel* behels wat die resultaat van konseptuele afbakening is. 'n Afbakende geheel spreek indirek van grense. Viljoen (1986:7) sluit by Kramer en De Smit aan oor sisteemgrense:

Die grense van sisteme word meestal bepaal deur die doel van die ondersoek. Grense is dus konseptueel en kan op twee maniere afgebaken word: of die entiteite en relasies moet aan sekere kriteria voldoen voordat mens hulle as deel van jou afgebakende sisteem beskou, of jy kan aanneem dat die sisteemgrens lê in 'n gebied waar relasies minder gekonsentreer is as op ander plekke.

Ten slotte moet die tydaspek van 'n sisteem nog opgeklaar word. Hieraan is al geraak tydens die bespreking van die toestand van 'n sisteem. Viljoen (1986:22) gee nie verdere aandag aan dié aspek wanneer hy die algemene sisteemteorie bespreek nie, maar bring in sy toepassing daarvan op die literatuur die terme *sinchronie* en *diachronie* ter sprake. Eersgenoemde stel hy gelyk aan die toestand van 'n sisteem, omdat sinchronie - volgens De Saussure - "... die verhoudings tussen gelyktydig bestaande dinge raak, waarby enige tussenkoms van die tyd uitgesluit is". Onder diachronie verstaan De Saussure die opeenvolging van dinge (waarby die tyd dus 'n faktor is). Hiervolgens kan entiteite nie saamgegroeper word nie, maar kan slegs een op 'n slag beskou word. Dit is dus duidelik dat slegs sinchronie, volgens bogenoemde beskouing, sisteemkenmerke dra.

Viljoen (1986:23) wys verder op die mening van ander teoretici wat suiwer sinchronisme as 'n illusie beskou omdat enige sisteem voortdurend verander. Hulle sluit diachronie ten slotte by die sisteembegrip in. Die ondersoeker vereenselwig haar eerder met laasgenoemde standpunt as met die vorige. Die tydaspek kan, myns insiens, nie buite rekening gelaat word by die afbakening of beskrywing van 'n sisteem nie, hoewel dit nie 'n sisteembepaler is nie.

2.2.2 Die literêre sisteem

Soos Viljoen is ek van mening dat die algemene sisteemteorie, uiteengesit in 2.2.1, nuttig aangewend kan word om 'n literêre sisteem te bepaal en te beskryf. Die kenmerke van 'n algemene sisteem sal vervolgens in hierdie afdeling as riglyne gebruik word om 'n literêre sisteem (in die algemeen) te karakteriseer. Die afbakening en beskrywing van die tagtiger-sisteem sal geïntegreerd hiermee plaasvind.

2.2.2.1 Die literêre sisteem as 'n geheel

Dit is nou reeds duidelik dat hierdie *geheel* 'n konseptuele siening van die werklikheid is en dat dit bestaan uit entiteite wat in beïnvloedende relasies tot mekaar staan. Om die *geheel* te beskryf, is dit nodig dat vasgestel word wat as literêre entiteite beskou word. In die tersaaklike literatuur hieroor word verskeie terme hiervoor gebruik. Viljoen (1986:11) noem dit *norme* en *postulate*: "... kan 'n mens sê dat die literêre lewe van 'n tydperk beheers word deur 'n soort langue: 'n min of meer onbewuste stel norme en postulate wat deur die skrywers en lesers geïnternaliseer is ...". Volgens Viljoen (1986:12) noem Tynjanov dit *norme*, *reëls* en ook *genres* (kyk p.11).

Van Luxemburg *et al.* (1985:268) verwys ook na Tynjanov se beskouing van entiteite as *elemente*. Viljoen (1986:12) vind in 'n artikel van Tynjanov dat die volgende as entiteite beskou word: sujet, styl, ritme, sintaksis, woordkeuse, fabel, metrum, ensovoorts. Wellek (Van Luxemburg *et al.*, 1985:277) praat ook daarvan as "ooreenkomstige trekke". Van Coller en Van Rensburg (1983:103) noem dit ten slotte ook *konvensies*:

'n Literêre werk val uiteraard binne die literêre produksie van die tyd; trouens, verskeie outeurs dank hul bekendheid hoofsaaklik aan hierdie literêre 'klimaat'. Hoewel daar vandag nie dieselfde streng literêre konvensies geld as byvoorbeeld in die Renaissance nie, is daar steeds 'n kompleks van (ongeformuleerde) konvensies. 'n Outeur kan hom telkens teen 'n heersende konvensie verset in die opsig dat sy werk nie volledig daarmee ooreenstem nie. Indien dit egter te radikaal afwyk, byvoorbeeld stilisties of struktureel, sal dit kan lei tot onverstaanbaarheid; indien dit eties afwykend is, sou verwerping en selfs onderdrukking, byvoorbeeld in die vorm van sensuering, kon volg.

Dit is uit bogenoemde baie duidelik dat literêre entiteite nie die literêre produkte van 'n bepaalde tydvak is nie. Onder literêre entiteite kan dus, soos uit die verskillende benamings daarvoor blyk, enige literêre aspek 'n tuiste vind. Dit sal aspekte soos tyd, ruimte, ritme, metrum, perspektief, temas, motiewe - om maar enkele te noem - insluit. Literêre entiteite is eintlik niks anders as literêre manifestasies nie.

Die vraag is nou hoe die sisteem, die *geheel*, bepaal word. Dit is dus 'n vraag na die grense van die sisteem. In 'n vroeëre bespreking van sisteemgrense is gewys op twee kriteria wat aangelê kan word om die grense te bepaal: die entiteite moet aan sekere kenmerke voldoen om die doel van 'n bepaalde studie te bevredig of die sisteemgrens lê waar hulle minder gekonsentreerd is.

Die laasgenoemde wyse word verkies omdat die sisteem hom, myns insiens, so self afbaken en uitwys. Dit is as't ware minder geforseerd en meer *natuurlik*. Die tagtigersisteem

onderskei homself ook op hierdie wyse. Die jare wat die dekade van tagtig voorafgaan, lewer weinig dramas. Gevolglik kan daar geen konsentrasie van entiteite in hierdie tydvak wees nie. Met die aanbreek van die nuwe dekade word 'n opbloeï met betrekking tot die verskyning van Afrikaanse dramas bespeur. Hoewel enkele entiteite nou reeds sterk en nuut aandoen, is werklike konsentrasie van entiteite eers vanaf 1983 waarneembaar wanneer ATKV-Kampustoneel die lig sien en 'n groot aantal Afrikaanse dramas as resultaat hiervan opgevoer en/of gepubliseer word. Dit moet beklemtoon word dat dominante literêre entiteite slegs onderskei kan word uit 'n aantal literêre werke omdat die herkenning van dominansie op herhaaldelike voorkoms berus. Die dominante entiteite van tagtig, met ander woorde die sisteembepalers, sal later in hierdie hoofstuk afsonderlike aandag geniet.

2.2.2.2 Die tydaspek van 'n sisteem

Die aangehaalde woorde van Van Coller en Van Rensburg in 2.2.2.1, die van Wellek en Viljoen se bespreking van sinchronie en diachronie is voldoende bewys dat tyd onlosmaaklik deel is van 'n literêre sisteem, of liever, dat 'n literêre sisteem deel is van die tyd. Dominansie van sekere literêre entiteite is vir 'n bepaalde tydperk waarneembaar totdat vervaging daarvan intree. Dominansie van verskeie literêre entiteite is rondom tagtig waargeneem wat tot die aanduiding van die een grens van hierdie sisteem kon aanleiding gee. Die bepalers van die tagtigersisteem is, myns insiens, steeds relevant - die ander grense van hierdie sisteem is dus nog nie aanduibaar nie. Die verbygaande tyd alleen sal literatore in staat stel om die vervaging van die heersende dominante literêre entiteite raak te sien. ('n Sisteemstudie is dus eintlik 'n diachroniese studie.)

2.2.2.3 'n Literêre sisteem is 'n oop sisteem

In 1.2.3 is reeds vasgestel dat 'n literêre sisteem 'n oop sisteem is wat in kompetisie met ander sisteme (nie noodwendig ander literêre sisteme nie) is. Myns insiens kan die relevante omgewing - waarmee 'n oop sisteem in interaksie is - ook as 'n sisteem beskou word. As ons dus sê dat 'n literêre sisteem 'n oop sisteem is, beteken dit dat die eietydse werklikheid, waarvan die relevante omgewing noodwendig deel moet vorm, in die literêre produkte van die bepaalde tyd neerslag sal vind. Die teenoorgestelde is ewe waar: die skrywers of dramaturge van 'n spesifieke tyd kan die hedendaagse werklikheid - as gevolg van die invloed daarvan op hulle - deur hulle literêre produkte aanspreek en probeer wysig.

Dit sal uit die bespreking van die sisteembepalers van tagtig (wat later volg) duidelik blyk dat tagtig 'n oop sisteem is, want die gelaat van die eietyd vind prominent gestalte in die tagtigersdramas - daar is dus interaksie met die omgewing.

Hierdie interaksie tussen sisteme of "... wisselwerking tussen verskillende tekste ..." (Malan, 1986:22) kan ons ook intertekstualiteit noem. Verskillende tekste spreek mekaar aan vanweë gemeenskaplike aspekte. Omdat 'n sisteem bepaal word deur dominante entiteite, met ander woorde gemeenskaplike aspekte, moet daar noodwendig intertekstuele gesprekke binne enige sisteem, ook in die tagtigersisteem, plaasvind. Soos vroeër aangedui sal die intertekstuele gesprek met betrekking tot die Christelik-religieuse, 'n dominante entiteit in die tagtigersisteem, deurgaans aandag geniet. In die bespreking van die sisteembepalers sal ander intertekstuele gesprekke kortliks aangeraak word.

Intertekstualiteit is nie beperk tot interne sisteemgesprekke nie. Daar kan ook verwante aspekte tussen sisteme bestaan wat intertekstuele gesprekke oor sisteemgrense heen moontlik maak. In die geval van die Christelik-religieuse is dit ongetwyfeld so. In die eerste hoofstuk is reeds gewys op die Christelik-religieuse se immer teenwoordige karakter.

Lotman, volgens Malan (1986:26), onderskei 'n nie-literêre ekstra-teks: "... dit behels biografiese besonderhede van die skrywer, die werklikheid waarna die teks verwys, die kulturele en maatskaplike konteks waarbinne die teks funksioneer".

So 'n onderskeiding is, myns insiens, oorbodig. Die drie bogenoemde aspekte maak deel uit van die relevante omgewing van 'n sisteem en kan ook bloot as *teks* beskou word wat op intertekstuele wyse met die tekste binne die sisteem korrespondeer. Ons het reeds aanvaar dat interaksie nie noodwendig alleen tussen literêre sisteme plaasvind nie. Lotman se onderskeiding skep die presedent van 'n onnodige geredekawel oor wat as literêre tekste beskou kan word en wat nie. Lotman se nie-literêre ekstra-teks sal dus vir die doel van die studie as relevante omgewing, wat ook teks is, beskou word.

Intratekstualiteit behels die onderlinge gesprekke tussen verwante aspekte binne dieselfde werk of tussen werke van dieselfde outeur. Daar sal wel veral in *Diep grond* aan dié aspek - met betrekking tot die Christelik-religieuse - aandag gegee word. Hierdie intratekstuele ondersoek sal dan uitkring om intertekstueel te kommunikeer met die tagtigersisteem as geheel.

2.2.2.4 Die toestand van 'n literêre sisteem

Die algemene sisteemteorie beskryf die toestand van 'n sisteem as die relasie tussen dominante entiteite op 'n bepaalde tydstip. Die toestand weerspieël die verledestand van 'n sisteem. Omdat 'n literêre sisteem as sisteem voortdurend aan verandering onderhewig is, is 'n agternaperspektief nodig om die toestand daarvan op 'n gegewe tydstip te beskryf.

'n Beskrywing van die toestand van 'n literêre sisteem kom neer op 'n beskrywing van die struktuur waarin die dominante entiteite hulleself rangskik. Tynjanov (Viljoen, 1986:12) sien die struktuur van 'n sisteem realiseer in die drievoudige relasie waarin elke entiteit staan: die relasie tot ander entiteite binne 'n spesifieke werk, die verhouding van elke entiteit tot ander entiteite binne die sisteem en ook elke entiteit se posisie ten opsigte van die omgewing. In wese dui hierdie relasies van Tynjanov op niks anders as 'n intra- en intertekstuele benadering nie.

'n Beskrywing van die toestand van byvoorbeeld die tagtigersisteem sou dus neerkom op die volgende:

- 'n Analise en waardering van enkelwerke waarin die dominante entiteite van daardie spesifieke werk intratekstueel blootgelê word.
In *Diepe grond* sou die Christelik-religieuse as dominante entiteit op intratekstuele wyse volledig ontgin kon word, maar daar sou ook vasgestel moes word of ander dominante entiteite die Christelik-religieuse steun, veroordeel, verdoesel, deur kontras beklemtoon, ensovoorts.
- Daar moet nou vasgestel word of die dominante entiteite wat in die afsonderlike werke onderskei is, verwantskap met mekaar toon. Daar sal byvoorbeeld bepaal moet word of die Christelik-religieuse ook in ander enkelwerke as dominante entiteit onderskei kan word. Indien dit wel die geval is, kan ondersoek word of dit dieselfde, 'n teenstellende of moontlik 'n totaal nuwe boodskap voorhou. Daar sou ook bepaal kan word of die Christelik-religieuse by voorkeur teenoor 'n spesifieke ander dominante entiteit afgespeel word of daardeur uitgelig word. Dit behels dus 'n vasstelling van die relasies tussen dominante entiteite in die verskillende werke van 'n sisteem. Hierbo is slegs enkele moontlikhede ter illustrasie genoem - 'n magdom meer is moontlik. Die bepaling van die relasies tussen die werke van 'n sisteem veronderstel dus 'n intertekstuele leeswyse.
- Omdat die literêre sisteem 'n oop sisteem is, sal die dominante entiteite van elke afsonderlike werk (moontlik ook dominante entiteite van die sisteem) in bepaalde relasies tot die relevante omgewing van die sisteem staan. Ek neem weer die

voorbeeld van die Christelik-religieuse. Dit is 'n dominante entiteit van die enkelwerk, *Diepe grond*, maar dit is ook 'n dominante entiteit van die tagtigersisteem. Om die verhouding daarvan tot die relevante omgewing te bepaal, sou 'n mens onder andere die volgende vrae kon vra: manifesteer die Christelik-religieuse in ooreenstemming met die voorkoms daarvan in die relevante omgewing of wil dit 'n alternatief aanbied? 'n Intertekstuele leesmodus is weer eens nodig om hierdie verhouding ten volle te kan ontgin.

Die beskrywing van die toestand van 'n literêre sisteem op 'n gegewe tydstop is alleen moontlik nadat die relasies tussen die dominante entiteite van die afsonderlike werke van die sisteem so wel as die relasies tussen die dominante entiteite van die sisteem as geheel bepaal is. Hierdie toestand sal verander sodra 'n nuwe werk met korresponderende dominante entiteite op 'n later tydstop by die sisteem ingelyf word, omdat die dominante entiteite van hierdie werk ook in die bestaande relasies geokkupeer moet word. Die relasies sal dan noodwendig moet verander.

2.2.3 Samevatting

Die sisteembegrip en die toepassing daarvan op die literatuur kan ongetwyfeld in meer detail uitgewerk word as wat in 2.2 die geval is. Bogenoemde bespreking daarvan is, myns insiens, egter voldoende om die leser te oortuig dat tagtig inderdaad as 'n sisteem beskou kan word. Die sisteembepalers, wat later in hierdie hoofstuk aan die beurt kom, behoort enige twyfel wat nog mag bestaan uit die weg te ruim.

2.3 DIE PLEK VAN TAGTIG IN DIE AFRIKAANSE DRAMA

2.3.1 Inleiding

Die term *tagtig* verwys hier spesifiek na die tagtigerdramasisteem soos in 2.2 uiteengesit. Ander genres, wat ook die dominante entiteite van die tagtigerdramasisteem mag deel, sal nie in hierdie bespreking ingesluit word nie.

In die meeste van die Afrikaanse literatuurgeskiedenis word die letterkunde in tydperke (periodes) verdeel. Die kriteria wat daarvoor aangelê is, is nie hier ter sake nie. Dit is egter 'n feit dat elkeen van hierdie tydperke besliste uitstaande kenmerke vertoon. Daar bestaan by die ondersoeker geen twyfel nie dat die Afrikaanse drama voor tagtig wel sisteme sal openbaar. Dit val buite die ondersoekveld van hierdie studie om laasgenoemde stelling te

verifieer en daar sal derhalwe van die bestaande indelings in die literatuurgeskiedenis gebruik gemaak word om tagtig in perspektief te plaas. Die aanduiding van die plek van tagtig in die Afrikaanse dramaskat sal bondig geskied. Die algemene karakter van die Christelik-religieuse sal kortliks aangedui word.

2.3.2 Tagtig in perspektief

In Coetzee (1979:127) se historiese indeling van die Afrikaanse drama word 1900-1920 as die eerste tydperk onderskei. Onder die geskrifte van hierdie periode is daar nog geen noemenswaardige dramas nie. Gedurende die tweede tydperk, 1920-1935, verskyn enkele dramas van blywende waarde. Hieronder val J.W.F. Grosskopf se *As die tuig skawe* (1926) en ook sy *Drie eenbedrywe* (1926). Leipoldt se *Die heks* (1923) verteenwoordig die eerste tragedie van gehalte in die Afrikaanse dramaliteratuur. D.F. Malherbe skryf 'n aantal Bybeldramas waarvan *Amrach die tollenaar* (1935) as die mees geslaagde uitgesonder kan word (Coetzee, 1979:129-135).

Coetzee (1979:135) skryf opsommenderwys oor die Afrikaanse drama gedurende bogenoemde twee tydperke soos volg: "Die Afrikaanse drama het dus in hierdie jare vanaf sy lokale realisme en held-skurk-romantiek ontwikkel tot pogings om die mens in sy sielestryd en in sy tragiek voor te stel, maar tot dusver het slegs heel weinig goeie dramas verskyn."

Coetzee (1979:136) onderskei 1935-1962 as die volgende tydperk in die Afrikaanse letterkunde. Die eerste drama van grootse literêre waarde gedurende hierdie tydperk is Van Wyk Louw se debuutstuk, *Die dieper reg* (1938). Ook Uys Krige se debuutdrama, *Mazdalena Retief* (1938), toon tekens van 'n potensiële groot dramaturg. Die veertigerjare word gekenmerk deur baie vertalings en 'n groot aantal Bybeldramas van weinig gehalte.

Die vyftigerdekade ontluik as 'n bloeitydperk van die Afrikaanse drama tot op daardie ontwikkelingsstadium. Van Wyk Louw se *Germanicus* (1956) en D.J. Opperman se *Periandros van Korinthe* (1954) word die pronkstukke van die Afrikaanse dramaliteratuur (Nienaber, 1969:100-156).

Oor die karakter van die Christelik-religieuse in die Afrikaanse dramas van 1900-1962 bestaan daar geen twyfel nie. In die spesifiek Bybelse dramas word die Christelik-religieuse aangebied in ooreenstemming met die Christelike ontologie en antropologie van die tyd. Waar die Christelik-religieuse nie prominent in die dramas van die tyd manifesteer nie, vorm dit die rustige ondergrond daarvan. Die Christelik-religieuse word as fenomeen

nie betwyfel of bevraagteken nie. Brink (1974:18) stel die onderskeid tussen die *Ou Drama* (1920-1962) en die *Nuwe* (wat hierna bespreek sal word) so: "... die Ou Drama bevestig, die Nuwe betwis of betwyfel". Die Christelik-religieuse word in die Nuwe Drama inderdaad betwyfel.

Die doodsrikke van die periode 1935-1962 toon die eerste tekens van 'n veranderende lewens- en wêreldbeskouing. In Bartho Smit se debuutdrama, *Moeder Hanna* (1959), tree die eerste werklike versetfiguur in die Afrikaanse literatuur na vore (Smuts, 1980:50). Hierdie drama is die wegbereider van die bevraagtekening en ondergraving van die konvensionele en tradisionele wat uiteindelik na alle aspekte van die drama sou uitkring.

Bartho Smit se *Putsonderwater* (1962) vorm die waterskeiding tussen die Ou en die Nuwe Drama. Brink (1974:134) beskou *Putsonderwater* (1962) as die eerste Nuwe Drama.

Waarom juis nou 'n verandering in en vertwyfeling aan die konvensionele en tradisionele? Smuts (1980:27) verwoord die redes daarvoor so:

Die Afrikaanse skrywer het nou ook sterker as ooit voorheen binne 'n groter wêreldverband gestaan. Hy het, soos sy vakgenoot van 'n halfeeu tevore, geskryf teen die agtergrond van 'n waterskeiding wat in die geskiedenis gekom het. Waar die Tweede Vryheidsoorlog spesifiek vir die Afrikanervolk 'n keerpunt in sy geskiedenis gebring het deurdat dit sy vryheidsideaal verwoes het, het veral die Tweede Wêreldoorlog in baie opsigte vir die Westerse mens 'n verkrummeling van sekerhede gebring waarvan die Afrikaanse skrywer, soos sy Europese eweknie, nie los kon staan nie. Dit bring die aksent op die eksistensiële en die absurde - iets wat reeds eerder merkbaar was in die Westerse denkklimaat en literatuur, maar nie voor die jare beduidend deurwerk in die Afrikaanse literatuur nie.

Die radikale en integrale karakter van die Christelik-religieuse word in die Nuwe Drama opnuut bevestig omdat die vernuwing in die lewens- en wêreldbeskouing in die Sestigerdrama grootliks rondom die Christelik-religieuse sentreer. Dit was met ander woorde nie moontlik om 'n veranderde lewens- en wêreldbeskouing te vergestalt sonder om die tot nog toe aanvaarde, die Christelik-religieuse, in ag te neem nie. Soos vroeër opgemerk, het die Nuwe Drama die Christelik-religieuse begin bevraagteken en betwyfel.

Reeds in *Putsonderwater* (1962) beleef Maria 'n geloofskrisis en word die kerkamptenare as korrup ontmasker. Paul, die hooffiguur in Smit se drama *Christine* (1971), is 'n voorbeeld van die mens wat sy geloofsankers verloor het. Hy glo nie meer in die ewigheid van die Christelike religie nie, maar probeer sy ewigheid vind in die jeug van 'n vrou. Brink se absurde dramas, *Bagasie, triptiek vir die toneel* (1965) en ook Barnard se absurde *Pa maak*

vir my 'n vlieër Pa (1964) verbeeld die lewe as sinloos. Die Christelike sekerhede het vir die hooffigure van hierdie drama vervaag.

Bogenoemde dramas is slegs enkele voorbeelde uit die ryk oes van Sestig waarin die Christelik-religieuse nie meer sonder meer as die vanselfsprekende lewens- en wêreldbeskouing vergestalt word nie. Hoewel die Christelik-religieuse in die meerderheid dramas van Sestig ten slotte as korrekatief aangebied word, laat dit nietemin die resipiënt met 'n skerp bewussyn van die relatiwiteit en onsekerheid van dinge binne die werklikheidsbeeld van Sestig.

Afgesien van die anti-tradisionele behandeling van die Christelik-religieuse is daar ook in die Sestigerdrama duidelike verset teen byna elke konvensionele dramatiese aspek: onkonvensionele omgang met die dramatiese tyd en ruimte, vorm en tegniek is aan die orde van die dag. Ongewone temas en karakters doen hulle voor. Eksperimentering is die wagwoord van die dekade.

Die élan van Sestig met sy skerp tegniese bewussyn, eksperimentering ten opsigte van elke dramatiese aspek, beïnvloeding deur naoorlogse filosofiese denke en die daarmee gepaardgaande relativering van en vertwyfeling aan veral die Christelike mens- en werklikheidsvisie, blyk reeds vroeg in die jare sewentig uitgeblus te wees. Die dekade van sewentig lewer gevolglik 'n merkbaar verskraalde dramaoes. Die maer jare word deur die ATKV raakgesien en dit lei tot die stigting van Kampustoneel in 1983 waar baie nuwe saadjies gesaai word en vele tot wasdom kom. Die vrug van Kampustoneel kan met reg as die geboorte van die tagtigerdramasisteem beskou word (kyk ook 2.2.2.1).

2.3.3 Samevatting

Wat dramatiese aktiwiteite betref, staan die tagtigersisteem duidelik uit na die voorafgaande dekade se swye. Of die produkte van tagtig van blywende waarde is, sal die tyd alleen leer. In die Afrikaanse dramageskiedenis sal tagtig ongetwyfeld opgeteken moet word as een van die produktiefste tydperke tot dusver.

Die mens- en wêreldbeskouing binne die Afrikaanse dramaliteratuur toon voor tagtig twee duidelike opvattinge. Voor Sestig is die Christelik-religieuse mens- en wêreldbeskouing onbevraagtekend in die produkte van die tydperk aanwesig. Na Sestig word die Christelik-religieuse mens- en wêreldbeskouing betwis, betwyfel en gerelativeer. Dit word selfs totaal afgeskryf.

Hoe die tagtigersisteem die Christelik-religieuse ontologie en antropologie gaan vergestalt, is die doel van hierdie studie en derhalwe word daar nie nou daarop uitgebrei nie. In die slothoofstuk sal daaroor tot 'n gevolgtrekking geraak word.

2.4 DIE DRAMATURGE VAN TAGTIG

2.4.1 Algemeen

Enkele van ons ouer dramaturge Pieter Fourie, Chris Barnard, W.A. de Klerk, A.S. van Straaten, Adam Small en Dolf van Niekerk lewer steeds goeie bydraes tot die Afrikaanse drama. Hennie Aucamp, ook reeds gevestigde woordkunstenaar, bestook as't ware die verhoë met sewe kabaretstukke. Laasgenoemde word nie in hierdie studie betrek nie omdat die kabaret, myns insiens, 'n andersoortige genre verteenwoordig. Omdat dit nietemin baie met die genre van die drama gemeen het, word dit hier genoem ter wille van volledigheid.

Tagtig word gekenmerk deur 'n hele nuwe generasie dramaturge wat debuteer. Die belangrikste dramaturge van tagtig is: Hennie Baird, Susan Coetzer, Lochner de Kock, Ben Dehaeck, Reza de Wet, Corlia Fourie, Kobus Geldenhuys, Temple Hauptfleisch, Dorian Haarhoff, Lisa Hall, Marc Horsten, Nico Luwes, Anlen Marais, Henry Mylne, Thijs Nel, Louw Odendaal, Deon Opperman, Tjaart Potgieter, Marietjie Pretorius, Schalk Schoombie, D. Scott, René Tredoux en George Weideman.

Volledige besonderhede van die aangehaalde dramas deur die onderskeie dramaturge sal in die bibliografie verskyn. Nie al hierdie dramas sal in die intertekstuele gesprek van hierdie studie betrek word nie. Slegs manuskripte van dramas wat opgevoer en of gepubliseer is en ook beskikbaar is, sal aandag geniet.

Met so 'n groot aantal nuwe tydgenootlike dramaturge is dit nie verbasend dat tagtig as sisteem met besonderse dominante entiteite onderskei kon word nie.

2.4.2 Reza de Wet

Aangesien *Diepe grond* die fokusdrama van hierdie studie is, is dit geregverdig en nodig dat enkele biografiese besonderhede omtrent haar verskaf word.

Reza de Wet is op die klein Vrystaatse dorpie, Senekal, gebore. Sy het as enigste kind baie beskermd en onder die streng reëls en regulasies van haar ouers en oupa en ouma grootgeword. Sy ontvang die meeste van haar skoolopleiding aan die Nasionale Christelike Meisieskool Oranje. Die twee jaar wat sy in Kimberley in die skool was, wys haar die minder gegoeide kant van die lewe. Dit is tot dié sy van die lewe dat sy aangetrokke voel.

Na haar skooljare word sy student aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat waar sy Drama bestudeer. Haar Honneursgraad behaal sy aan die Universiteit van Kaapstad. Haar akademiese kwalifikasies word later aangevul met 'n Honneurs- en 'n Meestersgraad in Engels.

De Wet se eerste twee dramas is albei vir die ATKV-kampustoneel geskryf en ook vir die eerste keer by die geleentheid op die planke gebring. In 1985 maak *Diepe grond* opslae wanneer dit as besondere vrug van Kampustoneel deur waarnemers geëvalueer word. In 1987 word ook *Op dees aarde* tydens Kampustoneel op die planke gebring. Haar derde drama, *Nag, generaal*, word in 1988 vir die eerste keer tydens die Grahamstadse Kunstefees opgevoer. Haar laaste twee dramas word met minder fanfare as haar debuutstuk begroet (Greeff, 1988:94).

Met *Diepe grond* (1986) het Reza de Wet bewys dat sy die potensiaal besit om een van die mees geslaagde dramaturge van die Afrikaanse dramaliteratuur te word. Onder die vele nuwe dramaturge van tagtig kan sy reeds as een van die bestes onder die handjievul geslaagdes beskou word.

2.5 DIE SISTEEMBEPALERS VAN TAGTIG

2.5.1 Inleiding

Vroeër in hierdie hoofstuk is vasgestel dat 'n literêre sisteem bepaal word deur dominante literêre entiteite wat intertekstueel met mekaar asook met die relevante omgewing van die sisteem, wat ook teks is, kommunikeer. Daar is ook bepaal dat enige literêre aspek as 'n entiteit beskou kan word. Dit sluit dus aspekte soos temas, motiewe, perspektief, tyd, ruimte, en so meer in.

Dit is natuurlik so dat dieselfde literêre entiteite in baie literêre sisteme aanwesig sal wees, maar nie almal sal noodwendig dominant manifesteer nie. Voor Sestig was tyd as literêre entiteit bloot 'n middel waardeur chronologie of achronologie aangedui is. Tydens Sestig

word tyd tot tema verhef en as problematiek van die mens van die era op die spits gedryf. Dit is, myns insiens, eintlik die wyse of konvensie waarop en waarvolgens literêre entiteite manifesteer wat literêre sisteme van mekaar onderskei.

Om die tagtigersisteem te karakteriseer, beteken dus dat die dominante literêre entiteite (sisteembepalers) geïdentifiseer en beskryf moet word. 'n Uitvoerige karakterisering van enige literêre sisteem met die dominante literêre entiteite as vertrekpunt, sou 'n bespreking van al die verskillende literêre entiteite of verskynsels vereis. Omdat die karakterisering van die tagtigersisteem oorsigtelik sal wees en as breë agtergrond moet dien waarteen die res van die studie gesien moet word, sal hier slegs aan tematies en tegniese opvallende verskynsels aandag gegee word. Die woordverwante literêre entiteite kulmineer immers in een of ander tema; aan die ander kant kan die tema/s nie geabstraheer word sonder inagneming van die tegniese gestalte van die literêre werk nie. Met ander woorde, die bespreking van die dominante temas en tegniese aspekte van die tagtigersisteem sal 'n oorsigtelike karakterisering volledig genoeg dien.

