

HOOFSTUK 1

SOSIO-POLITIEKE VERSET IN DIE AFRIKAANSE DRAMA

Rebellion is the common ground on which every man bases his first values.

I rebel - therefore we exist.

(Camus, 1984:28.)

1.1 VOORLOPIGE VERKENNING

Verset is die tema van die oudste drama wat behoue gebly het, naamlik *Prometheus Bound* (463 v.C.) van Aischulos. Dit is ook opvallend dat die eerste drama wat in herkenbare Afrikaans geskryf is, naamlik *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten* (1832) van Boniface, verset teen sekere sosiale en maatskaplike toestande in Suid-Afrika representeer. Verset is die menslike eienskap wat die geldigheid van norme, konvensies en ideologieë gedurig toetsend verken. In die motto op die titelblad van *Lojale verset* beklemtoon Louw (1939b) die noodsaaklikheid van verset as 'n distillaat van enige gemeenskap soos volg: "Opstand is net so noodsaaklik in 'n volk as getrouheid. Dit is nie eens gevaarlik dat 'n rebellie misluk nie; wat gevaarlik is, is dat 'n hele geslag sonder protes sal verbygaan"

Brustein (1965:11), die bekende dramateoretikus, haal Nietzsche aan om daarmee te illustreer hoe die drama instrument van die versetkunstenaar word: "In *Thus Spake Zarathustra*, Nietzsche prophesied the end of exile: 'Ye lonesome ones, ye seceding ones, ye shall one day be a people: out of ye who have chosen yourselves, shall a chosen people arise ... '. The dramatist of revolt looks forward to the same consummation, and even tries to realize it through his work. The more isolated and hermetic he becomes, the more his vision of communion intensifies - the alienated spirit begins to seek out those of his kind."

Brink (1985:31), een van die belangrikste eksponente van die Sestigerbeweging, teken sy verset teen die destydse konvensionele opvatting van literatuur in die Suid-Afrikaanse literêre milieu onomwonde in 'n artikel in *Sestiger* aan: "Ons wil niks ontsien nie - omdat ons eerbied het vir alles. Ons wil blootlê ... Ons wil die valse hiërargie afbreek" Dié

verset teen verstarde literêre konvensies het gaandeweg ontwikkel na verset teen die sosio-politieke bestel in Suid-Afrika. Brink se verset wat veral in sy romans gerepresenteer is, is ook in sy dramas gekonkretiseer. *Die verhoor* (1970) en *Die rebelle* (1970) is onder andere twee dramas waarin Brink die Slagtersnek-rebellie van 1815 se gebeure ontgin om sosio-politieke verset teen die Suid-Afrikaanse bestel aan te teken. Dié dramas word in 4.3 verder bespreek.

Dommissie (1976:2) beweer dat die drama in sy diepste wese nie net 'n blote tydverdryf of vermaaklikheidsvorm is nie. Dit is ook 'n uiting op direkte of indirekte wyse van die strewes, dryfvere, verlangens en lewensbeskouing van 'n bepaalde gemeenskap. Die dramaturg kan beskou word as 'n siener of 'n profeet wat in dramatiese vorm gestalte gee aan die begeertes, dryfvere, frustrasies en verlangens van sy gemeenskap.

As die genoemde uitsprake van Louw, Brustein, Brink, Dommissie en andere gemeet word aan die onderskeidende kenmerke van die drama, is dit aantoonbaar dat die drama ook in diens van die gemeenskap staan. Sedert die vroegste tye is hierdie genre gebruik om rewolusie, opstand, verandering in belang van die gemeenskap te genereer en te representeer. Dukore (1971:31) wys daarop dat Prometheus in *Prometheus Bound* (463 v.C.) wat deur Aischulos geskryf is, "the archetypal rebel that refuses to submit to tyranny" is. Voorts kom Dukore (1971:31) tot die gevolgtrekking: "Prometheus is not only the archetypal revolutionist but also the archetype of the revolutionary hero-victim." Aischulos het sy pleidooi vir 'n demokrasie in belang van die gemeenskap in die drama gekonkretiseer. Verdere bespreking van *Prometheus Bound* volg in 3.2.2.

Omdat die drama in diens van die gemeenskap staan, het versetdramaturge deur die wêreldgeskiedenis heen uit historiese gebeure geput om verset teen sosio-politieke strukture in die drama te representeer. Yoder (1978:1) toon aan hoe Heijermans (1864-1924) binne die raamwerk van die Naturalisme beïnvloed is om daardeur die vasgevangenhêid van die vissersgemeenskap in die mag van die kapitalis, Clemens Bos, in *Op hoop van zegen* (1900) te representeer. Sô het feitlik alle rewolusies deur die eeue neerslag gevind in die drama. Vervolgens enkele voorbeelde om hierdie argument te illustreer:

- Die Amerikaanse rewolusie van 1775 is die gebeuremateriaal vir *My Kinsman, Major Molineux* (1964) deur Robert Lowell.
- Die Franse rewolusie is deur Georg Büchner ontgin vir sy drama *Dantons Tod* (1835).
- Die stryd van Kommunisme teen Kapitalisme is deur Bertolt Brecht in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930) vergestalt.

- Sean O'Casey het *The Plough and the Stars* (1926) geskryf met die Ierse rewolusie as dramagegewe.
- August Strindberg het die Reformasie se versetgebeure gebruik vir *Master Olof* (1872).
- André Brink het die historiese gebeure van die Slagtersnek-rebellie van 1815 in sy versetdramas *Die verhoor* (1970) en *Die rebelle* (1970) as dramawerklikheid gerealiseer.

Uit die genoemde gegewens is dit duidelik dat die dramaturg betrokke is by die werklikheid. Literatuur kan selfs as instrument deur die dramaturg in 'n rewolusionêre stryd gebruik word. Welles (1958:100) sê die volgende oor die skrywer se betrokkenheid: "Can the artist evade politics? He should certainly avoid polemics. Directing the course of the world, is the business of the founders of religions, of the moralists, or the politicians. An artist's every word is an expression of a social attitude. An artist must confirm the values of his society; or he must challenge them" Brink (1985a:79) kom in sy lesing *Skrywer en literatuur in die strydperk* uit by wat in hierdie ondersoek as die essensiële oorsaak van verset beskou word: "... 'betrokke literatuur' sou omskryf (kan word) as literatuur wat aantoonbaar ontspring uit, en ingestel is op, 'n herkenbare sosio-politieke werklikheid". Die dramaturg as een van die gemeenskap wat in opstand teen 'n bepaalde sisteem kom, is gevolglik 'n boeiende aspek van die sosio-politieke verset wat in die drama gerepresenteer is. Dit is verder interessant om daarop te let dat versetkunstenaars deur die eeue heen deur die gemeenskap met agterdog bejeën is. Brustein (1965:9) som die gevolge van 'n kunstenaar se verset soos volg op: "One consequence of the dramatist's revolt is his estrangement from officialdom and - since he rejects the conventional pieties - from the official culture." In die lig van bogenoemde opmerkings sal daar in die studie aandag gegee word aan die versetkunstenaar se tekseksterne optrede en uitsprake. Waar moontlik sal gekyk word na die kunstenaar in verset en die ooreenkoms daarvan met die gerepresenteerde verset in sy kuns. (Vergelyk in dié verband 1.3.)

1.2 AKTUALITEIT EN ONDERWERPKEUSE

Die drama, inteenstelling met die ander genres, het in die Suid-Afrikaanse literêre wêreld baie stadig en traag ontwikkel. Coetzee (1973:126) beweer: "... van 'n duidelike ontwikkelingslyn in die Afrikaanse drama is daar geen sprake nie". Dié stelling is natuurlik oordrewe en aanvegbaar, maar illustreer tog in 'n mate die bogenoemde bewering. Sosio-politieke verset is in die toneelstukke en dramas van elke literêre periode gekonkretiseer. Coetzee (1973:126) sê: "Regstreekse didaktiek en aansporing tot verset teen die vereng-

singspogings was effektief na 1902.” *Ou Daniël* (1906) van Harm Oost is ’n drama waarin die sosiale probleme van dié periode direk ná 1902 gerepresenteer is. Grosskopf se *Esau* (1920) konkretiseer die verset teen die sosio-politieke toestand in die periode van 1920-1935. Ná 1935 het dramas van N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Uys Krige, W.A. de Klerk en Bartho Smit, verset soms meer subtiel en gaandeweg al sterker teen die sosio-politieke bestel in Suid-Afrika laat opklink.

Die aard van die sosio-politieke verset in die drama verskuif van verset teen verengelsing en armoede ná 1902 na verset teen rassediskriminasie en die politieke ideologie van apartheid in die veertigerjare en daarna. Die vergestaltung van historiese versetfigure in die Afrikaanse drama soos Louis Trichardt in *Voëlvry* (1968) en Adam Tas in *Vergelegen* (1956) van Opperman, Frederik Bezuidenhout in Brink se *Verhoor* (1970), S.J. du Toit in *Toe hulle die vierkleur op Rooigrond gehys het* (1975) gaan gepaard met ’n groeiende versetklimaat in Suid-Afrika. Verset het veral na die Rivonia-saak in die vroeëre sestigjare met die vonnis van Mandela en ander ANC-leiers tot lewenslange gevangenisstraf in momentum toeneem. Kunstenaars se belangstelling in die tema is geïntensiveer want hulle “could not avoid coming to terms with the absurdities of the country’s race laws” (Hauptfleisch & Steadman, 1984:12). ’n Onderzoek na sosio-politieke verset, soos gerepresenteer in die drama, maak gevolglik die studie aktueel vir die Afrikaanse literêre navorsing.

