

DIE DRAMAS VAN ADAM SMALL AS SOSIO-POLITIEKE KOMMENTAAR

deur

MDUNYISWA ELIGIUS DUMAKUDE



Voorgelê ter vervulling van die
vereistes vir die graad
University of Fort Hare
Together in Excellence

Magister Artium

in die Fakulteit Menswetenskappe
van die Universiteit van Fort Hare

Datum voorgelê: November 1996

SUMMARY

This thesis entails an analysis and discussion of the three plays by Adam Small as socio-political comment.

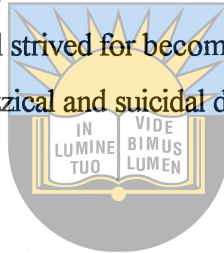
A. OBJECT TEXTS

In *Kanna hy kô hystoe* Adam Small brings to light the misfortunes of a family of the so-called “*coloureds*” which adopts a “*welfare-son*” by the name of Kanna. The host family does not flinch from any sacrifice so as to empower him educationally and at the same time pinning its hopes on this little mushrooming boy. After becoming a fully-fledged engineer overseas, the family expects him to return home - his motherland, South Africa, to perform a sacrificial function by “*liberating*” his family i.e. community from the bondage of apartheid. This “*messianic hope*”, however, eventually ends in an anti-climax of despair and disillusionment. The Mosaic saviour betrays his own people, despite all the individual and concerted efforts to get him educated, by not even endeavouring once to fulfil the expected Mosaic task, but by leaving his “*roots*” - the South African soil - once and for all for greener pastures overseas.

Joanie Galant-hulle deals with the chronic suffering of a family of the so-called “*coloureds*” on the Cape Flats under one of the powerful legislative arms of apartheid., namely the Group Areas Act of 1950. The family suffers among others the injustices of forced removals which means dispossession of or loss of its history of origin (for which it is poorly compensated) and re-adaptation to a new lifestyle in the new milieu. The family also suffers the injustices of retrenchment without package, eviction, unhygienic and morbid squattercamp life with its criminal element as a social evil, nomadism leading to homelessness, et cetera. The drama as *Gestalt* gives therefore a grim picture of the on-going deterioration in socio-economic status, physical, psychological and spiritual faculties, and morals people concerned. The drama is dedicated to “*the thousands of uprooted (and relocated) people of the Cape Flats*” as well as to “*the people 'on the other side'*

(of the colour-line) who know little or even nothing about the suffering of these uprooted people”.

Krismis van Map Jacobs deals with the return of the chief character by the name of “*Map*” Johnnie Jacobs to his “*coloured*” community having served a long term of imprisonment. During the period of his absence his girlfriend's father, Mr Cavernelis, moves heaven and earth in an effort to accumulate enough money for purchasing a house of his own outside the demarcated parameters of the apartheid-created “*prison*”, the “*coloured*” township. To achieve this ideal end he even resorts to immoral measures such as forcing his own biological daughter Blanchie to sell her body in the world of women of loose morals (brothels or escort agencies). The ideal strived for becomes unattainable and inaccessible after Mr Cavernelis' tragic, quizzical and suicidal death. The stage text ends on that sad note.



B. AIM AND RATIONALE OF THE CONDUCTED RESEARCH

University of Fort Hare
Together in Excellence

It is common knowledge in Afrikaans literary circles that Small's three dramas (*Kanna hy kô hystoe*, *Joanie Galant-hulle*, and *Krismis van Map Jacobs*) depict the socio-political set-up in the “*coloured*” community during the apartheid era. However, no thorough investigation has as yet been conducted of the way in which this set-up is rendered dramatically in these stage texts. The aim of this study has been to conduct such investigation. The rationale behind the investigation has been:

- (i) to read these dramas as socio-political stage texts with a view to a better understanding of the history of our country and its citizens.
- (ii) to investigate the ways in which the plays communicate as drama, i.e. as examples of socio-political theatre.

C. ASPECTS EXPLORED

- (i) The relationship between the political and social dimensions of life
- (ii) Drama as comment on society
- (iii) The socio-political background of Small's dramas
- (iv) Role and function of stage directions
- (v) Bible and Christianity as intertexts
- (vi) Characterisation
- (vii) The proxemic code
- (viii) The kinetic code
- (ix) The plot as "*semiotic system*"

D. INVESTIGATIVE APPROACH USED

- (i) Study of the history of apartheid
- (ii) Close reading of Small's dramas
- (iii) Study of relevant metatexts
- (iv) Decoding of the socio-political message of the dramas



University of Fort Hare
Together in Excellence

OPSOMMING

Die doel van hierdie tesis is om die drie dramas van Adam Small as sosio-politieke kommentaar te ontleed en te bespreek.

A. OBJEKTEKSTE

In Kanna hy kô hystoe gaan dit om die rampe wat 'n “kleurling”-gesin tref. Hierdie “kleurling”-gesin neem 'n welsynseun aan met die naam Kanna en doen hul bes om hom geleerd te kry. Die familie koester hoë verwagtinge van hierdie seun. Nadat hy oorsee goed gekwalifiseer het as 'n ingenieur, verwag die gesin sy terugkoms na sy vaderland - Suid-Afrika - waar hy behoort en waar hy hulle van die juk van apartheid sal bevry. Maar hierdie “messiaanse verwagting” eindig op 'n anti-klimaks van wanhoop en ontugtering. Die Mosaïese bevryder verrai sy eie mense ten spyte van alle individuele en spanpogings om hom geleerd te kry. Hy wend geen enkele poging aan om die verwagte taak te vervul nie. In plaas daarvan besluit hy om sy vaderland eens en vir altyd te verlaat vir groener weivelde oorsee.

In Joanie Galant-hulle gaan dit om die chroniese lyding van 'n gesin van die sogenaamde “kleurlinge” op die Kaapse Vlakte onder een van die kragtige wetgewende instrumente van die apartheidstelsel, naamlik die Groepsgebiedewet van 1950. Die gesin ly, onder andere, onreg van gedwonge verskuiwing wat die onteining van en die verlies van die geskiedenis van hulle herkoms beteken. Vir die onteining en verlies word dié gesin swak vergoed. Die gesin moet ook op eie houtjie in die nuwe milieu aanpas. Hulle ly ook die onregte van afdanking sonder pakette, uitsetting, onhigiëniese en morbiede plakkerskampelewe met die kriminele element daarvan as 'n sosiale euwel, die nomadiese lewenswyse wat tot hul haweloosheid gelei het en dies meer. Die drama as geheel gee dus 'n huiweringswekkende beeld van 'n onophoudelike verslegtingsproses (sosio-ekonomies, fisies, psigies, geestelik en sedelik) van die betrokke gemarginaliseerde, onteinde behoeftiges. Hierdie drama is opgedra aan “die duisende ontworteldes (en herplaastes) van die Kaapse Vlakte” en “die mense 'aan die ander kant' (van

die kleurslagboom) wat min en selfs niks weet van die lyding van dié ontworteldes” nie.

In *Krismis van Map Jacobs* gaan dit om die tuiskoms van 'n hooffiguur met die naam “Map” Johnnie Jacobs na 'n lang termyn van gevangenskap. Tydens sy afwesigheid is sy nōi se pa meneer Cavernelis, baie besig om genoeg geld in die hande te kry sodat hy eendag 'n huis van sy eie kan koop buite die grense van die apartheidgeskape “gevangenis” - die “township” van die “kleurlinge”. Hierdie obsessie van “Mister” Cavernelis om uit die “township” uit te kom, word tot die uiterste gedryf wanneer Mr. Cavernelis sy eie biologiese dogter Blanchie in prostitusie vir geld gebruik. Die ideale doel waarna daar gestrewe word, raak finaal onbereikbaar wanneer “mister” Cavernelis tragies maar misterieus selfmoord pleeg. So treurig eindig die verhoogteks.