2.5.1.1 Die huweliksliefde

Dié oeroue tema van die liefde kry in die tagtigerdrama lyf in die gestalte van die negatiewe of onvervulde liefde tussen man en vrou. In *Ek, Anna van Wyk* is Anna en Pierre Terre'blanche se huwelik uit die staanspoor gedoem, want 'n huwelik wat die resultaat is van 'n hofbevel se kanse op sukses is uiters skraal: "... my huwelik 'n hofbevel" (Fourie, 1986:3), aldus Anna. In *Die groot wit roos*, ook deur Pieter Fourie, is ook Louis en Joan se huwelik gedoem. In *Balkon vir twee* is Mel en Nel se huwelik, waarvan Nel op 'n tyd kon sê: "Ek het gedink dit was hemels" (Le Roux, 1989:28) op die rotse. Kato Vermaak, die hooffiguur in *Fluit vir die vlieë*, deurworstel nou al 'n drie-en-dertigjarige vonnis in 'n bediende-verhouding met haar ruggraatlose man, Jan Vermaak. Op hul drie-en-dertigste huweliksherenking verwoord Kato vir die eerste keer haar ongeluk so: "Ek was 'n dwaas, die grootste een wat jou pa kon teëkom. Hy het nie vrou gesoek nie, hy wou 'n bediende hê ... lewenslank vry!" (Nel, 1986:14) en "Hulle sê die liefde is blind ... nouja, my huwelik was 'n goeie bril." (Nel, 1986:17.) Ook die onverwagte besoekers in die drama, Jerrie en Mercedes, se huwelik laat veel te wense oor.

Daar is verskeie faktore wat tot die mislukte huwelik aanleiding gee: statusbeheptheid - gewoonlik aan die kant van die man -, 'n onvervulde sekslewe, onvrugbaarheid en armoede, om maar enkeles te noem.

Anders as in Sestig bied die erotiese geen verlossing meer nie. Chris, in *En dit was môre*, spel dit so uit: “Daarom mag ons dit nooit weer doen nie. Want jy het probeer en nooit geslaag nie. Nes ander mense wat ek ken. Elke keer is ’n mislukking.” (Baird, 1985:24.) Louis, in *Die groot wit roos* se sewe liefdesverhoudings wat telkens in die seksuele kulmineer, is bewys daarvan dat die soeke na sin in die erotiese onvervuld bly.

2.5.1.2 Die dood

Die tema van die dood is onlosmaaklik met die van die religieuse verbind. ’n Uitsiglose anti-Christelike siening van die dood staan sterk voorop in die tagtigerdrama. In *En dit was môre* word die dood bloot ontvlugtingsmiddel uit ’n sinlose lewe: “Ek wag, elke dag. Wag dat die dag verby moet gaan en dat ek moet doodgaan” en “So ploeter ons maar voort, en wag om dood te gaan. Want net deur die dood kan ons van hierdie warboel-bestaan ontsnap.” (Baird, 1985:12.) Vir Gustav, die kluisenaar in *Skaak*, is die dood die enigste sekerheid en derhalwe doen hy die nie-Christelike ding om selfmoord te pleeg: “Alles is clichés behalwe die dood.” (Botha, 1983:56.)

Die dood van ’n ander word dikwels die gewaande oplossing van eie probleme. In *Diepe grond* vermoor Soekie en Frikkie hulle ouers en later ook vir Grové omdat hy hulle lewens versuur het: “Ons wil jou nie seermaak nie, maar sien, jy wil alles bederf - nes Ma en Pa! Hulle’t vreeslik met ons geraas - en hulle wou my ook wegstuur!” (De Wet, 1986:49.) Kort hierna word Grové, wat hulle uit hulle verknorsing wou kom red, aan die vleishaak gekruisig. In die byna groteske drama met die ironiese titel, *Kinderspeletjies*, vermoor Kinna, ’n nuwe koshuisleerling, ’n onderwyseres om die guns van Mary - wat haarself tot “Grote Wyse Maagd” (Pretorius, 1986:10) verhef het - te wen. Die enigste manier om Kinna, Mary, Letti en Kobie se aandadigheid aan die moord te verdoes, is om dit met ’n ander moord, wat na ’n selfmoordpoging moet lyk, te wreek. Die onskuldige Vanessa word, vanweë haar onskuld, as sondebok uitgesonder en opgehang om die ander meisies van hul skuld te bevry. Dit is ironies dat die Bybelse motief van die kruisiging in bogenoemde dramas aangewend word om on-Bybelse, of deur God verbode dinge - moord en selfmoord - te vergestalt.

Dit is uit die enkele voorbeelde duidelik dat daar in die tagtigerdrama ’n nie-Christelike perspektief van die dood vergestalt word.

2.5.1.3 Die sinloosheid van die lewe

Hierdie tema loop hand-aan-hand met die anti-Christelike siening van die dood. Omdat die lewe as sinloos ervaar word, loop dit uit op 'n minagting daarvan; derhalwe die maklike gryp na moord en selfmoord as ontvlugting. Chris, die manlike hooffiguur in *En dit was môre* se traak-my-nieagtigheid is 'n uiting van sy ervaring van die lewe as sinloos. Verskeie kere is sy enigste kommentaar op sy vrou se gesprekke met hom: "... maak nes jy lekker kry" (Baird, 1985:3). Van homself sê hy: "En hier is ek vandag; 'n leë man wat die hele dag voor die TV sit en bier drink." (Baird, 1985:11.) Hy bring die dilemma van die tagtigermens se bestaan so onder woorde: "Maar waar is die handleiding van die lewe? Ons lewe maar soos ons dink ons behoort te lewe. Ons stel mense as kopdokters aan om aan ons te verduidelik hoe ons werk. Maar hoe kan hulle aan ons duidelik maak hoe ons werk as hulle in dieselfde bootjie is?" (Baird, 1985:12.) Die titel van die drama is reeds vooruitduidend van die sinlose lewe wat daarin vergestalt gaan word. "Môre" is vir Chris ook reeds iets van die verlede omdat dit ewe sinloos sal wees as al die ander "môres" wat hy beleef het en nou deel van die verlede is. In elke "môre" sien hy byvoorbeeld die verlede: "Al wat ek sien is die verlede." (Baird, 1985:20.)

In *Balkon vir twee* is Mel en Nel se huweliksbootjie besig om te sink omdat hulle die sin van die lewe in 'n hedonistiese - in plaas van 'n Christelike - lewenswyse probeer vind het. Mel betree sy huwelik met dié lewensiening: "Die scene is nou die Yanks. Kyk die fliek - dis die Big American Dream. Geld, status, seks en huweliksprobleme. Sinisme oor Viëtnam, Kennedy en so. Zolletjie rook, dis lewe! Groovy!" (Le Roux, 1989:13.) Genadiglik vind hulle op hulle agste huweliksherenking weer sin in die huwelik en in die lewe.

Vir drie-en-dertig jaar lank sloof Kato Vermaak haarself af om in die alledaagse behoeftes van haar gesin en die ewig teenwoordige en veeleisende plaasvolk te voorsien. In hierdie alledaagse stryd om die fisiese, het Kato die sin uit die lewe sien verdwyn. Haar man, Jan, se opmerking dat sy met alles fout vind, bied haar net die geleentheid om van haar frustrasies ontslae te raak: "Met alles! Net met een ding. Die lewe, die warm stinkende vervelike lewe. My lewe en ek sal dit vir jou uitspel ook: D...R...E...K!" (Nel, 1986:7.) Gelukkig is dit die begin van 'n suiweringsproses by Kato wat uiteindelik daarop uitloop dat Kato, in *Fluit vir die vlieë* nie meer alles en almal soos "verdomde vlieë" (Nel, 1986:13) ervaar nie maar dat sy weer sin in die lewe vind.

In die tagtigerdrama is daar 'n hewige stryd om die sin van die lewe. Hoewel 'n groot aantal dramafigure daarin slaag om die sin van die lewe te ontdek, bly dit 'n ontstellende aantal voortdurend ontwyk. Die eksistensialistiese filosofie van Sartre en Camus, wat in die

Sestigerdrama die ondergrond van die uitbeelding van die lewe as sinloos was, laat oënskynlik nog hul spore in die tagtigerdrama.

2.5.1.4 Die verlede as destruktiewe mag

Die verlede as negatiewe mag in die hede is vir vele tagtigerkarakters 'n wroegende en beklemmende probleem waarvan hulle hulleself probeer bevry. In *Murg* wil Pieter alle bande met sy verlede verbreek: "Ek gaan myself isolate in die woestyn ... Ek gaan my essence verander ... my gene! Die kak waarmee ek gebore is ... die sonde van my fokken vaders." (Geldenuys, 1989:30.) 'n Sterk naturalistiese opvatting spreek uit Pieter se belewenis van sy huidige situasie.

In dieselfde drama het Linda en Beverley 'n verledebloedverbintenis wat Linda graag wil verbreek: "Ons is mekaar se murg ... mekaar se soft spot ... en mekaar se strength ..." (Geldenuys, 1989:37.) Uiteindelik sny Pieter die "murg" tussen Linda en Beverley af deur Linda te vermoor. Dit is ironies dat Beverley, wat nie omgee het vir die gemeenskaplike verledeband tussen hulle nie, gespaar bly, terwyl Linda deur haar dood van haar verlede losgesny word. Tragiek lê ook verskuil in die feit dat Pieter Linda van haar verlede verlos, terwyl sy gehate verbintenis met sy "murg" bevestig word deurdat Linda sy paspoort na 'n vry toekoms, sy vliegtuigkaartjie, voor haar dood stukkend skeur.

In *Leuens* probeer Ina haar ongelukkige kinderjare besweer deur 'n boek daaroor te wil skryf. Sy wil die skuld las wat die leuenlewe van haar ouers en oupa op haar as jong kind gelaai het op die wyse probeer afwerp. Met die hulp van 'n sielkundige, Anita, slaag sy daarin. Sy begrawe as't ware haar ouers en haar oupa (dus ook haar verlede) 'n tweede keer - hierdie keer nie fisies nie, maar wel sielkundig. Anita gee aan haar die suksesvolle raad: "Huil, jy moet huil." en "Want dan kan jy hulle begrawe." (Fourie, 1985:56.) Ook Soekie en Frikkie in *Diepe grond* begrawe hulle ouers, en wel fisies, om hulle van hulle verlede te bevry: "Want sien, meneer, ons het hulle gebêre." (De Wet, 1986:50.)

In *Die groot wit roos* speel die verlede 'n beslissende rol in die lewe van die vrouejagter, Louis. "Terwyl die verskillende tonele 'geskiet' word, is Louis aanwesig en word sy ervaring(s) by 'n konfrontasie met die verlede en met van die karakters van die verlede (nou ook ou volwasse vroue) getoon." (Keuris, 1989:15.) Hierdie konfrontasie met die verlede "... word onafwendbaar omgeskep in 'n konfrontasie met die self, totdat van hom weinig meer oorbly as 'n dop 'n geraamte 'vasgeval in die dryfsand wat ek is'" (Weideman, 1989:14).

Ook in *Onderhoud met 'n bobbejaan* is die verlede 'n tyd waaraan alleen met spyt en onvergenoegdheid teruggedink kan word. Vanuit 'n Christelike perspektief kom 'n van sy skyn gestroopte Gibbon tot die ontnugterende sintese: "Dat die goed wat ek gedoen het, ek gedoen het omdat ek die kwaad wat ek wou doen nie kon doen nie." (Cloete, 1986:45.) Hy besef ontredde dat hy sy Christenskap deur leuens en valsheid in stand gehou het.

Die negatiewe invloed van die verlede kulmineer meestal in voortgesette aftakeling van die hede. In die minderheid gevalle werk 'n negatiewe verlede positief op die hede in. Die drama *Leuens* is van laasgenoemde 'n bewys.

2.5.1.5 Die rol van die vrou

Feminisme vind sterk neerslag in *En dit was môre*. Die vrou, Annekie, is absoluut in beheer. Sy is selfs die broodwinner, terwyl haar man, Chris, ledig en sinloos sy tyd tuis verwy. In die slottoneel van die drama probeer Chris sy reeds weggekwynde manlikheid en status red deur Annekie te verwurg: "Ek is die man. Ek is die hoof van die huis. Ek is in beheer." (Baird, 1985:44.)

In *Leuens* is twee vroue die hooffigure. Anita is 'n selfstandige en suksesvolle beroepsvrou wat vir geen man hoof terug te staan nie. Ina, 'n ongelukkige kinderlose vrou word sielkundig getreiter deur 'n verlede waarin die vrou tweede viool moes speel. Sy wil hierdie verlede neutraliseer deur dit uit 'n feministiese oogpunt te boekstaaf: "Maar ek wil die storie vanuit 'n feministiese oogpunt vertel." (Fourie, 1985:8.) Haar kinderloosheid is ook die gevolg van haar feministiese idees wat spruit uit verset teen die tradisionele, verkrampte en absolute waardes ten opsigte van die vrou wat deur haar ouers gehandhaaf is: "Maar jy sal my nie glo nie, selfs vandag nog dink die mense as jy trou, doen jy dit net vir een ding: prokreasie." (Fourie, 1985:17.)

Feminisme in die tagtigerdrama is merendeels 'n versetreaksie teen die tradisionele rol van die vrou in die Afrikanersamelewing. Esther, in *En die son skyn in Suid-Afrika*, se opstand teen haar tradisionele vrouwees vind uiting in haar pogings om feministiese spotprente te teken. Sy is egter so vasgevang in haar tradisionele rol as vrou dat sy jammerlik faal in hierdie pogings van haar:

ESTHER: Jy hou nie daarvan nie? Ek dog dis feministies.

BETTIE: Dis hoekom jy aanmekaar tussen die potte en die panne gaan bly sit, Esther, ou dier. Jy moet slim wees. Ruil alles om. Teken die vrou op die maan en die man besig om

die toilet skoon te maak.
(Fourie, 1986:13.)

Die wyse raad aan Esther kom duidelik van 'n reeds geëmansipeerde Bettie. Skuldgevoelens, wat dikwels 'n groot kwelling by die geëmansipeerde vrou is, word ook in hierdie drama aangeraak. Esther vind dit moeilik om te ontsnap van haar pligte teenoor haar gesin en vriende wat daar kuier. Ironies genoeg, bevry sy haarself ten slotte van haar skuldgevoelens en van haar tradisionele vrouwees met die hulp van 'n man met die ewe ironiese naam van Adam. Esther se nuutgevonde vryheid en eiewaardigheid word weer- spieël deur die blommende viooltjies:

ADAM: Esther, die viooltjies ... hulle lewe nog!

ESTHER: Wat meen jy hulle lewe ... Hulle blom!
(Fourie, 1986:53.)

2.5.1.6 Afrikanisering

Piet Mulder (1989:14) skryf in 'n artikel, "Verby apartheid se seer en terug", met die subtitel, "Die Afrikaner het uiteindelik deel van Afrika geword":

Skrywers soos Elsa Joubert, Wilma Stockenström en Etienne van Heerden het vir die Afrikaner die pad na Afrika oopgebreek. By hulle raak die Afrikaner volledig 'van Afrika', 'n neiging wat ook opmerklik is by jong dramaturge soos Reza de Wet en Deon Opperman, wat die Afrikaner se geskiedenis en godsdiens dikwels onder die loop neem.

In *Diepe grond* spreek die "eens deftige ou plaashuis" (De Wet, 1986:9) van die Afrikaner se eertydse tradisionele statusgebonde verlede. Die globale ruimtelike situering is tipies van Afrika: die gebeure speel af op 'n plaas in die Vrystaat en dit is veral die geluide wat sterk suggestief van Afrika is:

Die klak-klak van 'n windpomp wat stadig draai, word van tyd tot tyd gehoor. Aan die begin van die stuk klink die gekloek van die twee plaashoenders, maar namate dit aand word, word hoendergeluide vervang met Afrika se naggeluide - veral die veraf getjank van jakkalse.

Ook ou Alina, die plaasbediende, is tipies van Afrika: "Sy dra 'n kopdoek, baie armbande en haar voete is kaal. Sy is geklee soos 'n tradisionele plaasbediende." (De Wet, 1986:8.) In haar magiese, oorheersende teenwoordigheid lê die geheimsinnigheid van Afrika verskuil.

Die Afrikanergebondenheid van die gebeure in *Die teken* word bondig deur Podbrey (1986:14) saamgevat:

In the South African context, 'Die Teken' could have only been written by an Afrikaner about Afrikaners. It simply wouldn't have made sense within any other community in this country save that of the unforgiving Dutch Reformed circle which dominates the rural life of the Afrikanerdom.

In *Die koggelaar* is Boet Cronjé uitgelewer aan die wispelturigheid van die Koggelkaroo, onlosmaaklik deel van Afrika. Dit is uiteindelik die dorre Afrikalandskap wat as die sterkere uit die stryd tree. Knaplat beskryf Boet Cronjé se ondergang treffend in die taal van dié wêreld self: "Dan het die koggelmandervoet hom tog vertrap. Hier in ons kontrei is dit wet, 'n waarheid soos kalingklip en muistepelbos: vertrap jy hom, vertrap hy jou." (Fourie, 1986:1.)

Die bemoeiing met die Afrikaner kom ook sterk tot uiting in die ontmaskering van sy godsdienstbeoefening, sy politieke vooroordele en die streng en eng Calvinistiese opvoeding waaraan die jeug van die volk onderwerp word. Laasgenoemde twee aspekte is nou verweef met die religieuse uitkyk van die Afrikaner en sal in die verdere verloop van die studie aandag geniet.

'n Ander belangrike Afrikanertradisie, die chauvinistiese beheptheid met die instandhouding van 'n suiwer familiebloedlyn, word veral in die dramas van Pieter Fourie ongenadiglik ontmasker. In *Die koggelaar* word Boet Cronjé gestraf vir die vernedering van sy vrou, Anna, in sy pogings om 'n erfgenaam vir die plaas te verwek deurdat die familieplaas andersins uiteindelik die besit van die anderkleuriges, Anker en Knaplat sal word. In *Ek, Anna van Wyk* is Anna die "teelooi wat die stoet verder moes dra". Sy is spesiaal met kennerse uitgesoek om "die amper heilige naam" van die Terre'blanchefamilie verder te dra. Niemand was egter bewus van die smet wat die familie voortaan sou aankleef nie: "Maar niemand, nie eens my man, het geweet van die groot defek wat die teelooi van Nouvelle Liberté in haar gedra het nie. Grand mal. Die mees algemene vorm van vallende siekte." (Fourie, 1986:7.)

Afgesien daarvan dat feminisme dominant in die tagtigerdrama is, word die patriargale familieform - eie aan die Afrikaner - ook nog sterk gehandhaaf. In die twee dramas van Fourie wat hierbo bespreek is, word die twee Annas byna soos diere behandel. In *Die teken* is Diederik die beheersers van en heersers oor sy vrou en dogter. Sy vrou, Hendrianna, se verset spreek boekdele: "Nee, nie teëpraat nie, Diederik, net moeg. Moeg vir stilte. Vir nooit teëpraat nie. Vir altyd saamstem, al stem ek nie saam nie. Moeg vir

vrou-wees. Dis al.” (Opperman, 1986:39.) In hierdie verset van Hendrianna lê natuurlik reeds die eerste tekens van feminisme verskuil.

Die tagtigerdrama het ongetwyfeld sy voedingsbron in Afrika en die Afrikanerleefwyse. Laasgenoemde word merendeels op verskeie lewensterreine van skyn gestroop.

2.5.1.7 Buitestaanderskap

Onder hierdie tema kan twee tipes buitestaanderfigure onderskei word: die onversetlikes en die non-konformiste. Die hooffiguur in Van Melle se *Bart Nel* (1977) met dieselfde naam is veral bekend vanweë sy onveranderlikheid. Aan die einde van al sy wedervaringe sê hy nog: “‘Ek is Bart Nel van toe af, en ek is nog hy’.” (Van Melle, 1977:199.) Anna, in *Ek, Anna van Wyk* is ook ’n tipe Bart Nel-figuur. Haar woorde na haar huwelik met Terre’blanche eggo die van Bart Nel: “Gedurende my huwelik: Terre’blanche, maar ek is maar weer ek, Anna van Wyk.” (Fourie, 1986:1.) Boet Cronjé in *Die koggelaar* (1988:51) toon ook tekens van onveranderlikheid:

KNAPLAT: En daarna was jy weer jy? Nie ‘vreemd’ vir ander nie?

BOET: Ek was weer ek. (*Pouse*) Maar dit was van korte duur.

Die akteur, André de Jongh, in *André* beleef deurentyd ’n identiteitskrisis wat die gevolg is van sy onvermoë om tussen illusie en werklikheid te onderskei. Die volgende woorde getuig van sy onsekerheid oor homself: “Ek wil nie weggegooi word nie, Dina. Ek is André de Jongh en ek wil dit bly. André de Jongh. Dit beteken tog iets, nie waar nie?” (Hauptfleisch, 1985:47.) André se onsekerheid of hy wel hy wil wees, staan natuurlik in skerp kontras met Bart Nel se besliste sekerheid oor homself.

Die buitestaandersfiguur in *Skaak* figureer baie duidelik onkonformisties. Sy kluisenaarsbestaan is reeds duidend van sy onvermoë om in groepsverband saam te leef. Hy is baie deeglik bewus van hierdie onvermoë van hom en beskryf self sy dilemma so:

Wel die snaakse ding is, ek wou altyd tot ’n groep behoort. As ek rugby gespeel het, wou ek na elke wedstryd net soos al die ander spelers gelukkig lyk met ’n bier in die hand, en oor dieselfde dinge praat as waaroor hulle praat. As ek kerk toe gegaan het, wou ek voel ek glo nes al die ander in dieselfde God ... Maar ek het nooit nie ... Hoe harder ek probeer het om deel te wees van die mense om my, hoe duideliker het die kloof tussen ons geword ... Daar is baie hartseer in hierdie feit dat jy ’n drang het om te konformeer maar jy weet jy sal nooit kan nie ... Jy sal altyd alleen wees ... (Botha, 1983:32.)

In *Poppespel* word die konformisme van die Afrikaner en sy manipulasie deur magte bo en buite homself uitgebeeld deur 'n marionetteater waarin die poppe deur die enkeling, Hans, na sy wil en wense beheer word. Die pop *A* weier om te konformeer en gooi uiteindelik die hele orde van Hans se teater omver. Hans word self tot marionet gedoem, terwyl die poppe *A* en *Z* gaan leer om mens te word. (Fourie, 1986:44.) Hulle gaan individue word met 'n eie lewensuitkyk en eie denke - in Hans se terme sal hulle nie-konformerende buitestaanders wees. Anders as in bogenoemde voorbeeld is *A* en later ook *Z* nie lydendes nie, maar hou hulle buitestaanderskap juis positiewe voordele in.

In *Krismis van Map Jacobs* is Cavernelis weer een van die buitestaanders wat smart en ongeluk beleef. Hy boet uiteindelik met sy lewe vir sy ideaal om bo sy omgewing en rasgenote uit te styg.

Die buitestaandersfiguur, wat gedurende Sestig die Afrikaanse letterkunde vanuit 'n Europese geestesklimaat binnegetree het, trap steeds diep spore in die tagtigerdrama. Daar is egter 'n verskil: die buitestaander van die tagtigerdrama figureer as beelddraer van die van die mens van die Suid-Afrikaanse konteks.

2.5.1.8 Humor

Die tagtigerdrama weerspieël baie sterk die swaarmoedigheid van die tyd, maar die humoristiese, as teenpool, word ook waargeneem. In die meeste gevalle is die dramatekste waarin die humoristiese die botoon voer van twyfelagtige literêre waarde. Die klug, *Die buite-egtelike ouma*, word byvoorbeeld wyd deur resensente in minder vleierende terme ontvang. Horn (1988:17) voel so oor hierdie poging van Luwes: "As klug was dit so snaaks soos 'n voortploeterende skoolkonsert."

A.S. van Straaten se komedie, *Die potlooddief en die engel* (1985), val meer lofprysinge te beurt wat hoofsaaklik toegeskryf kan word aan die meer universele en allegoriese karakter daarvan. Van Coller (1987:15) verwoord dit so: "Dit spreek ook vanself dat die mees geslaagde stukke nooit versand in die historiese aktualiteit nie, maar mense van ander historiese tye ook kan aanspreek." Van werklik grootse drama is *Die potlooddief en die engel* egter nog maar 'n vae afskynsel.

Humor in die tagtigerdrama is wel geslaagd waar dit in die meer ernstige dramas funksioneer. In *Fluit vir die vlieë* word Kato Vermaak se swartgallige uitbarsting oor haar sinloos voortsleurende lewe getemper deur haar galgehumor. By gebrek aan iets beter is sy selfs bereid om haar drie-en-dertigste huweliksherdenking met "brood en botter" te vier: "As

jy nou 'n lady was Kato Vermaak, kon iemand vandag by jou kom tee drink het, maar jy weet, daar is nie eers koek om by te gee nie ... Aag nouja, daar's darem altyd brood en botter." (Nel, 1986:3.)

In *Diepe grond* gaan die aftakeling van eens behoudende Afrikanerwaardes ook gepaard met 'n soort wrange humor. Die skisofreniese Soekie en Frikkie put wel pret en plesier uit die rituele naspeel van hul ouers se bekrompenheid, maar die leser en toeskouer - veral die wat die Afrikanerwaardes nog aan eie lyf beleef - word met 'n ongemaklike keuse gekonfronteer: of hulle kan saam met Soekie en Frikkie plesier vind in die oënskynlike oorwinning oor die sogenaamd behoudende of hulle geloof in dié waardes kan hulle maar net wrang en selfs sinies laat lag.

Hoewel die humoristiese aanwesig is in die tagtigerdrama, word dit nog nie as dramatiese tema suksesvol ontgin nie.

2.5.2 Die sisteembepalers van tagtig op tegniese vlak

2.5.2.1 Meervlakkige verhoë

Meervlakkige verhoë word ingespan as teatersemiotiese teken om die semantiese inhoud van die dramateks te kompleteer. Die tweevlakkigheid van De Wet se *Diepe grond* steun die skisofreniese karakters van Soekie en Frikkie. Die titel en die gegrawe na water suggereer verder nog 'n derde vlak wat die duistere nie-waarneembare ondergrond van die vreemde karakters veronderstel.

Hoewel die verhoog in *En dit was môre* nie meervlakkig voorgestel word nie, word dit gesuggereer: die ruimte in die woonstel op die twaalfde verdieping en daaronder die groot stad. Die tweevlakkigheid lig deur kontrastering die passiwiteit en gemak van die stadmens uit - Annekie is slegs fisiek aktief wanneer die gemak van die hysbak ontbeer moet word en sy gedwing word om die trappe na die twaalfde verdieping te klim. Dat hulle juis op die twaalfde verdieping woon, is duidend van finaliteit en afrekening - twaalf word geassosieer met volheid: 'n dag het byvoorbeeld twaalf ure. Chris reken inderdaad met Annekie af deur haar te vermoor.

In *Balkon vir twee* "word dikwels by die reling van die balkon in die gehoor ingestaar" en Nel "kom van binne af opgestap" (Le Roux, 1989:1). Hierdie tweevlakkige ruimte simboleseer die feit dat daar in enige huwelik slegs plek vir twee - man en die vrou - is. Indringers soos Bobette en Linda Jackson is beslis onwelkom.

In *Die potlooddief en die engel* suggereer die engele 'n tweede hoër dimensie. As verteenwoordigers van die ryk van die goeie (die hemel) is hulle - heel gepas - nie vir die sondige aardlinge sigbaar nie. Die dramaturg roep ook indirek, deur die teenwoordigheid van hemelinge, 'n derde vlak na vore, naamlik die hel.

2.5.2.2 Drama binne die drama

In *Ek, Anna van Wyk* (1986) en in *Die groot wit roos* word die muur tussen die verhoog en die gehoor opgehef en word die teatermense agter die skerms terselfdertyd deel van die dramateks en die opvoering. Op hierdie wyse word twee dramas as't ware simultaan opgevoer: die drama van die teatermense om die teks op die planke te kry en die drama minus die tegnici.

In *André* word die verskillende fasette van die onstabiele akteur se karakter telkens belig deur hom 'n rol in 'n drama te laat vertolk. In "Oom Lewies vind olie" vertolk hy byvoorbeeld die rol van "'n omie wat skielik ryk geword het - nuwe onderbaadjie, nuwe skoene, ens.; alles nuwe mode wat hom definitief nie pas nie" (Hauptfleisch, 1985:14). Deur sy hedonistiese lewensuitkyk is André eintlik deurgaans besig om sy siel aan die duiwel te verkoop. Die finale rol wat hy vertolk, naamlik die van doktor Faustus, bevestig ten slotte net sy verwagte tragiese einde. "Die hooffiguur se sekulêre lewensiening, naamlik 'ek is die skepper van my eie lewe' het gelei tot toenemende isolasie en vereensaming en het hy uiteindelik 'die duur prys' aan Mephistopheles betaal", aldus Seyffert (1985:2.)

In *Poppespel* word die muur tussen die verhoog en die gehoor ook verwyder en word daar ook twee dramas tegelyk opgevoer. Daar is eerstens die drama wat deur die marionette vertolk word en dan is daar ook die drama waarvan Hans en Jan deel uitmaak. Hans, die manipuleerder van die marionette, is ook die deurbreker van die muur tussen gehoor en verhoog.

Ook in *Ada* realiseer twee dramas terselfdertyd. Afgesien van die drama van Ada se eie lewe, speel nog twee dramas hulle beurtelings op televisieskerms af, naamlik "Seeman" waarin Ada se held, Francois de Villiers die hoofrol vertolk, en ook "Eve" waarin Ada self teenoor haar held speel.

In die fokusdrama van hierdie studie, *Diepe grond*, word daar ook kleinere dramatjies binne die drama voltrek. Soekie en Frikkie voer telkens toneeltjies uit hulle kinderjare op waarin hulle in die rolle van hul ouers optree en soms ook hulleself speel teenoor hulle

ouers toe die nog gelewe het. Die dramatjies binne die grotere drama het hier hoofsaaklik die funksie om die tradisionele Afrikanerwaardes af te takel.

Die aanwending van hierdie tegniek is, globaal beskou, gemik op 'n baie meer direkte uitbeelding van die dramatis personae en die dramatiese gebeure.

2.5.2.3 Kaal verhoë

Die neweteks aan die begin van *Die koggelaar* stel dit onomwonde: “'n Kaal verhoog” (Fourie, 1987:1.) Ook *Ek, Anna van Wyk* open met presies dieselfde toneelaanwysings. Die openingstoneel van *Die groot wit roos* is weinig verskillend van 'n kaal verhoog: “'n Oop graf. Helderblou maanlig. Die begrafnisgangers.” (Fourie, 1989:1.) Die toneelaanwysings aan die begin van *Onderhoud met 'n bobbejaan* lees so: “Die enkele vertrek moet so kaal moontlik wees om die illusie van ingehoktheid voor te stel.” (Cloete, 1986:7.) Corlia Fourie lei haar *Poppespel* in met die volgende “PRODUKSIENOTAS”: “Omdat die tonele aanmekaar loop en daar soms baie op die verhoog beweeg word, mag dit die maklikste wees om met so min as moontlik toneelrekwisiete klaar te kom.”

Die funksionaliteit van die kaal verhoog sou in elke drama breedvoerig aangedui kon word. Daar word egter hier volstaan met die uitwys van hierdie dominante tegniese aspek in die tagtigerdrama.

2.5.3 Slotopmerkings

Die feit dat dominante literêre entiteite wel onderskei kon word in die Afrikaanse dramatekste wat sedert 1980 gepubliseer en/of opgevoer is, bewys dus ongetwyfeld dat tagtig inderdaad as 'n literêre sisteem beskou kan word. Dit moet hier baie duidelik gestel word dat die bespreking van die sisteembepalers van tagtig geensins op volledigheid wil aanspraak maak nie. Dominante motiewe en stylkenmerke sou ook nog uitvoerig behandel kon word. Boonop is die onderskeiding van die sisteembepalers, myns insiens, in 'n groot mate 'n subjektiewe kwessie en ander ondersoekers van dieselfde studieobjek sou nog tematies en tegniese dominante literêre entiteite by die wat hier onderskei is, kon voeg.