1.3 DOELFORMULERING

’n Onderwerp soos dié beslaan ’n omvangryke terrein. Om by die werklike waarneming van die versetverskynsel en die interpretasie daarvan in die drama te kom, sal die begrip sosio-politieke verset en die kodes van verset omskryf en teoreties verantwoord word. Die doel met hierdie navorsing is dus soos volg:

- Om die representasie van sosio-politieke verset in die drama na te vors aan die hand van toepaslike dramatekste uit die wêreldliteratuur en die uitsprake van kenners oor die gebied na te gaan en dit as aanloop te gebruik vir die bestudering van die onderwerp in die Afrikaanse dramaliteratuur.
- Om aan die hand van geselekteerde dramas kategorieë van verset te identifiseer, opstandfigure en hulle wyse van verset na te vors en om ’n teorie te abstraher waaraan sosio-politieke verset in die dramaliteratuur getoets kan word.
- Om die vernuwende invloed wat verset op die drama het, na te gaan. Die versetmotief soos in *Justice* (1968) van Guadalupe de Saavedra het byvoorbeeld die

guerrillateater op die drama afgedwing om die saak van die militante Meksikaanse arbeiders teen die Amerikaners te dien. Daar sal nagegaan word in hoeverre die Afrikaanse dramastruktuur en -taal deur versetdramaturge verryk is. Ionesco (1971: 15) som die kreatiewe invloed van verset op die drama soos volg op: "To renew language is to renew the conception, the vision of the world. Revolution consists of changing mentality. Each new artistic expression represents an enrichment which corresponds to a spiritual need, a broadening of the limits of known reality: it is a gamble, an adventure, it cannot simply be an imitation of a classified ideology."

- Om die boodskap van die dramateks behoorlik te kan dekodeer, sal die gebeure en die agtergrond waarteen die drama geskep is, met inagneming van die dramaturg se betrokkenheid in die gebeurewêreld, nagegaan word. Malan (1983:83) toon aan dat, ten einde die versetboodskap na behore te verstaan, behoort "... daar byvoorbeeld rekening gehou (te) word met die biografiese en historiese faktore wat die enkode-ring van die boodskap medebepaal het en dikwels in die teks neerslag vind. *Die ambassadeur* moet binne die konteks van die behandelde periodekode en die vernuwing van Sestig gesien word, maar ook die skrywer se verskuiwing van Potchefstroom na Parys en sy selfverklaarde ervaring van outsiderskap behoort via intertekstuele verwysing (vergelyk sy essays en reisverhale) in ag geneem te word." Malan (1983:84) bespreek verder die problematiek van "die skeiding van reële en implisiete outeurs as iets kunsmatigs omdat die skrywer self telkens in sy werk aan die woord is en boonop 'n enkele, vaste outeursintensie of 'boodskap' wil oordra". Malan (1983:84) konkludeer sy betoog met die volgende: "Genoeg om daarby te sê dat die outeur, ook die werklike outeur, nie (meer) uit die prentjie verdring kan word as literêr irrelevant nie; in Afrikaans veral nie nadat digters soos Breytenbach, Opperman en Ernst van Heerden die skeidslyne tussen werklike en fiktiewe digterspersoonlikheid doelbewus oorgesteek het."

1.4 VERLOOPPLAN

Keuse, daad en botsing is fundamenteel distinktiwe elemente van die drama. Daar sal nagegaan word hoe hierdie elemente in wisselwerking met mekaar sosio-politieke verset in die Afrikaanse drama genereer. 'n Teoretiese besinning oor die onderskeidende elemente van die drama met betrekking tot die representasie van verset sal in hoofstuk 2 gedoen word. In dié hoofstuk sal besondere aandag gegee word aan die onderskeidende kenmerke van die versetfiguur in die drama, die strukturering van verset, die historiese as bronteks en verset as dramakonvensie.

Verder sal die versetverskynsel in die ontwikkeling van die drama bestudeer word. Daar sal in hoofstuk 3 nagegaan word hoe die versetverskynsel reeds in die oervorme van die drama neerslag gevind het. Verset, die kodes van verset en die wyse waarop verset in die drama gerepresenteer is, sal deurentyd die fokuspunt van die bespreking bly. Die representasie van verset in die klassieke Griekse drama sal met Aischulos se *Prometheus Bound* (436 v.C.) as voorbeeld in 3.2.2 bespreek word. Shakespeare in 3.3, Vondel in 3.4 en Ionesco in 3.5 sal as verdere voorbeelde van versetdramaturge in die wêreldletterkunde bespreek word.

In hoofstuk 4 word die historiese verloop en algemene agtergrond van verset in die Afrikaanse drama kortliks in oënskou geneem. Verset is reeds in die oudste drama wat in herkenbare Afrikaans geskryf is, gesetel. Bosman (1928:300) merk ten opsigte van *De Nieuwe Ridderorde of De Temperantisten* (1832) die volgende op: "... dis gedeeltelik ten minste die oudste monument van doelbewuste geskrewe Afrikaans. Dis bowendien die eerste direk-bewuste hekeling van maatskaplike toestande in die Hollands-Afrikaanse letterkunde". Geselekteerde Afrikaanse dramas word verder in hoofstuk 4 bespreek. Raakpunte met die versetverskynsel in die wêrelddrama, sal waar moontlik, aangedui word. Die volgende Afrikaanse dramaturge, as verteenwoordigend van bepaalde periodes en tendense, sal uitgesonder word en 'n versetdrama van elkeen sal bespreek word:

- W.A. de Klerk as die eerste dramaturg wat sosio- politieke verset in die Afrikaanse drama eksplisiet vergestalt. *Die jaar van die vuur-os* (1952) word in 4.2 bespreek.
- Bartho Smit se intenser verset word in 4.3 in oënskou geneem met 'n bespreking van *Die verminktes* (1960).
- Adam Small se verset deur ironie word aan die hand van *Kanna hy kê hystoe* (1965) in 4.4 uitgediep.
- Die ekstreme versetkunstenaar, André P. Brink se tweeluik, *Die verhoor* (1970) en *Die rebelle* (1970), word in 4.5 onder die loep geneem.
- Sosio-politieke verset in die Afrikaanse drama ná Tagtig word in 4.6 in oënskou geneem. Pieter Fourie as doyen van die versetdrama in die tydperk se *Die koggelaar* (1988) word as verteenwoordigende drama van sy oeuvre bespreek.
- 'n Begroning van verset in die Afrikaanse drama word in hoofstuk 5 as samevat-tende oorsig van die studie aangebied.

1.5 AFBAKENING VAN DIE TERREIN

Die voorlopige ondersoek het getoon dat verset as navorsingsterrein in die Afrikaanse drama omvangryk is; daarom is die studie tot die sosio-politieke verset beperk. Die unieke

gemeenskapsamestelling in Suid-Afrika, gepaard met die ideologie van apartheid, het gaandeweg sosiale en politieke terreine in Suid-Afrika gekompliseer. Die drama as genre leen hom uitstekend vir die representasie van verzet weens sy “semiotic thickness or density, by its heterogeneity and by the spatial and temporal discontinuity of its levels. It is, at the same time, a highly ambiguous text, being at every point semantically ‘over-determined’ and relatively non-redundant.” (Elam, 1980:40.)

HOOFTUK 2

VERSET: 'N DRAMATEORETIESE FUNDERING

2.1 VERSET: 'N DISTINKTIEWE ELEMENT VAN DIE DRAMA

Verset, 'n fenomeen van die menslike gees, genereer botsing. Hegel (1975:97) verklaar die verskynsel so: "Spirit that is wholly itself and a totality will, expanding into all particularity, *step forth out of its repose* (my kursivering - JHC) in despite of all satisfaction therein, and involve itself in the contradictions of the broken and confused medley of earthly existence and is by so doing unable in this divided world to withdraw itself from the ill fortune that cling to finite existence." Verset lei tot botsing en botsing is die wese van dramatiese handeling. Hegel (1975:2) bevestig die stelling soos volg: "Dramatic action depends throughout on conditions of collision, human passion and characters" Styan (1981:1) toon aan dat die drama óm verset en reaksie ontwikkel het. Hierteenoor beweer Gassner (1954:4-6) dat die spanning tussen ambisie en die bereiking van 'n ideaal die grondpatroon van drama is. In die verband gebruik Brink (1962:2) een van Aristoteles se vereistes vir die drama om 'n ander aksent op verset te lê: "Vanweë die besondere 'hamartia' van die held, kom hy in *opstand* (my kursivering - JHC) teen die gode of die allesbeheersende lot"

Bogenoemde uitsprake van dramateoretici onderskei almal botsing as 'n basiese element van die drama, daarom kan tereg afgelei word dat verset 'n *distinktiwe* element van die drama is. Brustein (1964:13) som dit soos volg op: "A play proceeds by dialogue, and dialogue implies debate and conflict. Without debate the drama is propaganda; without conflict, mere fantasizing."

2.2 VERSET, 'N SONDERLINGE VERSKYNSEL

Die sonderlinge van verset as komponent van die geestelike lewe van die mens, is deur N.P. van Wyk Louw (1939:168) met die volgende woorde geïmpliseer: "... die lewe self is die rustelose, die mag wat ewig afbreek en vernuwe". Camus (1984:23) omskryf die sonderlinge van verset soos volg: "... it liberates stagnant waters and turns them into a raging torrent". Verset setel in die wete dat die versetkarakter 'n geregverdigde saak het, dat sy

regte deur 'n bepaalde intensie/sisteem/ideologie aangetas is en dat die strewe na 'n ideaal hom sal verlos van die oorsaak van sy protes. Die ondergeskikte aanvaar tot op 'n stadium opdragte sonder om dit te bevraagteken: "He was patient and though, perhaps, he protested inwardly, he was obviously more careful of his own immediate interests than aware of his own rights. But with loss of patience begins a reaction" (Camus, 1984:20.) Verset het merendeels 'n verstelling van waardes ten gevolg: "Values usually represent a transition from facts to rights, from what is desired to what is desirable." (Camus, 1984:21.)