B. DOEL EN RASIONAAL VAN DIE STUDIE

University of Fort Hare

Dit is welbekend in Afrikaanse literêre kringe dat Small se drie dramas (*Kanna hy kō hystoe*, *Joanie Galant-hulle* en *Krismis van Map Jacobs*) die sosio-politieke opset in die “kleurling”-gemeenskap gedurende die apartheidsera uitbeeld. Tot dusver is daar egter nog geen deeglike studie gemaak van die wyse waarop hierdie opset dramatologiese vergestaltung vind in die betrokke verhoogtekste nie. Die doel van hierdie studie is om so 'n ondersoek te doen. Die rasionaal agter die studie is:

- (i) om hierdie dramas te lees as sosio-politieke verhoogtekste met die oog op 'n beter begrip van die geskiedenis van ons land en sy burgers;
- (ii) om die maniere waarop die tekste as dramas kommunikeer, na te gaan d.w.s. as voorbeelde van sosio-politieke teater.

C. ASPEKTE WAT ONDERSOEK IS

- (i) Die verhouding tussen die politieke en die sosiale dimensies van die menslike bestaan
- (ii) Drama as sosiale kommentaar
- (iii) Die sosio-politieke agtergrond van Small se dramas
- (iv) Rol en funksie van die *didaskalia*
- (v) Bybel en Christendom as intertekste
- (vi) Karakterisering
- (vii) Die proksemiese kode
- (viii) Die kinetiese kode
- (ix) Die fabel as "*semiotiese sisteem*"

D. NAVORSINGSBENADERING

- (i) Studie van die geskiedenis van apartheid
- (ii) "*Close reading*" van Small se dramas
- (iii) Studie van die betrokke metatekste
- (iv) Dekodering van die sosio-politieke boodskap van die dramas



University of Port Hare
Together in Excellence

VAN DIE NAVORSER

Ek wil my professor M.J. Prins hartlik bedank vir al sy literêre kuns en kennis wat in hierdie studie toegepas is en vir sy leiding en moeite om hierdie taak 'n sukses te maak.

Ek dra hierdie werk op aan die volgende spesiale mense:

- (i) My pa Simangaliso Dumakude - my raadgewer;
- (ii) My ma Titi Dumakude wat onder moeilike omstandighede dit moontlik gemaak het dat ek van Sub A tot Standaard X leer;
- (iii) My oom Phasika Albert Dumakude, die eerste geleerde man in die Dumakude-familie;
- (iv) My broer Phumelela wat eenmaal 'n broodwinner by die huis was en tot my opvoeding bygedra het;
- (v) En les bes my vrou Zanele Dumakude wat ten spyte van alles my aangemoedig het om die begonne taak te voltooi.

Ek bedank ook my voorvaders Ngendaba, Matshana en Hlalendlini en my oorlede ouma, Khokho, vir die Lig wat hulle vir my in hierdie studie gegee het.

Nzimase-e-! Makwande!

Meneer Snaakse Wêreld

Meneer, u mense hou nie van my progressie nie,

Maar van my mislukkings, Meneer

Sodat, Meneer, hulle onophoudelik en uitbundig kan lag, Meneer.

Maar Meneer, dis snaaks Meneer

Dat dit nie die einde van my is nie, Meneer.

M.E.D.



University of Fort Hare
Together in Excellence


INHOUD**Bladsy**

1.	Begripsomskrywing	1
1.1	Die drama as genre afgegrens van die epiëk en die liriek	1-4
1.2	Sosio-politiek	4-6
1.3	“Kommentaar”	6-7
1.4	Hoe lewer 'n drama “kommentaar”?	7-11
2.	Die sosio-politieke agtergrond van Small se dramas.	11
2.1	Die “kleurlinge” as 'n politieke groep	11-13
2.2	Wie presies is die “kleurling”-groep volgens die Suid-Afrikaanse blankes? Watter stereotipes het die “duusvolk” van die “bruinvolk”? ...	13-22
2.3	Afrikaner-identiteit en rasse-eksklusiwiteit	22-25
2.4	Die “kleurlinge” en apartheid	25
2.4.1	Sosio-ruimtebeplanning in Suid-Afrika	25--29
2.4.2	Distrik Ses	29-32
2.4.3	Die implikasies van die verskuiwing van die “Kapenaars” van Distrik Ses af	32-33
2.4.4	Werkreservering	33-36
3.	<u><i>Kanna Hy Kó Hystoe - as sosio-politieke kommentaar</i></u>	37
	Inhoud:	
3.1	Ter inleiding: Perspektiewe oor <i>Kanna</i> :	37-55
	(a) Brink: <i>Aspekte van die Nuwe Drama</i>	
	(b) Pretorius: <i>Oog en Spel</i>	
	(c) Antonissen: <i>Standpunte XIX</i>	
	(d) Kannemeyer: <i>Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur</i> Band 2	
	(e) Vermeulen: <i>Blokboek oor Kanna</i>	
	(f) De Wet: <i>Beeld en Bedryf</i>	
	(g) Olivier: <i>Perspektief en profiel</i>	
3.2	Ontleding van die dramatitel	55-57
3.3	Die fabel as 'n “semiotiese sisteem”	57

Bladsy

3.4	Die subkultuur van chroniese armoede en die sosiale euwels wat daarmee gepaard gaan	57-62
3.5	Siekte as faset van armoede	62
3.6	Die mens se ongevoeligheid teenoor die ander as oorsaak van werkloosheid en haweloosheid	62-63
3.7	Onreg en ongeregtheid as fasette van rassediskriminasie	63-64
3.7.1	Die winkeltoneel (bl. 19)	64-65
3.7.2	Die witvrou se houding teenoor 'n bruinvrou in werksituasies (bl. 25)	65-67
3.7.3	Die hoftoneel (bl. 49-59)	67
3.7.4	Die lughawetoneel (bl. 64-66)	67
3.7.5	Spore van die Groepsgebiedewet	67-68
3.8	Die Mosesfiguur in <i>Kanna hy kô hystoe</i>	68
3.8.1	Jakop as 'n liefdevolle lydende Christus - Verlosser	68-71
3.8.2	Kanna as 'n verwagte Moses (Messiaanse hoop)	71-75
3.9	Die Didaskalia	75
3.9.1	Aantekening as didaskalia	76-77
3.9.2	Die titel as deel van die didaskalia	77
3.9.3	Die karakterlys en karakterisering	77-79
3.9.4	Toneelaanwysings: Die stem en die funksies daarvan	79-80
3.10	Die Bybel as interteks en die Christelike Motief	81-84
3.11	Die onderdrukte teenoor die onderdrukkers/skuldiges	84-86
3.12	Die opstandiges en die lydsames	86-88
3.13	Kontrastering	88
3.13.1	“ <i>Kanna hy kô hystoe</i> ” versus “ <i>Goodbye Kanna</i> ”	88-89
3.13.2	Die “ <i>haves</i> ” versus die “ <i>have nots</i> ”	89-90
3.13.3	Kultuur versus subkultuur	90
3.13.4	Verwagting versus vervulling	91
3.13.5	Etiese versus immorele	91
3.13.6	Produktief versus onproduktief	91-92
3.13.7	Die wet versus sy burgers	92
3.13.8	“(E)en ek” versus “ander ek”	93
3.13.9	Konflik tussen “ <i>huis toe gaan</i> ” en “ <i>hystoe kô</i> ” (Paradoks)	93-94
3.13.10	Lig versus donker	94-97

Bladsy

3.14	Die geldmotief: materialisme	97-101
3.14.1	Dagga-/ganya-/marijuana-/hemp-/zol-rook as dwelms en werkloosheid ..	101
3.14.2	Prostitusie as morele verval	102
3.15	Die kinetiese en proksemiese kodes	102-104
3.16	Simboliek	104-105
3.17	Optimisme versus Pessimisme	105-106
3.18	Swak gesondheid en die dood as oormag	106-107
3.19	Die menslike strewe om die sosiale hiërargie op te klim: Vertikale kinesis as psigiese kode	107
4.	<i>Joanie-Galant-hulle</i> (Adam Small)	108
	Die sosio-politieke kommentaar	
		