Dit moet uit die bespreking van die dominante temas duidelik wees dat weinig daarvan werklik nuut aandoen in die sin dat dit vir die eerste keer as temas binne die Afrikaanse drama gestalte kry. Dit is egter die wyse waarop die temas manifesteer wat dit as dominante entiteite van tagtig laat uitstaan. Die wyse of aard van die dominante temas is onlosmaaklik verbind met die werklikheid waarin die tagtigerdrama sy wortels het. Hier-

die korrespondensie van die temas met die eietydse werklikheid (relevante omgewing) staaf weer eens die feit dat tagtig wel 'n literêre sisteem is.

Die ontginning van verskillende temas in verskillende dramatekste in dieselfde gees bevestig die bestaan van intertekstuele gesprekke binne die tagtigersisteem. Hierdie gemeenskaplike gesprekke binne die tagtigersisteem verraaï 'n gemeenskaplike voedingsbron. Dit is natuurlik die eietydse werklikheid of relevante omgewing van die tagtiger-sisteem.

Gebroke huwelike is aan die orde van die dag en dit is derhalwe geen verrassing om die verkenning daarvan in die tagtigerdramatekste te bespeur nie. Die ervaring van die sinloosheid van die lewe en die daarmee gepaardgaande gryp na moord en selfmoord as ontvlugtingsmiddel versier daagliks die voorblaaie van byna elke koerant. Waarom sou dit die dramaturge van die era onaangeraak laat? Die Afrikaner is doelgerig op pad om hom van 'n bekrompe Calvinistiese so wel as politieke verlede te bevry. Dit geskied nie sonder pyn en innerlike stryd nie. In die tagtigerdramatekste word hierdie verlede met felheid ontmasker. Eertyds was Europa die spilpunt van wêreldgebeure en het die Afrikaanse woordkunstenaar baie van sy inspirasie en motivering uit daardie geesteklimaat geput. Intussen is Afrika nie sonder woelinge op vele terreine nie en vind die woordkunstenaar dat die muse uit eie bodem hom genoegsaam aanspreek. Afrikanisering is derhalwe 'n sterk tema in die tagtigerdramatekste. In die hedendaagse samelewing veg die vrou beswaarlik nog vir gelyke regte; intendeel, sy word eerder deur omstandighede gedwing om in baie opsigte aan haar manlike eweknie gelyk te wees. Dit is dus verstaanbaar dat veral vroulike dramaturge van die tyd hul kans sal waarneem om die posisie van die vrou in die samelewing te ontgin. Feminisme in die tagtigerdramatekste is 'n tema wat nie misgelees kan word nie. Die tema van buitestaanderskap is nie onverwags in die tagtigerdramatekste nie. Die probleme en werklikhede van die dag dwing vele individue tot die eensame weg eerder as om aan groepsdruk toe te gee en in die proses met gewetenswroeginge saam te leef.

Bogenoemde vlugtige aanduiding van die interaksie tussen die tagtigerdramatekste en die relevante omgewing, bevestig nie net weer die feit dat tagtig wel 'n sisteem is nie, maar beklemtoon ook die bestaan van intertekstualiteit tussen die tekste binne die sisteem en die daarbuite. Laasgenoemde kwalifiseer tagtig ook baie duidelik as 'n oop literêre sisteem.

Die Christelik-religieuse as dominante entiteit is nie in die bespreking van tematies dominante entiteite ingesluit nie, omdat dit die tema is waarop in die res van die studie gefokus sal word. Die Christelik-religieuse moet teen die agtergrond van en in samehang met die reeds bespreekte dominante temas ontgin word.

HOOFSTUK 3

DIE KONSEPTUELE ASPEKTE EN DIE MANIFESTASIE VAN DIE CHRISTELIK-RELIGIEUSE IN DIE DRAMA

3.1 INLEIDING

Geen literêre werk is denkbaar sonder karakter, tyd, ruimte en gebeure nie. Omdat die drama ook as 'n literêre teks gelees kan word, kan aanvaar word dat bogenoemde konseptuele vorme ook deel van die manifestasievorme van dié genre sal uitmaak. Myns insiens, moet die struktuur van 'n literêre werk, en dus ook van die drama, vanweë die konseptueel waarneembare aard daarvan, ook by die genoemde figurasievorme gereken word. Eintlik sluit die struktuur die ander konseptuele elemente in.

Die konseptuele elemente tyd, ruimte, gebeure, karakter en struktuur is nie slegs wesensmerke van die literêre werk nie, maar allereers inherente deel van menswees in die alledaagse werklikheid. Die integrale aard van die Christelik-religieuse omspan ook hierdie essensies van menswees. Omdat die drama, soos alle literêre werk, sy voedingsbodem in die alledaagse werklikheid van menswees het, is dit dus nie vergesog om die Christelik-religieuse in die konseptuele manifestasievorme in die drama te ondersoek nie.

Elkeen van die konseptuele vorme sal in hierdie hoofstuk afsonderlik onder die loep geneem word. Daar sal uitsluitlik klem gelê word op die aspekte daarvan wat Christelik-religieuse relevansie toon. Teoretiese besinning oor die onderskeie konseptuele vorme sal slegs bygehaal word wanneer dit kan bydra tot die ontbloting van die manifestasie van die Christelik-religieuse.

Diepe grond sal telkens as vertrekpunt dien waarna die bespreking van die bepaalde konseptuele vorme, soos dit in die drama realiseer, dan sal uitkring na die ander tagtigerdramatekste. Intertekstualiteit tussen die tagtigerdramatekste ten opsigte van die manifestasie van die Christelik-religieuse in die konseptuele vorme sal blootgelê word in soverre dit rodig is om die aard van die verskynsel te bepaal. Daar sal met ander woorde nie noodwendig na al die tagtigerdramatekste waarmee intertekstuele gesprekke rondom die Christelik-religieuse moontlik is, verwys word nie. Nader gestel: indien die konseptuele

figurasievorm karakterisering byvoorbeeld bespreek word en daar word bevind dat 'n sekere karakter 'n prefiguur van Christus is, sal slegs twee of drie soortgelyke karakters in ander tagtigerdramatekste, en nie al die moontlikes nie, bespreek word om die bevinding en die aard daarvan te verifieer.

Hoewel Cloete (1982:45) ook perspektief as konseptuele element beskou, sal perspektief, vanweë die eiesoortige aard van die drama, waar elke karakter sy eie perspektief naas die van die implisiete outeur het, nie afsonderlik bespreek word nie. Tydens karakterbespreking behoort die perspektief van die onderskeie karakters ook duidelik te word.

3.2 DIE DRAMATIS PERSONAE

3.2.1 Inleiding

Mouton (1989:89) onderskei drie wyses waarop die dramatis personae benader kan word:

- Die psigologistiese benadering hou hom besig met die omskrywing van wie die karakter in die drama is en met die wyses waarop die karakter uitgebeeld word.
- Die aktansiële model van Greimas beklemtoon die funksies wat die dramatiese karakter vervul.
- 'n Derde benaderingswyse beskou die dramatis personae in relasie tot die akteur en die toeskouer.

Betroubare karakterontginning is, myns insiens, nie moontlik sonder die psigologistiese benaderingswyse nie. Sonder die vooraf vasstelling van wie die dramatiese karakter is en hoe hy tot stand kom, is die ander twee beskouings beswaarlik moontlik. Die verskillende benaderingswyses moet eerder aanvullend tot mekaar as afsonderlik gebruik word ten einde die dramatis personae volledig te ontgin.

Om ten eerste binne die psigologistiese benaderingswyse vas te stel wie die dramatiese karakter is, is States (1985:87 e.v.) se persepsie van die dramatiese karakter besonder verhelderend. Volgens hom vertoon die dramatiese karakter 'n driedimensionaliteit en kan 'n persoonlikheid, karakter en identiteit vir elke dramatis personae onderskei word. States (1985:90) verduidelik die verskil tussen persoonlikheid en karakter so:

Personality is born with the person, whereas Character is formed over time, as we say, 'in the fires of experience' or 'the school of hard knocks'. Children have Personalities long before they have Characters. They are, in fact, little Personalities to be filled with Character. Thus

Character is the deeper (if later) part of the person, his value sphere as defined within or against that of society, while Personality is his distinctive way of being himself. It would be absurd to suggest that Personality and Character are two different *things*, or that they exhaust, between them, the contents of human nature. Character is not simply the moral part of nature in the narrow sense of the word, but is rather that whole system of internal self-government which Shakespeare often linked, in its complexity, to a state of 'little kingdom'. Thus I would subsume concepts like Freud's ego, id, and superego, the instincts, repressions, unconscious, and the like, under Character.

Die begrip identiteit omskryf States (1985:97) so:

Identity, in this respect, may be defined as the attachment of one's energies, voluntarily or unvoluntarily, actively or passively, consciously or unconsciously, to an enterprise. Identity differs from the gross sum of traits we call Character or Personality in roughly the same sense that a final cause differs from an efficient one. The mind, Aristotle says, 'always does whatever it does for the sake of something which something is its end'. Identity, then, is one's end: it may take the form of an obsession, an *idée fixe*, a sustained exercise of will, a passion, a humor, a status, or a passive satisfaction or dissatisfaction in being what one is.

Met betrekking tot die verwantskap tussen die dramatis personae en die Christelik-religieuse is dit uit bostaande bespreking duidelik dat die psigologistiese benaderingswyse, met spesifieke klem op die karakter (soos deur States verklaar), die aangewese weg tot ontrafeling daarvan sal wees. Die Christelik-religieuse moet ongetwyfeld gesetel wees in die karakter van die dramatis personae, omdat dit ook, soos die karakter, mettertyd ontwikkel en deel vorm van die waardesisteem van die karakter.

In die ondersoek na die bepaling van hoe die Christelik-religieuse in die dramatis personae manifesteer, sal die psigologistiese benaderingswyse dus as uitgangspunt dien. Daar sal in die besonder gepoog word om die karakter van die dramatis personae te bepaal. Daarna sal die moontlikheid van funksionaliteit binne die Christelik-religieuse ondersoek word. Die aktansiële model sal dus ondergeskik aan die psigologistiese benaderingswyse aangewend word om die aard van die Christelik-religieuse ten opsigte van die dramatis personae vas te stel.

Dit moet ten slotte duidelik gestel word dat slegs die aspekte van die karakters van die dramatis personae wat die Christelik-religieuse toelig, aandag sal geniet. Geen volledige karakterontginning word beoog nie.

3.2.2 Die dramatis personae in *Diepe grond*

3.2.2.1 Soekie en Frikkie

Die persoonslys waarsku die leser reeds dat beide die dramatis personae skisofreniese karaktereienskappe openbaar. Sowel Soekie as Frikkie se karakters ry wipplank tussen kind en grootmens wees. Die uitwys van hierdie “flaw” by die hoofkarakters beklemtoon nie alleen hul potensiaal tot dramatiese handeling nie, maar verskerp ook vroegtydig die bewustheid van hierdie potensiaal van die karakters by die leser. Omdat die leser bewus is van die abnormaliteit van die karakters, verwag hy/sy vanselfsprekend ’n anormale (dramatiese) beleving van die Christelik-religieuse by Soekie en Frikkie.

In die bespreking van die begrip religie in hoofstuk 1 is aangetoon dat religieuse gevoelens by die mens gepaard gaan met ’n bepaalde soeke na iets of iemand bo en buite die mens self. Dit word uit die teksgegewe duidelik dat die eienaam Soekie ’n simboliese tekenwaarde het van ’n religieuse soeke by hierdie hoofkarakter. Haar oënskynlik absurde grawe na water (saam met haar broer, Frikkie) simboliseer ’n onbewuste soeke na die transendentale, met ander woorde na ’n mag/Mag hoër as en buite die mens self. Dat hierdie absurde, prospektiewe handeling (iets/Iets moet gevind word) wel religieuse konnotasies het, word bevestig deur die eindresultaat wat Soekie self vir hulle soeke in die vooruitsig stel:

Maar, Pappie ... die water - as die water uitspuit van diep onder die grond ... dan, Pappie ... dan ... (sit regop) ... sal dit soos ’n vloed deur die huis spoel ... en dit sal alles saamspoel ... als ... Ma se kisklere en Pa se manel, die sambok, die donscombors, die dekens ... als, Pappie ... als, jy sal sien! En buite sal daar orals groot plante opkom ...

en

...met breë, groen blare. En dan, Pappie ... dan sal ons wegkruipplek hê ... tussen die groenigheid van die blare en die stingels en die blomme - groot blomme, wat draai soos windpompe! (De Wet, 1986:53.)

Water, die einddoel van Soekie en Frikkie se gegrawe, is in ’n Christelik-religieuse konteks simbool van reiniging en nuwe lewe. In Efesiërs 5:26 en 27 tree die reinigingsaspek van water duidelik na vore:

Dit het Hy gedoen om die kerk aan God te wy, nadat Hy dit met die water en die woord gereinig het, sodat Hy die kerk in volle heerlikheid by Hom kan neem, sonder vlek of rimpel of iets dergeliks, heilig en onberispelik.

Jesus sê in Johannes 3:5 aan Nikodemus: "... 'Dit verseker Ek jou: As iemand nie uit water en Gees gebore word nie, kan hy nie in die koninkryk van God kom nie'." Hiermee dui Jesus aan dat Nikodemus onder andere deur water nuwe lewe kan bekom. Cirlot (1988:365) sluit by die Bybelse gedagte van verkryging van nuwe lewe deur water aan: "Immersion in water signifies a return to the preformal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other, since immersion intensifies the life-force."

Die water - Christelik-religieuse simbool van reiniging en nuwe lewe - sal nie net hulle negatiewe verlede (aangedui deur alles wat die water sal saamspoel) uitwis nie, maar ook positiewe nuwe lewe bring. Hierdie nuwe lewe wat Soekie vir hulle visualiseer, korrespondeer ongetwyfeld met die paradystoestand soos dit in die Bybel opgeteken is in Genesis 2:8-10:

Die Here God het toe 'n tuin in Eden in die ooste aangelê en die mens wat Hy gevorm het, daar laat woon. Die Here God het verder allerlei bome, mooi om na te kyk en lekker om van te eet, uit die grond laat uitspruit, ook die boom van die lewe in die middel van die tuin, en die boom van alle kennis.

Daar het 'n rivier in Eden ontspring om die tuin nat te maak, en van daar af het dit verdeel en vier riviere geword.

Daar is nie alleen baie plante en water, soos in Soekie se vergesig nie, maar in die paradys is daar ook wegkruipplek. Genesis 3:8 getuig daarvan: "Hulle het gehoor hoe die Here God in die tuin wandel teen die tyd dat die aandwind opkom, en die mens en sy vrou het vir die Here God weggekruip tussen die bome van die tuin."

Vanweë hierdie intertekstuele band met die Bybel en water gesien as simbool van reiniging en nuwe lewe, kan Soekie en haar broer se soeke as Christelik-religieus gekwalifiseer word. Soekie se naam is dus 'n vroeë simboliese sinjaalleerder van 'n geestelike soeke by die karakters wat deur die fisiese grawe na water reël beliggaam word. Dat hulle fisies na nuwe lewe op geestelike vlak soek, kompleteer hulle skisofreniese karakters.

Waarom hierdie Christelik-religieuse soeke by die twee hoogs onstabiele karakters? Soekie en Frikkie se skisofreniese karakters hou oënskynlik direk verband met hulle ervaring van die Christelik-religieuse as kinders en die daaruitspruitende moord op hulle ouers. Hulle streng ouerlike opvoeding is gekenmerk deur 'n rigiede absolutisme ten opsigte van wat reg/goed en verkeerd/boos is. Hierdie opposisies is tydens hulle kinderjare deur hulle ouers by hulle ingegrif en soms uit verband geruk. So verkeer Soekie byvoor-

beeld onder die indruk dat vrouens met rooi naels noodwendig sleg is: "Maar my ma sê vrouens wat hulle naels verf, is slegte verleidsters." (p.21.) Om "mooimaakgoed" te gebruik, is om met die bouse te heul: "Ek wens ék het ook mooimaakgoed gehad - 'n witgepoeierde gesig en 'n bloedrooi mond! (*Vertroulik*) Maar dis duiwelsdinge daardie. Breed is die pad na die verderf." (p.22.)

Frikkie se seksuele ervarings as jong seun is eweneens deur sy ma as van die bouse veroordeel. Nadat hy weer sy "lakens vuil gemors" (p.32) het, berispe sy hom so: "Nou ja, soos ek gesê het, ek wil jou graag help - want sien, my seun, dis duiwelsdinge daardie." (p.32.)

Hough (1987:8) wys op die versteurende invloed wat die afdwing van die tradisionele Afrikanerwaardes - waarby die godsdienstige ingesluit - op die kinders kan hê: "*Diepe grond* trek te velde teen verskeie tradisionele elemente wat die Afrikaner-leefwyse gekenmerk het en nog kenmerk. Dit is 'n aanval op die patriarg se outoriteit en die geweld en persoonlikheidsverwringing wat dit dikwels by die kinders meebring."

Soekie en Frikkie se ouers, maar veral hulle ma, wat die bogenoemde tradisionele en hulle bekrompe opvattinge omtrent die Christelike godsdiens op hulle afgedwing het, word uiteindelik vir hulle die verpersoonliking van die bouse self. Soekie is so deur haar ma gebreinspoel dat sy al "voorkom asof sy deur haar ma beset is" (p.8), aldus die didaskalia. Haar ma word dus hier indirek as boos getipeer. Tydens een van hulle speletjies, waarin Soekie haar ma vertolk, herken Frikkie ook die gelaat van die bouse in dié van sy ma:

SOEKIE: My arme seun! My armsalige kind! Sê vir my, my kind, het jy mooi na hierdie vrou - hierdie gestalte van die boosheid - gekyk? Kon jy die listigheid in haar gesig sien?

FRIKKIE: Ja, Ma ... dit was 'n mooi gesig, Ma ... Ek het gevoel asof ek haar ken ... sy ... haai, sy't na Ma gelyk! (p.36.)

Die feit dat Frikkie sy ma as boos herken, ontmasker haar handhawing van die tradisionele Christelike godsdiens as skyn- en vormgodsdiens.

Die Bybel leer duidelik dat boosheid enersyds verwoestend werk en andersyds genereer dit opnuut boosheid. Omdat hulle ouers (die verpersoonliking van die bouse) vir hulle die lewe "bederf" (p.47) het, vermoor hulle hulle. Die boosheid van hulle ouers is dus die direkte generator van die boosheid by Soekie en Frikkie.

Ondanks hulle onderwerping aan die bekrompe godsdienssiening van hulle ouers, leef hulle as kinders in paradyslike toestande:

SOEKIE (*stel skielik in die gesprek belang*): Toe ek en Frikkie klein was, meneer, het dit baie gereën en dan het ek saans gelê en luister na die reën op die dak. (p.18.)

en

SOEKIE: Ja, die dahlias het die hele nag gegroei ... en al die nuwe knoppies het stadig oopgegaan ... Daar was pienkes en perses; rooies en geles ... (p.18.)

Die moord op hulle ouers is 'n daad van opstand teen en verwerping van die "behoudende" opvoeding van hulle ouers. Deur hierdie daad sny hulle hulle nie net los van die benouende Calvinistiese opvoeding van hulle ouers nie, maar ook van hulle utopiese fisiese ruimte (hulle ouers het dit desondanks alles in stand gehou). Die moord lei dus tót degenerasie in sowel hulle geestelike as fisiese lewe.

Hulle kan hulle nuutgevonde vryheid nie hanteer nie en verval in geestelike onsekerheid. Uit hierdie geestelike onsekerheid spruit hulle skisofreniese karakters. Daarvan getuig hulle teruggryp na die verlede in die vorm van die herspeel van insidente tussen hulle en hulle ouers. Tydens hierdie klein toneeltjies binne die drama, satiriseer hulle nie slegs die waardes wat deur hulle ouers gehandhaaf is nie, maar is hulle eintlik op 'n onbewuste wyse op soek na die sekerheid en vastigheid wat hulle by hulle ouers kon vind, ondanks hulle bekrompenheid.

Die kernhandeling in die aktuele hede van die drama is die fisiese grawe na water. In hierdie handeling - wat slegs eie aan abnormale karakters kan wees - word al Soekie en Frikkie se onsekerhede onbewustelik beklemtoon. Hulle bewustelike poging om water te vind ten einde die plaas van materiële ondergang te red, word 'n verskuilde soeke tot geestelike redding. Die feit dat water, as simbool, baie duidelik as eksponent van die verlede figureer, versterk die argument dat Soekie en Frikkie onbewustelik soek na die materiële sowel as geestelike standvastigheid wat deur hulle ouers verleen is, niesteenstaande die aard daarvan. Soekie en Frikkie begewe hulle dus op die pad van 'n Christelik-religieuse soeke, ironies genoeg, as gevolg van die feit dat hulle hulle deur die moord op hulle ouers daarvan losgemaak het. Hulle onbewuste, waarin die bekrompe godsdienssiening van hulle ouers sluimer, is die instigator van skuldgevoelens en vervolgens van hierdie soeke. Soekie se skuldgevoelens skemer onder andere deur nadat sy Grové gesoen het: "Ma sê 'n ordentlike meisie is altyd kuis. Ma sal kwaad wees. Ma sal sê ek is sleg - 'n

slegte meisie ... 'n Skandvlek op ons naam ..." (p.23.) Louw (1983:102) verwoord Freud se siening omtrent die onbewuste so:

In die onbewuste is al die drange van die id, asook gedagtes, wense en herinneringe wat eens bewus was, maar wat weens skuldgevoelens verdring of onderdruk is. In die onbewuste behou hierdie psigiese inhoude egter nog hulle energie en probeer hulle gedurig om weer na die bewuste deur te dring. Soms slaag hulle ook daarin, byvoorbeeld in die vorm van drome ...

Soekie en Frikkie het die verwronge Christelik-religieuse siening van hulle ouers, terwyl hulle nog gelewe het, bewustelik probeer negeer. Dit was egter reeds onherroeplik in hulle onbewuste ingegrif. Selfs die dood van hulle ouers kon hulle nie van hierdie aspek van hulle verlede verlos nie. Dat die godsdienssiening van hulle ouers nou weer na die bewuste probeer deurdring, is dus, volgens Freud se siening van die onbewuste, nie verrassend nie.

Soekie en Frikkie vind uiteindelik verlossing, nie deur water nie, maar deur die bloed van 'n onskuldig gekruisigde (hieroor later meer). Dat die eens prospektiewe handeling ten slotte positief in vervulling gaan, is duidelik uit die feit dat Frikkie die soeke na water nie meer nodig ag nie: "Nie vanaand nie" (p.53) en deurdat die twee hoofkarakters hulle gesplete persoonlikhede verloor - hulle is nou slegs kinders. Soekie se tradisionele kinder-gebedjie is bewys daarvan: "Liewen Heer, ik ben een kindjie klein ... Maak my hartjie skoon en rein ... Amen." (p.53.) Dit is veelseggend dat sy juis as kind bid - die Bybel leer inderdaad dat die "paradys" slegs dié beskore is wat soos kinders word voor God: Markus 10:15: "'Dit verseker ek julle: Wie die koninkryk van God nie soos 'n kindjie ontvang nie, sal daar nooit ingaan nie'."

Ten slotte: Die twee hoofkarakters in *Diepe grond* is die produkte van 'n tydvak in die geskiedenis van die Afrikanerdom toe die Christelik-religieuse nie betwyfel is nie en die alfa en die omega was waarby alle menslike handeling moes staan of val. Die oordrewe absolutistiese houding ten opsigte wat volgens die Bybel reg of verkeerd was, het ontaard in 'n skyn- en vormgodsdiens. Hierdie streng Calvinisme is egter tot elke prys gehandhaaf - oortredings is met afkeur bejeën.

Soekie en Frikkie, gevangenes binne die kokon van hierdie streng Calvinisme, breek uit deur die moord op hulle verkrampde ouers. Onbevoeg om hierdie vryheid te hanteer, raak hulle verward en val hulle onbewustelik terug op juis die godsdiens waarvan hulle probeer ontsnap het, maar nou met 'n verskil: hulle vind ware redding deur die bloed van 'n onskuldige (hieroor meer in die bespreking oor Grové).

3.2.2.2 Grové

'n Psigologistiese benadering van Grové as dramakarakter lewer nie veel op nie: hy is 'n prokureur, is getroud, woon in 'n doodgewone moderne huis, dra redelik konserwatiewe klere en spog met 'n seun van drie jaar oud. Hy het dit as kind nie maklik gehad nie en moes ook sy deeltjie doen om te kon bereik wat hy tans het en is: "My ma het haar brood met 'n naaimasjien verdien - dag en nag gewerk sodat ek ordentlik kon grootword. En ek het ook my deel gedoen - aandklasse bygewoon ... bedags agter 'n toonbank gestaan. Ek het fiets gery - die hele jaar deur ..." (p.27). Die dramatis personae, wat deel van die didaskalia uitmaak, beskryf hom kernagtig so: "GROVÉ - 40, 'n prokureur uit Bloemfontein. Hy is pynlik netjies en korrek, word al effens bles en is bleek van aangesig. Hy is bysiende en maak van tyd tot tyd sy bril met sy sakdoek skoon." (p.8.) Uiterlik is hy dus nie juis 'n aansienlike man nie.

Dié skamele inligting omtrent Grové tipeer hom as newekarakter. Dit word nietemin vroeg in die drama al duidelik dat Grové 'n belangrike funksie vervul. Binne die aktansiële model kan Grové - volgens Souriau se funksieonderskeidinge - getipeer word as die "skaal": "die arbiter/regter van hierdie gebeure, met ander woorde die een wat moet besluit wie van die son of mars reg is. Hierdie rol kan vervul word deur God of die gode of 'n koning, ensovoorts." (Mouton, 1989:95.) Die "son" en "mars" verwys hier onderskeidelik na wat tradisioneel as die protagonis en antagonis omskryf word.

Die Christelik-religieuse konnotasies ten opsigte van Grové is juis geweef rondom genoemde funksie wat hy in die drama vervul. As prokureur verteenwoordig hy die regsberoep wat dadelik met afrekening en oordeel in verband gebring word. Uit Frikkie se onmag om te speel en sy toekomsgerigte dialoog is dit duidelik dat hulle hom by voorbaat as regter en veroordelaar ervaar. Frikkie wil nie vandag speel nie, omdat die gedagte aan Grové se koms vrees by hom inboesem: "Dis oor die man wat kom ... dis oor hy vandág kom. Ek voel vandag anders ... net oor hy kom" (p.13) en "En hy sal alles wil weet: hoeveel koeie ... wat makeer die trekker ... En ons sal vir hom alles moet kan sê." (p.13.) Grové is dan ook skaars daar of hy begin met hulle afreken deur 'n klomp ongemaklike vrae te stel, byvoorbeeld: "Eerstens wil ek graag die syfers vir jou laaste oesjaar hê" (p.17) en "Wat is byvoorbeeld die toestand van die drade op die plaas?" (p.19.)

Grové eis nie slegs verantwoording van hulle nie, maar oordeel inderdaad ook telkemale oor hulle. Na hulle relaas oor hoe hulle van hulle besittings ontslae raak om aan die lewe te bly, sê hy: "Regtig, meneer ... dit is skandalig!" (p.24.) Wanneer sy geduld aan skerwe is, verdwyn sy respek en oordeel hy onomwonde: "U is mal - en daardie suster van u ook." (p.27.)

Nadat Grové verskeie kere oor hulle karakters en bedrywighede geoordeel het, begin hulle hulle pa (verteenwoordiger van patriargale mag en bekrompe Afrikanertradisies) in hom herbeliggaam: “En sy hare is ook nie dieselfde nie. Pa was al amper kaalkop. Wat dink jy, Frikkie?” (p.30.) Hierdie gestaltegewing van hulle pa word al sterker: “Netnou raas hy weer met ons” (p.46) en “Maar, Boetie, hy bederf nou alles ... Net soos Ma en Pa.” (p.47.) Hierdie assosiasie van Grové met hulle pa, en uiteindelik ook met hulle ma, versterk die argument dat hulle hom as regter en indringer ervaar. Soos hulle ouers vind hy fout met hulle doen en late.

Grové se karakterbeeld toon intertekstualiteit met die Bybel vanweë die begrippe “regter” en “veroordelaar” wat aan hom toegedig kan word. In die Bybel, en dus binne die Christelik-religieuse godsdiens, is hierdie twee eienskappe by uitstek sinoniem met God. Paulus skryf in Romeine 14:10-12 so oor God se Regterskap en oordeel:

Jy, waarom veroordeel jy dan jou broer? En jy, waarom verag jy jou broer? Ons sal tog almal voor die regterstoel van God moet verskyn, want daar staan geskrywe:

‘So seker as Ek lewe, sê die Here,
voor My sal elke knie buig,
en elke tong sal bely dat Ek god is.’

Elkeen van ons sal dus oor homself aan God rekenskap moet gee.

Vanweë hierdie prefiguratiewe assosiasies met God word Grové dus prototipe van God en vervul hy binne die Christelik-religieuse soeke van Soekie en Frikkie die funksie van Godfiguur.

Grové word nie alleen Regter- en Godfiguur nie, maar veel sterker ook Christusfiguur. Soos die Christen Christus se koms verwag en hom daarop voorberei, verwag Soekie en Frikkie Grové se koms en maak hulle hulle ook daarvoor gereed. Die Bybel vermaan die gelowiges in 2 Petrus 3:14 só oor die koms van Christus: “Daarom, geliefdes, terwy julle hierdie dinge verwag, moet julle julle daarvoor beywer om vlekkeloos en onberispelik voor God, en in vrede met Hom, te lewe.” Openbaring 22:14 sluit hierby aan: “‘Geseënd is dié wat hulle klere was sodat hulle reg kan hê op die boom van die lewe en deur die poorte in die stad kan ingaan.’” Soekie en Frikkie se gereedmaking vir Grové se koms staan ook sterk in die teken van reiniging. Frikkie sê aan Soekie: “Vandag moet jy ook was.” (p.11.) Soekie kry op haar beurt vir Frikkie so voor stok: “Het jy agter jou ore gewas? Blink jou skoene? Trek jou wit hemp aan en jou nuwe broek - en dan bly jy in die huis tot die mense kom, want anders lyk jy teen daardie tyd weer verslons.” (p.13.) Dit is ook betekenisvol dat hulle hulle ouers se Sondagklere aantrek om Grové in te wag.

Grové se koms wek assosiasies met die koms van Christus: “Daar’s ’n stofwolk daar anderkant op die grootpad! Dis hy! Wie anders kan dit wees?” (p.13.) Die Bybel leer in Handeling 1:9 en 11 dat Christus op die wolke sal kom: “Nadat Hy dit gesê het, is Hy opgeneem terwyl hulle dit sien, en ’n wolk het Hom weggeneem, sodat hulle Hom nie langer kon sien nie” en “Hierdie Jesus wat van julle af na die hemel toe opgeneem is, sal net so terugkom soos julle Hom na die hemel sien opgaan het.” Die feit dat Grové in ’n “stofwolk” kom, is enersyds ’n suggestie van sy prototipiese aard van Christus, maar andersyds ook ’n beklemtoning van sy menslikheid en aardgebondenheid.