Camus (1984:29) onderskei tussen metafisiese verset en verset van die rede. Metafisiese verset is die instrument waarmee die mens protesteer teen die toestand waarin hy verkeer en selfs teen die hele skepping: "The slave protests against the condition of his state of slavery; the metaphysical rebel protests against the human condition in general." Metafisiese verset is, uit die perspektief van die rebel, die geregverdigde keuse teen die pyn en lyding van die lewe en die dood; dit is verset teen die onvolmaaktheid van die lewe. Die metafisiese rebel is nie noodwendig 'n ateïs nie; hy is egter, volgens Camus, 'n lasteraar. Hy laster in die naam van die orde "... by denouncing God as the origin of death and as the supreme disillusionment" (Camus, 1984:30). Metafisiese verset is die resultaat van verset wat deur die *individu* begin is en wat ontwikkel van die skyn na die syn; van diletantisme na rewolusionêre betrokkenheid. Dit is voltooi as 'n bestaande orde omver gewerp is. Camus (1984:31) sê: "When the throne of God is overthrown, the rebel realizes that it is now his own responsibility to create the justice, order and unity that he sought in vain within his own condition and, in his way, to justify the fall of God." Vir die Christen begin metafisiese verset met die sondeval. Adam is verlei deur Lucifer om 'n wet van God te oortree. God straf Adam deur hom uit die paradys na 'n toestand van durende ellende te verplaas waarteen hy ewiglik in verset bly om sy omstandighede te verbeter.

Verset van die rede (óf historiese verset) begin, volgens Camus (1984:82), met die teregstelling van Marie Antoinette en Lodewyk XVI op 21 Januarie 1793. Die Franse Rewolusie is die begin van die ontmitologisering van gesagstrukture. Konings is voor 1793 onthoof omdat mense 'n ander koning wou hê. Na 1793 is hulle onthoof omdat mense 'n ander stelsel wou hê. Volgens Camus (1984:85) is die monargie vervang met die Sosiale Kontrak: "The Social Contract amplifies and dogmatically explains the new religion whose god is Reason, confused with Nature, and whose representative on earth, in place of the king, is the people considered as an expression of the general will." Die Sosiale Kontrak is verset in 'n nuwe religie gemanifesteer. Die begeerte van die massa is in die plek van God gestel: "Each of us, says Rousseau, places his person and his entire capabilities under the supreme guidance of the will of the people and we receive each individual member into our bodies as an indivisible part of the whole." (Camus, 1984:85.)

Die betekenis van verset van die rede is na die Franse Rewolusie deur filosowe, onder andere Hegel, Nietzsche, Turgenev, ensovoorts gedurig verstel. Nietzsche se bekende 'God is dood'-gedagte is één so 'n komponent van die beredeneerde verset. Dramaturge soos Brecht, Ionesco, Pirandello het in die gees van die *nuwe* verset dramas geskep waarin die versetkarakter sy bepaalde omstandighede *beredeneer*. Die onderdaan word deur sy emosionele belewenis van 'n toestand van swaarkry, ongeregtighede en ongelykhede bewus. Sy rede dwing hom dan tot verset en verbandhoudende alternatiewe. Dié alternatiewe kry konkrete gestalte in *nuwe* stelsels wat ná die voltooiing van die rewolusie ontstaan. Kommunisme verdring op dié wyse Kapitalisme. In Brittanje is Sosialisme 'n verbandhoudende alternatief binne 'n kapitalistiese stelsel. Bertolt Brecht het *Die heilige Johanna der Schlachthöse* (1930) in Duitsland geskryf in 'n periode toe werkloosheid, honger en gedurige konfrontasies tussen stakers en polisie die begin van Naziïsme in Duitsland gekenmerk het. Die drama van Brecht representeer die resultaat van beredeneerde verset tydens die periode waarin Kommunisme in die Weste sy beslag gekry het¹:

THE WORKERS: We are seventy thousand workers in Lennox's packing plant
and we
Cannot live a day longer on such low wages.
Yesterday our pay was slashed again
And today the notice is up once more:
'Anyone not satisfied with our wages can go.'
All right then, let's all go and
Shit on the wages that get skinnier every day.
(Brecht, 1971:229.)

Brustein (1964:16) maak in breë trekke van Camus se klassifisering van verset gebruik. Hy onderskei drie kategorieë naamlik Messiaanse, sosiale en eksistensiële verset. Brustein beskou Messiaanse verset as die oudste vorm van verset. Dit is romanties van aard. Die konstante gegewe van die romantiese is verheerliking van die natuur, die verlede, die eksotiese, die emosionele en die sensuele. Dit is met sterk gevoel en verbeeldingskrag gelaai.

Die rebel verset hom teen gesag en boonop teen God. Die Messiaanse rebel "... desires to kill God and destroy the old order; as a benefactor, he desires to build an order of his own" (Brustein, 1965:19). Sosiale verset representeer die onderlinge spanninge in die gemeenskap - 'n lokale verset (Chekhov, Brecht). Verset teen die bestaan, die lewe, is volgens

1 Ter wille van eenvormigheid is alle toneeltekstaanhalings tipografies op dieselfde wyse gehanteer.

Brustein eksistensiële verset en dit is metafisies van aard. Die moderne nie-klassieke drama representeer veral die laaste vorm van verset (Pirandello, Williams, Ionesco).

Camus se kategorisering van verset in metafisiese en verset van die rede het dié tekortkoming dat verset van die rede óf historiese verset soos hy dit ook noem (1984:76) óók metafisies van aard is. Metafisiese verset as term is gevolglik problematies. Messiaanse verset as term vir verset wat oorwegend emosioneel en romanties van aard is, is vir die doel van die studie 'n meer wetenskaplike verantwoordbare term. Dit behels verset wat grootliks deur die emosie geïnisieer en gerig word. Sosiale en eksistensiële verset as kategorieë, volgens Brustein, is wetenskaplik nie vir die doel van die studie aanvaarbaar nie. Sosiale en eksistensiële verset kan ook, en is gewoonlik, emosioneel geïnisieer en gerig. In dié verband is Camus (1984:76) se verset van die rede 'n uitgangspunt wat wetenskaplik meer verantwoordbaar is vir 'n bepaalde kategorie van verset. Om saam te vat: Messiaanse verset (Brustein-term) sal vir die doel van die studie gebruik word om verset wat romanties en metafisies van aard is, aan te dui. Verset van die rede (Camus-term) sal gebruik word om verset te identifiseer wat in die drama beredeneerd teen stelsels gestruktureer is.

Die sonderlinge van verset is ten slotte daarin geleë dat dit 'n verskynsel is wat hom in alle dimensies van menswees openbaar. Hegel (1975:97) sluit hierby aan as hy sê: "Even the immortal gods of polytheism do not dwell in eternal peace, but take sides in mighty conflicts wherein contending passions and interests are roused, being subject themselves to Destiny; nay more, even the God of Christians is not delivered from a passage of humiliation endured through suffering and shame of death, is not spared the bitterness of soul, which perforce cried aloud, 'My God, my God, why hast thou forsaken me'?"

'n Bespreking van die wyse waarop dramaturge verset in die drama vergestalt, volg in die volgende afdeling.

2.3 REPRESENTASIE VAN VERSET IN DIE DRAMA

2.3.1 Inleidende opmerkings

Verset is deur die eeue in die kunste gedokumenteer. Van Gogh se protes teen die koue vereensaming in sy bestaan, is teenstellend vasgevang in die warm kleure en verwronge beelde van sy meesterwerke. Sy *Slaapkamer* (Nov. 1888) en *Twee sypresses* (Junie, 1889) illustreer die emosionele spanning van die kunstenaar. Dit lyk of die verkrampde kwasstrepe die bome en die lug van *Twee sypresses* laat bewe (Martini, 1978:15). In die woord-

kuns is verset in die poësie, die roman en die drama gedokumenteer en gerepresenteer. Gevolglik toon die drama hoe die Grieke se ingesteldheid ten opsigte van godsdiens en gesag gaandeweg verander het vanaf die godsdienstige piëteit van Aischulos na die tragiese ambivalensie van Sophokles, na die agnostisisme van Euripides om uiteindelik in totale religieuse onverskilligheid van Menander te verval.

Die drama van die Westerse wêreld toon ook hoe die Westerling van die religieuse sekerheid van die Middeleeue na die twintigste-eeuse onverskilligheid verander het. Brustein (1956:8) sê in die verband: "The modern drama, in short, rides in on the second wave of Romanticism - not the cheerful optimism of Rousseau, with his emphasis on institutional reform, but rather the dark fury of Nietzsche, with his radical demands for a total transformation of man's spiritual life."

Die geestelike klimaat, die peil van ontwikkeling en die ruimte waarbinne die mens leef, bepaal die aard van die verset soos dit in die drama gerepresenteer is. Die groot waterskeiding in die historiese ontwikkeling van verset, is soos Camus dit aangedui het: 21 Januarie 1793. In die klassieke Griekse periode wat voor Christus in volle bloei was, het deugsamheid en eerbaarheid die basis vir handeling gevorm. Die heroïese karakters uit dié periode het op die ingewing van die oomblik individuele besluite oor hulle optrede geneem.

Hegel (1975:100) verduidelik: "According to this view personality is a law to itself without any further subjection to a law." Oedipus, op pad om met die Orakel te gaan praat, ontmoet 'n sekere man langs die pad. 'n Struweling ontstaan. Oedipus val hom neer. In dié wêreld is dit nie as 'n kriminele oortreding beskou nie. Oedipus het in 'n struweling gereageer. Hy gaan verder en trou met 'n koningin. Toe hy later *ontdek* dat hy sy eie vader vermoor het en met sy moeder getrou het, het hy homself gestraf omdat hy as *eerbare, deugsame* man van die tyd onwetend kodes van welvoeglikheid oortree het. Die klassieke heroïese karakter het nie onderskeid gemaak tussen intensie en impulsiewe handeling en die gevolge daarvan nie. "This immediate unity, however, of what we may call the substantive import and individuality of inclination, impulse, and will is the characteristic of Greek virtue." (Hegel, 1975:100.) Verset teen 'n stelsel of 'n ideologie is in die klassieke Griekse periode gevolglik die hoogs individuele beskouing van die versetkarakter. Prometheus is die enigste god in die goderyk wat hom teen die tirannie van Zeus verset. Sy verset is gegrond op sy gevoel vir reg en geregtigheid teenoor die mens. Verdere bespreking van Prometheus se verset soos vergestalt in die drama volg in hoofstuk 3.