Inhoud		
4.1	Verskeie perspektiewe omtrent <i>Joanie Galant-hulle</i>	108
4.1.1	Odendaal in <i>Tydskrif vir Geesteswetenskappe</i>	108-109
4.1.2	Brink in <i>Aspekte van die nuwe drama</i>	109-111
4.1.3	Schutte in <i>Tydskrif vir Letterkunde</i>	111
4.2	Die titel: <i>Joanie Galant-hulle</i>	111
4.3	Die fabel as “ <i>semiotiese sisteem</i> ”: Die betekenis van die “ <i>storie</i> ”: Die konflik	112-114
4.4	Die motief van huis oor kop	114-115
4.5	Die verhouding tussen die werklike wêreld en die fiktiewe wêreld (bl. 13 en 34)	115-117
4.6	Agteruitgang in sosio-ekonomiese situasie van karakters	117-118
4.7	Agteruitgang in sedelike/fisiese/psigiese toestand van karakters	118
4.7.1	Agteruitgang in sedelike toestand van karakters	118-119
4.7.2	Agteruitgang in fisiese toestand van karakters	119-120
4.7.3	Agteruitgang in psigiese toestand van karakters	120

Bladsy

4.8	Die gebruik van kontraste as 'n manipulasietegniek	120-125
4.9	Herhaling as sinjaal van desperaatheid, magteloosheid en onverbiddelekheid	125
4.9.1	“ <i>Jacobs se removals het onse goed gekom haal</i> ” (bl.47)	125-126
4.9.2	Die herhaling van “ <i>bulldozers</i> ”	126
4.9.3	“ <i>Toe het die brief gekom</i> ”	126
4.9.4	Die herhaling van die term “ <i>Freedom</i> ”	126-127
4.9.5	Herhaalde verwysing na bewaring van die meubels en portrette	127
4.9.6	Die soortnaam/titel “ <i>poelis</i> ”	127-128
4.9.7	Die herhaling van die term “ <i>pauper</i> ”	128
4.10	Die motief van 'n trotse/moreel hoogstaande tradisie/verlede/geskiedenis: Die agternaperspektief/retrogressiewe perspektief	129-131
4.11	Aanwys van skuldiges: Die “ <i>wittes</i> ” en die Groepsgebiedewet; “ <i>Skollies</i> ”; “ <i>Vandals</i> ”; “ <i>Windmaker mense</i> ”	131-136
4.12	Aanwending van byklanke en ligeffekte	136
4.12.1	Byklanke	136-139
4.12.2	Ligeffekte	139-142
4.13	Die “ <i>stem</i> ” en die funksie daarvan	142
4.13.1	Interne “ <i>stem</i> ”	142-142
4.13.2	Eksterne “ <i>stem</i> ”	143-145
4.14	Die sosiale stratifikasie en die lyding van die lae klas	145-147
4.15	Die patos	147-148
4.16	Semiotiek van optredes	148-151
4.17	Liggaamlike bewegings as middel van kommunikasie: Die Kinetiese kode in <i>Joanie Galant-hulle</i>	152-160
4.18	Die Proksemiese kode	160-170
4.19	Karakterisering	170
4.19.1	Die verlosserfiguur	170-171
4.19.2	Die onderdrukte en skuldiges	171-173
4.19.3	Die opstandiges en lydsames	173-175

Bladsy

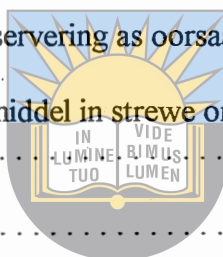
4.20	Die kommentaar van die konkrete dramaturg	175-177
4.21	Die Bybel en Christendom as interteks	178
5.	<u>Krismis van Map Jacobs- as sosio-politieke kommentaar</u>	184

Inhoud

5.1	Ter inleiding: Perspektiewe oor <i>Krismis van Map Jacobs</i>	184-187
	(a) Kannemeyer : <i>Die Afrikaanse Literatuur 1652 - 1987</i>	
	(b) Schutte et al : <i>Tydskrif vir Letterkunde</i>	
	(c) Ian Traill : <i>"The Friend": Krismis van Map Jacobs</i>	
	(d) Jan Rabie : <i>"The Cape Times": "Small's new play, unexpected spring rain"</i>	
	(e) Smuts : <i>"Die Burger" "Goed geskrewe herhaling"</i>	
	(f) Brink : <i>"Rapport": "Adam Small toon tog sy vernuf"</i>	
5.2	Ontleding van die dramatitel	187-188
5.3	Die fabel as 'n " <i>semiotiese sisteem</i> "	189-190
5.4	Die " <i>township</i> " as gevangenis/tronk as motief/rol van die Groepsgebiedewet van 1950	190-193
5.5	Verlange om te " <i>behoort</i> "/behoefte aan identiteit/eie geskiedenis/Afrikaans en Engels as kode/verband met identiteit en behoefte om te behoort/ook met sosiale stratifikasie en strewe	193-197
5.6	Cyril en Richie as sosiaal-onaanvaarbare produkte van sosiale degenerasie/hulle afkeer van meneer en mevrou Cavernalis/hul veroordelende, minagtende houding jeens die ander/ hoe hulle vir hul swak selfbeeld kompenseer/ hul minderwaardigheidsgevoel ten opsigte van dié wat hoër strewe/morele verontwaardiging as front vir minderwaardigheidsgevoel	197-200
5.7	Rol van minderwaardigheidsgevoel van werklose by Map Jacobs	200
5.8	Cavernelis as iemand wat sosiaal " <i>boontoe</i> " strewe / Goeie " <i>onskuldige</i> " wat uiteindelik die skuld dra terwyl die werklike skuldiges nie aan die pen kon ry nie	202-203

Bladsy

5.9	Probleme van 'n bekeerde mens, die gerehabiliteerde, teruggekeerde gevangene	203
5.9.1	Aanpassing by eie maatskappy	204-205
5.9.2	Pogings om werk te kry	205
5.10	Die Christelike as kode en die rol van die kerk en die Bybel in die rehabilitasie van 'n misdadiger	206-212
5.11	Uitbuiting van die magteloses deur die onderdrukker en die gedryf word tot die uiterste in die strewe om te ontsnap	212-214
5.12	Arbeidspraktyk: Werkreserwing as oorsaak van morele verval	214-215
5.13	Geld as die enigste hulpmiddel in strewe om aan onbevredigende sosiale opset te ontkom	216
5.14	Die didaskalia	216
5.14.1	Die dramatitel as deel van die didaskalia	216-217
5.14.2	Karakterlys en Karakterisering	218-219
5.14.3	Die voorwoord as didaskalia wat die toeskouer se verbeelding fokaliseer	219
5.15	Die rol van die “ <i>lig</i> ” in die drama	219-221
5.16	Prostitusie en miskraam as morele verval	221-222
5.17	Die mensliggaam as 'n middel van kommunikasie: Die kinetiese kode	222-226
5.18	Die rol van klanke en byklanke	226
5.19	Die menslike gebruik van ruimte: Die proksemiese kode in die drama	227-230
6.	Bibliografie	232-241





1. Begripsomskrywing

1.1 Die drama as genre afgegrens van die epiëk en die liriek.

Die Longman Dictionary of Contemporary English, (1978: bl. 333) beskryf 'n drama as 'n “*serious work of literature that can be acted or read as a play*” en F.F. Odendal et al in HAT, (1905: bl. 172) soos volg: “*n Drama is die vertoning van die wil van die mens in botsing met medemense of met die hoër mag wat sy lotgevalle bestier.*”

HAT, (1965: 205) beskryf “*epiek*” as “*(b)eskrywende en verhalende letterkunde, bv. die sage, sprokie, roman, fabel, geskiedskrywing, objektiewe uitbeelding*”.