Grové toon verdere ooreenkoms met Christus deurdat hy ook, soos Christus, deur die bose (in die gestalte van Soekie) verlei word. Eers moet hy haar hare kam en dan ook aan haar “laventel” (p.22) ruik sodat hy naby genoeg kan kom dat sy hom kan soen: “Soekie trek Grové nader en soen hom hartstogtelik.” (p.23.) Anders as Christus word Grové in die versoeking in gedwing en swig hy ook daarvoor. Dit onderstreep weer eens sy menslikheid.

Grové is onskuldig met betrekking tot die benarde omstandighede waarin Soekie en Frikkie hulle bevind. Hy word egter algaande daaraan skuldig gemaak soos hulle in hom hulle pa herbeliggaam sien; derhalwe word hy ook vermoor, en wel “gekruisig”.

Grové se “kruisiging” toon ooreenkomste en verskille met die kruisiging van Christus. Soos Christus word Grové gehang: “Ons moet hom aan die vleishaak hang! Aan sy voete!” (p.52.) Die feit dat hy onderstebo gehang word, dui weer sy aards- en menslikheid aan. Hierdie aspek van sy karakter kom ook na vore wanneer Grové, anders as Christus, teëpraat wanneer hy “gekruisig” word:

GROVÉ (*desperaat*): Asseblief, los my! Ek weet niks van lakens af nie!

FRIKKIE (*vanuit kombuis*): Moenie teëpraat nie, mannetjie! Jy kry net jou verdiende loon!
(p.52.)

Wanneer Grové ’n “hoed” (p.51) op die kop kry, vind ’n mens ’n duidelike assosiasie met die doringkroon van Christus. Grové se “kruisiging” bring “baie bloed” (p.53) mee. Christus se bloed aan die kruis is die teken van verlossing vir die Christen: Hebreërs 9:12: “Met sy eie bloed en nie met dié van bokke en kalwers nie, het Hy net een maal die heilighdom binnegegaan en ’n ewige verlossing tot stand gebring.” Dit is hier ook baie duidelik dat Grové se bloed “verlossing” uit hulle fisiese sowel as geestelike dilemma inhou. Dit word gesuggereer deur die sterk sekerheid van die verbygaan van die verlede en die koms van ’n nuwe paradystoestand:

SOEKIE: Haai, Frikkie, aan wat laat dit jou dink? (*Wag vir reaksie*) So't die springbok gelyk as Ma hom afgeslag het. (*Dromerig*) Hy't ook so onderstebo gehang ... en die bloed ... die bloed het in die groot, wit skottel gedrup. (*Loop stadig na voor links en kniel op die vloer*) Pappie, ek weet jy hoor ons ... en jy sien ons ook. Ons het nêrens om weg te kruip nie ... weg te kruip van jou verskriklike oë nie. (*Buig laag af, tot amper teen die grond*) Maar, Pappie ... die water - as die water uitspruit van diep onder die grond ... dan, Pappie ... dan ... (*sit regop*) ... sal dit soos 'n vloed deur die huis spoel ... en dit sal alles saamspoel ... als ... Ma se kisklere en Pa se manel, die sambok, die donscombers, die dekens ... als, Pappie ... als, jy sal sien! En buite sal daar orals groot plante opkom ... (p.53.)

Die wegspoel van die “kisklere” en die “manel” as markeerders van die bekrompe Christelik-religieuse siening van hulle ouers dui op 'n wegkeer en verlossing van die godsdienssiening.

Nie alleen word verlossing gesuggereer deur 'n reiniging (wat hierbo beskryf word in terme van 'n wegspoel deur water) van die verlede en 'n sterk positiewe toekomsvisie wat met die Christelik-religieuse beskouing strook nie, maar ook deur definitiewe verandering by Soekie en Frikkie. Frikkie wil die gesoek na water staak en Soekie wil uit eie beweging bid.

Grové funksioneer dus beide as regter/godfiguur en as Christusfiguur. Dit is veral sy figurasië as Christusfiguur wat belangrike implikasies het: na sy “kruisiging” en die aan-skoue van sy bloed is daar teksaanduidings van 'n terugkeer na die Christelik-religieuse lewensbeskouing - nou uit eie beweging. Die feit dat Grové se aardsheid en menslikheid telkens beklemtoon word, dui daarop dat hy - as mens - nie werklik vir Soekie en Frikkie verlossing in religieuse terme kan bring nie. Hy dien egter as katalisator wat die assosiasies met Christus en die Christelik-religieuse by die twee hoofkarakters weer 'n werklikheid laat word.

3.2.2.3 Alina

Religieuse gestaltegewing word in ou Alina as newekarakter in die drama gerealiseer en dit vind plaas deur die “magiese krag” wat sy uitstraal en deur haar “oorheersende teenwoordigheid” (p.8). Daar is egter geen Christelik-religieuse aspekte in haar optrede as karakter te bespeur nie. Sy verteenwoordig eerder 'n religie van boosheid. Haar stilswyende goedkeuring verleen aan die booshede deur Soekie en Frikkie gepleeg, is bewys daarvan, byvoorbeeld wanneer sy nalaat om in te gryp wanneer hulle Grové kruisig en doodluiters, asof sy een van haar normale dagtake sal verrig, bereid is om hom daarna skoon te maak: “Ek sal hom skônmaak, Basie, mar jy en die nonna, jêlle moet nou gan slap!” (p.53.)

3.2.3 Die dramatis personae in die ander Afrikaanse tagtigerdramatekste

3.2.3.1 Inleiding

Dit sou 'n studie op sigself vereis om al die dramatis personae binne die tagtigerdramatekste wat Christelik-religieuse tendense toon, uitvoerig te analiseer. Die karakters sal derhalwe in kategorieë (met betrekking tot verskillende Christelik-religieuse aspekte) verdeel word en 'n paar in elke kategorie sal kortliks bespreek word. Die feit dat Christelik-religieuse aspekte as verdelingsfaktor aangelê kan word, dui reeds op oorkoepelende intertekstualiteit. Die uitlig van verskillende groepe karakters met besondere gemeenskaplike Christelik-religieuse kenmerke verraaï verdere kleiner intertekstuele gesprekke tussen die tagtigerdramatekste.

Soos reeds in die probleemstelling opgemerk, sal *Diepe grond* dien as teikendrama waaruit die Christelik-religieuse gesprek in die tagtigerdramatekste geloods sal word. Die indeling van die dramatis personae in die spesifieke kategorieë wat hierna sal volg, berus dan ook grootliks op onderskeidings, met betrekking tot Christelik-religieuse aspekte, wat uit die analise van die karakters in dié drama na vore getree het.

3.2.3.2 Verwerpers van die Christelik-religieuse

In die fiksionele dramawerklikheid van *Diepe grond* verwerp Soekie en Frikkie as hoofkarakters die Christelik-religieuse, maar toon eventueel positiewe tekens tot heraanvaarding daarvan.

In *En dit was môre* is daar by beide die hoofkarakters, Chris en Annekie, kennis van die Bybel te bespeur. Dit bly egter dooie kennis wat afwysend en onverskillig hanteer word. Chris ontken selfs indirek die bestaan van God: "Hier is ons op die aarde geplaas deur wie weet wie, en ons moet die beste daarvan maak. Maar daar is vergeet om 'n handleiding saam met die lewe uit te gee." (Baird, 1985:12.) Die Bybel, hoewel hulle kennis daarvan het, word ook met die woorde van Chris as rigsnoer vir die lewe verwerp. Chris se uitsiglose visie en sy beskouing van die dood as blote bevryding uit sy aardse "warboel-bestaan" (Baird, 1985:12) kontrasteer skerp met die positiewe toekomsgerigtheid van die Christelik-religieuse lewensbeskouing waarin die dood die deurgang tot 'n nuwe lewe is.

Anniekie, vir wie die lewe minder problematies is, word uiteindelik verwar en verswelg deur Chris se lewensuitkyk: "Jy maak my deurmekaar. Ek weet nie meer waar ek aan of af is nie. Ek wens liever ek was dood." (Baird, 1985:42.)

In *Murg* word deurgaans 'n nie-Christelike perspektief by die hoofkarakters bespeur. Hulle is ook bewus van die Christelik-religieuse, maar spot openlik daarmee: "Haai, moenie met die Bybel spot nie. Ons sal gestraf word!" (Geldenhuys, 1989:24.) Pieter is nie net afwysend teenoor die Christelik-religieuse nie, maar ook teenoor enige ander vorm van godsdiens. Hy reageer so wanneer Linda met hom praat oor wat sy by Howard van spiritualisme gehoor het: "Howard is ook maar net nog 'n kerk wat jou opfok." (Geldenhuys, 1989:5.)

André de Jongh, onsuksesvolle akteur in die eenpersoonsdrama, *André* (1985), met Christopher Marlowe se *The tragical history of the life and death of Doctor Faustus* (1624) as bronteks, verwerp van meet af aan die hoë morele en godsdienstige waardes wat deur sy ouers en familieledes gehandhaaf is: "My eie pa meer as enigiemand - hy is so moreel korrek, dis 'n wonder dat ons ooit gebore is." (Hauptfleisch, 1985:11.) Sy kennis van die Christelik-religieuse weerspieël sy opvoeding daarin - hy spot egter daarmee: "Oud word. Grootword. Hoe treurig tog, Pa. Hoe geseënd is die kinders dan tog! Laat die kindertjies na My toe kom en verhinder hulle nie, want aan sulkes behoort die koninkryk van God." (Hauptfleisch, 1985:44.)

André probeer "iemand" (Hauptfleisch, 1985:44) te wees deur 'n hedonistiese akteurslewe te leef. Hy misluk keer op keer om as akteur roem te verwerf en wend 'n laaste wanhopige poging aan deur letterlik sy siel aan die duiwel, Mephistopheles, te verkoop. In 'n drama binne die drama vertolk hy die rol van Doctor Faustus - Marlowe se karakter wat sy siel ter wille van onsterflikheid aan die duiwel verpand het. In die vertolking van die rol verpand hy sy siel aan die hedonistiese, anti-Christelike lewe wat hy vir homself geskep het met die hoop om daardeur as André de Jongh roem te verwerf. Die feit dat Toon aan die einde van die drama sterk op die voorgrond tree, suggereer egter dat André de Jongh gou deel van die vergetelheid sal wees.

Die verwerpers van die Christelik-religieuse het die aspek gemeen dat hulle almal oor kennis daarvan beskik. Dit veronderstel ook dat hulle die implikasies van die verwerping van die Christelik-religieuse sal besef. Nieteenstaande hierdie feit skryf hulle implisiet, deur hulle eie dialoog, die Christelik-religieuse af. Nêrens is daar by een van hierdie karakters 'n ommeswaai na die positiewe te bespeur nie.

3.2.3.3 Valse Christene

In *Diepe grond*, soos reeds aangetoon, was dit die ouers van Soekie en Frikkie wat 'n skyngodsdiens op hulle afgedwing het. Daar was streng tradisionele reëls wat ten opsigte van byvoorbeeld die Sondagbeleving en die seksuele gehandhaaf moes word. 'n Saak van

die hart was hulle godsdiensoefening nooit. Die titel van hierdie drama, wat die Afrikaanse idioom, “Stille waters, diepe grond, onder draai die duiwel rond”, suggereer, sinjaleer reeds ’n skynverhouding. Frikkie se ontdekking van die ikonisiteit tussen die gelaat van sy ma en die aansyn van die bouse, bevestig die valsheid van sy ouers ten opsigte van hulle godsdiensoefening. Van Vuuren (1987:9) skryf so oor die skyn in *Diepe grond*: “Die drama kan gelees word as ’n proses van blootlegging of demaskering om agter die skyn van dinge die bouse ondergrond te openbaar.”

Bogenoemde aanhaling onthul ’n kernaspek met betrekking tot die skyn-Christene en dit is naamlik dat hulle in die tagtigerdramatekste van hulle skyn gestroop word. Gibbon, die hoofkarakter in *Onderhoud met ’n bobbejaan*, se geestelike ontmaskering word sterk gesteun deur die proses van fisieke ontkleding. Eksteen (1986:1) verwoord dié parallellie so: “Gibbon word gestroop van alle leuens en pretensie, net soos wat die kweser sy klere stuk vir stuk uittrek. Gibbon se fisieke naaktheid word metafoor vir die blootlegging van Gibbon die mens, wat ten slotte ontmenslik as ’n bobbejaan in ’n hok sterf.” Die “leuens” en “pretensie” verwys na Gibbon se valse uitlewing van die Christelik-religieuse. Gibbon se geestelike ontmaskering manifesteer ook in sy praathandeling, wat die kernhandeling van die drama uitmaak. Al pratende kom hy aan die einde tot die ontnugterende selfkennis: “Dat die goed wat ek gedoen het, ek gedoen het omdat ek die kwaad wat ek wou doen nie kón doen nie.” (Cloete, 1986:45.) Wanneer hy sterf, is hy nie net “klaarpraat” nie, maar het hy letterlik ook klaar gepraat: “Hy is nou vry, ryp ... hy is klaarpraat.” (Cloete, 1986:52.)

Die koggelaar vergestalt die bieg van Boet Cronjé oor sy lewe in verhouding tot sy God, sy vrou, sy ouers en die plaaswerkers. Sy bieg is egter te laat, want hy is reeds dood: “Ja. As alles dan verby is ... as ek reeds dood is ... Ek vra net: laat my verduidelik.” (Fourie, 1988:3.) Daar word net op sy relasie met God gefokus om sy valse Christenskap te illustreer. Boet reserveer God vir homself: “Ja ... hy was my God” en beskou Hom as ’n “vennoot”: “Hy is soos jou bankbestuurder, ’n soort vennoot, ’n vertroueling ...” (Fourie, 1988:4.) Hierdie selfsugtige toeëiening van en vennootskap met God is nie ter wille van Christelik-religieuse oorwegings nie, maar ter wille van die materiële en ander voordele wat Boet daaruit kan put. Wanneer die eerste terugslae hom tref, staan hy nog sterk in die geloof ter wille van sy aansien (hy is ouderling in die kerk) en selfopgelegde meerderwaardigheid: “Maar toe ander rondom my dwaal, het ek vasgetrap. Sterk in my geloof bly staan.” (Fourie, 1988:9.) Nadat hy sy seun aan die dood moes afstaan en die droogte ernstige afmetings begin aanneem, begin hy twyfel aan God: “Hoe is dit dan met God?” en “Koggel hy ons?” (Fourie, 1988:13.) Hy gee God ’n laaste kans om vir hulle reën te gee deur vir God die plek waar dit moet reën aan te wys. Wanneer God hierdie uitdagende handeling van hom ignoreer en hy boonop agterkom dat hy en Anker broers is, meen hy dat God hom in die

steek gelaat het en verwerp hy God heeltemal. Boet Cronjé se Christenskap kon nie standhou nie omdat dit vals was: hy wou vir God voorskryf en hy wou eintlik self God wees: “Alles, almal koggel jou glo. Maar jy ... jy is die groot koggelaar! Jy wil God speel!” (Fourie, 1988:55.)

Die ontmaskering van valse Christene in die tagtigerdramatekste is ’n positiewe duiding. Die feit dat die karakters telkens negatief die ondermaanse verlaat, is ’n bedekte verwerping van hulle valse Christenskap.

3.2.3.4 Sondebokke

Die WAT (1965:801) verklaar die benaming so: “Bok wat by die Israeliete op die Groot Versoendag sinnebeeldig met die sonde van die volk belaa en die woestyn ingejaag is” en “Iemand wat vir alles die skuld kry ...” Teenoor die eerste verklaring, wat die Ou Testamentiese siening weerspieël, staan die Nuwe Testamentiese waarheid, naamlik dat Christus deur ’n sondige mensheid tot sondebok gemaak is: Hy, die onskuldige, moes vir die sondes van die ganse mensdom sterf. Die tweede, en figuurlike verklaring, spruit natuurlik voort uit die Christelik-religieuse betekenis van die begrip.

In *Diepe grond* maak Soekie en Frikkie eers hulle ouers en daarna ook vir Grové tot sondebok. Dit is veral Grové wat, binne Christelik-religieuse konteks, sondebokstatus verkry. Die feit dat hy Christusfiguur word, getuig daarvan.

In die drama met die ironiese titel, *Kinderspeletjies*, is dit die onskuldige Vanessa wat as sondebok uitgesonder word. Die parallel wat daar tussen haar en Pilatus getrek word, plaas haar figurering as sondebok binne Christelik-religieuse konteks. Na die moord op die onderwyseres, moet almal verhoor word sodat die skuldige uitgewys kan word. Die bese Mary, en selfaangestelde regter, lei die verhoor. Vanessa kom laaste aan die beurt:

Ons is nog glad nie klaar nie. Die grootste sondebok wag nog om verhoor te word. Sy. (*Sy wys na Vanessa. Almal kyk haar stip aan en sy begin stoei om los te kom*)

KOBIE: Maar sy het niks gedoen nie.

MARY: Dis juis die ding! Sy het haar hande in onskuld gewas soos Pilatus. Sy wou niks met ons te doen hê nie!

LETTI: SY IS MOS TE GOED VIR ONS. (*Hulle beweeg dreigend nader aan Vanessa*)
(Pretorius, 1986:28.)

en:

KOBIE: Sy het haar hande in onskuld gewas.

MARY: Sy sê niks nie, sy erken dus dat sy skuldig is! (*Vanessa probeer te mompel, maar die kous verhoed haar*)
(Pretorius, 1986:29.)

Om hulle eie skuld aan die moord te verdoesel, word Vanessa gehang. Ook hulle skuld aan haar moord moet onskuld gemaak word - dit moet lyk asof sy selfmoord gepleeg het. Die blom en die mes, semiotiese tekens van die moord, moet ook nog dien as tekens van Vanessa se skynbare selfmoord: "Sit die blom en die mes hier by haar voete neer, sodat almal kan sien sy het dit gedoen." (Pretorius, 1986:30.) Vanessa sterf dus as sondebok en skulddraer sodat hulle vry van skuld kan wees: "Nou is die bloed van ons hande af. Alles rus nou op haar." (Pretorius, 1986:30.)

Wanneer Klein-Ben in *Die koggelaar* verongeluk, is Boet Cronjé, ongenaakbare baas en alleenheerser van sy plaas, die eerste om te midde van hierdie krisis 'n sondebok vir Klein-Ben se dood te soek:

BOET (*knik*): Ek het geen aandeel daaraan gehad nie. Ek is onskuldig.

KNAPLAT: Niemand het van skuld gepraat nie.

BOET: Dit was Ma! Sy het aangehou dat hy moes saam drink.

KNAPLAT: Twee sopies? Glo jy werklik ...?

BOET: Of Anna. Sy het die serp gebrei!

KNAPLAT: En die dryfband wat foutief was?

BOET: Pa! Hy was in beheer van die boordery.

KNAPLAT: Almal. Enigiemand behalwe jy?
(Fourie, 1988:23.)

Hierdie reaksie van Boet getuig van 'n skuldige gewete en is dramaties-ironies: die leser weet dat Boet eintlik die groot sondebok is. Sy skuld lê daarin dat hy almal rondom hom, selfs vir God, probeer manipuleer het. Wanneer hy nou 'n sondebok vir Klein-Ben se dood

probeer vind, moet hy ontnugterd uitvind dat hy niemand kan manipuleer om daaroor skuldig te voel nie. Hy, die enigste een met 'n skuldige gewete, moet uiteindelik self vir al sy skuld met die dood betaal. Die feit dat sy dood vir almal verlossing bring (vir Anker en Knaplat van oorheersing en vir sy familie van geestelike droogte) bewys verder dat hy wel as sondebok getipeer kan word. Sy dood bring selfs verlossing vir die natuur, want na sy dood bly die reëns nie meer weg nie: "Ja, dit reën. Uiteindelik die reën!" (Fourie, 1988:61.)

Die sondebokke in die tagtigerdramatekste toon intertekstuele ooreenkoms met betrekking tot hulle onskuld en die verlossing wat hulle vir ander bewerk. Die Christelik-religieuse begrippe verwys ook intertekstueel na die Bybel - meer spesifiek na Christus.

3.2.3.5 Christusfigure

Die fokusdrama van hierdie studie, *Diepe grond*, ontgin ook die eerste Christusfiguur in die tagtigerdramatekste. Grové is uitvoerig as Christusfiguur bespreek in 3.2.2.2.

Die Christusfigure toon noue verwantskap met die karakters wat as "sondebokke" getipeer is vanweë hulle gemeenskaplike kenmerke van onskuld en verlossing. Die "sondebokke" ontwikkel in die meeste gevalle nie tot prototipiese Christusfigure nie. Van die "sondebokke" bespreek in 3.2.3.4 is dit slegs Vanessa in *Kinderspeletjies* wat ten opsigte van 'n paar aspekte ikonisiteit met Christus toon.

Vanessa word onskuldig vir die sonde van haar koshuismaats opgehang. Hierdie handeling wek assosiasies met Christus se kruisiging. Die afwesigheid van dialoog (hoewel gedwonge) by Vanessa in haar uur van nood, herinner aan Christus se swye tydens sy terdoodveroordeling: "Sy sê niks nie, sy erken dus dat sy skuldig is!" (Pretorius, 1986:29.) Die "doodskleed" (Pretorius, 1986:29) wat sy moet aantrek, is 'n visuele teken wat verwys na die kleed van Christus waaroor die lot gewerp is. Vanessa se dood bring vir haar koshuismaats verlossing van hulle aandeel aan die moord van die onderwyseres, maar anders as Christus se dood, nie verlossing in terme van die Christelik-religieuse lewensbeskouing nie. Haar dood bring dus skynverlossing.

In *Die teken* is die Christusfiguur nie 'n reële karakter in die drama nie, maar word die simboliese "Christuskind" die sentrale teken waaromheen die konflik van geloof versus twyfel woed. Die twee hoofkarakters, Diederik en Hendrianna, verteenwoordig die botsende pole terwyl die dominee onsuksesvol is as arbiter tussen die twee. Diederik, statusbewuste ouderling en letteruitvoerder van die Bybel, kan hom nie versoen met sy dogter se profesie dat sy die "Christuskind" verwag nie. Hendrianna, 'n vrou moeg vir oorheersing

deur haar statusbehepte man, is bereid om haar dogter te glo en sodoende te twyfel aan die konvensioneel gangbare geloof. Van Zyl (1987:4) verwoord en interpreteer die kwessie van geloof teenoor twyfel in hierdie drama soos volg: "... is die kontras tussen die moeder Hendrianna se vermoë tot twyfel - wat lei tot 'n nuwe geloof - en die absurde geloofsekerheid van haar man Diederik, wat eindelijk tot 'n ramp lei. Op abstrakte vlak sou 'n mens dit kon formuleer dat twyfel verkieslik is bo 'n dogmatiese en onbuigsame geloof wat Christus opnuut vermoor." Die feit dat Diederik Anna-Marie se seun fisies vermoor, is simbolies van sy stagnasie in sy absolutistiese geloof. Daarmee ontsê hy hom ook die moontlikheid tot potensiele geloofsgroei. Dat hierdie moord juis in die twaalfde en slottoneel van die drama voltrek word, suggereer die finaliteit van Diederik se ongelukkige keuse.

Hierdie kind wat gebore is, kan as prototipe van Christus beskou word omdat sy koms voorspel word, daar twyfel rondom hom bestaan en hy uiteindelik deur sommiges verwerp en om die lewe gebring word. Hierdie kind, wat Diederik van sy misplaaste geloofsekerheid moes verlos (soos wat Hendrianna daarvan verlos is), is ten slotte 'n teken van sy tragiese geloof in "... die voorskrifte van 'n blinde gemeenskap" (Opperman, 1986:41) - 'n geloof wat geen verlossing bied nie.

In *Fluit vir die vlieë* is die Christusfiguur ook 'n kind wat nie binne die dramagebeure as karakter funksioneer nie, maar uiteindelik simboliese bewerker van verlossing word. Die swart meisietjie, wat die eerste lewenslig in die slot van die drama aanskou, kry om verskeie redes Christuskonnotasies. Na ongeveer drie-en-dertig jaar van ook volledig mens wees op aarde, sterf Christus om verlossing te bring vir 'n sondige wêreld. Analogies hieraan, word die kind vir Kato Vermaak, na drie-en-dertig jaar van swaarkry gebore. Kato se kort alleenspraak aan die einde van die drama en die tydperk verraaai dat die geboorte van die kind 'n nuwe tydvak in haar lewe inlei - 'n tydvak vry van 'n verlede waar sy die lewe as sinloos ervaar het: "(Agter by die venster ... kyk uit en praat met haarself.) Die berge is blou-pers en die gras is groen ... wat wil jy meer hê?" (Nel, 1986:63.) Die ruimtelike posisionering van Kato terwyl sy "kyk" - aangedui deur die didaskalia (neweteks) - is nie alleen 'n teleskopering van haar toekomstige ruimtelike bevryding nie, maar ook simbolies van haar nuwe geestelike vergesigte.

Dat die kind uiteindelik "Maria" (Nel, 1986:63) genoem word, is ook betekenisvol. Sy figureer nie alleen as Christusfiguur nie, maar hou ook (vanweë haar naam wat verwys na Christus se moeder) die belofte van toekomstige nuwe lewe in.

Die Christusfigure in die tagtigerdramatekste kan volgens Greimas se aktansiële model as helpers of adjudante (Wybenga, 1987:113) getipeer word omdat hulle in die meeste gevalle

van hulp is om positiewe verandering by een of meer van die hoofkarakters te genereer. Die Christusfigure is meestal slegs tipes wat bogenoemde funksionele rol vervul. In die bespreekte voorbeelde is dit slegs Vanessa wat 'n ronde karakter is en gewaande positiewe gevolge bewerk.

3.2.3.6 Godfigure

Grové (kyk 3.2.2.2), in *Diepe grond*, word ook as voorbeeld van die Godfigure in die tagtigerdramatekste voorgehou.

In *Die koggelaar* wil die Afrikanerpatriarg, Boet Cronjé, nie net baas wees op sy plaas en oor sy arbeiders en sy familie nie, maar eien hy ook God vir homself toe om Hom na gelang van omstandighede te manipuleer:

KNAPLAT: Jóu God?

BOET: Ja ... hy was my God.
(Fourie, 1988:4.)

Boet wil dus eintlik self God wees en betaal noodgedwonge tragies met sy lewe hiervoor. Hough (1988:44) vat dit so saam: "Teen die einde van die drama sê 'n karakter vir Boet Cronjé, die sentrale karakter: 'Jy wil God speel!'(p.55.) Dit vat die kern van die konflik saam. In sy magstrewe om almal om hom te wil maak en breek, sluit Cronjé aan by 'n rits tragiese figure in die letterkunde wat God wou speel. Soos onder andere Macbeth en Periandros van Korinthe, kom ook Boet Cronjé tot 'n val."

André, die hoofkarakter in *André*, maak bogenoemde lys nog langer. André se sug na roem resulteer in 'n hedonistiese lewenswyse waarin hy die alleenheerser en bepaler van sy lewe is: "Ek is die skepper van my eie lewe ..." (Hauptfleisch, 1985:24.) Die einde is logies: "A, Mephistopheles. So betaal ons die duur prys ..." (Hauptfleisch, 1985:69.)

In *Tienuur maak die deure oop* probeer Albie Sachs, die eienaar van Witfontein (die naam weerspieël die kleurkwessie) se hotel, om die heersende ideologie - wat gegrond is op kleurdiskriminasie en daarmee gepaardgaande standverskille - uit sy kroeg te verwyder. Die ideologie wat 'n "... middel is waardeur een klas se dominasie oor 'n ander in stand gehou word" (Grobler, 1984:20), sal op die spesifieke dag, wanneer die kroegdeure om tienuur oopmaak, finaal die nekslag toegedien word: almal sal welkom wees en as gelykes behandel word. Witfontein sal geskiedenis maak omdat die blanke se tradisionele voorreg-

te en meerdere gesag (goddelike gesag) ten opsigte van ander kleurgroepe iets van die verlede sal wees.

Die tydaanduiding in die titel steun die toekomsgerigtheid van die drama en is spanningwekkend. In die spanningsvolle oomblikke voor die moontlike begrafnis van die ou ideologie, kry elkeen van die kroegpersoneel drie raai om die eerste betreder van die nuwe bedeling te voorspel. Sina raai dat dit "God" (Fourie, 1988:18) sal wees en blyk ook in die kol te wees. Die neweteks karakteriseer die eerste kliënt eksplisiet so: "*(Dan kom die eerste kliënt die kroeg stadig ingestap. Hy is enigiets tussen 100 en 300 jaar oud. 'n Velhoed soos deur die Voortrekkers gedra, 'n bandelier en volle uniform uit die Boere-oorlog met geweer oor die skouer. Sy baard hang amper op sy skouer)*" (Fourie, 1988:19.) Die karakterisering van die eerste besoeker, kom ooreen met Preek Petrus ('n anderkleurige) se beskrywing van wie God is: "As daar dan dalk 'n God is ... dan is hy ook maar weer niks anders nie as net 'n Boer!" (Fourie, 1988:30.) Die anderkleuriges, wie se Godsbeeld die van 'n Boer is, sien die Oubaas, terwyl hy vir die blankes onsigbaar is. Hierdie ervaring van God deur die anderkleuriges, spruit uit hulle ideologiese verwysingsraamwerk. Grobler (1984:23) haal Degenaar in die verband soos volg aan: "... naamlik ideologie as sisteem van idees of waardes wat geld as verwysingsraamwerk vir 'n verstaan en evaluering van die ervaring". Vanuit die perspektief van die blankes, wat deur dieselfde ideologiese verwysingsraamwerk beïnvloed word - maar 'n ander posisie daarin beklee - is dit dus logies dat "God" onsigbaar sal wees.

Hoewel die kroegeienaar se poging om rassisme - en die daarmee gepaardgaande "Godskap" van die blanke boer - uit te roei, onsuksesvol blyk te wees, is daar tog 'n aanduiding dat die selfopgelegde "Godskap" homself tot 'n val sal bring. Voorpraat visualiseer die ondergang so: "Jy't 'n mooi baard. Laat hom aanhou groei. Asseblief, moet hom nie skeer nie. Hy sal jou grond toe trek. Hy sal ... sal jou ... onderkry!" (Fourie, 1988:63.) Die baard word hier, myns insiens, simbool van die ideologie wat die blanke so lank al vertroetel. Oordrewe vertroeteling en groei van die baard moet noodwendig daartoe lei dat dit 'n struikelblok sal word. Net so sal die verafgoddeliking van enige ideologie lei tot die val daarvan. Die Oubaas is dus die reële beliggaming van die blanke "Godskap" en die daarmee gepaardgaande ideologie.

Die Godfigure in die tagtigerdramatekste verkry Christelik-religieuse konnotasies deur dat hulle, in die meeste gevalle, die onmededeelbare eienskap van God - sy almag - vir hulleself toe-eien en dit dan misbruik. Behalwe in die geval van Grové in *Diepe grond*, kom al die ander dramatis personae wat self God wou wees tot 'n verdienstelike, tragiese einde. Dit op sigself is 'n gewenste Christelike korrektief.