In die laat-Renaissance word die verset van die individu teen 'n stelsel of 'n ideologie, alhoewel nog hoogs idealisties, tog nader aan algemene menslike drange en dryfvere gebring. Shakespeare se konings en prinse is in dié periode die versetkarakters. Verset teen stelsels, ideologieë en toestande ontstaan by dié karakters as gevolg van menslike aanleidende oorsake: haat, liefde, afguns, vrees, strewes, om enkeles te noem. Vondel se versetkarakters is oorwegend Bybelse karakters wat in die drama die mens verteenwoordig. Hulle tree allegories namens die mens op in verset teen bepaalde strukture en toestande. Verdere bespreking van Shakespeare en Vondel volg in hoofstuk 3. Hegel (1975:106) beweer: "Art selects pre-eminently a particular class of society for the form under which the *Ideal* shall appear ... And the selection is made not because art is necessarily aristocratic, or has any predilection for gentility, but simply on account of the perfection in which free will and its products may be exemplified imaginatively through the highly placed class."

Die verset in die periode voor 1793 is dus grootliks deur die emosie in die gees van die versetkarakters aangewakker. Verset is om die rede oorwegend romanties in die drama van die periode vergestalt: *Macbeth*, *Hamlet* en *Lear*.

Die aard van die verset wat in die drama na 1793 vergestalt is, is soos reeds aangedui meer rationeel. Die ideaal waarna die mens strewe is in die periode na 1793 uit 'n ander perspektief geskep. Hegel (1975:108) toon aan dat die sosiale orde waarbinne die mens leef, grootliks sy geluk en ongeluk bepaal: "For this reason it is not possible, as in the case of former times, to create ideals from the positions of judgeship and kingship." Hegel (1975:109) beredeneer die posisie van die koning van ná 1793 as hoogstens 'n simboliese oorblyfsel van 'n outokratiese regime: "Kings do not lay down the law, control finance"

Verset ná 1793 teen sosio-politieke strukture is gevolglik verset namens die groep. Dit het verskuif van die individuele verset van Hercules, Oedipus, Prometheus, Hamlet en Lucifer na groepsverset wat in die individu se optrede gekonkretiseer is. Hegel (1975:110) beweer: "The individual is no longer the exclusive vehicle and actual embodiment of these powers as in previous times." Die wyse waarop die versetkarakter hom verset teen strukture is nou uiters persoonlik van aard. Martin Luther {*Luther* van Osborne (1961)} se verset teen die kerk *namens die Christene* in die drama is persoonlik en kenmerkend van die man Luther. Selfs in die Afrikaanse drama kan die lyn deurgetrek word. Boet Cronje se verset teen God (*Die koggelaar*, Pieter Fourie, 1988) het 'n persoonlike individuele styl eie aan 'n karakter uit 'n totale ander wêreld en tyd; 'n *metafoorkarakter* vir die twintigste-eeuse avant-garde Afrikaner.

Leach (1988:1) sluit aan by die beredenering van Hegel dat die sosiale strukture waarbinne 'n mens leef, verset genereer: "There is a constant social or political progress initiated by the Left and opposed by the Right, even if this is often marked by temporary reversals. This Left/Right struggle is translated into a power relationship which has both an *individualistic* (my kursivering - JHC) and a collective face."

Nog 'n belangrike verskil in die aard van verset ná 1793 is, soos Leach (1988:4) dit stel: "... political ideologies have competed with religion in order to provide an interpretation of 'how' and 'why' the world works. Such ideologies have defined how the world 'ought' to be for their believers. This acts as a measurement against how the world 'is'. They therefore provide a constant 'critique' of individual and social action". Die groot dryfkrag agter ideologiese verset is die strewe na geregtigheid, gelykheid, vryheid, regte en voorregte en die regverdige verdeling van 'n land se rykdom. Laasgenoemde was byvoorbeeld 'n belangrike oorsaak vir die verval van die Ou-Egiptiese, Romeinse en Griekse ryke. Vrae soos die volgende het volgens Leach (1988:9), verset teen hierdie magtige ryke gegenereer: "Can an excluded and alienated citizenry be called to carry out collective duties if they lack individual shares in wealth? Who will bear the cuts in shares and growth? Who will be excluded?"

Dit is dus duidelik dat sosio-politieke verset uiteraard ideologies geïnspireerd is en 'n botsing genereer teen 'n bepaalde sisteem of ideologie. Die verset is daarop gerig om die mens se lewensomstandighede binne die sosiale groepering te verbeter. Sosio-politieke verset is 'n tema wat van oudsher in die dramaliteratuur gevind is en dramaturge wat prominent in hierdie verband genoem kan word, is Aischulos, Shakespeare, Vondel, Ibsen, Strindberg, Chekhov en Shaw. Verset steun vir sy oorredingskrag in die drama op die historiese werklikheid wat vervolgens in meer besonderhede bespreek word.

2.3.2 Die historiese werklikheid as bronteks van verset

Brustein (1964:14) beweer: "... beneath the drama of appearances lies a pattern of solid facts". Die spanning tussen illusie en werklikheid is deur die eeue 'n belangrike kenmerk van die drama. Illusie en werklikheid is die twee pole van die dramaturg se verbeelding. Die versetkarakter is in verset teen 'n werklikheid. Die kunstenaar se skepping in die kuns is 'n *ander* werklikheid, 'n verwerking van die werklikheid. Brustein (1965:14) stel dit so: "The more rebellious the artist, the more he takes refuge in a sphere of fancies and illusions; but even the most subjective artists in the theatre of revolt, are pulled irresistibly back to the tangible, material world they would escape."

Die referensiële werking in die fiktiewe werklikheid van die drama is aantoonbaar omdat die meeste historiese belangrike rewolusies wat plaasgevind het, neerslag in die drama gevind het. Hier is enkele voorbeelde. Die Hervorming, die Amerikaanse Rewolusie, die Franse Rewolusie, die Kommunistiese Rewolusie in die Weste en die Derdewêreldrewolusie in Amerika is onderskeidelik gerepresenteer in die volgende dramas: August Strindberg, *Master Olof* (1872); Robert Lowell, *My Kinsman, Major Molineux* (1964); Georg Büchner, *Dantons Tod* (1835); Bertolt Brecht, *Saint Joan of the Stockyards* (1930); Daniel Gerould, *Candaules, Commissioner* (1965). Selfs die aanloop tot die rewolusies is in die drama gerepresenteer, byvoorbeeld so is in die Afrikaanse drama die aanloop van 'n komende totale politieke omwenteling (die aftakeling van apartheid) gerepresenteer. Die politieke gebeure van die historiese werklikheid gedurende die vorige eeue is die aanloop tot 'n komende rewolusie wat in Afrikaanse dramas gerepresenteer is. Dit vorm die matrys vir *Voëlvry* (Opperman, 1968), *Die dieper reg* (Louw, 1947), en *Die verhoor* (Brink, 1970).

Opperman (1968) gebruik Louis Trichardt se dagboekgegewens as bronteks vir *Voëlvry*. Trichardt se verset teen die regering van die Kaap in die periode ná 1806 word soos volg verwoord:

...
Ons móét dié onbekende streke in
teen elke prys. Dié wêreldse regering het
die mens se wet bó die wet van God gestel
met die slawe wat nou vry kan loop
en die Hottentotte aan ons gelyk.
Dink weer terug aan alles by Slagtersnek.
(Opperman, 1968:15.)

Trichardt se woorde soos hierbo aangehaal, impliseer dat die apartheidsideologie wat sy finale beslag ná 1948 op die wetboeke van die Suid-Afrikaanse regering gekry het, ver terug in die geskiedenis van die land ontstaan het. Die fiktiewe werklikheid van *Voëlvry* is so kundig op die historiese werklikheid gekonstrueer dat Opperman daarin slaag om die skeidslyne tussen die fiktiewe en die nie-fiktiewe werklikheid te laat vervaag. Hy gebruik byvoorbeeld Trichardt se dagboekgegewens, veral die statistiek van die vee en die karakters, om die skyn van 'n historiese werklikheid in die drama te vergestalt.

Die dieper reg (Louw, 1947) speel af in die saal van die Ewige Geregtigheid waarheen óók die Voortrekkers ná hulle dood moet gaan om die oordeel oor hulle dade aan te hoor. Die Aanklaer wys die Voortrekkers op oortredings wat in die wordingsgeskiedenis van die Afrikaner begaan is:

Maar ék staan hier en kla hulle aan:
in opstand het hulle uitgegaan,
die bande en die wet verbreek,
en dwaas hulle in verderf gestort
om grond te roof en ryk te word -
laat die Ewige Reg sy eer nou wreck.
(Louw, 1947:16.)

Só gebruik Brink (1970) die Slagtersnek-rebellie van 1815 se historiese gebeure as matrys vir *Die verhoor* en *Die rebelle*. Die dramas word verder in 4.3 bespreek. Brink, soos Opperman, vervaag die skeidslyne tussen die historiese en die dramawerklikheid deur 'n kundige rekonstruksie van die historiese na 'n fiksionele werklikheid.

Bogenoemde enkele voorbeelde illustreer almal dat die verset teen apartheid in Suid-Afrika die resultaat is van gebeure wat ver terug in die geskiedenis van die land lê.

Ionesco (1964:57) illustreer ook hoe die dramaturg die historiese gebeure as bronteks vir die drama gebruik. Hy toon aan dat die drama nie die historiese feite as *hooftema* gebruik nie, maar dat dit wel die onderbou van die drama is waarop die erosie van menswees binne 'n stelsel uitgebou word: "So it is not the collapse or the break-up or the erosion of a social system which is the principal theme, the truth of these works: but man eroded by time, his destruction seen at a certain historical moment but true for *all* history; we are *all* murdered by time."