Longman, (1978: bl. 653) definieer “*lyric*” as “*a short poem suitable for singing. A poem or other form of expression about strong personal feelings*” terwyl F.F. Odendal et al, (1965: bl. 657) bevestigend dit as “*(d)igkuns van die persoonlike gevoel : gevoelspoësie omskryf en “liries” as “gevoelvol/sangerig; wat veral gevoelens uitdruk*”.

Diep gesien, bestaan daar 'n goudkleurige draad wat die “*drama*” en die “*epiek*” verbind en dit is: die skrywer van elk wil 'n verhaal vertel of 'n boodskap aan die toegesprokene oordra. Hierdie verhaal speel in die skrywer se fantasie af en het ooreenkomste met die werklikheid, maar is tog nie die werklikheid self nie. Die “*drama*” en die “*epiek*” is dus basies verhalende genres, terwyl die “*liriek*” fundamenteel die verwoording van emosies en situasies is.

Al is die “*drama*” en die “*epiek*” verhalend van aard, is daar tog 'n groot verskil aanwesig in die verhaalaanbiedingswyse:

In die “*epiek*” is daar een of meer vertellers wat die gebeure meedeel. In die “*drama*” is die handeling van die akteurs sigbaar en hul dialoog hoorbaar en is

die verteller (indien hy sigbaar word) gewoonlik op die agtergrond. Basies werk die “*liriek*” nie met 'n verteller nie.

Terwyl die tyd belangrik is vir 'n dramaturg, is dit nie die geval met 'n epikus nie. 'n Drama moet binne 'n tydsverloop van twee tot drie uur opgevoer word terwyl die realisering van 'n verhaal of gedig deur die leser nie aan sodanige uiterlike tydsbeperkinge onderhewig is nie (P.J. Conradie, 1968: bl.4).

Die lekseem *liriek* is 'n afleiding van die Latynse (oorspronklike Griekse) woord “*lyra*”) (lier) en dui dus op 'n verwantskap tussen die “*liriek*” en die “*musiek*”. Die term *epiek* is Grieks van oorsprong. Dit is afgelei van die Griekse woord $\epsilon\pi\omicron\varsigma$ wat “woord”, “rede” of verhaal beteken, en staan dus, soos dit heet, nader aan die plastiese kuns. In die “*liriek*” oorheers die stemmingsvolle sang, in die “*epiek*” die beeldende vertelling. Die epikus is geïnteresseerd in die wêreld om hom, in die spel van kleur en lyn. Die lirikus, daarenteen, put uit sy eie hart en stel hoogstens belang in die betrekking wat daar tussen sy eie sielelewe en die buitewêreld bestaan. Die epikus beeld uit met die taal, die lirikus wil die taal laat sing (A.P. Grové, 1973: 62).

Om na die verskille tussen die “*drama*” en die “*epiek*” terug te keer : die karakters van die “*epiek*” is ongehinderd skuifbaar. Die bewegingsruimte is onbeperk in die geval van die “*epiek*”; maar in die “*drama*” is ruimtebeperking problematies. Die karakters kan nie soos hulle wil, beweeg nie en gevolglik moet hulle aan hierdie beperktheid gewoon raak.

Die dramaturg laat die handeling op 'n beperkte aantal plekke plaasvind. Hy kan nie nomadies die handeling van een plek na 'n ander verskuif nie, aangesien die dekor ook verander of verskuif moet word. As gevolg hiervan moet hy sulke verskuiwings om praktiese redes beperk. Hierdie beperktheid is erger in die geval van ons moderne verhoog waarop daar gewoonlik 'n uitgebreide dekor is wat sulke veranderings bemoeilik en tydrawend maak. Die dramaturg hou dus die

getal verskuiwings so minimaal moontlik. Om hierdie verskuiwingsprobleem op te los, gebruik die hedendaagse regisseurs een dekor wat met min veranderings dwarsdeur die drama gebruik kan word.

Daar is sekere gebeure wat die dramaturg glad nie of slegs met die grootste moeite op die verhoog kan bring, naamlik gebeure soos die natuurrampe, teregstellings, groot gevegte, verkeersongelukke, ensovoorts. Wat moord, doodslag en dergelike kriminele gewelddade betref, behoort die dramaturg ekstra maatreëls te tref. Maar baie hang van die toneelinrigting en die benadering van die toeskouers af. Die rede vir die bogemelde ekstra maatreëls is eenvoudig om te verstaan. Deesdae is die toeskouers aan realisme op die toneel gewoond en as 'n geweldstoneel nie oortuigend is nie, kan dit die hele uitwerking van die drama bederf. In geweldgeteisterde lande soos Suid-Afrika moet gewelddadige tonele ten alle koste vermy word om die jeug van geweld te laat afsien.

University of Fort Hare

Together in Excellence

Party gebeure kan nie op die verhoog voorgestel word nie en meestal gebruik die dramaturg in sulke gevalle die verslag van 'n ooggetuie. In die geval van die “epiek” en die “liriek” behels sodanige verslaggewing die dramatisering van die gebeure.

“Een van die belangrikste beperkings vir die dramaturg is die feit dat hy nie self kommentaar kan lewer nie. Hy kan nie die natuurskoon van die omgewing waarin die handeling afspeel, vir ons skilder en so 'n gepaste atmosfeer skep nie. Hy kan ook nie die voorkoms van die persone self beskryf nie. By 'n opvoering het ons sulke beskrywings natuurlik nie nodig nie omdat ons self kan sien hoe die plek en die persone lyk. Hoewel die dramaturg sy begeertes duidelik te kenne kan gee, berus die inrigting van die dekor en kostuums in die laaste instansie by die regisseur en sy helpers. Dit is moontlik dat die indruk wat hulle skep, heeltemal kan verskil van wat die dramaturg oorspronklik in gedagte gehad het. Die dramaturg kan dus nie sy eie siening direk aan die gehoor oordra nie” (P.J. Conradie, 1968: bl.5).

Hierdie beperkings impliseer dat die dramaturg spaarsaam in sy organisering moet werk; elke woord, elke gebaar moet 'n duidelike funksie hê. Hy moet 'n hoogs gekonsentreerde weergawe van die voorvalle gee, hom tot die kern van die verhaal beperk en op die absoluut essensiële konsentreer. Dieselfde geld van 'n verhaal; “*daarom konsentreer die skrywer op kernepisodes terwyl tussenperiodes kursories behandel of die tydsverloop bloot aangedui word.*” (Smuts, 1977 : bl.9).

“*Die oorgegewe in die 'epiek' is dat 'n verhaal deur 'n verteller aan 'n luisteraar aangebied word. Hierdie verhaal kan die verteller se eie ervarings bevat, m.a.w. hy vertel sy persoonlike verhaal in die eerste persoon, of anders 'n relaas wees van gebeure waarvan hy 'n ooggetuie was*” (Smuts, 1977 : 30). Hy kry dus die geleentheid om in eie persoon te praat en sy wêreldbeskouing te lug, al verwag Longman 'n objektiewe uitbeelding van hom af. In die “*drama*” is dit iets anders: dit is slegs die karakters wat spraaksam is en hulle woorde moet altyd dramaties funksioneer. Terselfdertyd is dit onmoontlik vir die dramaturg om die lewe volkome objektief te benader. Sy houding teenoor die lewe kom enigsins in sy werk tot uiting (Conradie, 1968 : 27-28). Die lirikus is subjektief in sy werk. Hy druk sy persoonlike gevoelens uit.

1.2 Sosio-politiek

Die woorddeel “*sosio-*” soos afgelei van “*sosiaal*”, het betrekking op die samelewing of maatskaplike omstandighede van 'n milieu waar 'n sekere groep mense woonagtig is. “*Politiek*” as 'n selfstandige naamwoord, verwys na die verhouding tussen die regering van die dag en sy onderdane. Die twee adjektiewe (sosiaal + politiek = sosio-politiek) is saamgekoppel om te beklemtoon hoe innemkaargestrengel hulle is en ook hulle onderlinge betrekking en afhanklikheid. Anil Sookdeo 1988: 69) sê: “*political orientation cannot be separated from social class.*” Hiermee wil Anil Sookdeo die onskheidbaarheid van die maatskaplike en die politieke beklemtoon.