3.2.3.7 Ander

Ter wille van volledigheid word die volgende - minder belangrike - tipes dramatis personae met Christelik-religieuse assosiasies slegs genoem: in die eerste plek is daar die karakters wat as Satansfigure getipeer kan word, byvoorbeeld Mary in *Kinderspeletjies*, ou Alina in *Diepe grond* en Klein-Ben wat in *Die koggelaar* tot 'n duiwel in Boet se gees groei. 'n Tweede groep kan gerieflikheidshalwe die neutrale karakters genoem word. Van hierdie karakters kan nie met sekerheid gesê word of hulle die Christelik-religieuse lewensbeskouing aanhang of nie. Oënskynlik blyk dit dat die meeste van die dramatis personae in hierdie groep die Christelik-religieuse lewensbeskouing ten minste nie verwerp nie. Voorbeelde van sulke karakters is Mel en Nel in *Balkon vir twee* en Anna en Gertjie in *Moeders en dogters*.

3.2.3.8 Slotopmerkings

Die manifestasie van die Christelik-religieuse in *Diepe grond* en die ander tagtigerdramatekste, met betrekking tot die dramatis personae, toon veral twee duidelik onderskeibare neigings. Aan die een kant is daar die karakters wat die Christelik-religieuse (meer spesifiek die Christelik-godsdienstige) pront-uit verwerp en by wie daar ook geen ommeswaai te bespeur is nie. Die ander groot groep karakters blyk wel onderskrywers van die Christelik-religieuse te wees, maar in hulle onderhouding daarvan seëvier skyn en valsheid. Die demaskering van laasgenoemde bring sonder uitsondering 'n positiewe korrekatief. Die feit dat die dramaties onderskeidende tegniek van ontmaskering meermale aangewend moet word om 'n positiewe verandering ten opsigte van die Christelik-religieuse te suggereer, het tot gevolg dat die globale indruk verkry van die vergestaltung van die Christelik-religieuse - met betrekking tot die dramatis personae - 'n negatiewe persepsie is.

3.3 TYD

3.3.1 Inleiding

Tyd in die drama omvat velerlei geledinge waaroor letterlik boekdele geskryf kan word. Omdat hier klem gelê word op die Christelik-religieuse konnotasies van die tyd in die onderskeie tagtigerdramatekste, is 'n voorafbespreking van al die teoretiese onderskeibare tydaspekte oorbodig. Die Christelik-religieuse sal as uitgangspunt dien en nie die tyd as sodanig nie. Om hierdie rede sal dus slegs die tydaspekte met Christelik-religieuse konnotasies teoretiese benoem word.

3.3.2 Die tyd in *Diepe grond*

Die hier-en-nou van die drama, met ander woorde, die speelyd/leestyd behels een spesifieke dag van 'n vroeëre tydperk: "Die outydse meubels (die yster en koperdubbelbed, die geelhoutkis, die twee antieke stoele), tesame met die verwysing na 'n slingertelefoon en later na die moeder se klere wat in die styl van die vyftigerjare gesny is, skep die indruk van 'n ouer tydperk." (Mouton, 1989:286.) Die gebeure neem 'n aanvang teen laatmiddag en sluit later dieselfde nag af.

Dit is juis hierdie spesifieke dag wat binne die konteks van die dramatiese gebeure Christelik-religieuse duiding kry. Hoewel Grové 'n newekarakter in hierdie drama is, verleen sy koms en karakter sterk Christelik-religieuse konnotasies aan hierdie dag. Grové se optrede as Godfiguur maak van hierdie dag die dag van afrekening - in Christelik-religieuse terme, die oordeelsdag. Soekie en Frikkie moet vandag verantwoording doen van die moord op hulle ouers en die verwaarlosing van hulle erfenis: "En hy sal alles wil weet ..." (De Wet, 1986:13.) Dit word egter ook, vanweë Grové se figurering as Christusfiguur, die dag van verlossing vir Soekie en Frikkie - veral hulle verlossing uit geestelike verval.

Die Christelik-religieuse assosiasies rondom die hede van die drama spruit dus uit die Bybelse begrippe van oordeel en verlossing wat substansie verkry deur Grové se tweeledige rolfunksionering, naamlik as God- en Christusfiguur. Hierdie dag word egter ook verder as Christelik-religieus gekwalifiseer deurdat Soekie die verledebeeld daarvan so in herinnering roep: "Dit voel amper weer soos Sondag na kerk ... onthou jy, Frikkie?" (De Wet, 1986:15.) Dit blyk dat Sondae, toe Soekie en Frikkie se ouers nog geleef het (in die verre verlede), op tradisionele en respekvolle wyse deurgebring is: daar is kerk bygewoon, mooi aangetrek en op spesiale wyse gekuier.

Die feit dat die spesifieke dag amper weer voel soos Sondae in die verlede toe hulle ouers nog geleef het, is reeds vooruitwysend na Soekie en Frikkie se positiewe terugkeer na die Christelik-religieuse waardes wat deur hulle ouers gehandhaaf is - nou sonder die dwang en bekrompe invloed van hulle ouers. Die verlede, wat deur 'n terugflits op die hier-en-nou betrek word, bevestig dus die Christelik-religieuse gebeure, naamlik Soekie en Frikkie se Christelik-religieuse soeke, in die drama.

3.3.2.1 Sondag

Twee Christelik-religieuse aspekte van Sondag staan in die tagtigerdramatekste sentraal: eerbied en respek daarvoor en dit herinner aan die valse uitlewing van die Christelik-religieuse.

Eerstens word Sondag met respek, of ten minste anders as ander dae belewe. In *Diepe grond* het ons reeds 'n voorbeeld hiervan gesien. In *Wittakker se laaste trippie* onthou Voëltjies hoe sy ma - "n vrou van die kerk" - hom berispe het oor sy visverkoperij op 'n Sondag: "Hier kom my Ma aan ... Sy sê: maar jy kan mos nie hier besigheid maak op die Sondagaand nie!" (Marais, 1989:4.) Ook in *Krismis van Map Jacobs* word die Sondag spesiaal behandel: "Jy mind mos nie lat ek maar die matjies opsit nie, die doek is nog in die wash en ek wil nie more se doek nou al gebruik nie. Is more Sondag ..." (Small, 1983:9.) en "Julle beter! 'Cause julle groot monde breek die hele Sondag af, het julle nie eers respect vir die Sondag nie?" (Small, 1983:21.) In *Môre is 'n lang dag* is Sondag deur die owerhede bierloos verklaar: "Dis darem 'n kak storie hierdie dat 'n ou nie eers 'n biertjie op 'n Sondag kan koop nie." (Opperman, 1986:6.)

In *Die afgrond* staan al die Sondae van sy lewe vir Simon in die teken van valsheid en leegheid: "Sondags met deftige doodsheid in die kerk sit ... Dankoffers gee ... 'n Ordentlike bedrag ... En terwyl die Sondagskool aan die gang is en ons vir die kinders wag, by vriende gaan gesels ... Wáároor? Dieselfde moeë ou dinge ... Oud, leeg, vlak ..." (De Klerk, 1983:29 e.v.) Ina, een van die hoofkarakters in *Leuens*, onthou met afkeur haar pa se Sondagpreke so: "En as my pa Sondae in die kerk preek, word die stoele ingedra, want Dominee preek so goed. ... Sy stem sou hulle sus, maar nooit te veel nie, en dan bulder hy meteens daar bo uit die hoogtes. Maar hy het baie selde van hel en verdoemenis gepreek. O nee, hy het van die liefde gepreek." (Fourie, 1985:30.)

Uit die bogenoemde voorbeelde blyk dit dat die deurbring van Sondae weerspieëls is van die historiese opvatting daarvan hier te lande: aan die een kant vind ons prysenswaardige respek en eerbied vir die Sondag, maar aan die ander kant blyk dit dat hierdie uiterlike tekens van eerbied en respek net ter wille van die skyn gehandhaaf word. Die openlike kritiek oor die valshede verbonde aan die Sondag deur sommige karakters (soos deur Simon en Ina hierbo) is onderskeidend van die tagtigerdramas.

3.3.2.2 Getalverwante tydaspekte

Die gebruik van die getal sewe het 'n hoë frekwensie in die Bybel. Die betekenis wat aan dié getal in die Bybel toegedig word, kan 'n mens alleen maar uit die Skrifgedeeltes waarin dit voorkom, aflei. Die belangrikste betekenis wat so afgelei kan word, is die volgende:

- Omdat die getal sewe so baie in die Bybel voorkom, kan mens die algemene afleiding maak dat dit 'n heilige getal is. Die HAT (1975:745) sluit daarby aan: “Syfer 7 - van ouds die heilige getal.” Ook het God die sewende dag “geheilig”: “Hy het die sewende dag as gereelde rusdag ingestel en dit geheilig ...” (Gen. 2:3.)
- Die betekenis “voldoende” kan tweedens aan die getal geheg word. Hiervan getuig Matteus 15:33 en 34:

Sy dissipels sê vir Hom: ‘Waar sal ons in hierdie verlate plek genoeg brood kry om so baie mense kos te gee?’

‘Hoeveel brood het julle?’ vra Hy vir hulle.

‘Sewe’, antwoorde hulle, ‘en ’n paar vissies.’

Die sewe brode was inderdaad voldoende om in al die mense se behoeftes te voorsien.

- ’n Derde betekenis wat aan die getal sewe toegeken kan word, is die van volmaaktheid of afgerondheid. Die skeppingsverhaal getuig daarvan - sewe dae was genoeg om alles volmaak af te rond.
- Die betekenis van “finaliteit” kan verder aan die getal sewe verleen word. Openbaring 15:1 is hiervan ’n bewys:

Toe het ek ’n ander groot en ander wonderbaarlike teken in die hemel gesien. Ek het sewe engele gesien wat die sewe laaste plae bring. Daarmee het die toorn van God sy einde bereik.
- Cirlot (1988:233) verklaar die betekenis van die getal laastens nog so: “Symbolic of perfect order, a complete period or cycle.” Die verklaring sluit aan by die derde betekenis soos uit die Bybel afgelei.

Dit is vanweë assosiasies met die Bybelse betekenis dat die getalverwante tydaspekte Christelik-religieuse duiding kry. Enkele voorbeelde word ter illustrasie genoem.

In *Tienuur maak die deure oop* is daar op ’n stadium “nog sewe minute” (Fourie, 1986:16) oor voordat die kroegdeure vir alle rasse sal oopmaak. Hierdie “sewe minute” kry die Christelik-religieuse konnotasie van “finaliteit” deurdat die verstryking daarvan deur die kerkhorlosie (ironies genoeg) aangekondig word. Die eerste persoon wat by die deure instap, word boonop nog met God geassosieer.

In *Krismis van Map Jacobs* kom beide die begrippe *totaliteit* en *finaliteit* ter sprake. Op die “sewende” van die maand kom Map uit die tronk uit as ’n “ge-changde-man” (Small, 1983:15). Hy het ’n totale verandering ondergaan - eers was hy ’n sondaar, nou is hy ’n Christen. Die feit dat hy juis op die “sewende” uit die tronk vrygelaat word, is simbolies van die finaliteit van sy tydperk van sondaarskap wat tot ’n einde gekom het.

Een ander getalverwante tydaspek wat uitstaan omdat dit Christelik-religieuse assosiasies oproep, word in *Fluit vir die vlieë* aangeroe. Die getal drie-en-dertig wat hier ter sprake is, is reeds in 3.2.3.5 uitgelig en word dus nie weer hier bespreek nie.

3.3.2.3 Slotopmerkings

Enkele tydaspekte met Christelik-religieuse spore buite die bostaande bespreekte kategorieë kom wel voor, maar lewer geen beslissende bydrae in die bepaling van die manifestasie van die Christelik-religieuse in die tagtigerdramatekste nie en word derhalwe nie aangestip nie.

3.4 RUIMTE

3.4.1 Inleiding

Ruimte is ’n belangrike konseptuele komponent van die drama. Hauptfleisch (1985c:213) beklemtoon hierdie waarheid so: “Ruimte is miskien veel meer van ’n werklikheid in die drama as in enige ander literêre genre, aangesien die drama ook as opgevoerde toneelstuk (dit wil sê *in* ruimte) ervaar word, en dus in ’n sekere sin *buite* die geskrewe teks bestaan.” Hierdie belangrike aspek van die drama toon verskeie geledinge. Voordat die manifestasie van die Christelik-religieuse ten opsigte van die ruimte bestudeer word, moet die belangrikste aspekte rondom die ruimte as dramatiese werklikheid eers uitgewys word.

Hauptfleisch (1985c:212) maak eerstens ’n onderskeid tussen die speelruimte en die gehoorruimte, maar beklemtoon eersgenoemde as die belangrikste: “Die fisiese ruimte bestaan as ’n werklik ervaarde ruimte (die teater) wat op sy beurt twee ruimtes beslaan: die *speelruimte* (die verhoog) en die gehoorruimte. Vir die doeleindes van die drama is die speelruimte die fokuspunt, en word vorm gegee deur die gebruik van dekor, beligting en rekwisiete, asook die fisieke bewegings van die akteurs.”

Omdat dit baie onwaarskynlik is dat die fisiese ruimtes van die tagtigerdramas intertekstueel met die Bybel sal korrespondeer (die tagtigerdramas is nie Bybeldramas nie), moet die kontekstuele en metaforiese ruimtes ook kortliks omskryf word. Hauptfleisch (1985c:213) verstaan onder die kontekstuele ruimte die volgende:

Eerstens is daar dit wat mens miskien die *kontekstuele ruimte* kan noem, dit wil sê die ruimte buite die stel, wat as tydruimtelike konteks vir die gebeure op die verhoog dien. Daar is gewoonlik 'n direkte verband tussen die reële en die kontekstuele ruimte, alhoewel die een hoofsaaklik fisies vergestalt word en die ander oorwegend deur taal (maar gerugsteun deur fisiese tekens) opgeroep word. In hierdie ruimte vind die geskiedenis of 'storie' van die drama plaas ...

Die metaforiese ruimte "... is die ruimte van verwysing en simbool, van wêreld buite die reële, buite die kontekstuele" (Hauptfleisch, 1985c:213).

Vervolgens sal eerstens nagegaan word of daar enige verband tussen die ruimte/s in *Diepe grond* en die Christelik-religieuse bestaan. Daarna sal die ander tagtigerdramas ten opsigte van hierdie aspek onder die loep geneem word.

3.4.2 Die ruimte in *Diepe grond*

Die Christelik-religieuse ruimtelike verwysings val in hierdie drama binne die kontekstuele ruimte en is van 'n bipolêre aard. Deur haar dialoog roep Soekie 'n verbygegane kontekstuele ruimte in herinnering. Hierdie ruimte toon ikonisiteit met die Bybelse paradysruimte: "Ja, die dahlia's het die hele nag gegroei ... en al die nuwe knoppies het stadig oopgegaan ... Daar was pienkes en perses; rooies en geles ..." (De Wet, 1986:19.) In die onmiddellike kontekstuele ruimte is daar nog enkele tekens van die vroeëre paradysruimte te bespeur: "... en dan's daar ons vrugteboord! Daar's lemoene, perskes, kersies, pruime en appelkose ..." en "Maar daar is nog 'n ander boom!" (De Wet, 1986:24.) Om die intertekstuele verband tussen die ruimte in die drama en die Christelik-religieuse aan te toon, slegs hierdie een verwysing na Genesis 2:9:

Die Here God het verder allerlei bome, mooi om na te kyk en lekker om van te eet, uit die grond laat uitspruit, ook die boom van die lewe in die middel van die tuin, en die boom van alle kennis.

Die teenpool van die paradysruimte manifesteer as die woestynruimte. Frikkie verwys so na hulle onmiddellike kontekstuele ruimte: "Net morge en morge so - ver as die oog kan sien - beendroë stofgrond." (De Wet, 1986:18.) Grové bevestig Frikkie se beskrywing van

hierdie ruimte as woestynagtig: “’n Mens kan amper sê hierdie deel van die wêreld kry ’n woestynklimaat.” (De Wet, 1986:22.)

Deurdad hierdie twee ruimtes binne die verwysingsraamwerk van die Christelik-religieuse val, kan dit ook tot metaforiese ruimtes verhef word. Die paradys- en woestynruimtes word so onderskeidelik simbole van geestelike welsyn (toe hulle ouers nog geleef het) en geestelike verval (na die moord op hulle ouers). Die apokaliptiese paradysruimte wat aan die einde van die drama deur Soekie opgeroep word (kyk p.53 in die onderhawige drama), word simbool van hulle herwonne geestelike welsyn en bied die Christelik-religieuse korrektief in die drama.

Hierdie kontekstuele en metaforiese ruimtes toon ’n parallellie met die Bybelse gebeure rondom die mens. Soekie en Frikkie se eertydse kontekstuele en metaforiese ruimtes suggereer Adam en Eva se verblyf in die paradys. Hulle huidige ruimtes wek assosiasies met die mens se swaarkry as resultaat van God se straf. Die prospektiewe duiding van paradysagtige omstandighede aan die einde van die drama, strook met die Bybelse beloftes van ’n toekomstige paradys en daarmee gepaardgaande geestelike welsyn (soos in die aanvanklike paradys). Behalwe dat hierdie ruimtes ooreenkoms met die Bybelse ruimtes en gebeure toon, dra dit ook by tot die hegte komposisie van die drama, naamlik paradys-woestyn-paradys.

Die manifestasie van die Christelik-religieuse ten opsigte van die ruimte, sentreer dus in hierdie drama rondom die kontekstuele en metaforiese ruimtes wat beide raakpunte met die Bybel toon.

3.4.3 Die ruimte in die ander tagtigerdramatekste

3.4.3.1 Paradys- en woestynruimte

Die paradys- en woestynruimtes domineer in die tagtigerdramatekste met betrekking tot die manifestasie van die Christelik-religieuse. In *Fluit vir die vlieë* is dit ook die mens wat ’n paradys in ’n woestyn verander. Gabriël verwys in sy dialoog so na hulle huidige kontekstuele ruimte: “Kort nadat ons ingetrek het, het die fontein opgedroog. Ons het ’n paradys in ’n woestyn verander. Die blomme het eerste gevrek.” (Nel, 1986:16.) Soos in *Diepe grond* suggereer die slot van die drama ’n terugkerende paradys: “Die berge is blou-pers en die gras is groen ... wat meer wil hy hê?” (Nel, 1986:63.)

In *Murg* wil die hoofkarakter, Pieter, wat negatief is teenoor enige vorm van godsdiens, sy eie “kingdom” (Geldenhuis, 1989:1) - paradys - skep. Ironies genoeg wil hy hierdie droomruimte in die woestyn skep. Nodeloos om te sê dat hy, vanweë sy afwysing van enige vorm van godsdiens, reeds geestelik in ’n woestyn verkeer en dat sy ideaal om sy eie paradys te skep, nooit verwesenlik word nie. Pieter, wat self God wil wees, bly dus geestelik in die woestyn en ook sonder God. Die Christelik-religieuse begrip *woestyn* beteken dus hier om sonder God te wees. By implikasie kry die begrip se teenhanger, *paradys*, die betekenis om by of met God te wees.

3.4.3.2 Hemel en hel

Die bogenoemde twee ruimtelike begrippe, wat in tradisioneel Christelik-religieuse terme met die goeie en die slegte, verlostes en veroordeeldes, geassosieer word, kry ook noemenswaardige gestalte in die tagtigerdramatekste.

Voëltjies, een van die hoofkarakters in *Wittakker se laaste trippie*, is nie bekommerd oor hoe hy lewe nie, maar wel of hy so gaan sterf dat hy “daar annerkant” (Marais, 1989:3) sal kom. Hierdie *annerkant* verwys na die hemel - in die drama ’n metaforiese ruimte omdat dit buite die menslike konsep van die reële val. Die feit dat Voëltjies eufemisties na hierdie ruimte verwys, weerspieël sy eerbied en respek vir die religieuse.

In *Die potlooddief en die engel* verkeer die goeie en die slegte in ’n titaniese stryd. Verteenwoordigers van beide, engele en die duiwel, suggereer die hemel en die hel, en gee daarmee Christelik-religieuse substansie aan die twee ruimtes wat binne die speelruimte van die drama betrek word.

3.4.3.3 Ander

Ander ruimtes wat met die Christelik-religieuse geassosieer word, sluit veral die volgende in: die kerk, die pastorie en die begraafplaas.

In *Die koggelaar* speel ’n dramatiese kerktoneel hom binne die speelruimte af. Die newetekst beskryf die toneel so: “Die orrel begin speel en die gemeente sing. ’n Tweede ligkol trek in op Boet waar hy eenkant in die kerk staan. Hy sing nie saam nie.” (Fourie, 1988:47.) Hierna volg Boet se uitdagende gebed tot God waarvan die aanhef so klink: “Here, ek het ingery dorp toe. Hier na Jou huis toe. Dat ons van aangesig tot aangesig kan praat.” (Fourie, 1988:42.) In hierdie drama manifesteer die kerk nie net as ontmoetingsplek met God nie, maar ook as die plek waar ’n huwelik voltrek word. Anna roep haar huwelik met

Boet so in herinnering: “Die man wat ek in hierdie kerk, in hierdie rok as bruidegom ontvang het, daardie man is nou al weke lank nie meer by ons nie.” (Fourie, 1988:43.) Die kontekstuele ruimte binne die verlede van die dramageskiedenis word hier deur Anna se bewussynstroom op die hierdie speelruimte betrek. Hierdeur word nie alleen die simultaneïteit van die kontekstuele en die speelruimte aangedui nie, maar word ook die kontras ten opsigte van Boet se verhouding tot sy god blootgelê: in die kontekstuele ruimte van die verlede was sy verhouding met sy god nog positief. In die speelruimte van die hier-en-nou is sy verhouding met God aan skerwe.

Vir Diederik in *Die teken* is die kerk nie alleen ’n plek van eerbied en respek nie, maar veral die plek waaraan hy sy status ontleen: “Die skande. Vyftien jaar, vyftien jaar is ek ouderling in dié kerk, vyftien jaar getroue diens, om dan deur my eie dogter ... my eie kind ... nee!” (Opperman, 1986:33.) In hierdie drama is die kerk soms deel van die huidige kontekstuele ruimte en soms is dit die speelruimte.

Die kerkruimte in die tagtigerdramatekste weerspieël dus die tradisionele Christelik-religieuse assosiasies van ontmoetingsplek met God, aanbiddingsplek, die plek waar ’n huwelik voltrek word, en die plek waardeur sommige mense op skynheilige wyse die status van groot Christene verkry.

Die pastorie- en begraafplaasruimtes is merendeel sinjaleerders van die Christelik-religieuse en speel geen prominente rol wat die manifestasie van die Christelik-religieuse betref nie.

3.4.3.4 Slotopmerkings

Die paradys- en woestynruimtes staan ongetwyfeld uit as die mees betekenisvolle manifesteerders van die Christelik-religieuse. In *Diepe grond* en in *Fluit vir die vlieë* vervul die ruimtes ook ’n belangrike metalinguale funksie - dit is naamlik struktuurskeppend ten opsigte van die Christelik-religieuse. Hierdie struktuur (paradys-woestyn-paradys) is ook manifesterend van die Christelik-religieuse: dit roep die mens in die paradys, sy sondeval en hoop op die ewige lewe in gedagte.

3.5 GEBEURE

3.5.1 Inleiding

Omdat die dramatiese gebeure, myns insiens, nie per se Christelik-religieus kan wees nie, word daar verkies om in hierdie bespreking klem te lê op die fabel/geskiedenis wat deur die gebeure tot stand kom. Omdat gebeure noodwendig struktuur veronderstel, sal die struktuur van die dramageskiedenis aandag geniet, maar slegs wanneer dit met die Christelik-religieuse assosiasies toon. Scholtz (1985:207) omskryf die verband tussen die dramageskiedenis, gebeure en struktuur soos volg: “’n Fiktiewe geskiedenis, dit wil sê ’n reeks gebeurtenisse wat op logies-chronologiese wyse met mekaar verband hou, vorm in sowel die dramatiese as die narratiewe teks die onderliggende struktuur.”

Die fiktiewe dramageskiedenis, wat uit die dramatiese gebeure gerekonstrueer kan word, sal in enkele tagtigerdramatekste aandag geniet in soverre dit die Christelik-religieuse beliggaam. *Diepe grond* dien weer eens as vertrekpunt.

3.5.2 Die dramageskiedenis in *Diepe grond*

Die konstruerende leser van hierdie verhandeling behoort uit die voorafgaande besprekings van die ander dramateoretiese aspekte van hierdie drama nou reeds die fiktiewe geskiedenis van die drama in ’n groot mate te kan rekonstrueer. Die bydrae van die dramageskiedenis tot die manifestasie van die Christelik-religieuse sal vervolgens slegs beknopt en op die man af uitgelig word.

Uit die fabel van hierdie drama kristalliseer die hoofmomente van die Christelike godsdiens. Die hoofmomente behels die Skepping, die Sondeval, die Verlossing en die Wederkoms van Christus. Dit is duidelik dat Soekie en Frikkie, tydens die leeftyd van hulle ouers, in paradystoestande geleef het - sowel wat hulle materiële as geestelike behoeftes betref. Hulle het egter op die Christelike tradisies en lering van hulle ouers begin neersien en daarteen gekies omdat dit die lewe vir hulle “bederf” (De Wet, 1986:50) het. Hierdie keuse van hulle laat hulle in sonde verval - hulle verwaarloos nie alleen die Christelike tradisies en erfenis van hulle ouers nie, maar vermoor hulle ouers en later ook vir Grové. Op die sondeskuld volg die straf. Die huidige omstandighede waarin Soekie en Frikkie hulle bevind, is hulle straf. Hulle fisiese omstandighede getuig van onbeskryflike verval. Ook op geestelike gebied is daar tekens van agteruitgang. Hulle skisofreniese persoonlikhede verdryf alle twyfel daaromtrent. Hulle vind uiteindelik verlossing - op ironiese wyse - deur die bloed van Grové (Christusfiguur). Hulle verlossing vind op ironiese wyse plaas, omdat

hulle met die moord op Grové nie redding in Christelik-religieuse sin in gedagte gehad het nie, maar bloot redding van iemand wat die lewe vir hulle onaangenaam gemaak het. Hierdie verlossing, wat binne die konteks van die drama Christelik-religieuse konnotasies verkry, suggereer as gevolg daarvan die Wederkoms wat by implikasie paradys beteken.

Hierdie Christelik-religieuse hoofmomente, soos deur die dramageskiedenis beliggaam, spieël dieselfde struktuur wat deur die ruimte vergestalt word, naamlik paradys-woestyn-paradys, maar wel op simboliese vlak.

3.5.3 Die dramageskiedenis in die ander tagtigerdramatekste

Die fiktiewe geskiedenis in *Fluit vir die vlieë* sentreer eweneens rondom die hoofmomente van die Christelike godsdiens en kry ook as gevolg hiervan die struktuur van paradys-woestyn-paradys (kyk 3.4.2.1).

Die dramageskiedenis in *Die teken* ontwikkel rondom die teenstelling geloof versus twyfel. Anna-Marie, dogter van die konserwatiewe en statusbehepte ouderling, Diederik, profeteer - tot skande van haar pa - in die kerk die geboorte van 'n nuwe Christus. Vir haar pa is hierdie moontlikheid tot 'n nuwe geloof totaal onaanvaarbaar en hy staan onwrikbaar in sy tradisionele geloof. Haar ma is bereid om die nuwe profesie te beproef en aan die tradisionele geloof te twyfel. Diederik se onwrikbare geloof in sy tradisionele en dogmatiese Christelik-religieuse opvattinge, lei tot die moord op die "Christuskind" en stagnasie in sy geestelike lewe. Sy vrou se twyfel, daarenteen, besit die potensiaal tot groei in die geloof.

Die gebeure in hierdie drama manifesteer dus die Christelik-religieuse waarhede van geloof en twyfel aan die hand van 'n uitdaging tot die tradisionele opvattinge rondom Christus. Die uitbeelding van geloof teenoor twyfel weerspieël verder een van die essensies van die Christelik-religieuse, naamlik die paradoksale aard daarvan: soos Christus byvoorbeeld moes sterf om vir sondaars die ware lewe te verwerf, moet Hendrianna eers twyfel om werklik te kan glo. Hierdie paradoksale aard van die Christelik-religieuse veronderstel 'n bipolêre struktuur.

In *Onderhoud met 'n bobbejaan* staan die Christelik-religieuse opposisies van goed en kwaad sentraal in die dramageskiedenis. Na sy innerlike stryd, waarin hierdie twee magte in konflik (hoofsaaklik in die dialoog gemanifesteer) was, geraak Gibbon uiteindelik tot die slotsom "... dat die goed wat ek gedoen het, ek gedoen het omdat ek die kwaad wat ek wou doen nie kón doen nie" (Cloete, 1986:45).

Ook in *Die potlooddief en die engel* staan bogenoemde Christelik-religieuse essensies in die kollig wat die fabel van die drama betref. Daar is as't ware 'n toutrekkery tussen die engele (verteenwoordigers van die goeie) en die duiwel (verteenwoordigers van die slegte) om die besit van siele. Die engele seëvier ten slotte - dus 'n gewenste Christelik-religieuse einde.

In beide bogenoemde dramas kom die polêre aard van die Christelik-religieuse weer eens na vore. Hierdie paradoksale aard van die Christelik-religieuse verleen dus outomaties 'n mate van struktuur aan die fiktiewe dramageskiedenis - 'n faset waarop die dramagenre natuurlik gedy, omdat opposisies inherent die potensiaal tot konflik besit. Die omgekeerde is ook waar, naamlik dat die struktuur 'n wesenskenmerk van die Christelik-religieuse vergestalt.

3.5.4 Slotopmerkings

Die vergestaltung van die Christelik-religieuse deur die dramageskiedenis is toegelig aan die hand van enkele dramas waarin die totale dramageskiedenis rondom Christelik-religieuse kwessies wentel. Hierdie dramatekste is verkies bo die waarin enkele, kleiner insidente binne die geheel van die dramageskiedenis die Christelik-religieuse vergestalt omdat die bydrae van die struktuur ook in hierdie gevalle uitgewys kon word.

Omdat die dramageskiedenis van byna geen twee dramas ooit dieselfde sal wees nie, sal dit dus ook nie moontlik wees om 'n algemene gevolgtrekking ten opsigte van die dramageskiedenis met betrekking tot die manifestasie van die Christelik-religieuse te maak nie. Een aspek staan egter soos 'n paal bo water en dit is dat die Christelik-religieuse opposisies van goed en kwaad (in watter gedaantes ook al) byna altyd in dramas waarvan die dramageskiedenis rondom Christelik-religieuse waarhede sentreer, behoort te manifesteer. Hoewel hierdie aspek slegs in twee van die bogenoemde dramas uitgewys is, is die kontras goed/kwaad ook die ondergrond van die gebeure in *Diepe grond* en in *Die teken*.

3.6 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is daar gepoog om aan te dui hoe die konseptuele vorme dramatis personae, tyd, ruimte en gebeure (dramageskiedenis) bydra tot die manifestasie van die Christelik-religieuse. Aangesien hierdie 'n teksstudie is, is die teoretiese toeligting van die bogenoemde aspekte beperk tot waar dit meer lig kon werp op die manifestasie van die Christelik-religieuse.

In die bespreking van die dramatis personae is uitgegaan van die psigologistiese benaderingswyse waarin die karakter van die dramatis personae sentraal staan. Waar van toepassing, is die aktansiële model ook in berekening gebring.

In die teikendrama, *Diepe grond*, toon die hoofkarakters, Soekie en Frikkie, relevansie met die Christelik-religieuse met betrekking tot hulle geestelike soeke - hierdie soeke resulteer in 'n positiewe Christelik-religieuse vergesig.