Hiervolgens is die historiese gegewens in die drama dikwels die bronteks vir verset. In die drama wat 'n transformasie van die werklikheid is, is dit die menslike eienskappe wat ewig bly lewe teenoor 'n historiese werklikheid wat vergete raak. Die volgende prominente gebeure uit die geskiedenis illustreer Ionesco se bewering:

- Dias se ontdekkingstog in die jaar 1487 na Indië, sy terugkeer, is histories gedokumenteer - dood en vergete in terme van Ionesco. Dias die hoofkarakter in Louw se *Dias* se verset teen medemenslikheid is ewig lewend in die kuns: "My werk is deur die lot verstrik met mense. Ek staan nie los nie. Niks kan ek doen alleen." (1952:29.)
- Dit is 'n historiese werklikheid dat Luther op 31 Oktober 1517 sy vyf-en-negentig stelling teen 'n kerk deur in Wittenberg gespyker het. Luther het met sy wese in verset gekom teen die burokratisering van die kerk. Hy het in die kerk 'n Godgerigte en nie 'n mensgerigte bestel gesoek. Die historiese werklikheid, naamlik die toestand in die kerk, Luther se optrede, die gebeure óm sy optrede, dié is verby - dood in terme van Ionesco. Dit is vandag Luther se toentertydse innerlike dryfkrag, sy

verset teen die kerkstelsel, sy optrede wat ewig in die drama lewe. Osborne se *Luther* (1971) verwoord die universele verset van mense wat met 'n bepaalde waardesisteem in stelsels teen stelsels stry.

- Teen die agtergrond van *waarskynlike* gelykheid, verset Walker Vessels [*The Slave* (1964)] hom teen die hipokritiese bestel in Amerika. As swart digter-geleerde, aanvanklik getroud met en later geskei van 'n blanke vrou, is sy frustrasie om vir homself 'n gelykwaardige plek in 'n diskriminerende samelewing te verwerf, die menslike strewe wat ewig in die werklikheid van die drama *The Slave* (1964) van LeRoi Jones sal lewe. Die huidige historiese toestand in Amerika met sy skyngelykheid mag verbygaan, vergete raak in terme van Ionesco. Vessels se verset wat in die drama gekonkretiseer is teen die stelsel wat in die VSA sedert 1863 in werking is, sal mense wat in soortgelyke stelsels stry, altyd inspireer:

EASLY: Oh? (*cynically*) Is *that* why you and
your noble black brothers are killing what's
left of this city? (*Suddenly broken*) I should
say ... what's left of this country ... or world.

WALKER: Oh, fuck you (*Hotly*) fuck you ... just fuck
you, that's all. I mean really, just fuck
you. Don't, goddamnit, don't tell me
about any goddamn killing of anything. If
that's what's happening. I mean if this shitty
town is being flattened ... let it. It needs -
it.

(Jones, 1971:560.)

- Die sosio-politieke toestand in die RSA is vandag wêreldbekend en sal gaandeweg in die newels van die geskiedenis sterf. Die stelling is op die Ionesco-beredenering gegrond. Hierdie toestand is 'n voorbeeld van wat Camus bedoel met 'n teoretiese gelykheid wat feitelike ongelykhede verdoesel: die gemeenskappe in die RSA deel nie almal gelykwaardig in die land se voorspoed en geleenthede nie; wette is groepsgerig; vir die blanke geld talle wette nie! Dit is die ideale politieke klimaat vir verset. Hierdie historiese werklikheid is aan die verbygaan, aan die verander. Poppie Nongena in 'n dramaverwerking deur Sandra Kotze (1984) se verset teen die stelsel, haar menslike werdervaringe van swaarkry en vernedering, sal in die drama 'n lewendige voorbeeld bly vir mense wat in soortgelyke stelsels moet oorleef.

Die historiese werklikheid as bronteks vir verset in die drama betrek dikwels ook die dramaturg, die reële outeur, as 'n tekseksterne instansie om die idee van die drama volledig te vergestalt. Om dit te dekodeer, moet die leser/teaterganger daarmee rekening

hou. Dit is byvoorbeeld belangrik om Vondel se beskouing van gesag, sy religieuse instelling en sy maatskaplike betrokkenheid in aanmerking te neem ten einde *Lucifer* beter te verstaan. Die dramaturg is dikwels self 'n metafisiese rebel, "... not a practical revolutionary; his art is a militant of the ideal, an anarchic individualist, concerned with the impossible rather than the possible" (Brustein, 1964:9).

LeRoi Jones, 'n versetdramaturg in Amerika, is 'n Neger wat self met 'n blanke vrou getroud was en die frustrasie van verwerping en subtile diskriminasie ervaar het. Die parallel tussen hom en sy versetkarakter in *The Slave* is opvallend: Jones, 'n militante swarte, is digter, propagandis, sosiale aktivis. Soos die dramakarakter, Vessels, was hy getroud met en geskei van 'n blanke Amerikaanse vrou. Hy het, soos Vessels, ook twee dogters by haar gehad. Hy is deur wit polisie gedurende 'n opstand in Newark, New Jersey in Julie 1967 gearresteer en aangekla van onwettige wapenbesit. Hierdie tekseksterne gegewens wat feitlik net so van toepassing op Walker Vessels in die drama is, is belangrike tekseksterne informasie om die verset in die drama in al sy konsekwensies te dekodeer. Jones as dramaturg betree met die gegewens in die drama feitlik self die fiktiewe werklikheid van die drama. Die skeidslyne tussen fiksie en werklikheid word vervaag deur die tekseksterne gegewens terwyl die betekenis van die teks hierdeur emosioneel gelaai word.

Die voorafgaande bevestig Malan (1983:84) se stelling: "Die outeur, ook die reële outeur, kan nie meer uit die prentjie verdring word as literêr irrelevant nie." Die kunstenaar se belewenis van die werklikheid is nie slegs die aanleidende oorsaak tot die skepping van die werk nie, dit kan ook as tekseksterne gegewe funksioneer in die dekodering van die werk.

Die versetkarakter in die drama is vir die doel van die studie die belangrikste element van die drama en die onderwerp van die volgende afdeling.

2.3.3 Onderskeidende kenmerke van die versetkarakter

Sosio-politieke verset soos dit in die drama gerealiseer het, het deur die eeue veranderende eise aan die versetkarakter gestel. Aristoteles se eise vir die tragiese karakter in die klassieke Griekse drama is deur die moderne dramaturg drasties gewysig en aangepas by die aard van die nie-klassieke verset. Enkele van die belangrikste eienskappe van die versetkarakter en hoe sommige daarvan mettertyd deur die dramaturge gewysig is, word in die volgende voorbeelde aangetoon:

- Die statuur van die hoofkarakter in die klassieke tragedie - die rebel - word deur Aristoteles soos volg gekwalifiseer: "... one of those who stand in great repute and

prosperity, like Oedipus and Thyestes: conspicuous men from families of that kind” (Aristoteles, 1967:38).

Hierdie model van die versetkarakter het sedert Prometheus in *Prometheus Bound* (463-456 v.C.) verander van die gesiene persoon uit ’n gesiene familie na die gewone alleman uit ’n onbelangrike familie en agtergrond en verder nog na ’n vrou uit hierdie stand. Chekhov se Natasha in *Die drie susters* (*Tri sestry*, 1901) is ’n vrou uit die gewone stand; vulgêr, met ’n swak opvoeding, die teenoorgestelde stand as dié van Prometheus. Natasha wurm haarself in die huis van die Prozorovs en neem gaandeweg die plek oor. Die konflik tussen kultuur en vulgariteit word gedramatiseer. Natasha verset haar teen kultuur en vernietig gaandeweg die hoogste vorm daarvan in ’n saai vervelige plekkie. Die drama word beskou as Chekhov se verset teen die haglike toestande in die klein provinsiale plekkies. Chekhov het die Aristoteles-model geheel en al geïgnoreer en sy Natasha is ’n voorbeeld van die anti-held. Poppie Nongena (Kotze, 1984) en Anna van Wyk (Fourie, 1985) is voorbeelde van versetkarakters in die Afrikaanse drama wat nie aan die Aristoteleaanse modelvereiste voldoen nie.

- Nog ’n besondere Aristoteles-eienskap van die rebel is die volgende: “It wants the motive power which leads to decisive acts of will, which impels others to actions and produces a collision of forces.” (Butcher, 1951:310.) Hierdie eienskap is soms nog geldig in veral politieke en ideologiese verset. Versetkarakters in die drama het inherente motiverende dryfkrag, sterk ooredingsvermoëns en dwingende persoonlikhede. Strindberg se versetkarakters in *Master Olof* (1872), Olof en Gert, is albei versetfigure wat oor die ooredingsmag en energie beskik. Beide is oortuig van hulle standpunte met betrekking tot die politieke en kerklike probleme van die tyd. Gert verklaar in tipiese betrokke taal sy ideaal vir die kerk en oorreed Olof om saam te werk:

OLOF: A man certainly can't reshape his time.

GERT: Luther did!

OLOF: One man can't set himself against the current.

GERT: Fool! Lead the current. For we are the current, the old people are stagnant puddles; you certainly won't have to struggle against them. Don't let them rot or dry up; give them outlets, and they'll follow the current.

OLOF: I understand; you've planted a thought in my soul ... Jesus help me!

(Strindberg, 1971:47.)

Louis Trichardt in Opperman se *Voëlvrý* (1968) is ’n dramakarakter wat oor die ooredingsmag, stuwende energie en leierseienskappe beskik soos voorgehou deur Aristoteles. Hy oorreed Jan, Pieta en almal in die groep om die tog na Delagoabaai aan te pak. Sy ooredingskrag is aantoonbaar in die gesprek met Jan.

Trichardt oortuig Jan: "Ek sal trek" en dan vir Pieta: "A! Ons gaan trek" en uiteindelik die hele groep:

REFREIN: Ons gaan trek! Ons gaan trek! Uiteindelik trek!

MANS: Klap die rooidag met die swepe oop.

(1968:50.)

- 'n Mate van egoïsme is duidelik in die versetkarakter se besluitnemingsproses. Trichardt is aanvanklik alleen oortuig van sy trekgedagte. Hy oorreed eers sy vrou en gaandeweg die groep. Sy vrou is siek, tog is haar siekte nie 'n faktor wat hy oorweeg nie. Sy ideaal word die dwingende droom waarmee hy uiteindelik die hele groep saamsleur. Dit is eie aan die versetfiguur.