Die Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal gee die volgende definisies van die byvoeglike naamwoord en bywoord (a) “*sosiaal*”:

1. *Wat betrekking het op die maatskappy, op mense wat saamleef in 'n groep; maatskaplike*”.
2. “*Gesellig saamlewend*”.

(b) die selfstandige naamwoord “*politiek*”:

1. “*Beginsels waarvolgens 'n staat geregeer word; kuns, wetenskap van regering, van die bestuur van 'n staat en die praktiese toepassing daarvan, staatkunde*”.
 2. “*Gedragstyl, beleid van 'n regering met betrekking tot 'n bepaalde saak*”.
 3. “*Optrede, organisasie van 'n groep wat op een of ander vlak wil regeer*”.
- In Engels beskryf die *Longman Dictionary of Contemporary English* (a) die byvoeglike naamwoord “*social*” soos volg:

1. “*of or concerning human society, its organisation, or quality of life*”
2. “*based on rank in society*”
3. “*of, concerning, or spent in time or activities with friends*”.
4. “*fond of being with others*”.

(b) die adjektief “*political*”

1. “*of or concerning public affairs and/or the government of a country*”
2. *of or concerned with (party) politics*”
3. “*concerning or charged with acts harmful to a government*”
4. “*very interested in, concerned with, or active in politics*”
5. “*connected with, influenced by, or done for reasons of personal, group, or governmental advantage, rather than for the official reasons publicly reported*”.



1.3 “*Kommentaar*”

“*Kommentaar*” volgens die HAT beteken:

University of Fort Hare

1. “*Verklaring, uitleg, toelichting*” in *Excellence*
2. “*opmerking, kritiek*”

Longman beskryf “*commentary*” as:

1. “*a written collection of opinions, explanations, judgements, etc., on a book, event, person etc.*”
2. “*(a number of) opinions or descriptions spoken during an event, occasion, football match, etc.*”.

Hierdie navorser se begrip van die konsep “*kommentaar*”:

“*Kommentaar*” - literêr gesproke - beteken wat die relevante teks(te) (Joanie Galant-hulle, Kanna Hy Kô Hystoe en Krismis van Map Jacobs) se “*boodskap*” is vir die leser of toeskouer. Opsommend verwys “*sosio-politieke kommentaar*” in Adam Small se dramas na die fokus van die verhoogtekste op die samelewing

van die bruinmense en die interrelasie tussen hierdie maatskappy en die destydse regering met sy administratiewe stelsel.

1.4 Hoe lewer 'n drama “*kommentaar*”?

Die semiotici (soos deur Mouton, 1989:55 aangehaal) definieer opvoering as 'n kommunikasieproses. Hierdie persepsie is gebaseer op Eco (1976) se eenvoudige kommunikasie-model waarvan die uitgangspunt dit is dat die opvoering versend word deur 'n verskeidenheid van senders (dramaturg, regisseur, akteur, en andere), die opvoering self die boodskap vorm en ontvang word deur die toeskouers.

Maar Mounin (soos aangehaal deur Mouton, 1989:55) lewer kritiek teen die semiotici se beskouing. Volgens hom is die versending van inligting in 'n drama 'n eenrigtingproses (van die speler na die toeskouer) en vind 'n verwisseling van sender- en- ontvangerrolle nie plaas nie. Op grond hiervan kom Mounin tot die slotsom dat daar nie van 'n teatrale kommunikasieproses gepraat kan word nie.

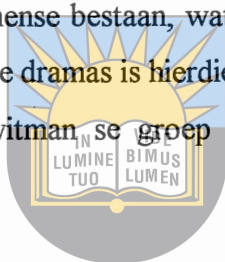
Reagerend op Mounin se kritiek ontken Elam (soos deur Mouton aangehaal) die toeskouer se totale passiwiteit in 'n opvoeringsopset. Alhoewel 'n toeskouer seker nie dikwels verbaal reageer teenoor 'n speler tydens die opvoering nie, toon hy tog deur middel van 'n verskeidenheid van wyses sy reaksies aan: Hy kan byvoorbeeld lag/sug/kreun/apploudiseer ensovoorts. So 'n responsie teenoor die stimulus wys wat hy van die “*boodskap*” dink en beïnvloed ook deur sy reaksies die sender (naamlik die speler). Vir Elam is om die inligtingsproses binne 'n teatrale opvoering as eenrigtingsproses te omskryf 'n ontkenning van die subtiële wisselwerking wat deurgaans tussen die speler en sy toeskouer tydens 'n opvoering aan die gang is.

Mouton sê die bron van kommunikasie in 'n opvoering moet in meervoud gesien word, naamlik dat daar verskeie bronne van teatrale inligting is. Volgens haar

word die dramaturg as eerste bron erken, terwyl binne die opvoeringsopset veral die regisseur, maar ook die akteurs, die stelontwerper, die kostuumontwerper, die beligtingstegnikus en die klanktegnikus as bronne van inligting beskou kan word.

Sy sien ook die akteurs se liggame en stemme en stelobjekte soos lampe, klanktoestelle, projektors, ensovoorts as sendtoestelle.

Mouton is ook van mening dat die teatrale kommunikasieproses 'n sterk sosiale inslag besit. Hierdie kenmerk van die teatrale opvoering volg uit die feit dat die opvoering uit 'n groep mense bestaan, wat iets voorstel vir 'n ander groep. In Adam Small se bestudeerde dramas is hierdie feit sigbaar: Die “*kleurling*”-groep kommunikeer aan die witman se groep hoe die apartheidsbeleid hulle van mensregte beroof het.



Mouton se mening oor die sterk sosiale inslag van die teatrale kommunikasieproses word ook by Van Zyl (1979) aangetref. Van Zyl (1979:91) baseer sy “*sosio-semiotiese*” studie van die opvoering daarop dat die opvoering nie apart en in isolasie van die maatskaplike wêreld van die speler en van die toeskouer gefokaliseer kan word nie: “*Dramatic performance refers to and is created by a social being supported by a society.*” Verder beweer hy (1979:99) dat die opvoering as 'n teatrale kommunikasieproses “*must depend on conventions, shared meanings and a common stock of social activity. Performance is as complicated as society itself.*” Van Zyl neem Jakobson se kommunikasiemodel (sender, ontvanger, boodskap, kode, kontak en konteks) as sy uitgangspunt.

Die sosio-semiotici neem dus as uitgangspunt dat die verhoogaktiwiteit gesien moet word teen die groter sosiale opset van die gemeenskap waaruit dit ontstaan het. Die spesifieke omstandighede van 'n bepaalde gemeenskap gee dikwels aanleiding tot spesifieke toneelstukke. Na 'n deeglike waarneming en ervaring van

die omstandighede van die “*kleurling*”-gemeenskap onder die juk van apartheid het Small sosio-politieke dramas geskryf (Mouton, 1989:62).

P.J. Conradie (1968:27) beweer 'n drama bring tot uiting een of ander resepsie oor die lewe; dit gee 'n dieper insig in die beloop van die wêreld. Dit dien as motoriese middel om 'n lewensbeskouing of lewensgevoel aan die toeskouer te kommunikeer. Dus dra dit 'n boodskap.

'n Dramaturg vestig deur middel van sy drama die toeskouers se aandag op besondere probleme en verdiep hul insig daarin. Hy bewerkstellig “*the enlargement of our sensibility*”, soos dr. Johnson dit gestel het, maar gewoonlik bied hy geen “*maklike*” oplossings nie (Conradie, P.J., 1968:28).

Om die toeskouer tot sekere dade aan te spoor, kan die dramaturg sy drama opsetlik so manipuleer dat dit 'n duidelike boodskap dra. Dié manipulering is nie sleg nie solank daar na 'n ideale doel gestrewe word. Die ideale doel kan hier na die herwonne vryheid en regte verwys.