Grové, newekarakter in bogenoemde drama, vertoon intertekstualiteit met die Bybel (en dus met die Christelik-religieuse) vanweë sy rol as God- en Christusfiguur.

Alina, die bediende en ook newekarakter, se magiese en oorheersende teenwoordigheid verleen wel religieuse, maar geen Christelik-religieuse kwaliteite aan haar nie.

In die ander tagtigerdramatekste is verskeie groepe karakters na aanleiding van hulle voorkoms in die fokusdrama, onderskei. By die verwerpers van die Christelik-religieuse is daar geen positiewe ommeswaai te bespeur nie. Deur die dramaties onderskeidende tegniek, ontmaskering, word 'n positiewe korrektief telkens by die valse Christene aangebring. Die sondebokke, wat wissel van newe- tot hoofkarakters, toon intertekstualiteit met die Bybel vanweë die eienskappe van onskuld en verlossing wat hulle met Christus gemeen het. Die Christusfigure - uiteenlopende assosiasies met Christus word in die onderskeie dramas by hierdie figure aangetref - is meestal tipes en helpers wat vir ander karakters nuwe lewe bewerk. Verskeie hoofkarakters in die tagtigerdramatekste verhef hulle self tot godfigure in die sin dat hulle oor hulle eie lewens wil beslis. Hulle tragiese eindes veronderstel telkens 'n Christelik-religieuse korrektief.

Die algemene beeld verkry vanuit die analise van die dramatis personae met betrekking tot hulle Christelik-religieuse relevansie, het 'n negatiewe indruk gelaat. Aan die een kant is daar die totale verwerpers van die Christelik-religieuse, terwyl die ander karakters skynbeoefenaars daarvan is.

Die konseptuele element, tyd, speel nie 'n wesenlike rol in die manifestasie van die Christelik-religieuse nie. In *Diepe grond* kry die "nou" van die gebeure Christelik-religieuse relevansie omdat Grové daarin as God- en Christusfiguur funksioneer. Hierdie spesifieke dag binne die dramageskiedenis verleen verder sy Christelik-religieuse assosiasies aan Soekie se bewussynstroom waarin die hede van die gebeure ooreenkoms toon met Sondae in die verre verlede van die fiktiewe dramageskiedenis.

In die ander tagtigerdramatekste vind die Christelik-religieuse ook gestalte in die Sondag en wel op botsende wyses: die respek en eerbied vir die Sondag is soms opreg, maar baie keer ook vals. Hierdie beleving van die Sondag korrespondeer met die feit dat daar ook valse Christene in die dramatis personae onderskei kon word. In enkele gevalle word die valse deurbring van die Sondag gelukkig ook ontmasker.

Getalverwante tydaspekte is die enigste ander gestalte waarin die Christelik-religieuse ten opsigte van die tyd beliggaam word. Die getal sewe speel hier die prominente rol.

In die teikendrama van hierdie verhandeling, *Diepe grond*, sowel as in die ander tagtigerdramatekste staan die paradys- en woestynruimtes sentraal met betrekking tot gestaltegewing aan die Christelik-religieuse. Hierdie twee ruimtes funksioneer ook as struktuurskeppers vir die dramas waarin dit voorkom. Die sikliese struktuur van paradys-woestyn-paradys toon ikonisiteit met die Bybelse gebeure rondom die mens.

Wat die ruimte betref, kom die Christelik-religieuse nog slegs in die opposisies hemel en hel te voorskyn. Dié ruimtes beliggaam onderskeidelik op metaforiese vlak, die Bybelse begrippe goed en kwaad.

Onder gebeure is veral aandag geskenk aan die dramageskiedenis van die tersaaklike tekste. Soos in die geval van die ruimte, speel die paradys- en woestynruimtes 'n beslissende rol ten opsigte van die gestaltegewing aan die Christelik-religieuse. In die geval van die dramageskiedenis figureer hierdie ruimtes by uitstek op simboliese vlak en is dit ook, wat die gebeure betref, struktuurskeppend.

Dit is uit die voorafgaande duidelik dat die Christelik-religieuse gestalte vind oor die hele spektrum van die dramateoretiese aspekte. Dat die Christelik-religieuse die mees prominentste manifesteer in die dramatis personae is nie verbasend nie, aangesien die Christelik-religieuse in die eerste plek 'n mens (verteenwoordig deur die dramatis personae) - Godverhouding veronderstel.

HOOFSTUK 4

DIE LINGUISTIESE MANIFESTASIE VAN DIE CHRISTELIK-RELIGIEUSE

4.1 INLEIDING

Mouton (1989:133) beklemtoon - in haar afdeling oor taal in die drama en in die opvoering - die verweefdheid van die taal met die ander dramateoretiese aspekte: “’n Bespreking van die taal in die drama is moeilik, omdat so ’n bespreking dikwels nie los te beskou is van besprekings oor ander aspekte wat ten nouste daarby betrokke is nie.” So beskou, sou dit moontlik meer betekenisvol gewees het om hierdie die aanvangshoofstuk van hierdie verhandeling te maak - sonder die taal sou die dramateks en al die ander aspekte immers nie kon bestaan nie. Dit is ook so dat die Christelik-religieuse in die eerste plek in die taal herkenbaar is. ’n Bespreking van die manifestasie van die Christelik-religieuse in die taal in hierdie laat stadium is verkies omdat dit nou, met al die kennis van die konseptuele aspekte, kort en bondig kan geskied. Die taalmanifestasies per se - en veral die semantiese kwaliteite daarvan - sal dus in die kollig staan. Die verweefdheid van die taalmanifestasies met die konseptuele aspekte sal vervolgens in hierdie hoofstuk grootliks ter syde gelaat word, alhoewel die kennis van die konseptuele aspekte as agtergrond vir hierdie bespreking sal dien.

Die doel van hierdie hoofstuk kan ook anders geformuleer word: daar sal gepoog word om die taal as teken van die Christelik-religieuse uit te wys. Dit sal baie kortliks met enkele voorbeelde geskied. Elke manifestasie sal met voorbeelde uit Reza de Wet se *Diepe grond* ingelei word waarna enkele voorbeelde uit ander tagtigerdramatekste die intertekstuele band ook op die linguistiese terrein sal blootlê.

4.2 WOORDMANIFESTASIES

4.2.1 Inleiding

Die woord is die mees basiese indeks van die Christelik-religieuse in die tagtigerdramatekste. Vanweë die ikonisiteit van woorde met hulle Bybelse eweknieë is dit moontlik om

die Christelik-religieuse in die tekste op te spoor. Op die vlak van die woord kan twee tipes manifestasies onderskei word: eerstens is daar die direk Bybelse woorde en in die tweede plek woorde wat nie normaalweg as onderskeidend Bybelse woorde geklassifiseer sal word nie, maar wat binne die Christelik-religieuse sfeer, wat deur eersgenoemde geskep word, ook Christelik-religieuse konnotasies verkry.

4.2.2 Direk Bybelse woorde

'n Onvolledige inventaris van hierdie markeerders van die Christelik-religieuse in Reza de Wet se *Diepe grond* is: “bid” (p.53); “geglo” (p.26); “Satan”, “bely” (p.33); “seën” (p.41); “gebooie” (p.42); “vloek”, “verlossende” (p.44); “heiden” (p.48); “gesondig”, “verderf” (p.49) en “Heer” en “Amen” (p.53).

'n Lys van direk Bybelse woorde kan vir baie van die tagtigerdramatekste opgestel word, maar is, myns insiens, oorbodig. Daar word volstaan met enkele van hierdie sinjaleerders uit *Fluit vir die vlieë*: “geboortereg”, “salig” (p.2); “wonderwerke” (p.3); “ewig” (p.9); “engele” (p.12); “paradys” (p.16) en “duiwel” (p.21).

Dit is belangrik om daarop te let dat die woord die boustone is van al die manifestasies wat hierna bespreek sal word.

4.2.3 Alledaagse woorde

Binne die Christelik-religieuse sfeer, deur die distinkties Bybelse woorde geskep, word woorde soos “springbok” (p.53) en “vleishaak” (p.52) in Reza de Wet se *Diepe grond* onderskeidelik die Bybelse ekwivalente van “lam” en “kruis”. In *Kinderspeletjies* word die “waterpyp” (p.29) die Bybelse “kruis”. In *Fluit vir die vlieë* is “Oubaas” (p.56) 'n substituuat vir “God”.

Alledaagse woorde vergestalt dus ook, vanweë die konteks waarin hulle gebruik word, die Christelik-religieuse. Interessante afleidings kan soms uit hierdie meer indirekte Christelik-religieuse verwysings gemaak word. So dui die woord “Oubaas” vir “God” op respek en eerbied vir God, maar daarin is ook taalikonisiteit geleë deurdat dit weerspieëlenid is van die eufemistiese taal van die tradisionele Calvinistiese Afrikaner ten opsigte van sy godsdiens.

4.3 BYBELSE TEKSVERWYSINGS

Van al die taalmanifestasies staan teksverwysings uit as die mees direkte vergestaltung van die Christelik-religieuse omdat dit die Bybelse idioom byna woordeliks eggo. In die fokusdrama van hierdie studie, *Diepe grond*, weerklink die volgende dialoogfrases bekende Bybeltekste: “Jy moenie bang wees nie” (p.15), “... so verkoop ek my geboortereg elke maand ...” (p.24), “sjoe, maar die son kan steek!” (p.32) en “jy is in die versoeking gelei” (p.34).

In die groteske *Kinderspeletjies* word die volgende voorbeelde aangetref: “Gee pad voor my aangesig!” (p.9), “... alfa en die omega ...” (p.21) en “sy het haar hande in onskuld gewas” (p.29). In *Murg* verafsku die onchristelike Pieter Linda se godsdienssiening en wys dit sarkasties so af: “Stry die goeie stryd! ...” (p.13). ’n Ander keer verset hy hom in sterk taal, maar met insluiting van ’n Bybelse weerklink, teen sy afkoms: “Die kak waarmee ek gebore is ... die sonde van my fokken vaders” (p.29). Die hoofkarakter in *Die afgrond* verwys selfs na spesifieke tekste: “Van brood, alleen ... Dis nie ék wat dit sê nie. Jy sal dit vind in Matteus 4 vers 4. Of in Deuternomium 8.” (p.58.)

4.4 BYBELSE GETALLE

Diepe grond lewer slegs een voorbeeld van ’n getal wat Bybelse assosiasies oproep, naamlik die getal “drie”. Wanneer Grové probleme met sy motor ondervind en hulp wil gaan soek, word aan hom gesê dat die naaste huis ongeveer “drie myl” (p.29) van hulle af is. Die getal “drie” herinner aan die goddelike Drie-eenheid. Cirlot (1988:232) maak ook hierdie assosiasie: “Finally, it is associated with the concepts of heaven and Trinity.” Hoewel hierdie getal in ’n heel ander verband as bogenoemde Bybelse assosiasies in die drama gebruik word, dien dit nogtans as markeerder van die Christelik-religieuse.

Wanneer die volgende verklaring van Cirlot (1988:232) in gedagte gehou word, word die fisiese speelruimte van die drama ook tot die geestelike terrein verhef: “Three symbolizes spiritual synthesis, and is the formula for the creation of each of the worlds. It represents the solution of the conflict imposed by dualism.” Die speelruimte in die onderhawige drama vertoon twee sigbare vlakke. Die didaskalia beskryf dit so: “Daar is twee speelvlakke - die groot onderste vlak wat ongeveer twee derdes van die volledige vlak uitmaak, en die hoër vlak wat agter van links na regs loop.” Behalwe vir hierdie twee vlakke word ’n derde, onsigbare vlak deur die titel en Soekie en Frikkie se gawery gesuggereer. Dit is juis hierdie derde vlak wat hulle geestelike soeke manifesteer. Die feit dat daar dus drie vlakke

in die speelruimte aanwesig is, is vooruitwysend simbolies na die Christelik-religieuse sintese - wat aan die einde van die drama sterk gesuggereer word - waarop hulle soeke uiteindelik uitloop. Hierdie drie vlakke word dus ook simbolies van die opheffing van hulle innerlike konflik rondom die Christelik-religieuse - die verval van hulle skisofreniese karakters (met ander woorde, dualiteit) bevestig dit.

In *Die groot wit roos* speel die getal “sewe” ’n kernrol (kyk 3.3.2.2 vir verklarings oor die getal). In sewe liefdestonele sal die hoofkarakter, Louis, se liefdesverhoudings met sewe verskillende vroue uitgebeeld word - maar met een aktrise. Die getal sewe kan in hierdie drama op twee wyses met die Bybelse konnotasie van volmaaktheid vereenselwig word. Lorna se woorde suggereer iets daarvan: “In jou soeke na die een vrou. Al sewe het iets van daardie een gehad. Daarom word hulle een in ’n enkele vrou.” (Fourie, 1989:11.) In die eerste plek kan Louis se soeke na die volmaakte vrou as volmaak beskou word omdat hy juis sewe liefdesverhoudings gehad het. Dit dui ook op voltooidheid en afgerondheid. Die feit dat sewe vroue se eienskappe nou deur een vrou uitgebeeld word, suggereer die wese van die volmaakte vrou - vir Louis natuurlik.

In *Balkon vir twee* word die getal sewe op die Christelik-religieuse terrein geplaas deur die verbintenis daarvan met die huwelik - laasgenoemde is ’n Goddelike instelling. In hierdie drama spreek die getal ook van volmaaktheid, maar ook van voltooidheid. Na ’n wankele huwelik van sewe jaar, vind Mel en Nel, aan die einde van hierdie tydperk eers volkome huweliksgeluk.

4.5 GEBED

Die Christelik-religieuse manifesteer op verskillende wyses in die gebed in die tagtiger-dramatekste. Baie gepas lui *Diepe grond* die gebedsmanifestasies in met die *tradisionele gebedjie* wat deur die Afrikanerkind aan moedersknie geleer word. ’n Tot kind geworde Soekie bid eerlik en opreg, en met die onskuld van ’n kind: “Liewen Heer, ik ben een kindjie klein ... Maak my hartjie skoon en rein ...” (De Wet, 1986:53.) Die gedeeltelike Nederlandse vorm van die gebedjie weerspieël iets van die tradisionele Afrikanergodsdienssin in die tagtigerdrama in Afrikaans.

In *Die koggelaar rig Boet*, na die geboorte van hulle kind, die volgende *dankgebed* tot God:

Dankie. (*Anna glimlag net*) Gee my jou hand. (*Hy neem haar hand en kniel langs die bed*)
Liewe Heer, dankie vir ons kindjie. Ons dra hom op aan U. Hy sal - soos ons - in sy geloof sy

krag vind. Dankie dat Anna die bevalling met krag en sterkte kon deurstaan. Amen.
(Fourie, 1988:9.)

Die droogte begin die Koggelkaroo wurg en ook Boet ervaar die swaarkry intens. Omdat hy God nog as aan sy kant beskou, vind hy aansluiting by Anker se roerende *smeekgebed*:

ANKER: Kom. (*Hy kniel. Ben en Boet volg sy voorbeeld, Anker in die middel. Hulle neem hande*) Vader in die hemel, wees nou Vader vir Jou kinders ... vir hul vee en bietjie wild wat nog hier loop. Rooikat en jakkals spog met spore by elke krip ... tot in die krale. Dooi lammers lê die kampe vol. Daar's ooie wat ook vrek, nie net van dors en droogte nie ... ek sweer ook van verdriet. Here, saans kom blêr hul in my slaap. Kyk asseblief na Nooitgedacht - die hele Koggelkaroo - kyk ons nie mis nie. Ons is nog hier. Wil hier bly. Bring nou U kant. Amen.

BEN: Ons almagtige God en Hemelse Vader, wat meer sê ek? Anker het dit met elke woord so raak gevat. Amen.
(Fourie, 1988:14.)

Die voortslepende droogte, die dood van Klein-Ben en hulle onvermoë om weer 'n kind te hê, laat ook die standvastige Boet in sy geloof twyfel. Sy twyfel lei uiteindelik tot wantroue in die God wat hy eens as vennoot beskou het. In die kerk, plek van gebed, verwoord hy sy opstand teen God so in 'n *verwytgebed*.

BOET (*sluit sy oë*): Here, ek het ingery dorp toe. Hier na Jou huis toe. Dat ons van aangesig tot aangesig kan praat. En nou moet U maar vat wat kom, want 'n moordkuil van my hart maak ek nie.

Ek is hier om Jou 'n laaste kans te gee. Jy het my enigste kind gevat en verseg om weer aan my 'n erfgenaam te gee; Jy laat my ooie en lammers vrek - nie net van honger en dors nie, maar soos Anker tereg sê: ook van verdriet. My tiende het Jy elke jaar gevat ... met dié geld kon ek al my vee drie jaar lank voer. Nou het ek niks. Loop vra my bank. Toe die droogte sy derde jaar in trek, toe my bure dwaal en afvallig raak, toe troos ek hulle, toe dien ek Jou.

En wat kry ek? Wat gee Jy my? As daar die slag 'n bietjie reën val, dan stuur Jy sulke wydsbeenbuie. Dit reën rondom my, maar ek kry niks! Alles loop skeef. My vrou dié raak ook nou snaaks in haar kop. Gister kom ek op haar af waar sy in die seepot buite op die werf haar trourok staan en dye ... pikswart ... Vir wat? Waarom laat Jy dit toe? Is Jy besig om 'n bespotting van my huwelik te maak? Koggel Jy my?
(Fourie, 1988:42.)

Omdat God nie voldoen aan Boet se uitdagende versoek nie, draai hy heeltemal teen God en verwyt God nogmaals voordat hy selfmoord pleeg. Tog skemer daar in hierdie gebed tekens van *skuldbesef* by Boet deur:

Is Jy nou tevrede? Sien Jy wat het Jy gedoen? Sien Jy? (*Pouse*) Jy ... Jy, God ... Jy's net so doof soos jy blind is. Jou koggelaar! (*Hy luister asof hy 'n antwoorde verwag*) Waarom so stil? Waarom? Is dit dan ek? Is ek die droogte? (*Pouse. Sag*) Is ek die stilte?
(Fourie, 1988:60.)

Gebed is in hierdie drama nie net 'n merker van die Christelik-religieuse nie - dit vergestalt ook die negatiewe ontwikkeling in Boet se karakter. Uit bogenoemde gebede spreek dit duidelik: sy aanvanklike geloof in God gaan eers oor in twyfel, later in verwyd en uiteindelik tot 'n wegkeer van God. Die skuldbesef in die laaste gebed bied 'n positiewe regstelling vir die leser, hoewel dit vir Boet Cronjé vir ewig te laat is.

Die kontras tussen Boet en sy vrou, Anna, manifesteer ook hulle onderskeie gebede. Teenoor Boet se altyd ietwat hovaardige en meerderwaardige houding wanneer hy bid, manifesteer Anna se diepe nederigheid teenoor God. Hierdie ootmoedige houding van Anna is duidelik uit haar *smeekgebed* in die kerk na Boet se tirade teenoor God:

ANNA (*begin bid*): Liewe Heer, hier voor U en U gemeente staan ek in swart, nie as duiwelsbruid nie, maar as U kind. U kind wat rou oor die man wat sy liefhet, want hy is dood. Die man wat ek in hierdie kerk, in hierdie rok as bruidegom ontvang het, daardie man is nou al weke lank nie meer by ons nie. Die vreemdeling wat U aangehoor en aanskou het, dié vreemdeling is nou my man.

Laat ek nie oordeel nie, O Heer, want ook in my ... (*Sy begin stamel*) in my hande ... as ek saans aan hom wil raak ... Elke dag het 'n sandkuil geword, 'n warrelwind, 'n droë dam. Elke dag is 'n stilte waarin ook gedagtes sterf.

(*Nou weer sterk*) Laat dit reën, O Heer. Reën, reën, reën. Laat die lammers weer kopspeel in die reën. Laat die krippe vol in die weikampe staan. Laat die kaktus blom.

Dan sal U weer die vreemdeling herken, die kuiltjies in sy wange kan sien.

Ek smee U, O Vader: tem die droogte, breek die stilte. Amen.
(Fourie, 1988:43.)

'n Opvallende kenmerk van die gebede in die tagtigerdramatekste, is die sterk poëtiese kwaliteit daarvan. Om hierdie aspek te illustreer, verwys ek gerieflikheidshalwe na laasgenoemde gebed van Anna. In die derde laaste paragraaf veroorsaak die herhaling van "Laat" en die identiese sinstrukture daarna nie slegs hegte binding nie, maar verleen dit ook ritme en musikaliteit aan die gebed. Die r-alliterasie in die eerste reël van dieselfde paragraaf steun die dringendheid en erns van Anna se emosie. Dit maar enkele poëtiese kwaliteite van bostaande gebed.

Die Christelik-religieuse manifesteer dus nie slegs in verskillende tipes gebede nie, maar ook wat die poëtiese kwaliteite daarvan betref, toon dit ooreenkoms met die Bybelse gebede. Die boek, Psalms, waarin talle gebede voorkom, word nie sonder rede as 'n digterlike boek getipeer nie.

4.6 CHRISTELIK-RELIGIEUSE SIMBOLE

In Christelik-religieuse konteks is *water* die simbool van reiniging en nuwe lewe (kyk 3.2.2.1 vir verklaring hiervan).

In *Diepe grond* is water die kernsimbool waaromheen die dramatiese gebeure gestalte kry. Die afwesigheid van water bedreig Frikkie en Soekie se fisieke daaglikse bestaan, maar simboliseer ook geestelike droogte en agteruitgang by die twee hoofkarakters. Hulle reële grawe na water, simboliseer 'n geestelike soeke na nuwe lewe.

In *Fluit vir die vlieë* figureer water ook as simbool van nuwe lewe: "Alles. Kort nadat ons ingetrek het, het die fontein opgedroog. Ons het 'n paradys in 'n woestyn verander. Die blomme het die eerste gevrek." (Nel, 1986:16.) Die paradysverwysing, wat ook elders in die drama voorkom, plaas die watersimbool in hierdie drama binne die Christelik-religieuse konteks.

In dieselfde drama vind ons nog 'n simbool wat binne Bybelse verband fisiese sowel as geestelike lewe suggereer. Wanneer Christus sy dissipels leer bid, leer Hy hulle bid om "daaglikse brood" in Matteus 6 vers 11. *Brood* word dus, in fisiese sin, beskou as die basiese en minimum voedsel waarmee die mens kan klaarkom. Vanweë hulle armoede is die Vermaaks se daaglikse voedsel inderdaad meestal net brood: "O jy wurg daaraan. Hoe dink jy voel ek elke keer wat ek 'n toebroodjie smeer ... na drie-en-dertig jaar!" (Nel, 1986:4.) Die broodsimbool kry in hierdie drama nooit figuurlike betekenis met betrekking tot die Christelik-religieuse nie, maar wel met betrekking tot Kato Vermaak se alledaagse bestaan: brood word simbool van die eentonigheid en saaiheid van haar daaglikse lewe.

Cirlot (1988:29) skryf onder andere oor *bloed* as simbool die volgende: "In spilt blood we have a perfect symbol of sacrifice." Hoewel bloed in die Bybel simbolies van ook baie ander dinge is, stem dit ook met die offeridee van Cirlot ooreen. Van belang vir die tagtigerdramatekste, is veral die offergedagte wat rondom Christus se dood (offer) en die daarmee gepaardgaande verlossing vir sonde draai: Efesiërs 1 vers 7: "Deur die bloed van sy Seun is ons verlos en is ons oortredinge vergewe kragtens die ryke genade van God ..."

In *Diepe grond* is daar vir Soekie en Frikkie verlossing uit hulle ou na 'n nuwe geestelike lewe na Grové (Christusfiguur) gekruisig is en daar “baie bloed” (De Wet, 1986:53) was. Ook in *Kinderspeletjies* bewerk Vanessa se kruisiging - by implikasie dus haar bloed - verlossing vir haar koshuismaats.

In beide bogenoemde dramas is die *kruissimbool* indirek teenwoordig: dit word onderskeidelik deur die “vleishaak” (De Wet, 1986:52) en die “waterpyp” (Pretorius, 1986:29) verteenwoordig. Die HAT (1975:484) verskaf die volgende inligting oor die simbool: “Afbeelding van 'n kruis as sinnebeeld van die Christendom of die Christelike kerk.” 'n Meer volledige verduideliking lui soos volg: “... the principal symbol of the Christian religion, recalling the crucifixion of Jesus Christ and the redeeming benefits of his passion and death. The cross is thus a sign both of Christ himself and of the faith of the Christians.” (Anon., 1974:256.) Die blote teenwoordigheid van die kruissimbool in bogenoemde twee dramas, bevestig die aanwesigheid van die Christelik-religieuse. Deur dit ook met Grové en Vanessa (wat albei as Christusfigure optree) in verband te bring, word die idee van verlossing ook daarby betrek. Die kruissimbool vind aansluiting by die bloedsimbool omdat dit ook verlossing suggereer.

In *Skaak* sit 'n “janfrederik en 'n vlieëvanger” (Botha, 1983:30) - normaalweg vyande - langs mekaar. Die situasie versinnebeeld die apokaliptiese simbool van *versoende vyande* en roep die beskrywing van die lam en die wolf wat op die nuwe aarde langs mekaar sal wei in herinnering: Jesaja 65 vers 25: “Die wolf en die lam sal saam wei, die leeu sal strooi vreet soos 'n bees, ...”.

Binne die Christelik-religieuse godsdienste word *engele* en die *duiwel* erken as simbole van die hemel en die hel onderskeidelik, oftewel, as versinnebeelding van die goeie en die slegte. In 'n anonieme artikel word die twee so teenoor mekaar gestel: “... benevolent and malevolent spiritual beings, powers, or principles that mediate between the realm of the sacred (dit wil sê, the transcendent realm) and the profane realm of time, space, and cause and effect” (1974:371). Oor Satan, of die duiwel, ook nog die volgende: “In the Old and New Testaments, Satan (the devil) appears as the representative of evil.” (Anon., 1974:479.) A.S. van Straaten dramatiseer hierdie simboliek op die wyse van die Middeleeuse moraliteitspel in *Drie potlooddief en die engel*: “In die titel kry ons al die opposisie goed/kwaad dief/engel wat 'n kenmerk is van die Middeleeuse moraliteitspel - die genre waarmee hierdie stuk ligweg flankeer.” (Van Coller, 1987:15.) Die oorwinning van die engel, Wilhelmus, oor die duiwel, simboliseer 'n positiewe Christelik-religieuse siening van die pole goed en kwaad.

Wanneer die verkoper in die laaste oomblikke van *Skaak* 'n boek wat slegs die waarheid verkondig aan Astrid wil verkwansel, vra sy aan hom: "Is jy 'n engel uit die hemel of 'n duivel uit die hel?"

In die Bybel word die *skaap* simbool van die mens wat dwaal en verlore is omdat hy Herderloos is. Psalm 119 vers 176 getuig daarvan: "As ek sou rond dwaal soos 'n skaap wat weggeraak het, soek my dan, want u gebooi het ek nie verontagsaam nie." Die skaap word egter ook simbool van onskuld en willoosheid: Jesaja 53 vers 7: "Soos 'n lam wat na die slagplek toe gelei het en soos 'n skaap wat stil is as hy geskeer word, het hy nie gekla nie." Van laasgenoemde betekenis was Christus die groot voorbeeld - in 'n positiewe Christelik-religieuse sin natuurlik. In *Die koggelaar* word die skaapsimbool op treffende wyse verge-stalt. Die volgende aanhaling bring hierdie simboliek duidelik na vore:

BOET (*verstom*): Knaplat! Jy praat? Jy het 'n stem?

KNAPLAT: Ja, jare al.

BOET: Maar ek het altyd gedink jy blêr maar net. Ek ... ek is jammer.
(Fourie, 1988:2.)

Dit is duidelik dat Knaplat al die jare as die willose beskou is en dat Boet die enigste een met 'n wil was. Boet (wat self God wou wees) was as't ware die manipuleerder/herder van die willose (volgens hom) Anker en Knaplat. Aan die einde word Boet, wat sy Herder verwerp het en tereg as dwalende ontmasker wanneer Anker aan hom vra: "Asseblief, meneer, waar dwaal jy?" (Fourie, 1988:1.) Wanneer Knaplat boonop nog die skaapmasker oor Boet se kop trek, word hy die willose, verlore skaap terwyl hulle hulle eie wil terugwen. Laasgenoemde simboliese handeling van Knaplat moet egter eerder in 'n ideologiese as Christelik-religieuse lig beskou word.

In die karakter van Grové - in *Diepe grond* - en Vanessa - in *Kinderspeletjies* - staan veral die onskuld van die skaapsimbool sentraal. Hulle figureer as Christusfigure en word onskuldig "gekreusig".

Bogenoemde simbole is maar enkele voorbeelde om aan te toon dat die Christelik-religieuse ook op dié taalwyse in die tagtigerdramatekste vergestalt word.

4.7 CHRISTELIK-RELIGIEUSE MOTIEWE

Skuld is 'n pynlike en ondraaglike gevolg van die sondes van die mens. Reeds in Genesis 3 vers 12 en 13 lees ons hoedat die mens sy skuld van ongehoorsaamheid aan 'n ander probeer gee: "Die mens het geantwoord: 'Die vrou wat U my gegee het om my by te staan, sy het vir my van die boom se vrugte gegee, en ek het geëet.' Toe vra die Here God vir die vrou: 'Wat het jy nou gedoen?' en sy sê: 'Die slang het my mislei, en ek het geëet'."

Hoewel die skuldmotief nie pertinent by die naam genoem word in die fokusdrama van hierdie studie nie, blyk dit baie duidelik uit hulle absurde grawe na water. Die reële gesoek na water simboliseer 'n soeke na nuwe geestelike lewe (water is die Christelik-religieuse simbool daarvan). Hierdie soeke spruit uit 'n skuldbesef by Soekie en Frikkie: hulle skuld van die moord op hulle ouers en Grové en hulle skuld van verwaarlosing van hulle Christelik-religieuse tradisies.

Gibbon, die hoofkarakter in *Onderhoud met 'n bobbejaan* se skuld (sonde) van skynheiligheid word deur 'n pynlike praatproses onthul. Aanvanklik probeer hy nog sy onskuld verdedig: "Daar is so 'n reeks onvoorsienbare oorsake en gevolge, van die onskuld wat die skuld moet dra. Van onskuldiges wat getref word." (Cloete, 1986:45.) Gibbon se skuld kan op die terrein van die Christelik-religieuse geplaas word omdat hy homself as "Christengelowige mens" (Cloete, 1986:25) bestempel en ook vanweë baie ander markeerders van die Christelik-religieuse binne die drama.

In *Kinderspeletjies* word die skuldmotief direk op die Bybelse gebeure rondom Christus geskoei. Vanessa se koshuismaats raak gemaklik van hulle skuldgevoelens ontslae deur alles op haar, die onskuldige, te projekteer:

KOBIE: Sy het haar hande in onskuld gewas.

MARY: Sy sê niks nie, sy erken dus dat sy skuldig is! (*Vanessa probeer iets mompel, maar die kous verhoed haar*)

LETTI: Skuldig!

KINNA: Jy is skuldiger as ek!

KOBIE: Skuldig!

MARY: Jy is tot die dood toe skuldig. Aan jou nek sal jy hang tot jy dood is! (*Mary neem 'n springtou uit Vanessa se kas*)

LETTI: Hang haar op! Sy is skuldig.

KOBIE: Hang haar op!

KINNA: Hang haar, dit was alles haar skuld!
(Pretorius, 1986:29.)