Ook hierdie besondere eienskap van die versetfiguur is deur dramaturge gaandeweg geïgnoreer. Brecht het met sy vervreemdingstegniek deur skerp kontraste te skep, hierdie Aristoteleaanse vereiste vir die versetfiguur geheel en al geïgnoreer. Die vervreemdingstegniek kom kortliks daarop neer dat dit 'n atmosfeer van onpartydigheid skep. Identifikasie met karakters word ontmoedig. Empatie word ontmoedig. Brecht probeer om die toeskouer nugter en gedistansieer te hou ten einde 'n nugter oordeel te vel - die toeskouer moet self tot 'n besluit kom. Brustein (1964:260) wys egter daarop dat in die geval van Brecht, hierdie ideaal nie eintlik verwesenlik is nie. Die toeskouer word deur hierdie tegniek gelei tot 'n houding, 'n ingesteldheid van ironiese onbetrokkenheid eerder as om besluite te neem. In *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) het Brecht versetkarakters geskep wat die teenoorgestelde is van die Aristoteleaanse karakters. Verset in die drama is gemik teen die Kapitalisme van Wes-Europa en die tradisionele instellings en gebruike soos die huwelik, reg, regverdigheid en godsdiens. Die drama is veral 'n verset teen oorlog: alle oorloë word as kapitalisties geïnspireerd beskou. Anna Fierling, die kroegmeisie, algemeen bekend as Moeder Courage, is die spreekbuis van Brecht se anti-heroïese visie op oorlog en geweld. Moeder Courage is as karakter sinies en skerp vergestalt. Sy is sonder 'n man en selfonderhoudend. Sy is as dramakarakter die ironiese teenbeeld van die Aristoteles-held. Haar bynaam, Moeder Courage, het sy byvoorbeeld verwerf omdat sy die gevegslinies by Riga deurgedring het om 'n paar brode van muf te red. Courage is nie slegs 'n slagoffer van die oorlog nie, maar ook 'n instrument: sy word in die drama die verpersoonliking van die ewels van oorlog. Haar wese, doen en late, is gerig op die onderhoud van haar drie kinders van drie verskillende vaders. Brecht lewer met hierdie situasie kommentaar deur die drama op die konvensionele huwelik! Die kinders is 'n internasionale brigade van oorlogslagoffers: Eilif het 'n Finse, Kaas 'n Switserse en Katrin 'n Duitse pa. Courage se wa is haar *vierde kind* - simbool van die

Kapitalisme. Die wa, waarmee sy 'n bestaan verdien, het 'n indirekte aandeel aan die dood van al haar kinders: Kaas, die eerlike kind, sterf byvoorbeeld omdat Courage te lank gekibbel het oor die prys van die wa - ironiese kommentaar op die lewegewende funksie van Kapitalisme. Courage en haar wa, beide deur die oorlog geknou, word alleen aan die einde gelaat. Sy het niks uit haar swaarkry en pyn geleer nie. Sy is teen die einde nie wyser nie. Slegs die instink om te oorleef laat haar haar wa, nou veel ligter, verder trek. Hiermee suggereer Brecht op subtiel ironiese wyse dat Kapitalisme die mens ontmens.

Moeder Courage as hoofdramakarakter faal as sy as teksinstansie getoets word aan die Aristoteles-eienskap: "It wants the motive power which leads to decisive acts of will, which impels others to actions and produces a collision of forces." (Aristoteles, 1951:310.) Dié eienskappe wat sy beliggaam ironiseer die verhewe Aristoteles-model. Moeder Courage as teenpool van die klassieke Griekse versetkarakter, kommunikeer haar boodskap van verset net so trefseker as Prometheus van Aischulos of Hamlet van Shakespeare. Daarom is Courage in die twintigste-eeuse dramaliteratuur waarin versetkarakters figureer, 'n *reusekarakter*. Sy is deur ironisering van 'n *klein vroultjie* verhef na 'n *groot gees*.

- Camus (1984:19) identifiseer die volgende kenmerk van die versetkarakter as een van die belangrikste eienskappe: "He rebels because he categorically refuses to submit to conditions that he considers intolerable and also because he is confusedly convinced that his position is *justified* (my kursivering - JHC); he has the right to ..." Karakters in verset teen sosio-politieke strukture, is oorwegend daarvan oortuig dat hulle saak *geregverdig* is. Hulle sin vir geregtigheid gee aanleiding tot intensionele verset. Prometheus se woorde: "I willed willed to be wrong!" (Aischulos, 1971:10) kwalifiseer in der waarheid die bedoelde optrede van veral die Messiaanse versetkarakter. Trichardt in *Voëlvry* (1968:15) trek omdat 'n dwingende gevoel vir geregtigheid hom dryf tot die daad wat in sy volgende uitspraak bevestig is:

Vertrou op God,
Ons móét die onbekende streke in
teen elke prys.

Danton in *Dantons Tod* (1935) vertaal deur Theodore Lustig as *Danton's Death* (1971) van Büchner stel die intensionele dwingendheid van verset treffend:

Yes, I did. It was self-defense, we *had no choice* (my kursivering - JHC) ...
We must. This was a 'must'. Who can condemn the hand on which the curse

of 'must' has fallen? Who spoke the 'must'? Who was it? Was it the part of ourselves which lies, whores, steals and murders?
(Büchner, 1971:188.)

Soos Prometheus, Trichardt en Danton gedryf is deur geregtigheid vir die saak, só word Frederik (*Die verhoor*, 1970) gedwing om hom te verset teen die sosio-politieke bestel van 1815 in die Kaap en só neem Bart Nel in die dramaverwerking vir die televisie, standpunt in teen die regering van die dag. Sy bekende woorde "Ek is nog hy" is 'n bevestiging van die onversetlikheid van versetkarakters deur die eeue.

- Camus (1984:20) onderskei verset ook as 'n gewetensaak: "... an awakening of conscience ... is represented by the sudden realization that something exists with which the rebel can identify himself". Die bekende klassieke versetkarakters van Aischulos, Sophokles en Shakespeare is almal karakters wat deur hulle gewetens by 'n saak betrek word. Hegel (1975:103) beredeneer dié verskynsel soos volg: "To an extent equally minute the heroic figure is separated from the ethical whole, to which he belongs, and his selfconsciousness is bound up wholly in substantial unity with that whole."

Camus en Hegel se beredenerings illustreer dat verset 'n gewetensaak is wat die versetkarakter in sy totaliteit by 'n saak betrokke maak. Hamlet beplan die dood van die koning, sy stiefpa, omdat sy *gewete* hom betrokke maak by die valsheid, skyn en korrupsie van die hof in Denemarke. Sy gewete laat geen alternatiewe vir hom nie: selfrespek word vir hom belangriker as lewe. In sy strewe na geregtigheid ontwikkel hy 'n houding wat neerkom op alles of niks. Sy intense bewuswees van wat reg en verkeerd is, is vir hom 'n gewetensaak en dwing hom tot optrede:

Bloody, bawdy villain!
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!
O, vengeance!
Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear father murder'd,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must, like a whore, unpack my heart with words,
And fall a-cursing like a very drab,
A scullion! Fie upon't! foh!
(II,ii:575-583.)

- Identifikasie met die probleme van ander mense in die gemeenskap, is dikwels 'n karaktereienskap van die rebel. Hy verset hom gevolglik teen 'n stelsel of 'n ideologie in belang van die verdruktes. Prometheus van Aischulos, se verset teen Zeus is

eerstens in die belang van die mens wat deur Zeus bedreig word: "For bestowing gifts upon mankind I am harnessed in this torturing clamp." (Aischulos, 1971:6.) In sy verzet teen die *Bose*, identifiseer Lear hom onder andere met die minderbevoorregtes wat blootgestel is aan die storm:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From seasons such as these? O, I have ta'en
Too little care of this!
(III:iv, 28-32.)

Alexis as newefiguur in W.A. de Klerk se *Die jaar van die vuur-os* (1952), 'n lid van 'n gelukkige vermoënde familie in Suidwes, is pas terug van oorsee. Hy identifiseer hom ook met die minderbevoorregtes, in besonder die swart gemeenskap. Sy verzet teen die stelsel (vergelyk 4.2) spruit onder andere uit sy waarneming van die gevolge van apartheid: "Ek is buikvol van mense wat ópgevoed moet word, van kleinlike vooroordele wat 'n mens net *veldiep* (my kursivering - JHC) laat kyk en dan afkraal en verdoem." (De Klerk, 1952:48.)

Camus (1984:22) omskryf dié karaktereienskap van verzetkarakters wat namens ander rebelleer so: "Then we note that revolt does not occur only amongst the oppressed but that it can also break out at the mere spectacle of oppression of which someone else is the victim. In such cases there is a feeling of identification with other individuals." Camus wys verder daarop dat hierdie identifikasie met die probleme van ander in só 'n mate kan ontwikkel dat die verzetkarakter die minderbevoorregtes se swaarkry ook syne maak. In die Suid-Afrikaanse werklikheid van die twintigste eeu is hierdie besondere karaktertipe ook identifiseerbaar: Beyers Naudé se verzet teen die Suid-Afrikaanse bestel is onder andere gesetel in sy identifisering met die onderdruktes. In Naudé se geval *mag* 'n opmerking van Camus van toepassing wees: "Injustices done to men whom we consider enemies can, actually, be profoundly repugnant to us." (1984:22.) Emily Hobhouse het haar vereenselwig met die lot van die Suid-Afrikaanse vroue en kinders in die kampe gedurende die Tweede Vryheidsoorlog (1899-1902). Haar verzet is in die filmverwerking *That English Woman* vergestalt. Camus (1984:23) kom tot die volgende besluit: "When he rebels, a man identifies himself with other men and, from this point of view, human solidarity is metaphysical."

- Liefde vir en afsku van 'n saak is botsende begrippe maar is twee uiterstes wat dikwels saam 'n besondere eienskap van die versetkarakter uitmaak. Danton van Büchner (1971:161) in *Danton's Death* sê: "I detest those people. I have never been able to look at such blown-up paragons of virtue without giving them a kick. That is the way I am." Met hierdie woorde illustreer Danton sy afsku van die resultate van die Franse Rewolusie. Sy verset teen Robespierre kos hom sy lewe. Hy sterf omdat sy afsku van die eksploiteurs van die Rewolusie hom tot optrede dryf.