Sommige moderne dramas wys op sosiale misstande en pleit vir verbetering daarvan. Sulke propagandistiese verhoogtekste hoef ook glad nie swak te wees nie, mits die boodskap op natuurlike wyse uit die verloop van die handeling afgelei kan word en die handeling nie ter wille van die boodskap in 'n bepaalde rigting geforseer word nie. Die boodskap moet ook nie alte uitdruklik verkondig word in situasies wat los van die handeling staan en meer vir die gehoor as vir die ander karakters bedoel is nie. Wat die sosiale misstande en die pleidooi vir die verbetering daarvan betref, kan Adam Small se drie bestudeerde dramas as voorbeelde beskou word van propagandistiese verhoogtekste wat kommentaar oor sodanige misstande lewer (Conradie, 1968:28).

In plaas daarvan om duidelike oplossings te bied, stel baie dramas net die probleem vir die gehoor voor en gee 'n aanduiding van die rigting waarin 'n oplossing gesoek kan word.

Dis te verstaan dat 'n dramaturg somtyds so sterk oor 'n saak kan voel dat hy die dramabeperkinge baie knellend sal vind en na geleentheid sal soek om regstreeks te sê wat hy dink. In sulke gevalle kan hy byvoorbeeld van 'n koor gebruik maak. Hy kan ook sy menings uitspreek in 'n verklarende rede voor die begin van die drama. Adam Small gebruik presies so 'n opdrag in *Joanie-Galant-hulle* om sy sterk gevoel oor die apartheidsbeleid te uit: “*Ek dra 'Joanie Galant-hulle' op aan twee groepe mense: die duisende ontworteldes van die Kaapse Vlakte; en dan, die mense 'aan die anderkant' wat min en selfs niks weet van die lyding van dié ontworteldes nie.*”



Daar is gewoonlik 'n bepaalde karakter in 'n verhoogteks aanwesig, wat die dramaturg se standpunt stel. In *Kanna HŪKŌ HYSTOE* leer die toeskouer van die dramaturg se standpunt by monde van Jakob wat na 'n soteries-religieus figuur verlang en van Makiet wat ook hierdie verlosser verwag. 'n Soteries-religieuse figuur is 'n reddende en deur God gestuurde karakter soos Moses, Jesus Christus, ensovoorts wat die lydende onderdrukte kon bevry. Die dramaturg se standpunt in *Joanie-Galant-hulle* word deur Davy Anthony so gestel: “*Julle praat van freedom? Bokkers! Freedom? Political talk! Net talk, talk, talk!... Daai van die French Revolution. Daai's nou freedom, man, Nie julle gepraat nie, Bokkers... Maar hulle't gewere gehad, daai ouens daarso by die French Revolution. Gewere*”, (Small, 1978:34).

In *Krismis van Map Jacobs* is die dramaturg se standpunt duidelik in Mister Cavernelis se strewe om weg uit die “gevangenis” van die “kleurling”-“township” te gaan. La Guma stel ook die dramaturg se standpunt in sy poging om die gehoor van die probleme in die bruinman se maatskappy en sy uitbuiting en onderdrukking deur die apartheidstelsel bewus te maak. Hy protesteer oor die

Groepsgebiedewet, die “*match-box houses*”, die “*amenities en facilities*”, hul “*lewe*” (U)nder the breadline, ensovoorts (Small 1983:48).

Party probleem dramas behandel aktuele vraagstukke in die maatskappy of denke van die tyd en protesteer teen die wantoestande. Small se dramas is voorbeelde hiervan.

2. Die sosio-politieke agtergrond van Small se dramas

2.1 Die “*kleurlinge*” as 'n sosio-politieke groep

Die sogenaamde “*kleurlinge*” is die produk van die rasvermenging onder die blankes (wat hulle na 1652 in Suid-Afrika kom vestig het), hul slawe (wat veral uit Madagaskar en die Oos-Indiese eilande ingevoer is) en die outochtone (oorspronklike) Khoisan-mensgroepe, wat amper uitgewis is. Die Khoisan-mensgroepe is tydens die noordwaartse en ooswaartse uitbreiding van die wittes se grense van Kaapstad af vanaf die mid-17de eeu tot die 19de eeu uit hulle oorspronklike heimat verdrywe. Die Hollandse en Hugenote-boere het hulle getalle met vuurwapens en as gevolg van aansteeklike siektes verminder. So laat soos 1879 het 'n Britse Kaapse magistraat hulle nog die “*wild*” genoem. Hul slawerny en onderworpenheid het daartoe gelei dat die sogenaamde “*kleurlinge*” onwillekeurig die blanke Suid-Afrikaner se kultuur aangeneem het. Die hoofbestanddele van die “*mengsel*” wat deesdae as die “*kleurlinge*” bekend is, was die Malgasse, Oos-Afrikane, Singalese, Bengalese en die Maleis-Indonesiese slawe. Omtrent al die kulturele eienskappe wat die “*kleurling*” in besit het, is Europees van herkoms. Hierdie kulturele karaktertrekke is gedurende die 176 jaar-oue ervaring van slawerny en daarna deur hul onderworpenheid aan die blankes aangeneem en geïnterneer (Western, 1981:12). Dis teen hierdie geskiedenisagtergrond dat Adam Small in 1971 in *A Brown Afrikaner Speaks* kon sê: “*I mean everybody who is Afrikaner [formerly 'Boer'] in South Africa, and this means the Coloured there too.*” Teen hierdie persepsie-agtergrond het die

eerste “*kleurling*” - politieke organisasie wat in 1883 op die delwery in Kimberley gestig is sigself die Afrikanerbond genoem (Western, 1981:13).

E.J. Doman, 'n as “*kleurling*” - geklassifiseerde joernalis, het John Western in 1975 ingelig dat 'n komitee wat 'n paar jaar tevore gestig is met die oog op 'n “*kleurling*”-kulturele museum, moes tou opgooi aangesien dit geen enkele artefak gevind het wat spesifiek van die “*kleurling*” was nie (Doman, 1975:138).

Die laaste stelling van E.J. Doman behoort ondersoek te word: Natuurlik kon die artefakte wat spesifiek die Khoikhoi of die San s'n was, gevind geword het, maar hulle sou nie as die “*kleurling*” s'n beskou word nie. Die vraag is dan wanneer die term “*kleurling*” in werking getree het. Patterson (1953) beweer dat die term “*kleurling*” eers na die vrystelling van die slawe in 1834 gebruik is. Die term is in die algemeen gebruik vir die gewese slawe, die formeel vry-”*ingeboekte*” Khoikhoi- en San-plaaswerkers, “*vry swartes*” en vir verskillende ander groeperinge, naamlik die Basters en die Griekwas, die produkte van die grensvermenging tussen die Boer en die Khoikhoi.

Na die vrystelling het die “*kleurling*”-kinders na die sendingskole gegaan wat inferieure onderwys aangebied het. Die staatskole was slegs vir die blankes (Western, 1981:13). Marais (1939:270) beweer: “*it is impossible to assess the damage suffered by the Coloured people through their children being confined to the inferior mission schools*”. Adam Small het self daardie inferieure onderwys op Goree in die distrik Robertson ondergaan waar sy vader die hoof van 'n NG-sendingskool was (Vermeulen, 1987:4). Sir Langham Dale, die destydse (1889) superintendent-generaal van onderwys in die Kaap, soos hy deur Western (1981:14) aangehaal word, het sy mening soos volg uitgedruk:

“The first duty of the Government (is) to see that the sons and daughters of the colonists.... should have at least such education as their peers in Europe enjoy, with such local modifications as will fit them to maintain their unquestioned superiority and supremacy in this land. Traditions, religion,

custom, all this is essential to the stability of the Government and the material progress of this Colony and the neighbouring states.”

2.2 Wie presies is die “kleurling”-groep volgens die Suid-Afrikaanse blankes? Watter stereotipes het die “duusvolk” van die “bruinvolk”?

Strauss (1959:20) sê die volgende omtrent definiëring:

“The nature or essence of an object does not reside mysteriously within the object itself, but is dependent upon how it is defined by the namer Justification lies in the perspective, not in the things.”