Hand-aan-hand met die skuldmotief loop natuurlik die gedagte van onskuld. Dit is dramaties-ironies dat dit in die meeste gevalle die skuldiges is wat onskuldig is en andersom. Dit is waar van twee van bogenoemde gevalle. Slegs in die geval van Gibbon ry die regte skuldige aan die pen.

Leuen en waarheid, twee kernmotiewe binne die Christelik-religieuse lewensbeskouing, manifesteer prominent in die tagtigerdramatekste. Soos in die geval van die skuldmotief, word hierdie twee motiewe bykans altyd die een deur die ander veronderstel. Die kluisenaar in *Skaak* kom tot die slotsom dat die waarheid dood is en konstateer daarmee eintlik dat die leuen in menselewens die botoon voer. Le Roux (1983:1) verwoord Botha se gedagtes hieroor so:

Volgens MC het hy met opset soveel moontlik oeroue simbole soos blind- en doofheid, voëls, slange, geboorte, liefde, jaloesie en die spel skaak in die drama gebruik om te kyk waarby dit uitkom.

Waarby het dit toe uitgekom?

‘Soos in die drama staan: die dooie waarheid’.

Simon, die hoofkarakter in *Die afgrond*, sonder hom vir ’n tyd van huis en haard af om buite die alledaagse, “... moeë ou dinge ...” (De Klerk, 1984:30) opnuut na die ware wese van die waarheid te soek: “Dis die harde waarheid wat ek soek. Daarom staan ek nou hier waar ek staan. (*Hy keer sy oop hande na haar.*) Leeg, kaal gestroop. Soos jy sien.” (De Klerk, 1984:11.) Anders as die kluisenaar in *Skaak* vind Simon, sowel as sy broer en vrou, die waarheid: “Hulle staan almal in ’n oomblik van waarheid.” (De Klerk, 1984:62.)

’n Motief wat dikwels in die Bybel na vore kom, is die *droogtemotief*. God gebruik droogte altyd met ’n doel, meestal om sy volk te straf en hulle so van hulle dwaalweë na Hom terug te lei. In Jeremia 12 vers 4 is dit duidelik dat droogte ’n straf op die volk se sondes is: “Hoe lank moet die land droog lê, moet al die plante van die veld verdor? Die diere en die voëls

vergaan oor die boosheid van die inwoners van die land wat sê: 'Jeremia sal nie langer leef as ons nie'." Die fisiese droogte in *Diepe grond* is die reële vergestaltung van die geestelike droogte van die hoofkarakters, Soekie en Frikkie: "Die wag is besig om my uit te droog. Elke dag brand die son dieper in my in, en daar's geen genade nie - nie eers 'n wolkie so groot soos 'n man se vuus nie!" (De Wet, 1986:40.) Danksy die droogte wat die aarde verskrimpel gelaat het, kon hulle ook hulle innerlike droogte gewaar word - die fisiese grawe na water resulteer uiteindelik in geestelike redding.

Boet Cronjé, wat hom in sy optrede in *Die koggelaar* onbewustelik gelykstel aan God, se geloof troon aanvanklik uit bo die van sy bure te midde van 'n knellende droogte. Hy veroordeel selfs die wat hulle geloof prysgee en boedel oorgee. Maar ook vir Boet word die toets algaande onslaagbaar en hy verwerp God. Eers wanneer hy sy innerlike droogte besef, kom hy weer naby God, maar vir Boet Cronjé helaas te laat: "Is ék die droogte?" (Fourie, 1988:60.)

Bogenoemde is maar enkele van die talle Christelik-religieuse motiewe wat in die tagtiger-dramatekste manifesteer en intertekstueel kommunikeer. 'n Paar ander opvallende motiewe word interessantheidshalwe slegs genoem: die liefdemotief, diermotiewe, die genademotief en die offermotief.

4.8 BYBELNAME

Die tagtigerdramatekste wemel van name uit die Bybel. In die fokusdrama, *Diepe grond*, kom weliswaar geen Bybelnaam direk na vore nie, maar word die name Adam en Eva dikwels deur die verwysing na die paradysruimte in herinnering geroep of gesuggereer. Grové se rol as pre-figuur (dit wil sê, as voorafaanduiders) van Christus veronderstel juis laasgenoemde se naam. In *Fluit vir die vlieë* word Jerrie en Mercedes, vanweë hulle haweloosheid, met die verdryfde paradysbewoners vereenselwig.

In *Kinderspeletjies* duik die naam *Mary* (Pretorius, 1986:8) op met die assosiasie van "Grote Wyse Maagd" (Pretorius, 1986:8) daar rondom. Behalwe haar naam self wat na die Engelse variasie van Christus se moeder verwys, kwalifiseer laasgenoemde assosiasie haar verder as goddelike figuur. Sy tree inderdaad as goddelike figuur op, maar ongelukkig buite die Christelik-religieuse verwysingsraamwerk van haar naam. Haar naam word geïroniseer.

In *Fluit vir die vlieë* word die naam wel binne die Christelik-religieuse raamwerk gebruik. Die kind wat gebore word om Kato Vermaak se verlossing uit 'n sinlose lewe te versinne-

beeld, word 'n Christusfiguur en dra, veelbetekenend, die naam *Maria* (Nel, 1986:63). Soos elders opgemerk, simboliseer die naam die moontlikheid van verdere positiewe nuwe lewe wat uit hierdie kind kan voortkom.

“Preek-Petrus” (Fourie, P. 1986b:17) se naam is selfverklarend. Soos die Bybelse Petrus dikwels die Woord van sy Verlosser aan ander moes oordra, moet hierdie skepsel ook die Woord van sy Verlosser aan sy volgelinge oordra - boonop met 'n baie praktiese siening: “Broers en Susters, dit staan nie so opgeteken in die Woord van onse Verlosser nie, maar ek Preek Petrus, sê vir julle: So moeilik as wat dit vir 'n kameel is om deur die oog van 'n naald te kom, so maklik is dit vir die gruwels van 'n mens om in die oog van die hotel of deur die oog van 'n bottel te kom.” (Fourie, P. 1986b:17.)

Die naam van die Here word dikwels in die tagtigerdramatekste gebruik en wel as Here, God en Jesus. In *Kinderspeletjies* word dit 'n uitroep van magteloosheid, nadat Kinna erken het dat sy skuldig is aan die dood van die onderwyseres: “Ja ... ek is ... skuldig ... Here help my ...” (Pretorius, 1986:29.) Die Here se naam word ook gebruik om uiting te gee aan gevoelens van vrees en skok. In *Wittakker se laaste trippie* loop Voëltjies hom vas in sy oorlede ma en hy reageer so: “En ek sê: Nee Here, Ma ... Wat maak Ma hier?” (Marais, 1989:1.) In dieselfde drama toon Voëltjies se herhaalde ydelike gebruik van die Here se naam ikonisiteit met die vissersbevolking waarvan hy deel is. Sy ongeloof omdat Joep sy boot gaan verkoop, spreek hy byvoorbeeld so uit: “Nee, Here, en dit, baas Joep.” (Marais, 1989:2.)

Die Here se naam word nietemin ook dikwels in ernstige en opregte Christelik-religieuse verband gebruik. Voorbeelde hiervan kan in die bespreking oor gebedsmanifestasies nagegaan word. Die benamings *Jesus* en *God* kom ook in hierdie meer ernstige trant na vore. In *Krismis van Map Jacobs* sê 'n tronkgekleusterde Map aan sy ma: “Ek is 'n ge-changde man, ek ... het die Here Jesus gevind hierso, regtig, ek sal nie lieg nie ...” (Small, 1983:15.) Die apostel wat Map tot hierdie nuwe mens gelei het, sê onder meer aan hom: “Luister dan, broer Jacobs, hoe praat God die Here, met Paulus wat Saulus was.” (Small, 1983:29.)

In bogenoemde aanhaling kom nog twee Bybelname na vore - hierdie mense moet vir Map as voorbeeld dien sodat hy hom kan bekeer. Enkele ander Bybelname word kortliks aangedui. In *Fluit vir die vlieë* het Kato Vermaak haar seun Gabriël gedoop omdat sy gehoop het hy vir haar vreugde en hoop sou laat belewe: “Jy moet my eer en respekteer, my vreugde gee ... dis waarom ek jou Gabriël gedoop het!” (Nel, 1986:12.) Die verwysing na die engel Gabriël wat vir Maria, Jesus se moeder, 'n vreugdevolle tyding gebring het, is hier duidelik. In *Die teken* manifesteer die groot stryd tussen geloof en ongeloof. Deur na

Maria en Josef (Opperman, 1986:55) te verwys, probeer Hendrianna die ongelowige dominee oortuig dat daar, net soos in die geval van Maria se swangerskap, diegene sal wees wat glo en die wat ongelowig sal bly:

DOMINEE: Jy besef dat jy die enigste is wat sal glo.

HENDRIANNA: Maria het Josef gehad, Anna-Marie het vir my.
(Opperman, 1986:55.)

Die essensiële doel van Bybelname is om die Christelik-religieuse uit te wys, met ander woorde om as taalteken van die Christelik-religieuse op te tree. In verskeie dramas word dan hierdeur 'n Christelik-religieuse konteks geskep waarteen die totale damagebeure afgespeel word. Binne hierdie Christelik-religieuse konteks vervul die Bybelname 'n verskeidenheid funksies: karaktertipering (Voëltjies, Jerry en Mercedes), uitdrukking van emosies (Kinna en Voëltjies), referent vir argumente (Hendrianna se verwysing na Maria en Josef), nastrewenswaardige voorbeelde (Paulus vir Map) en dit vervul 'n simboliese funksie (Gabrieel wat vir Kato vreugde moet wees).

4.9 SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is aangetoon dat die taal teken van die Christelik-religieuse is. Anders gestel: dit is alleen deur die taalvergestalting daarvan dat die leser van die Christelik-religieuse in die tagtigerdramatekste bewus kon word. Die taalvergestalting berus op ikonisiteit tussen die taal in die tagtigerdramatekste en die Bybeltaal en het in die onderhawige dramatekste op verskeie wyses uitgekristalliseer.

Op die vlak van die woord is direk Bybelse en alledaagse woorde onderskei. Bybelse teksverwysings kan uitgewys word as die mees direkte vormgewing aan die Christelik-religieuse terwyl daar meestal afgeleide Christelik-religieuse betekenisse aan die Bybelse getalle geheg kan word. Onder gebed as manifestasie kon die onskuldige kindergebed, dankgebede, smeekgebede en verwytegebede onderskei word. Afgesien van die poëtiese kwaliteit van die gebedsmanifestasies, is dit ook karakteropenbarend van die mens-God-verhouding van die betrokke karakters. Die volgende prominente Bybelse simbole is aangedui en kortliks bespreek: water, brood, bloed, kruis, versoende vyande, engel en duivel en die skaapsimbool. Die motiewe van skuld, leuen en waarheid en droogte dra die meeste by tot gestaltegewing aan die Christelik-religieuse. Talle Bybelname funksioneer hoofsaaklik as uitwysers van die Christelik-religieuse.

HOOFSTUK 5

DIE BYDRAE VAN DIE DIDASKALIA TOT DIE MANIFESTASIE VAN DIE CHRISTELIK-RELIGIEUSE

5.1 INLEIDING

Die metode wat hierdie studie onderlê, berus op die uitgangspunt dat die drama as literêre teks beskou word, maar dat daar deurgaans met die opvoeringsaspekte van die teks rekening gehou word. In die vooraangaande hoofstukke is die realiseringspotensiaal van die dramateks op die verhoog nooit negeer nie, maar is dit selde pertinent uitgewys. Die didaskalia, informante oor die verhoogbeliggaming van die teks, sal dus in hierdie hoofstuk bespreek word. Dit moet weer eens soos in die geval met die ander dramateoretiese aspekte beklemtoon word, dat die didaskalia slegs aandag sal geniet met betrekking tot die relevansie daarvan met die Christelik-religieuse.

5.2 DIDASKALIA

Aangesien hierdie 'n teksstudie is, sal die teoretiese verklaring van hierdie aspek ook slegs baie kortliks geskied. Die aard en wese van die didaskalia sal verduidelik word slegs in soverre dit nodig is om die manifestasie van die religieuse te inkorporeer.

Die semiotiek onderskei, met betrekking tot die drama, twee groot groepe tekens. Alter (1981:113) tref die onderskeid so:

A semiotic approach to theatre as a total artistic experience identifies the presence of two categories of signs, corresponding to its two pragmatic media of expression: text and performance. As a text, it presents a network of *verbal signs* which usually appear in the form of plays made of written words, and involve primarily linguistic, but also literary and cultural codes. As a performance, it offers a network of many types of signs which, in addition to words, include body language, costumes, sets, lights, colors, props intonations, etc., each type belonging to a discrete semiotic system with a discrete code, but all of them conveniently summarized here as *staging signs*, involving common theatrical and cultural codes. Although, strictly speaking, verbal signs in a performance operate as staging signs, ...

Om die didaskalia te onderskei, moet dit wat deur Alter as “verbal signs” beskou word eers van nader bekyk word. In enige dramateks kan twee tipes tekste uitgewys word, naamlik die teksgedeeltes wat die direkte woorde van karakters is en die teksgedeeltes wat nooit deur enige karakters gebesig word nie. Eersgenoemde staan bekend as dialoog, monoloog of die tersyde spraak, terwyl laasgenoemde kan bestaan uit die dramatitel, karakterlyste, voorwoorde, epiloë, proloë, toneelaanwysings, ensovoorts (Mouton, 1989:166). Dit is laasgenoemde wat as die didaskalia getipeer word.

Die didaskalia, verbale taaltekens, verdwyn tydens die opvoering en realiseer as visuele of ouditiewe tekens (“staging signs”, volgens Alter) op die verhoog: “In die opvoering verdwyn die taalkarakter van die didaskalia wanneer hierdie taaltekens omgesit word in visuele en ouditiewe tekens.” (Mouton, 1989:168.) Die transformeerbare aard van die didaskalia bevestig die noue band tussen die geskrewe teks en die realisering daarvan op die verhoog.

Daar sal vervolgens nagegaan word hoe die didaskalia, as verbale tekens met ouditiewe en visuele verhoogpotensiaal, die Christelik-religieuse in die tagtigerdramas help vergestalt. Dit sal onder die volgende hoofde geskied: dramatitels, karakterlyste, toneelaanwysings en voorwoorde, proloë en epiloë. Slegs enkele voorbeelde sal ter illustrasie uitgelig word. *Diepe grond* sal, soos met die bespreking van die ander dramatiese aspekte in die vorige hoofstukke, as vertrekpunt dien.

5.3 DRAMATITELS

Mouton (1989:170) verklaar die funksies van ’n dramatitel soos volg:

Die hoof funksie van die titel van ’n dramateks is duidelik om die fiksionele dramawêreld te benoem en om deur die benoeming ’n kernaspek van daardie wêreld vir die leser uit te lig - hetsy ’n belangrike karakter of gebeure of simbool of iets anders. Vir die leser kan die titel dus ’n sleutel wees wat hom kan help by die interpretasie van die stuk, met ander woorde dit is ’n eerste indikasie vir die leser van dit waaroor die drama handel.

Hoewel ’n dramatitel progressief duidend is van dit waaroor die drama handel, is dit soms eers moontlik om die volle implikasie daarvan te besef nadat die totale teks deeglik bestudeer is. Die fokusdrama van hierdie studie, *Diepe grond*, se titel is van bogenoemde aard. Die dramatitel is ’n beknopte verwysing na die Afrikaanse idioom “Stille waters, diepe grond, onder draai die duiwel rond.” By die eerste lees van die titel vermoed die leser reeds dat die titel figuurlik bedoel word. Met die oproep van die idioom waarop die titel

sinspeel, word hierdie vermoede bevestig. Wanneer bogenoemde idioom in gedagte gehou word, skemer die eerste tekens van die moontlike aanwesigheid van 'n religieuse dimensie deur - die woord "duiwel" is daarvan 'n aanduiding. Die feit dat die ander hoofmomente van die titel, naamlik "water" en "diepe grond" ook religieuse betekenisdraers is, kan vanweë die verwysing na die duiwel in hierdie vroeë stadium slegs vermoed word, maar verkry eers werklike substansie by 'n diepgaande analise van die drama. Water word Christelik-religieuse simbool van reiniging en verlossing, terwyl die "grond" as graf geïnterpreteer kan word:

Die drie sentrale motiewe is: *grond* - die "bêreplek" van Ma en Pa en die besoekende mnr. Grové, (nadat hulle klaar met hom gespeel het, en met hom klaargespeel het); waters - as teenvoeter vir die droogte in dié woestynwêreld en as magiese middel teen die geestelike verworping, en duiwel(s) - vir die bose ondergrond van die karakters se psiges. (Van Vuuren, 1987:9.)

Die titel van bogenoemde drama hef dus inderdaad drie sentrale aspekte binne die dramatiese gegewe uit en dien weliswaar as sleutel tot interpretasie van die gegewe, maar eers nadat die teks geanaliseer is. Daar bestaan dus wisselwerking tussen die titel en die res van die dramateks: sonder die teks sou dit onmoontlik wees om die titel ten volle te begryp, maar sonder die titel sou moontlike interpretasies van die teks verlore wees.

'n Paar van die tagtigerdramatitels wat direk die Christelik-religieuse verrai, is die volgende: *Die potlooddief en die engel* - die woorde "dief" en "engel" is die sinjaleerders daaryn; in *Krismis van Map Jacobs* is die aanvangswoord van die titel die merker van die Christelik-religieuse; *En dit was môre* eggo die Bybelse "En dit was aand en dit was môre, die sesde dag" in Genesis 1 vers 31; en *Fluit vir die vlieë* is 'n direkte verwysing na Jesaja 7 vers 18: "In dié tyd sal die Here fluit vir die vlieë ver langs die riviere van Egipte en vir die bye in Assirië'."

Hoewel bogenoemde titels almal die Christelik-religieuse suggereer, funksioneer teks en titel in bogenoemde gevalle ook soos in die geval met *Diepe grond*. Die feit dat 'n titel die religieuse oproep, beteken nie noodwendig dat daar in die betrokke dramateks noodwendig instemmend of positief daarmee omgegaan word nie, of dat daar hoegenaamd met die religieuse bemoeiing plaasvind nie. Die titel kan dus soms ironies of misleidend, en dus dramaties aktief wees. Die titel, *En dit was môre* (1985), bring so 'n verrassing. Die oënskynlike Christelik-religieuse duiding daarvan word deur die res van die dramateks verkeerd bewys: elke môre is vir Chris, die een hoofkarakter, reeds deel van 'n sinnelose verlede: "Maar jy het jou werk om jou aandag op môre en die toekoms te rig. ... Al wat ek sien is die verlede." (Baird, 1985:20.)

Enkele ander tagtigerdramatitels se religieuse relevansie word by uitstek eers deur die dramateks as geheel gekwalifiseer, met ander woorde die titel verwys na die Christelik-religieuse, maar dit is glad nie uit die titel alleen af te lei nie. Die titel, *Die teken*, verraaie geensins die Christelik-religieuse nie, maar uit die teksgegewe word dit duidelik dat “teken” in hierdie drama na die Christuskind verwys:

HENDRIANNA: Diederik, ek herinner jou aan 'n nag ses-en- twintig jaar gelede - óns eerste nag saam. 'n Vrou hoef nie 'n maagd te wees om maagd te wees nie. Dit weet jy.

DIEDERIK: As daar net 'n teken was.

HENDRIANNA: Die teken is reeds daar.
(Opperman, 1986:58.)

Hendrianna verwys hier na hulle dogter, Anna-Marie wat swanger is en glo dat sy 'n Christuskind verwag.

Die titel, *Die koggelaar*, suggereer nie die Christelik- religieuse nie, maar in die teks verwyd 'n verbitterde Boet Cronjé vir God as die koggelaar: “Jy ... Jy, God ... Jy's net so doof soos jy blind is. Jou koggelaar!” (Fourie, 1988:60.)

In die verklaring van die aard van die didaskalia is opgemerk dat die didaskalia hulle taalkarakter inboet vir ouditiewe of visuele realisering op die verhoog. Dramatitels kan, myns insiens, op verskeie wyses visueel realiseer op die verhoog: die titel kan eerstens konkrete gestalte vind in 'n akteur - die titel *Die koggelaar*, verwys in bogenoemde drama nie net na God nie, maar ook na Boet Cronjé en word dus so fisies en visueel deur 'n akteur beliggaam. 'n Titel kan ook visueel manifesteer in die stel op die verhoog. 'n Regisseur sal waarskynlik 'n gatgawery fisies op die verhoog laat plaasvind om substansie aan die titel *Diepe grond* te verleen. 'n Titel kan verder visueel as rekwisiet op die verhoog waargeneem word. In die geval van *Die teken* sou die kind (wat die teken is), indien die regisseur sou verkies dat dit gesien moet word, byvoorbeeld deur 'n pop beliggaam kon word.

Dit titel kan, myns insiens, nie ouditief realiseer deur sy taalkarakter te verloor nie, maar wel deur dit te behou. Die titel realiseer waarskynlik slegs op een wyse op die verhoog, naamlik as deel van die dialoog van 'n karakter (soos uit die vroeëre aanhalings uit *Die teken* en *Die koggelaar* gesien kan word).

Die dramatitels van die tagtigerdramatekste, as deel van die didaskalia, help die Christelik-religieuse op verskeie wyses vergestalt. Sommige titels verwys direk na die Christelik-

religieuse, terwyl die Christelik-religieuse in ander titels verskuil lê - in hierdie gevalle wys die teks eerstens die Christelik-religieuse relevansie van die titel uit. Deur die verwysing na die Christelik-religieuse, word nie alleen hierdie dimensie van die dramateks as geheel verraaï nie, maar word Christelik-religieuse aspekte, simbole en karakters pertinent in die kollig geplaas. Vanweë die transformeerbaarheid van die didaskalia vanaf teks na ouditiwe en visuele gestalte op die verhoog, vind die Christelik-religieuse soms ook konkrete gestalte.

5.4 KARAKTERLYSTE

Volgens Mouton (1989:170 e.v.) vervul 'n karakterlys hoofsaaklik drie primêre funksies: dit benoem karakters, verskaf inligting omtrent hierdie karakters en kan 'n struktureeringsrol speel deurdat karakters hiërargies vanaf belangrik na minder belangrik benoem word. Met hierdie drie funksies as riglyn sal nagegaan word of die karakterlyste in die tagtigerdramatekste die Christelik-religieuse help vergestalt al dan nie.

Naas die titel, is die karakterlys die volgende teksgedeelte wat die leser te lese kry. Hierdie teksgedeelte staan normaalweg los van die res van die dramateks en wel ook op 'n afsonderlike bladsy. In *Diepe grond* word die karakterlys onder die opskrif "PERSONE" aangetref. Die karakters word benoem as SOEKIE, FRIKKIE, OU ALINA EN GROVÉ. Uit die name alleen blyk geen aanduiding van die Christelik-religieuse nie. Deur nadere analise van die drama word egter gevind dat die naam Soekie simbolies is van die Christelik-religieuse van die karakter. Die ander karakters se name besit geen Christelik-religieuse relevansie nie. Nadat hierdie karakters deur spesifieke name benoem is, word 'n bietjie, dog kernbelangrike informasie, omtrent elkeen verskaf. Die Christelik-religieuse kan vaagweg vermoed word uit die feit dat Soekie soms soos 'n "onskuldige" kind optree en dat sy deur haar ma "besete" blyk te wees. By nadere ondersoek van die drama blyk dit dat onskuld en besetenheid wel met die Christelik-religieuse in verband gebring kan word. Uit die inligting omtrent Alina verraaï die woorde "magiese krag" en "oorheersende teenwoordigheid" iets van 'n religieuse dimensie - ook in die bestudering van haar rol in die drama is dit later duidelik dat dit slegs religieuse, en geen Christelik-religieuse, waarde inhou nie. In die inligting aangaande Frikkie en Grové word geen suggesties van die Christelik-religieuse aangetref nie.

Die teenwoordigheid van die Christelik-religieuse in die karakterlyste van enkele ander tagtigerdramatekste sal vervolgens vlugtig uitgewys word. Onder die opskrif "KARAKTERS" verskyn onder andere die volgende inskrywing: "Gabrieel Vermaak, hulle seun, in

matriek” in die karakterlys van *Fluit vir die vlieë*. In hierdie geval is dit slegs die naam, en nie die inligting of hiërargiese plasing nie, wat die Christelik-religieuse verraa. Die naam, Gabriël, verskaf self Christelik-religieuse informasie. Mouton (1989:171) skryf so oor die informatiewe betekenis van ’n naam: “Die name van die karakters kan egter self ook betekenis vir ’n leser besit en sodoende informasie oor daardie karakters oordra.” Die naam, Gabriël, word met die Christelik-religieuse geassosieer omdat dit ’n Bybelnaam is en omdat Kato die naam verbind met die goeie tyding wat deur die engel Gabriël aan Maria, die moeder van Jesus, gebring is: “Jy moet my eer en respekteer, my vreugde gee .. vir my goeie tyding bring ... hoop... dis waarom ek jou Gabriël gedoop het.” (Nel, 1986:12.)

In *Krismis van Map Jacobs* se karakterlys, onder die opskrif “Rolverdeling”, vind ons ’n titel én inligting wat die Christelik-religieuse suggereer. Die betiteling van die karakter, George, as Apostel, en die volgende inligting naas sy naam: “’n Man van ‘die Woord van God’, is onbetwisbaar ’n aanduiding daarvan dat die leser ’n Christelik-religieuse dimensie in die drama kan verwag. Apostel George word dan ook uiteindelik die een wat Map van sy dwaalweë na die Christelik-religieuse bekeer.

In *Die potlooddief en die engel* is daar aanduidings van die Christelik-religieuse in sowel name as in inligting. Die name “Engela” en “Timotheus” dui op die Christelik-religieuse. Eersgenoemde roep die gedagte van ’n Bybelse engel op en word ook inderdaad tussen hakies as sodanig gekwalifiseer. Die naam Timotheus spreek vanself omdat dit ’n Bybelnaam is. Twee selfstandige naamwoorde funksioneer in hierdie karakterlys as eiename en beskryf sodoende twee karakters wat die Christelik-religieuse suggereer, naamlik “Duiwel” en “Dominee”. Die duiwel is ’n welbekende Bybelse wese, terwyl die benaming “dominee” binne Christelik-religieuse konteks nie onbekend is nie.

Die benoeming van karakters en inligting omtrent karakters dien in die tagtigerdramatekste slegs as markeerders van die Christelik-religieuse, en myns insiens, wel op ’n baie klein skaal. Hoewel name en inligting in die karakterlyste die aandag van die leser op die moontlike teenwoordigheid van die Christelik-religieuse in die drama vestig, sê dit oor die Christelik-religieuse as sodanig baie min. Die werklike Christelik-religieuse waarde van die name en inligting kom eers werklik in die tekste en in die opvoering tot hulle volle waarde.

5.5 TONEELAAHWYSINGS

Toneelaanwysings word gewoonlik tussen hakies en in ander lettertipes as die dialoog/monoloog/tersyde aangetref. Op hierdie wyse word dit tipografies uitgehef sodat die leser

geen probleme ondervind om tussen die toneelaanwysings en die res van die teks te onderskei nie.

Mouton (1989:172) ken hoofsaaklik twee funksies aan die toneelaanwysings toe. Die eerste is 'n vertellersfunksie waaruit die perspektief van die dramaturg/implisiete outeur af te lei is. 'n Tweede funksie behels die verskaffing van inligting (Mouton, 1989:174). Inligting word verskaf omtrent die karakters (hulle gebare, gesigsuitdrukkings, optrede, ensovoorts), die tyd, ruimte en gebeure. Inligting aangaande die dramateoretiese aspekte soos dit na vore kom in die dialoog/monoloog/tersyde word nie hier aangeroei nie, omdat dit nie deel van die didaskalia vorm nie.

In hierdie bespreking van die toneelaanwysings sal slegs aandag geskenk word aan die wat die Christelik-religieuse in die tagtigerdramatekste steun of uitwys.

Die aanvangstoneelaanwysings van *Diepe grond* is baie uitvoerig en informatief met betrekking tot veral die tyd en ruimte in die drama. Hoewel daar geen direkte suggestie van die Christelik-religieuse in die toneelaanwysings na vore tree nie, blyk die drieledige ruimtelikheid later Christelik-religieuse relevansie te toon. Die drieledige ruimte behels die volgende: “Daar is twee speelvlakke - die groot onderste vlak wat ongeveer twee derdes van die volledige vlak uitmaak, en die hoër vlak wat agter van links na regs loop” en “Op die boonste vlak, ongeveer in die middel, is daar 'n hoop grond en 'n pik waarvan die helfte van die steel by 'n diep gat in die vloer uitsteek.” (De Wet, 1986:9.)

Ander visuele semiotiese tekens wat later Christelik-religieuse konnotasies verkry, en nou reeds genoem word, is die “spykers” en die “sambok” (De Wet, 1986:9). Die vooruitwysende aard van die ruimte en bogenoemde rekwisiete word dus eers by retrospeksie duidelik.

Enkele ander toneelaanwysings binne die drama is hoofsaaklik aanduidend van die Christelik-religieuse. Die verwysing na “toue” in die toneelaanwysings gaan Grové se kruisiging vooraf: “Grové is vir 'n oomblik alleen, dan kom Frikkie weer in met twee toue waarvan een baie lank is en agter hom sleep.” (De Wet, 1986:43.) Grové word uiteindelik met dié toue aan die vleishaak gehang. Die “sambok” kom ook weer tydens Grové se kruisiging ter sprake en herinner aan Christus se geseling: “Dan fluit en klap die sambok op Grové se lyf neer.” (De Wet, 1986:52.)

In bogenoemde drama word die Christelik-religieuse hoofsaaklik slegs uitgewys deur die Christelik-religieuse beskrywings en deur die uitwys van semiotiese tekens wat ook deel

van hierdie ruimte uitmaak. Die vertellersfunksie funksioneer in hierdie drama nie noemenswaardig met betrekking tot die vergestaltung van die Christelik-religieuse nie.

In *Die potlooddief en die engel* vind ons informasie aangaande die karakters wat die Christelik-religieuse markeer: “Die engele beweeg direk van speelruimte na speelruimte; vir hulle bestaan daar geen ‘mure’ nie. Die ander persone moet by ‘sydeure’ inkom en uitgaan.” Die hemelse en die aardse word gekontrasteer deur die verskillende vermoëns van die aardse en hemelse wesens teenoor mekaar te stel. Die polariteit hemel/aarde wat hier in die aanvangstoneelaanwysings geponeer word, bly ’n realiteit dwarsdeur die drama-gebeure.

In *Die koggelaar* funksioneer die vertellersfunksie van die toneelaanwysings met betrekking tot die Christelik-religieuse. Die verteller/dramaturg suggereer Boet Cronjé se houding teenoor die Christelik-religieuse so: “Die orrel begin speel en die gemeente sing. ’n Tweede ligkol trek in op Boet waar hy eenkant in die kerk staan. Hy sing nie saam nie. Daar is duidelik sardoniese reaksies op sy gesig ... ” (Fourie, 1988:42.) Dit is uit die toneelaanwysings duidelik dat Boet afwysend en verbitterd staan teenoor die Christelik-religieuse.