Liefde vir 'n saak is net so 'n onderskeidende kenmerk van die versetkarakter as sy afkeur van 'n saak. Dié eienskap van die mens is 'n motiverende krag wat die versetkarakter alles, selfs sy lewe op die altaar van die saak sal laat plaas. Camus (1984:25) beredeneer dié liefde van die versetkarakter so: "... (love) causes Eckhart, in a surprising fit of heresy, to say that he prefers Hell with Jesus to Heaven without Him. This is the very essence of love." Olof van Strindberg (1971:37) se emosionele betrokkenheid by die godsdiens, sy totale oorgawe aan die hervorming van die kerk, dwing hom om soos Luther uit liefde vir die saak te sê: "I know. But I fear no god but God!" (Strindberg, 1971:48.) Die liefde en oorgawe waarmee hy in die naam van God vir God ywer, kos hom ook uiteindelik sy lewe. Liefde en afkeur is paradoksaal twee uiterste begrippe wat inderdaad onderskeidende eienskappe van die versetkarakter is en wat in 'n groot mate die aard van sy betrokkenheid by 'n saak bepaal.

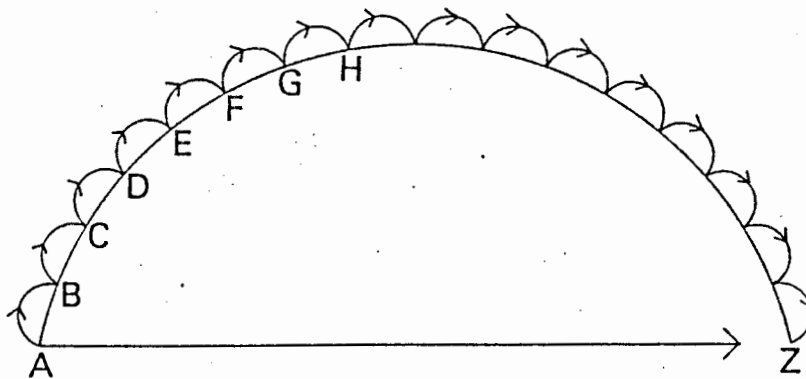
Verset, soos gegenereer deur die verskillende karaktereienskappe van die versetkarakter, word op velerlei wyses in die drama gestruktureer. Die volgende afdeling word daaraan gewy.

2.3.4 Die strukturering van verset: Toe en nou

Van Luxemburg (1982:52) verklaar die begrip struktuur in sy verduideliking van die struktuuranalitiese teoretiese benadering. Hy beweer dat 'n kunswerk 'n geheel word deur die wedersydse verhouding tussen onderlinge komponente en die groter geheel. Die struktuur van die dramateks dui dus op die ordening van alle komponente van die drama om 'n bepaalde betekenis te kodeer. Maatje (1974:62) sê: "Struktuur is die manier waarop in een literair werk een wereld wordt opgebouwd door middel van taaltekens." Hy beredeneer verder dat taaltekens woorde impliseer: "Aangezien de *taaltekens* doorgaans pas in de vorm van *woorden* betekenisvol worden, kunnen we ook kortweg zeggen, dat in een literaire werk een wereld wordt opgebouwd *door middel van woorden*: het literaire werk is een wereld in woorden." Esslin (1976:53) som die essensiële van die begrip struktuur so op: "The total structure of a dramatic work thus depends on a very delicate

balance of a multitude of elements, all of which must contribute to the total pattern and all of which are wholly interdependent.” Esslin (1976:43) toon aan dat belangstelling, nuuskierigheid en spanning die stramien is waarop alle dramatiese konstruksies gebou is: “Expectations must be aroused, but never, until the last curtain, wholly fulfilled ...”

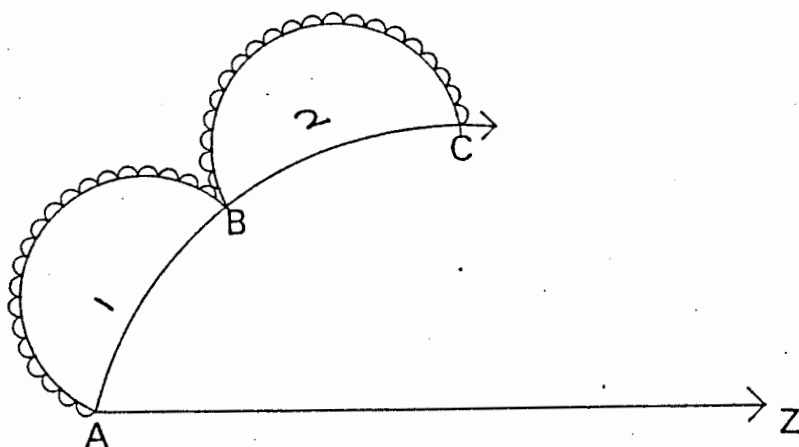
Die strukturering van verset in die klassieke drama kan soos volg daar uitsien deur Esslin (1976:45,46) se visuele voorstelling van die klassieke struktureringspatroon te gebruik:



Die AZ-boog stel die skepping van belangstelling en nuuskierigheid voor wat deur die handeling *toekomsgerig* voortgestu word. Die kleiner bogies B,C,D, stel die momente voor wat deel is van die groter spanningskurwe, elk met sy *toekomsgerigte* kleiner spanningskurwe maar in harmonie met die groter geheel: “On that main arc, subsidiary arcs, arising from the arousal of subsidiary suspense elements must be superimposed.” (Esslin, 1976:45.)

Esslin (1976:48) toon verder aan dat die klassieke drama (traditional well-made play) gestruktureer is in 'n verloopplan, naamlik die eksposisie, verwikkeling, klimaks, die ommekeer en afloop/ontknoping - die bekende Aristoteleaanse *fases* van die klassieke Griekse drama. Die eksterne bou van die klassieke drama wat in vyf bedrywe georden is, is oorwegend in ooreenstemming met die interne bou daarvan. Elke bedryf binne die dramageheel is toekomsgerig, geledinge tussen die bedrywe en kleiner spanningskurwes in die bedryf is so gestruktureer om gaandeweg kumulatief op die klimaks en die ontknoping in die *dramatoekoms* af te stuur.

Die chronologiese opeenvolging van bedrywe kan skematies soos volg voorgestel word:



(Esslin, 1976:47.)

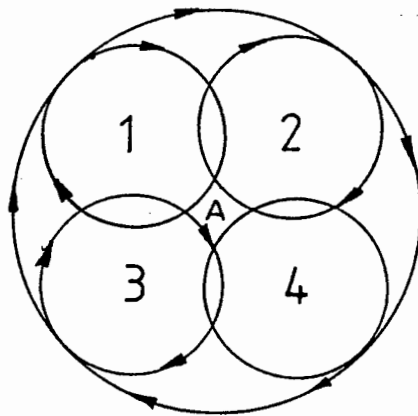
Brink (1986:21) dui ook die uitstaande kenmerk van die klassieke drama aan as die chronologiese ordening van gebeure met 'n "... byna meedoënlose momentum toekoms-waarts".

Dramatiese gebeure is "... in its widest sense, the presentation of human actions and relations in their actually visible form to the imaginative consciousness in the uttered speech of living persons, who in this way give expression to their action" (Hegel, 1975:2). Die bewering van Hegel impliseer dat karakterisering as 'n struktuurelement sentraal in die strukturering van verset staan. Die onderskeidende kenmerke van die versetkarakter is reeds onder 2.3.3 bespreek. Die klassieke drama se geïdealiseerde karakters, wat tipes is eerder as volledige mense, is mettertyd van gode via konings nader aan die mens se bestaanswerklikheid gebring. Dié romantiese karakters is 'n *uitstaande kenmerk* van die klassieke drama. Prometheus, Oedipus, Antigone, Macbeth, Hamlet, Die Generaal, Germanicus, om enkele bekende versetfigure van die klassieke drama te noem, is almal geïdealiseerde romantiese karakters wat verset gevolglik romanties in die drama vergestalt.

Die hantering van tyd en ruimte en die aard van die versetkarakter is elemente van struktuur wat grootliks die *Nuwe Drama* (twintigste-eeuse) van die klassieke drama onderskei. Struktuurvernuwing, volgens Brink (1986:21), lê daarin dat die toekomsgerigtheid van die klassieke en neo-klassieke drama vervang is met 'n lukrake voortgang: "... alles dwarrel chaoties rondom Danton en enkele sentrale figure, in 'n illogiese komplikasie wat die waansin van die Rewolusie self reflekteer". Büchner (1835) se *Die dood van Danton*, waarna Brink verwys, is net ná die Franse Rewolusie van 1793 geskryf en is volgens Gilman (1974:5) 'n drama wat sy tyd vooruit was: die begin van die Nuwe Drama. "Writing was to

be his means of opposing the world, true enough, but not in a *Romantic* (my kursivering - JHC) mode; he would do it without egoism, without consolation.” (1974:14.) Brink (1986:81) toon die wesenlike verskil tussen die klassieke en die Nuwe Drama soos volg aan: “Staiger omskryf die aktiwiteit van die dramaturg so: dat hy vir hom ’n punt in die toekoms vasstel en dan elke moment in sy stuk só inkleef en organiseer dat dit direk op daardie punt afstuur. En dit is presies hier dat dit vir my, in die lig van die moderne drama- en teaterpraktyk, voorkom dat die grootste verskuiwing gekom het. In die Nuwe Drama gaan dit nie meer primêr om dit wat nog moet kom nie.” Brink (1986:82) beredeneer die hantering van tyd en ruimte as bymekaarliggende elemente van struktuur: “... sou ek durf beweer dat die tydaspek (nie) uitgeskakel word in die Nuwe Drama nie (dit bly afspeel sowel in tyd as ruimte) ...”. Hy beweer dan ook dat tyd uitgedruk kan word in die *gestalte* van die ruimte.

’n Diagrammatiese voorstelling van die Nuwe Drama met vier bedrywe se strukturele bou waardeur verset gekonkretiseer word, kan dus moontlik soos volg daar uitsien:



Die sikliese verloopplan van die Nuwe Drama is ’n groot verandering weg van die lineêre van die klassieke drama. Die eksterne vorm van die Nuwe Drama is ook anders as die vyf bedrywe van die klassieke drama. *Die dood van Danton* (1835) van Büchner bestaan uit vier bedrywe, *Saint Joan of the Stockyards* (1932) van Brecht bestaan uit elf episodes en *Kanna hy kô hystoe* (1965) van Small bestaan uit sewe episodes. (Verdere bespreking van *Kanna* volg in hoofstuk 4.)