Die definiëring gesag was, sover dit rasse- en kultuurgroepe betref, in Suid-Afrika byna heeltemal die blankes se prerogatief. Hiervolgens is die samelewing in “nie-blankes” en “blankes” verdeel. Die gebruik van die term “nie-blanke” en van die welbekende, en enigszins sardoniese Suid-Afrikaanse aforisme “’n Kleurling is iemand wat nie daarin slaag om as blank geklassifiseer te word nie”, impliseer altwee die positiewe waarde van blankheid. Die “gekleurdes” van “gemengde bloed” word op ’n dubbelnegatiewe wyse deur die apartheidswette gedefinieer: Die wette definieer hulle as die persone wat nie-blank en nie-swart is. Die bewoording van die Groepsgebiedewet van 1950 (soos dit in 1966 geamendeer is) is ’n voorbeeld hiervan. Dit lees soos volg: 2.(I) For the purpose of this Act, there shall be the following groups:

- (a) a white group.... (waarvan die diagnostiese eienskappe dan genoem word).
- (b) a native group.... (waarvan die diagnostiese eienskappe dan genoem word).
- (c) a coloured group, in which shall be included:

- (i) any person who is not a member of the white group or of the native group, and
- (ii) any woman, to whichever race, tribe, or class she may belong, between whom and a person who is in terms of sub-paragraph (i), a member of the coloured group, there exists a marriage, or who cohabits with such a person,
- (iii) any white man between whom and a woman who in terms of sub-paragraph (i) is a member of the coloured group, there exists a marriage, or who cohabits with such a woman.

Jan van Riebeeck, die eerste Hollandse goewerneur van die Kaap (1652-1662), het na die proto-gekleurde Khoikhoi verwys as “*barbare*”, en as 'n “*lui, stinkende volk*”. Na die oornome deur die Britte in 1795 van die Kaap en weer in 1806 is 'n sterk paternalistiese element by sulke persepsies bygevoeg. Die gesindheid van baie witmense teenoor die “*kleurlinge*” het vanuit dergelike wortels gegroei (Western, 1981:15).

Die stereotipe wat baie blankes omtrent die “*kleurlinge*” koester, draai, soos Western (1981:15) sê, om die tema van blanke eiendom. Die gebruik van die Afrikaanse frase “*ons bruinmense*”, die gebruik wat Western die “*keiser-besitlike*” noem, is versprei onder die Suid-Afrikaanse blankes. Om hierdie persepsie te bevestig, kan 'n blik op die liberale *Cape Times* van 21 Mei 1976 gewerk word. Die artikel oor “*Our traditional washer-women, the Cape Malays*” lui op een plek soos volg: “*they have been part of my life for the past 25 years and are really a part of (the) Africana of the city. I'll certainly never give up my washer-woman, unless she gives me up. It is not only a question of getting the washing done, but there is this relationship that enriches my life, I like to think as I do so for her. I know my Fatima, her family, her children, her problems. And over our long association she knows everything about my household.*”

Baie blankes ken moontlik die “*kleurlinge*” as huishoudsters, onderworpe arbeiders, kantoorboodskappers, teemakers vir werkspouses en dies meer. Tydens die “*kleurling*”-oproer op 15 September 1976 in Kaapstad het die “*Cape Times*” se spotprenttekenaar, Grogan, 'n spotprent geteken wat 'n blanke bestuurderkamerskonferensie weerspieël waarin 'n bekommerde voorsitter die bekommerde raadslede soos volg vra: “*Edele die Eerste Minister kan moontlik nie die situasie as kritiek beskou nie, maar die georganiseerde sakewêreld is erg bekommerd en ek wil van u weet, wie op aarde sal nou tee maak?*” (Hierdie navorser se vertaling.)

“*White possession*” spreek duidelik uit die name van die bruinmense van Kaapstad. Daar is baie Januarie- en Novembervanne in die Kaap. Onwillig om die uitheemse Madagasiese name te gebruik, het die slawe-eienaars die slawekinders met die Afrikaanse maandname gedoop: Die name van die maande wanneer hulle gebore is en selfs die dae van die week. Met klassieke name is die slawekinders ook gedoop. Die naam Cupido van die Griekse god van die liefde was baie populêr. Tydens sy navorsing omtrent die implementering van die Groepsgebiedewet in Kaapstad in die Sentrum vir Intergroepstudie, Universiteit van Kaapstad, het professor John Western die volgende nuwe feit ontdek: Die Afrikaanse suffiks -se wat analoog is aan die Engelse apostroof s en wat besittingdenotatief is, verskyn in baie “*kleurlings*”-vanne en -name. Voorbeelde: Hendrikse, Pieterse, Carelse, Willemse, ensovoorts (Western, 1981:16).

Nog 'n stereotipe van die blankes is dié rondom die “*gekleurdes*” se “*basterskap*”. Die welbekende gedig “*Cape Coloured Batman*” deur die Suid-Afrikaanse digter Guy Butler (1959) gaan om die beweerde gemengde geboorte en losbandige seksuele aktiwiteite van dié bevolkingsgroep. Dis hieruit dat die gedigtitel “*Bought for brandy, sold for doubloons*” afkomstig is. O'Toole (1973:47) skryf dat “*basterskap*” die enigste element is van die kulturele volkskunde wat die “*kleurling*”-groep op aarde besit en Olive Schreiner (1923:126-127) skryf:

“The Half-caste came into the world as the result of the most undifferentiated sex instinct... To his father he was the broken wineglass left from last night's feast or as the remembrance of last year's sin - a thing one would rather forget - or at best, he was a useful tool... He belonged to neither [White nor Black] - the very breast he had sucked was not of the same colour as himself... The Half-caste alone of all created things is at war with his own individuality.”

Miskien is dit noemenswaardig dat die mees gevreesde bende rowers op die voormalige berugte Kaapse Vlakte publieke behuisingskema van Hanover-park hulself in 1974-1975 die “*Mongrels*” genoem het (*Cape Times*, 26 Mei 1975). Die Amerikaners gebruik die kleinerende term “*Sabines*” vir dié van gemengde Amerindiaanse-blanke herkoms in die suidelike Louisiana (vermoedelik 'n verwysing na die verkragting van 'n Sabyne vrou deur die vroeë Romeine).

Baie blankes het geglo dat die bestaan van die “*kleurlinge*” vir hulle 'n skande is. Dié persepsie blyk byvoorbeeld uit Schreiner se beskuldigings (Schreiner 1923:141):

“He is here, our own, we have made him; we cannot wash our hands of him. When from under the beetling eyebrows in a dark face something of the White man's eye looks out at us, is not the curious shrinking and aversion we feel somewhat of a consciousness of a national disgrace and sin?”

Die sogenaamde “*kleurlinge*” het op twee wyses op dié beskuldigings gereageer, naamlik regverdigte boosheid en bespotting:

In Augustus 1976 het 'n meneer Pop, 'n uitverkore lid van die Johannesburgse “*Kleurlings*”-bestuurkomitee die psigiese effekte op die “*kleurlinge*” van die blankes se bekommernis oor hul eie “*suiwerheid*” soos dit geweerkaats is in anti-interrasse-huweliks-en-seksuele relasies-wette soos volg aangedui:

“The so-called Coloured is the product of racial mixing as affirmed in the law that declares us Coloured. This self-same law, the White man's law, also declares

that this sort of mixing is illegal and therefore abhorrent.... the specific law outlawing the activity that created us is called the Immorality Act. This repugnant law makes us feel that we as Coloureds are immoral creations. I make bold to say that never in the history of mankind has a group been forced to live under such legislated humiliation” (Western 1981:17).

Nog 'n reaksie op dergelike beskuldigings is bespotting. Grappigheid is een manier om pyn mee te beheer. Die “*kleurling*” se humor was ook 'n subtile vorm van protes in situasies waar openbare protes met blanke kragdadigheid verpletter of onderdruk kan word.