In bostaande bespreking is kortliks uitgewys hoe die informatiewe en vertellersfunksie met betrekking tot die Christelik-religieuse funksioneer. Talle soortgelyke voorbeelde sou nog aangestip kon word, maar is myns insiens, oorbodig omdat dit weinig nuuts aan die lig kan bring. Die afleiding dat die Christelik-religieuse wel deur die informatiewe en vertellersfunksie van die verhoogaanwysings uitgewys word, kan uit bogenoemde voorbeelde gemaak word. Afgesien daarvan dat die twee funksies die Christelik-religieuse uitwys of markeer, lewer dit geen ander belangrike bydrae tot die vergestaltung van die Christelik-religieuse nie.

5.6 VOORWOORDE, EPILOË, PROLOË

Die HAT (1975) verklaar elk van die begrippe kortliks soos volg:

- Voorwoord: “kort woord vooraf; voorberig in ’n boek” (p.1022).
- Proloog:
 - ✧ “Voorrede; teenoor *epiloog*
 - ✧ (toneelk.) Inleiding.” (p.667.)
- Epiloog: “(toneel) Slotmonoloog, naspel; teenoor proloog.” (p.156.)

Mouton (1989:194) sê verder nog oor die proloog en epiloog die volgende: “Die proloog het hoofsaaklik die funksie om die fiksionele wêreld aan die lesers/toeskouers voor te stel, terwyl die epiloog, daarenteen, hierdie wêreld afsluit en eintlik ’n afskeid is van die lesers/toeskouers.”

Met bogenoemde kennis van ’n voorwoord, proloog en epiloog vind ek geen van bogenoemde in die tagtigerdramatekste met ’n Christelik-religieuse strekking nie. Dit wat wel voorkom, kan, myns insiens, eerder as motto’s getipeer word. Die HAT (1975:555) verklaar die begrip so: “Sinspreuk, aanhaling as opskrif gebruik; kernspreuk, leuse.” ’n Spreuk of leuse veronderstel normaalweg ’n kernagtige uitdrukking van een of ander omvattende gedagte of idee of waarheid. Van bogenoemde motto’s is daar egter ook weinig met Christelik-religieuse betekenis.

Die fokusdrama van hierdie studie, *Diepe grond*, bevat nie so ’n motto nie. Die drama, *Fluit vir die vlieë*, bevat ’n motto in die vorm van ’n aanhaling uit die Bybel en wel uit Jesaja 7 verse 18 en 19:

En in die dag sal die Here vir die vlieë fluit wat aan die einde van die strome van Egipte is, en die bye wat in die land Assur is; en hulle sal kom en almal gaan sit in die dale van die steil hoogtes en in die skeure van die rotse en op al die doringbosse en op die drinkplekke.

Hierdie aanhaling of motto bevat een van die kernmotiewe van die drama, naamlik die “vlieë” en is dus progressief duidend.

Die parallel tussen die vlieë in die Bybel en die in die onderhawige drama, is dat, soos die vlieë in die Bybel as straf vir die volk van God moes dien, so ervaar Kato Vermaak ook die vlieë (ook simbool van almal wat van haar afhanklik is) as straf van haar huwelik met Jan Vermaak:

Hou op. Kyk hoe lyk ek. Sloof my afdag na dag, doen alles vir julle. Ek was julle klere en stryk dit, ek maak kos en al wat ek kry is stank vir dank. (*Gooi haar arms omhoog*.) Julle is soos die verdomde vlieë. Daar is geen einde aan nie. O, as ek maar kon fluit vir die vlieë, iemand in die Bybel iewers, het gefluit vir die vlieë ... ek sou fluit en julle laat vlieg na ’n plek waar daar meer gemors is as hier.

(Nel, 1986:13.)

Voorin *Die afgrond* is die volgende motto:

Om die wêreld te sien in ’n korreltjie sand,
die hemel in ’n veldblom,

oneindigheid te hou in die holte van jou hand,
in dié uur 'n ewigheid wat kom.
(*Vry na William Blake.*)

Hierdie motto is ook vooruitwysend deurdat dit verband hou met die hoofkarakter, Simon, se soeke na die waarheid - 'n soeke wat in wese ook Christelik-religieus van aard is. Bogenoemde motto sê eintlik, dat om al die genoemde dinge só te beleef, is om die waarheid te ervaar. Die motto eggo ook die resultaat van Simon se soeke wanneer hy wel die waarheid vind, en dit in 'n enkele oomblik: "*Hulle staan almal in 'n oomblik van waarheid.*" (De Klerk, 1984:62.)

Die aanhalings voor in *Die teken* wys vooruit na die stryd tussen geloof en ongeloof wat in die drama woed:

Doubt is an unpleasant condition.
Certainty is an absurd one.
(Voltaire.)

en

... my Sect thou seest, now learn too late
How few sometimes may know, when thousands err.
Milton.

Die bydrae van die didaskalia, in die vorm van motto's, met betrekking tot die Christelik-religieuse is uiters skraal. Dit vervul hoofsaaklik twee funksies: eerstens is dit vooruitwysend na 'n bepaalde Christelik-religieuse aspek wat in die onderskeie dramas na vore tree en tweedens dien dit as bondige segging van sodanige Christelik-religieuse aspek.

5.7 SAMEVATTING

In die inleiding van hierdie hoofstuk is dit duidelik gestel dat slegs aandag geskenk sal word aan die aspekte van die didaskalia wat Christelik-religieuse relevansie toon.

Vervolgens is die aard en wese van die didaskalia kortliks omskryf. Die didaskalia word, soos hierbo meegedeel, van die res van die dramateks onderskei hoofsaaklik deur die feit dat dit nooit deur enige karakters gebesig word nie. Hiervolgens manifesteer die didaskalia as dramatitels, karakterlyste, toneelaanwysings, voorwoorde, epiloë, proloë en motto's.

Met betrekking tot die Christelik-religieuse vervul die dramatitels hoofsaaklik twee funksies: dit verskaf eerstens 'n bondige indikasie dat die Christelik-religieuse wel in die betrokke dramas te wagte kan wees en tweedens bevat sommige titels 'n kernaspek van die Christelik-religieuse - laasgenoemde word meestal eers duidelik nadat die volledige teks bestudeer is of die volledige opvoering op die verhoog gesien is.

Deur die benoeming van en inligtingsverskaffing omtrent karakters dien die karakterlyste meestal slegs as markeerders van die Christelik-religieuse. In enkele gevalle toon die blote name van karakters, soos vervat in die karakterlys, Christelik-religieuse belangrikheid.

Soos in die geval met die karakterlyste, is die funksie van die toneelaanwysings om die Christelik-religieuse uit te wys.

Geen vooroorde, proloë en epiloë met Christelik-religieuse betekenis kon in die tagtigerdramatekste opgespoor word nie. Motto's kon wel geïdentifiseer word. Behalwe dat laasgenoemde 'n bondige segging van die essensie van die dramagebeure verwoord, is dit ook progressief duidend na die essensiële Christelik-religieuse aspekte wat in die onderskeie dramas breedvoerig uitgewerk word.

Oorkoepelend gesien, kan die afleiding gemaak word dat die didaskalia in 'n groot mate slegs as markeerders van die Christelik-religieuse funksioneer. Dit lewer dus geen groot-skaalse bydrae tot die manifestasie van die Christelik-religieuse nie. Dit is waarskynlik toe te skryf aan die feit dat die Christelik-religieuse in wese 'n semantiese kwessie is, terwyl die didaskalia meer gemoeid is met die tegniese aspekte van 'n drama.

HOOFSTUK 6

BEVINDING

6.1 INLEIDING

Die groot aantal Afrikaanse dramas wat gedurende die tagtigerjare opgevoer en gepubliseer is, het nie alleen die onderhawige studie geregverdig nie, maar dit het ook die aktualiteit daarvan bewys.

In die probleemstelling het drie kernbegrippe nadere verduideliking vereis: manifestasie, Christelik-religieuse en tagtig. Nadat uitsluitel oor die semantiese inhoud van dié begrippe verkry is, is die probleemstelling kortliks só verwoord: Die manifestasie van die Christelik-religieuse ('n radikale en totalitêre verhouding tussen die mens en die God van die Skrif) in die tagtigerdramas - so genoem vanweë gemeenskaplike tendense - sou op bepaalde wyse aan die ondersoeker geopenbaar word.

In die hipotese is geponeer dat die Christelik-religieuse - dié bepalende faktor in al die uitinge van die mens - ook in die tagtigerdrama as kunsuiting neerslag behoort te vind. Omdat hierdie hoofsaaklik 'n literêre teksstudie is, is veronderstel dat die Christelik-religieuse op literêre wyse in die tagtigerdramatekste sal manifesteer. Behalwe dat verwag is dat die Christelik-religieuse in die konseptuele vorme van die drama, naamlik die dramatis personae, die tyd, die ruimte en die gebeure sou manifesteer, is daar ook geantisipeer dat die Christelik-religieuse in die taalgebruik en die didaskalia neerslag sou vind.

Om die hipotese te toets, is 'n metode gevolg waarin hoofsaaklik op die dramatekste as literêre tekste gekonsentreer is, maar waarin die opvoeringsgerigtheid of teateropset van die dramatekste nie genegeer is nie.

Voordat die neerslag van die Christelik-religieuse in die tagtigerdramatekste bestudeer kon word, was dit nodig om die term *tagtig* as sisteembegrip nader toe te lig. Daar is tot die slotsom geraak dat tagtig 'n oop literêre sisteem is wat in interaksie met sy konteks is. Tagtig kon as sisteem getipeer word vanweë verskeie dominante entiteite wat uit die tersake tagtigertekste geabstraher kon word. Die gemeenskaplike dominante entiteite maak

intertekstuele gesprekke tussen die tagtigerdramatekste moontlik - ook ten opsigte van die Christelik-religieuse. Omdat die Christelik-religieuse integraal en radikaal van aard en ook deel van die relevante omgewing (konteks) van enige literêre sisteem is, kon die intertekstuele gesprek ten opsigte van die Christelik-religieuse ook uitgebrei word na die werklikheid waarin die tagtigerdramas ingebed is.

6.2 HIPOTESETOETSING

Om die hipotese te verifieer, moes aangedui word of die Christelik-religieuse gestalte vind in die newe- en hoofteks terwyl daar met die opvoeringsgerigtheid rekening gehou word. Die bevinding aan die einde van hoofstuk drie - waarin hierdie aspekte onder die vergrootglas geplaas is - korrespondeer positief met die hipotese. Ten opsigte van die dramatis personae is verskeie groepe karakters met relevansie onderskei. Dit geld die fokusdrama, *Diepe grond*, sowel as die ander tagtigerdramatekste. Die onderskeie groepe sluit in: verwerpers van die Christelik-religieuse, valse Christene, sondebokke, Christusfigure en dié wat hulle verhef tot godfigure.

Die Christelik-religieuse vind op klein skaal gestalte in die konseptuele element tyd. In *Diepe grond* sentreer die Christelik-religieuse ten opsigte van die tyd rondom die "nou" van die gebeure. In die ander tagtigerdramatekste staan die Sondag uit as die prominentste tydkode met betrekking tot die Christelik-religieuse. Kontrasterende belewings van die Sondag kristalliseer soos volg: opregte beleving daarvan teenoor valse onderhouding daarvan. Die Christelik-religieuse word, ten opsigte van die tyd, ook in getalle beliggaam. Die getal sewe is hier die vernaamste gestaltegewer.

Met betrekking tot die konseptuele element, ruimte, voer die paradys- en woestynruimte die botoon. Die Christelik-religieuse tree in nog twee ander opposisies, hemel en hel, na vore.

Die vergestaltung van die Christelik-religieuse rondom gebeure as konseptuele element, toon 'n parallelisme met die ruimtemanifestasie daarvan. Die gebeure, met die paradys- en woestynruimtes as agtergrond, is ook struktuurskeppend.

Die Christelik-religieuse manifesteer dus in al die konseptuele dramatiese vorme, maar by uitstek in die dramatis personae. Laasgenoemde is vanselfsprekend omdat die essensie van die Christelik-religieuse staan en val by 'n mens se verhouding tot sy God.

In hoofstuk 4 is die linguistiese manifestasie van die Christelik-religieuse bepaal. Daar is hoofsaaklik gepoog om die taal as teken van die Christelik-religieuse uit te wys. Verskeie taalmanifestasies is onderskei. Onder woordmanifestasie kon direk Bybelse woorde en alledaagse woorde met Christelik-religieuse relevansie geklassifiseer word. Bybelse teksverwysings het as die mees direkte vorm van gestaltegewing aan die Christelik-religieuse na vore getree. Bybelse getalle, waaronder drie en sewe die prominentste was, vorm ook deel van die taalmanifestasies van die Christelik-religieuse. Die gebed staan uit as 'n besonder sterk taalmanifestasiewyse van die Christelik-religieuse. Verskeie soorte gebede is onderskei: 'n kindergebed, dank-, smeek- en verwytegebede. Dat gebed as manifestasie van die Christelik-religieuse 'n prominente plek in verskeie dramadialoë beklee het, is nie verbasend nie, omdat die mens-Godverhouding in die gebed ook sentraal staan. Christelik-religieuse simbole (water, brood, bloed, kruis, versoende vyande, duiwel, engel en skaap) en motiewe (skuld, leuen, waarheid en droogte) is belangrike taalgestaltegewers van die Christelik-religieuse. Ten slotte figureer talle Bybelname (Adam, Eva, Mary, Maria, Preek-Petrus, Here, God, Jesus, Paulus, Saulus, Josef en Gabrieleël) as taalmarkeerders van die Christelik-religieuse.

In hoofstuk 5 is die bydrae van die didaskalia (verbale tekens wat nooit deur karakters gebesig word nie) tot die vergestaltung van die Christelik-religieuse nagegaan. Sommige dramatisties verwys direk na die Christelik-religieuse, terwyl laasgenoemde in ander suggestief teenwoordig is. Die karakterlyste lewer 'n yl bydrae tot die beliggaming van die Christelik-religieuse. Dit is, in die inligting wat dit in die name van die karakters self, of daarnaas verskaf, hoofsaaklik beperk tot die uitwysing van die Christelik-religieuse. Die toneelaanwysings vervul dieselfde beperkende rol ten opsigte van die manifestasie van die Christelik-religieuse. Die motto's dra op 'n tweërlei wyse by tot die vergestaltung van die Christelik-religieuse: dit is vooruitwysend na die teenwoordigheid van die Christelik-religieuse in die betrokke tekste en dit is 'n kriptiese segging van bepaalde Christelik-religieuse aspekte in die dramatekste wat deur 'n motto ingelei word.

Die hipotese, naamlik dat die Christelik-religieuse in die konvensionele dramateoretiese aspekte sowel as in die didaskalia, op literêre wyse beliggaam sou word, is dus deur hierdie studie positief geverifieer.

BIBLIOGRAFIE

AALDERS, W.J. 1928. Mystiek: haar vorm en wezen waarde. Den Haag : Wolters.

ALTER, J. 1981. From text to performance: semiotics of theatricality. *Poetics today*, 2(3):113-139.

ANEMA, S. 1935. Calvinistiese en impressionistiese aesthetiek. Kampen : Kok.

ANON. 1974a. Cross. (*In The new encyclopaedia Britannica*, 3:256.)

ANON. 1974b. Satan and the origin of evil. (*In The new encyclopaedia Britannica*, 4:479.)

BAIRD, H. 1985. En dit was môre. (Ongepubliseerde teks.)

BALMFORTH, R. 1912. The ethical and religious value of the novel. London : Allen.

BARNARD, C. 1984. Bloed. (Ongepubliseerde teks.)

BAVINCK, J.H. 1949. Religieuse besef en Christelike geloof. Kampen : Kok.

BOEKKOOI, P. 1989. Koggelaar mokerhou in OVS. *Insig* :31, Junie.

BOTHA, E. 1988. 'n Herevaluering van benaderings tot geskied- en kroniekbeskrywing. (*In* Wiehahn, R., red. Verrigtinge van die 1986-Hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging. Hillcrest : Owen Burgess. p.1-6.)

BOTHA, M.C. 1983. Skaak. Kaapstad : Human & Rousseau.

- BOTHA, R. 1989. Kroonprins van Tagtig en veilig genoeg vir pryse. *Insig* :37, September.
- BRINK, A.P. 1974. Aspekte van die nuwe drama. Pretoria : Academica.
- BRINK, A.P. 1986. Corlia Fourie maak 'n nuwe venster oop. *Rapport* : 16, Maart 16.
- BROEKMAN, R.W. 1952. Eeuwigheid en oneindigheid: synthese tussen geloof en wetenskap. Den Haag : N.V. Uitgeverij.
- BRONZWAER, W.J.M., FOKKEMA, D.W. & IBSCHE, E., reds. 1977. Tekstboek algemene literatuurwetenskap. Baarn : Ambo.
- BUFFINGA, N. 1930. Religie en kunst. Amsterdam : Uitgeversmaatschappij Holland.
- BYBEL. 1933. Die Bybel: dit is die ganse Heilige Skrif wat al die kanonieke boeke van die Ou en die Nuwe Testament bevat. Kaapstad : Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- CIRLOT, J.E. 1988. A dictionary of symbols. London : Routledge.
- CLOETE, T.T. 1980. Voorwoord. (In Cloete, T.T., red. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Bloemfontein : Nasou.)
- CLOETE, T.T. 1981. Die aard van literêre beoordeling. (In Van der Merwe, N.T., red. Interpretasie en oordeel: 'n bundel opstelle uit die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte van die PU vir CHO. Potchefstroom : PU vir CHO. p.20-39.)
- CLOETE, T.T. 1982. Hoe om 'n gedig te ontleed. Academica : Pretoria. (Reuse-blokboek 16.)
- CLOETE, T.T. 1986. Onderhoud met 'n bobbejaan. Pretoria : HAUM.
- COETZEE, A. 1986. Ideologie, letterkunde, literêre kritiek. (In Program en problematiek: handeling van die stigtingskongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, 25 en 26 Oktober 1984. Durban : Butterworth. p.3-10.)

- COETZEE, A.J. 1979. Die drama na 1900. (*In* Lindenberg, E., *red.* Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde. Pretoria : Academica. p.127-135.)
- COETZEE, J.C. 1984. Die Skrif en die wetenskap: hermeneutiese reëls. (*In* Wetenskap en Woord. Potchefstroom : PU vir CHO. p.15-25.)
- COSTER, D. & DEERING, A. 1949. Religieuze poëzie: een keuze uit de Nederlandsche religieuze lyriek van 1880 tot heden. Lochem : De Tijdstroom.
- DAICHES, D. 1975. Literature and belief. (*In* Tennyson, G.B. & Ericson, E.E., *reds.* Religion and modern literature: essays in theory and criticism. Grand Rapids : Eerdmans. p.76-84.)
- DE WET, R. 1986. Diepe grond. Pretoria : HAUM.
- DU BUISSON, M.S. 1959. Die mens-godverhouding in die Afrikaanse poësie. Johannesburg : Voortrekkerpers.
- DUVENAGE, B. 1985. Christelike wetenskap as Woordgebonde wetenskap. Potchefstroom : PU vir CHO.
- DUVENAGE, B. 1987. Die wetenskaplike hantering van Christelike perspektiewe in navorsing. (*In* Paradigmas in die wetenskappe: 'n Christelike perspektief. Potchefstroom : PU vir CHO. p.21-30.)
- EHRENSPERGER, H. 1962. Religious drama: ends en means. Westport : Greenwood.
- EKSTEEN, N. 1986. Iets nuuts op die dramatoneel. *Die Vaderland* :1, November 3.
- ELAHI, K. 1987. Net boeresports. *Beeld* :2, September 28.
- ELAM, K. 1980. The semiotics of theatre and drama. London : Methuen.
- ELIOT, T.S. 1975. Religion and literature. (*In* Tennyson, G.B. & Ericson, E.E., *reds.* Religion and modern literature: essays in theory and criticism. Grand Rapids : Eerdmans. p.21-28.)

- FAULKNER, P. 1977. Modernism. London : Methuen.
- FLOOR, L. 1984. Die Skrif en wetenskap. *Wetenskap en Woord* :1-14.
- FOKKEMA, D. & IBSCH, E. 1984. Het modernisme in die Europese letterkunde. Amsterdam : Uitgeverij de Arbeiderspers.
- FOURIE, C. 1985a. Leuens. Kaapstad : Human & Rousseau.
- FOURIE, C. 1985b. Moeders en dogters. Kaapstad : Human & Rousseau.
- FOURIE, C. 1986a. En die son skyn in Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau.
- FOURIE, C. 1986b. Poppespeel. (Ongepubliseerde teks.)
- FOURIE, P. 1986a. Ek, Anna van Wyk. Pretoria : HAUM.
- FOURIE, P. 1986b. Tienuur maak die deure oop. (Ongepubliseerde teks.)
- FOURIE, P. 1988. Die koggelaar. Pretoria : HAUM.
- FOURIE, P. 1989. Die groot wit roos. Pretoria : HAUM.
- GELDENHUYS, K. 1989. Murg. (Ongepubliseerde teks.)
- GOUWS, L.A., LOUW, D.A., MEYER, W.F. & PLUG, C. 1979. Psigologie-woordeboek. Johannesburg : McGraw-Hill.
- GREEF, R. 1988. 'n Brug na die wêreld. *De Kat*, 3(11):94, Junie.
- GRENZMAN, W. 1950. Dichtung und Glaube: Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur. Bonn : Athenäum Verlag.

GRIVEL, C., *red.* 1978. Methoden in de literatuurwetenskap. Muiderberg : Dick Coutinho.

GROBLER, H. 1986. Program en problematiek. (*In Botha, E. & Snyman, H., reds.* Handeling van die stigtingskongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, 25 en 26 Oktober 1984. Durban : Butterworth. p.20-24.)

HAARHOFF, D. 1989. Skeleton. (Ongepubliseerde teks.)

HAUPTFLEISCH, T. 1985a. André. Kaapstad : Human & Rousseau.

HAUPTFLEISCH, T. 1985b. 'n Nuwe welkome stem in die Afrikaanse drama. *Die Transvaler*, :6, Augustus 8.

HAUPTFLEISCH, T. 1985c. Ruimte. (*In Cloete, T.T. red.* Gids by die literatuurstudie. Pretoria : HAUM. p.212-213.)

HAUPTFLEISCH, T. 1987. 'Vlieë' surprisingly enjoyable theatre. *Pretoria News*, :3, September 4.

HAWKES, T. 1977. Structuralism and semiotics. London : Methuen.

HOFMAN, E. 1973. Dichtkunst, literaire kritiek en creativiteit in de Gereformeerde gezindte. Utrecht : De Banier.

HOOYKAAS, R. 1972. Religion and the rise of modern science. Edinburgh : Scottish Academic Press.

HORN, Q. 1988. Situasi in Ouma lomp en alles behalwe snaaks. *Die Vaderland* :17, Maart 22.

HOUGH, B. 1985. Uit my kleintyd. *Beeld* :2, April 18.

HOUGH, B. 1987a. Fluit is hoogtepunt in 'Christus'-toneelstukke. *Rapport* :13, Junie 6.

- HOUGH, B. 1987b. Konflik tussen natuur, moraliteit: vars en ryk Afrikaans. *Beeld* :8, Maart 23.
- HOUGH, B. 1987c. Pyn en vernedering. *Beeld* :2, Mei 19.
- HOUGH, B. 1987d. Sondes van die vaders. *Beeld* :2, Maart 23.
- HOUGH, B. 1988. Fourie se drama is meesterlik. *Insig* :44, Junie.
- HUMM, R.J. 1964. Gibt es eine evangelische Literaturkritik? *Reformatio*, 13(9):516-518.
- HUNNINGHER, B. 1955. The origin of the theatre. Amsterdam : E.M. Querido.
- JANSEN VAN RENSBURG, P.C. 1981. Lewensbeskoulike boodskappersepsie in die toneel. PU vir CHO : Potchefstroom. (Instituut vir die Bevordering van Calvinisme. Studiestuk nommer :161-165.)
- KEURIS, M. 1989. Drama slaag struktureel, maar. *Die Volksblad* :15, Augustus 5.
- KUNG, H. & JENS, W. 1983. Wêreldliteratuur en religie. Hilversum : Gooi & Sticht.
- KUYPER, A. 1905. De gemeene gratie in wetenschap en kunst. Amsterdam : Höveker & Wormser.
- LE ROUX, A. 1989. Balkon vir twee. (Ongepubliseerde teks.)
- LE ROUX, S. 1983. MC se eerste drama vul groot leemte. *Beeld* :2, Augustus 12.
- LE TOIT, A. 1986. Cloete-drama besonder sterk. *Die Volksblad* :12, Desember 13.
- LIEBENBERG, W. 1985. New Play ranks among the best. *Eastern Province Herald* :6, April 20.

- LIEBENBERG, W. 1988. Ideologiekritiek. (*In* Wiehahn, R., *red.* Verrigtinge van die 1986-Hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging 11, 12 en 13 September 1986. Hillcrest : Owen Burgess. p.107-114.)
- LOUW, D.A. 1983. Inleiding tot die psigologie. Johannesburg : McGraw-Hill.
- LUWES, N. 1985. Graswewenaar. (Ongepubliseerde teks.)
- LUWES, N. 1986. Aku vang 'n ster. (Ongepubliseerde teks.)
- LUWES, N. 1987. Die buite-egtelike ouma. (Ongepubliseerde teks.)
- MACQUARRIE, J. 1981. Twentieth-century religious thought: the frontiers of philosophy and theology, 1900-1980. New York : Charles Scribner's Sons.
- MALAN, C., *red.* 1983. Letterkunde en leser. Durban : Butterworth.
- MALAN, C. 1985. Spel en spieël: besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater. Johannesburg : Perskor.
- MALAN, C. 1989. Ontleding van seksuele politiek. *Beeld* :8, September 4.
- MARAIS, A. 1989. Wittakker se laaste trippie. (Ongepubliseerde teks.)
- MILLER, J.H. 1975. Literature and religion. (*In* Tennyson, G.B. & Ericson, E.E., *reds.* Religion and modern literature: essays in theory and criticism. Grand Rapids : Eerdmans. p.31-34.)
- MOOIJ, J.J.A. 1977. Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken. (*In* Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W. & Ibsch, E., *reds.* Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Baarn : Ambo. p.25-37.)
- MOUTON, M. 1989. Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek. Potchefstroom : PU vir CHO.
- MULLER, P. 1989. Verby apartheid se seer en terug. *Insig* :14, September.

- MYERS, R. 1985. An irritation to deeper thought. *The Cape Times* :6, November 8.
- NEL, T. 1986. Fluit vir die vlieë. (Ongepubliseerde teks.)
- ODENDAAL, L. 1989. Ada. (Ongepubliseerde teks.)
- OLTHUIS, J.H. 1984. Stellings oor die Skrif, lewensbeskouing en wetenskap. (In *Wetenskap en woord*. Potchefstroom : PU vir CHO. p.39-43.)
- OPPERMAN, D. 1986a. Môre is 'n lang dag. Kaapstad : Tafelberg.
- OPPERMAN, D. 1986b. Die teken. Kaapstad : Tafelberg.
- OSWALD, L. 1987. Toward a semiotics of performance: staging the double in Jean Genet. *Poetics today*, 8(2):261-283.
- PODBREY, J. 1986. Opperman gives an old dilemma a new perspective. *Business day* :14, May 16.
- PROOST, K.F. 1922. De religie in onze moderne literatuur: 1880-1920. Zeist : Ploegsma.
- SCHOLTZ, M.G. 1985. Tyd. (In Cloete, T.T. red. Gids by die literatuurstudie. Pretoria : HAUM. p. 207-211.)
- SCHOONNEES, M.A., red. 1975. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg : Perskor.
- SEYFFERT, M.C.A. 1988. André. *South African theatre journal*, 2(1):35, May.
- SICHEL, A. 1986. SA's lifeblood is in these chuckles and chills. *The Star* :13, June 26.
- SICHEL, A. 1987. Out of Afrikaans and away from proscenium, quick. *The Star* :8, May 19.

- SMALL, A. 1983. Krismis van Map Jacobs. Kaapstad : Tafelberg.
- SMUTS, J.P. 1984a. Drama kry eers vaart teen einde. *Oosterlig* :6, October 29.
- SMUTS, J.P. 1984b. Krismis van Map Jacobs: goedgeskrewe herhaling. *Die Burger* :20, April 26.
- SMUTS, J.P. 1984c. MC Botha bring geen uitkoms nie. *Die Burger* :25, Maart 22.
- SMUTS, J.R. 1980. Drama. (In Cloete, T.T., red. Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig. Bloemfontein : Nasou. p.27-105.)
- STATES, B.O. 1985. The anatomy of dramatic character. *South African theatre journal* :87-101, May.
- STEENBERG, D.H. 1981. Literatuur en lewensbeskouing. (In Van der Merwe, N.T., red. Interpretasie en oordeel: 'n bundel opstelle uit die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte van die PU vir CHO. Potchefstroom : PU vir CHO. p.125-193.)
- STEENBERG, D.H. 1987. Paradigmas in die literatuurwetenskap. (In Paradigmas in die wetenskappe: 'n Christelike perspektief :60-68. Feesbundel ter viering van die een-en-twintigste bestaansjaar van die Departement Wetenskapsleer).
- SYKES, J.B. 1976. The concise Oxford dictionary of current English. Oxford : Clarendon Press.
- VAN COLLER, H.P. 1983. Appèlfunksies van literêre werke. (In Malan, C., red. Letterkunde en leser. Durban : Butterworth p.94-109.)
- VAN DEN BERG, H. 1983. Teksten voor toeschouwers. Muiderberg : Coutinho.
- VAN DER ENT, H. 1982. Literatuur en christelik perspektief. 's Gravenhage : Uitgeverij Boekencentrum.
- VAN DER LEEUW, G. 1955. Wegen en grenzen: een studie over de verhouding van religie en kunst. Amsterdam : H.J. Pan's.

- VAN DER WALT, B.J. 1980. Visie en wetenskap. Potchefstroom : Pro Rege.
- VAN DER WALT, B.J. 1981. Die Christen en kultuur: gister en vandag. Potchefstroom : Pro Rege.
- VAN HEMERT, I. 1987a. A pungent slice of SA life. *The Star* :16, September 3.
- VAN HEMERT, I. 1987b. Vlieë verg fyn humorsin. *Die Transvaler* :20, September 7.
- VAN LUXEMBURG, J., BAL, M. & WESTSTEIJN, W.G. 1988. Inleiding in de literatuurwetenskap. Muiderberg : Coutinho.
- VAN MELLE, J. 1977. Bart Nel. Pretoria : Van Schaik.
- VAN STRAATEN, A.S. 1985. Die potlooddief en die engel. Kaapstad : Human & Rousseau.
- VAN TONDER, J. 1986. Pryse dalk nie geregverdig. *Die Transvaler* :21, April 10.
- VAN VUUREN, H. 1987. 'n Onbeholpenheid en oordaad, maar duidelik belofte. *Die Burger* :9, April 16.
- VAN ZYL, D. 1986. Twee welkome nuwe dramas. *Die Vaderland* :20, Julie 7.
- VAN ZYL, I. 1987. Suidwester se boekeblad. *Die Suidwester* :4, Mei 22.
- VERSHAEVE, S. 1938. Schoonheid en Christendom: beschouwingen. Brugge : Zeemeeuw.
- VILJOEN, H. 1986. Die Suid-Afrikaanse romansisteem anno 1981. Potchefstroom (Proefskrif (D.Litt.) - PU vir CHO.)
- VREELAND, J. 1912. Het conflict tussen schoonheid en zedelijkheid: enkele beschouwingen op aesthetisch gebied. Baarn : Hollandia.