Die strukturering van verset het deur die eeue ’n stylverandering ondergaan. Esslin (1976:55) sê: “... periods like the classical Greek world or the Middle Ages - the arts, and drama in particular, tend to reflect that attitude to life by a simple and unified style of presentation”.

Die klassieke Griekse en latere klassieke drama is oorwegend in die romantiese styl geskryf wat geken word aan poëtiese taalgebruik, geïdealiseerde karakters wat tipes is eerder as mense met daad van buitengewone omvang. 'n Belangrike kenmerk van die romantiek is dat die karakters en gebeure uit 'n geïdealiseerde situasie refereer na die werklikheid. *Prometheus Bound* van Aischulos, *Hamlet* van Shakespeare en *Lucifer* van Vondel is dramas wat in hoofstuk 3 bespreek word en wat almal voorbeelde is binne die raamwerk van die klassieke en neo-klassieke periodes van dramas met 'n oorwegend romantiese styl.

Die styl waarin die drama geskryf is, het bygedra om verzet nader aan die alledaagse werklikheid te bring. Shakespeare, gedurende die laat-Renaissance, het *Hamlet* reeds in 'n nuwe realistiese styl geskryf. Die drama, hoewel nog oorwegend romanties, is in poëtiese sowel as gewone omgangstaal geskryf. Dit het soms gewone praatritmes as deel van die dialoog. Esslin (1976:60) toon aan hoe kunstenaars die Nuwe Drama in 'n styl geskryf het wat, totaal weg van die klassieke, die drama nader aan die alledaagse lewe gebring het: "Zola wanted a realistic representation of everyday life, he rejected the idea which had infused the classical, the romantic and even the realistic theatre of his period, that art should strive to show the beautiful, heroic, uplifting and inspiring." Zola het die gemeenskap met die realiteite van die werklike lewe in die kuns gekonfronteer. Soos Zola se werk, het Ibsen se *Spoke* 'n enorme kontroversie aan die gang gesit toe hy die gehoor met geslagsiektes in die drama gekonfronteer het. In 1926 het Sean O'Casey met *The Plough and the Stars* 'n oproer veroorsaak. Die gehoor "... objected to such obscenities as 'bitch' and to such near blasphemies as Mrs Gogan's assertion that each of her children 'was got between th' bordhers of th' Ten Commandments'" (Dukore, 1971:386).

Brink (1986:20-53) toon aan hoe die strukturering van die Nuwe Drama deur "opeenvolgende impulse" gestalte gekry het in stylvorme wat wissel van die klassieke Romantiek na die Naturalisme, Impressionisme, Simbolisme, Ekspressionisme, Surrealisme en die Absurde. Esslin (1976:62) beweer dat Naturalisme gaandeweg oorgegaan het na Simbolisme: "... a style in which objects increasingly became symbols, embodiments of ideas". Ibsen het in sy latere jare 'n stelsel simbole ontwikkel wat bepaalde eise aan die leser/teaterganger gestel het ten einde die verzet in die drama te dekodeer. Die leser/teaterganger moet byvoorbeeld 'n kennis van die ekonomiese wêreld, van geld en geldterme hê om *John Gabriel Borkman* (1896) behoorlik te kan verstaan. Ibsen lei die leser/teaterganger in die drama vernuftig met die idiolek van die ekonomiese wêreld, beelde van omkoperij en geldverduistering na die verduistering van emosies - 'n oorgang van geld en geldsimbole na die innerlike wêreld van die mens en sy emosies. Die taal van die ekonomiese wêreld word 'n struktuurmiddel waarmee die Borkman-karakter sielkundig blootgelê word.

Vir Ionesco is die renoster simbool van Naziïsme. In sy dagboek wat in 1940 geskryf is, sê hy: "The police are rhinoceroses. The magistrates are rhinoceroses. You are the only man among the rhinoceroses. The rhinoceroses ask themselves how the world can be run by men. You ask yourself: is it true the world once was run by men?" (Hayman, 1976:101.) Die Aristoteleaanse opvatting van die eenheid van tyd, plek en handeling word deur Ionesco in sy anti-drama *Rhinocéros* (1959) geïgnoreer. Die drama representeer die verzet van die gewone man wat weier om met die eise van die tyd te konformeer. *Die renosters* as verteenwoordigend van die teater van die Absurde het aan die konvensie van verzet struktureel 'n uiters gekompliseerde karakter gegee. Die eerste toneel speel af op die dorpsplein, die tweede in 'n kantoor, die derde verskuif na Jean se huis. Daarna verskuif die gebeure na Berenger se woonstel waar die finale afloop van die gebeure voltrek word. Die ruimte word gemetaforiseer deur van renosterkoppe, renostergeluide en absurde renosterpraatjies gebruik te maak. Die simultane gesprekke (Berenger, Jean, Botard) is struktureel verweef in die absurde dramawerklikheid wat gaandeweg die mens se renosterwording aandui. Jean se realistiese renosterwording op die verhoog is 'n truuk om die transformasie van die mens na 'n diermens werklikheidswaarde te gee. Berenger se verzet teen die verdierliking van die mens is struktureel só beplan dat die ruimte ingespan word om die gebeure absurd te vergestalt: Berenger dra 'n band om sy kop - simboliese voorkoming van die groei van die renosterhoring uit sy kop en die radio en die telefoon klank renostergeluide!

Die renosters (1959) is 'n voorbeeld van die Nuwe Drama wat verzet in die styl van die teater van die Absurde vergestalt. Esslin (1968:26) sê die volgende hiervan: "The theatre of the absurd, on the other hand, tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images on the stage itself." Die taal as struktuurelement in die Nuwe Drama speel nog steeds 'n belangrike rol ten opsigte van die konsepsie van die drama, maar die gebeure wat *plaasvind* op die verhoog transendeer die woorde van die karakters. In Ionesco se *Les Chaises* (1948), byvoorbeeld, lê die poëtiese van die drama nie in die banale taalbeelde nie, maar in die feit dat die woorde gerig word tot 'n groeiende aantal leë stoele!

Die ordening van die struktuurelemente om verzet in die drama te vergestalt, is gedurig onderwerp aan verandering. Ionesco (1971:15) som dit so op: "Each new artistic expression represents an enrichment which corresponds to a spiritual need, a broadening of the limits of known reality."

2.3.5 Samevatting

Botsing wat deur verset gegenereer word, is die wese van die drama. Hegel (1975), Styan (1981), Gassner (1954) en Brink (1962) is bekende dramateoretici wat aangehaal is om die feit te staaf.

Verset is 'n fenomeen van die mens se gees wat daarvoor verantwoordelik is dat sy waardesisteem gedurig verander. Nietzsche se eis vir 'n radikale normverstelling ten opsigte van ou gevestigde Christelik-religieuse kodes, *God is dood*, is die resultaat van beredeneerde verset ná 1793. Die drama representeer die resultaat van verskuiwende norme met betrekking tot godsdiens en sosio-politieke instellings. Dié verskynsel sal in die Afrikaanse drama nagegaan word.

Die sonderlinge van verset as 'n fenomeen van die menslike gees is deur Van Wyk Louw in *Lojale verset* (1939) en Camus in *The Rebel* (1984) beklemtoon. Read (1984:7) vat dit treffend saam: "... revolt is one of the essential dimensions of mankind. It is useless to deny its historical reality - rather we must seek in it a principle of existence".

Camus (1984:29) onderskei tussen metafisiese verset en verset van die rede. Brustein (1964:16) klassifiseer verset in Messiaanse, sosiale en metafisiese verset. Vir die doel van die studie sal die Brustein-term, naamlik Messiaanse verset gebruik word waar die aard van die verset romanties en geïdealiseer is. Die Camus-term, verset van die rede, sal gebruik word waar die verset rede-georiënteer in die drama gerepresenteer is.

Die historiese as bronteks is 'n belangrike referensiële aspek van verset in die drama. Só ook is die dramaturg se betrokkenheid in die sosio-politieke opset van sy tyd, as deel van die eksterne tekstuele gegewens, 'n belangrike sleutel vir die leser/toeskouer om 'n volledige interpretasie van die teks te kan doen. Die dekodering van die reële outeurs-intensie is ook afhanklik van 'n kennis van die agtergrond en betrokkenheid van die dramaturg. Daar sal, waar van toepassing, daarna verwys word in die bespreking van verset soos dit in die dramas gerepresenteer is.

Die hoofkarakter in die drama is die kern waarómheen die verset in die drama sentreer. Die onderskeidende dramakenmerke van die klassieke karakter en hoe dit gaandeweg deur dramaturge aangevul en verstel is, is nagegaan. Die versetkarakter in die twintigste-eeuse drama is in baie gevalle die antipool van die klassieke versetkarakter. Dit is soms selfs 'n *vrou* uit 'n *swak stand* van die samelewing wat in geen opsig aan die norme van Aristoteles voldoen nie.

Die verloopplan van die klassieke drama is lineêr. Dié van die twintigste-eeuse drama is dikwels siklies. Dramaturge het saam met die verloopplan die chronologiese hantering van tyd in die klassieke drama verstel na 'n achronologiese tydhantering in die Nuwe Drama. Die klassieke eenheidsbeginsel van ruimte is ook gaandeweg totaal geïgnoreer.

Dramaturge het nie net met vorm en inhoud geëksperimenteer nie, maar ook met styl. Die klassieke Griekse Romantiek van die Renaissance is vervang met 'n Nuwe Romantiek en dié is gevolg deur die Realisme, Naturalisme, Impressionisme, Simbolisme, Surrealisme en die Absurde. Ionesco (1971:15) stel dit soos volg: "Each new artistic expression represents an enrichment which corresponds to a spiritual need ...".

Die representasie van verzet is reeds in die oervorme (die ritueel en ditirambe) aanwesig. Die ontwikkeling van verzet word in samehang met dié van die drama in die volgende hoofstuk nagegaan.