Die blankes het alreeds die eienskap van dronkenskap by die bruinmense opgemerk. Hierdie kenmerk het moontlik ontstaan uit die gretigheid waarmee die Khoikhoi hul vee vir die Nederlandse brandewyn van die hand gesit het. Die wittes het van hierdie swakheid gebruik gemaak. In die “*doppie-stelsel*” is die bruin plaaswerkers gedeeltelik wyn as 'n soort “*fringe-benefit*” (randnut) aangebied. John Western se beskrywing (1981) van die “*doppiestelsel*” lui soos volg: “*The system makes sure that workers are kept partially drunk and therefore more tractable with swigs of wine taken throughout the working day. Astonishingly, this degrading system is still practiced openly today by some White farmers around Cape Town.*”

Nog op die terrein van die bruinmens se dronkenskap kan 'n mens miskien “*korrek raaï*” dat hierdie groepering die blankes se stereotipe al verinnerlik het. Volgens Dickie-Clarke se navorsingsbevindings weet baie “*kleurlinge*” van hul drankprobleem. In Augustus 1975 het professor John Western van Temple Universiteit 'n onderhoud gehad met een van die gewese Mobrayitiese skurke wat eintlik 'n tronkvoël in die “*kleurling*”-gemeenskap was. Sy bewering was: “*Daar was twee dinge gewees wat tot die Bruinman se ondergang gelei het: te veel drink en te lae opvoeding*” (Western 1981:18). Van den Berghe se navorsing oor rasse-stereotipering in Durban aan die begin van die 1960s het onthul dat die

tweede mees algemene stereotipe van die swartes oor die “*kleurlinge*” was dat hulle “*alkoholies*” is (Van den Berghe 1962:55-72). Dieselfde bevinding het van die Indiërs se stereotipe gegeld.

Nog 'n opvallende karaktertrek van die “*kleurling*”-groepering is hul musikaliteit. Die kwintessensiële taak van 'n bruin slaaf in Suid-Afrika was om musiek vir die baas te speel. Kaptein Cook, soos hy deur John Western aangehaal word, het oor sy seerit (1776) soos volg gerapporteer:

“We left Stellenbosch next morning, and arrived at the house (of) Mr. Cloeder... (who) entertained us with the greatest hospitality. He received us with music, and a band also played while we were at dinner; which, considering the situation of the place, might be considered elegant. He showed us his wine-cellars, orchards, and vineyards.”

University of Fort Hare

Meneer Cloeder se orkes het moontlik uit “*kleurling*”-bediendes bestaan aangesien hulle dwarsdeur die middagetenstyd musiek gespeel het en nie met die boer en sy gaste gesoepeer het nie. Tydens Koningin Victoria se jubileum in 1887 in die Kaap het 'n Amerikaanse troep Negersangers 'n besoek by die Kaap afgelê. Tydens daardie spesiale geleentheid is die “*musikale*” beeld van die “*kleurlinge*” beklemtoon. Die bruin musikante met swart gesmeerde gesigte met hul glinsterende sypakke het die Amerikaanse troep se styl nageboots en deur die strate van Distrik Ses en Woodstock op die Nuwejaar gemarsjeer. So het die jaarlikse klopskarnaval deur die strate van die Kaap ontstaan (Western, 1981:18).

Die musikale beeld van die “*kleurlinge*” gaan gepaard met hul gelukkige grapmakersbeeld. Stone (1972:28) bespiegel dat die optrede van die gelukkige grapmaker 'n subtiële en geritualiseerde vorm is van protes deur die veronregtes en minderbevoorregtes sonder stem en mag. Hy gaan aan en sê dat grapmakery 'n middel is waarmee die blanke superordinate gemanipuleer kan word sonder dat hulle daarvan bewus is. In Suid-Afrika was Chicco Twala en sy album *We Miss*

You Manelo en Stimela in hul album *Look, Listen and Decide* voor Mandela se vrylating 'n voorbeeld van hierdie subtiele protes.

Die “*kleurling*”-maatskappy is buite rekening gelaat as 'n ernstige bedreiging vir die blanke heerskappy. Hulle is as 'n magtelose en hulpelose sosiale groep deur die blankes gefokaliseer, maar die waarheid is dat hulle nóg magteloos nóg hulpeloos is. Doman (1975:131) skryf: “*In many ways their position in the evolution of postwar politics has been overlooked or understated.*” Na die 1976-onluste het *The Natal Daily News* waarskuwend soos volg gereageer: “*There has been an unreal tendency to see the mixed-race people of the Cape as rather carefree, colourful, and amusing appendages of the White establishment...*”

In Augustus 1983 het die driekamerparlement in werking getree wat slegs die blankes, “*kleurlinge*” en Indiërs ingesluit het. Na 'n noukeurige beskouing van die voorstelle het die destydse woordvoerder van die “*kleurlinge*”, die Arbeidsparty, dit verwerp. P.W. Botha se reaksie daarop was: “*even if the Coloureds and Indians do not accept the new constitution, the government will go ahead and implement it until they do accept it*”. Was so 'n stelling nie 'n demonstrasie van die witman se verwaande verontagsaming van die “*kleurlinge*” en Indiërs se bestaan en hul aspirasies nie? Daar was natuurlik ook wittes wat nie met Botha saamgestem het nie, daarom moet hier gesê word dat die witman van wie daar hier gepraat word, die witman is wat in rasse-eksklusiwiteit glo.

Die oënskynlik magtelose en hulpelose beeld van die “*kleurling*” het alreeds die akademiese diskoers binnegedring. Sommige geleerde “*kleurlinge*” voel beledig oor die sosiale wetenskapnavorsers in Suid-Afrika van wie die meeste óf plaaslik óf oorsese blankes is. Die Amerikaanse sosiale antropoloog O'Toole gee aanduidings hoekom dit so moet wees. In sy inleidende voorwoord (O'Toole, 1973:XI skryf hy: “[*Coloured*] people quickly confided in me when word spread that I had come from Oxford to find out about their problems”. Sulke stellings plaas outomaties die “*simpatieke*” blanke navorser in 'n superieure posisie en die

“*kleurlinge*” word as impotent uitgebeeld. Hierdie persepsie het geleidelik van die Kaapse onluste van 1976 af begin verflou. Hul blykbaar rustige impotensie het meegebring dat die historici hulle as magtelose slagoffers uitgebeeld het net soos Baldwin (1963:54) oor die Amerikaanse swartes skryf: “*They could deal with the Negro as a symbol or a victim but had no sense of him as a man*”. Suster Gertrude Millin het die “*kleurlinge*” in 1924 “*God's Stepchildren*” genoem. Hilda Kuper (1947) het hulle as 'n “*marooned community*” bestempel en Shiela Patterson (1953) beskou hulle as 'n hardgetrefde minderheid wat simpatie verdien. Dié sienings is aspekte van die die “*oorwonne slagoffer*”-paradigma.

Die “*kleurlinge*” se betrokkenheid in kriminele en gewelddadige daade vorm 'n ander kenmerk van hierdie gemeenskap. Die minister van Korrektiewe Dienste, soos deur Western (1981:24) aangehaal word, het die volgende amptelike kriminele statistieke op 16 Junie 1976 bekend gemaak. (Die statistieke het die “*kleurlinge*” se betrokkenheid in misdaad en geweld “bewys”): Die gemiddelde getal gevangenes per 100,000 van elke bevolkingsgroepering van 1974 tot 1975 was soos volg: Asiate: 74,82; blankes: 92,87; swartes: 397,50; “*kleurlinge*”: 785,89.

Tot 1977 het die blank-besette en blank-geredigeerde *Cape Herald*, “*the paper that cares*”, die gewelddadige beeld van die bruin Suid-Afrikaners weerspieël. In die *Cape Herald* van 7 September 1974 verskyn byvoorbeeld die volgende berig: Die opskrif: “*Twelve die in weekend of violence*”. Die liggaam: “*The three men who died in Gugulethu were presumably Black Africans... but the other nine were presumably Coloured people*”. Joernalisme van hierdie soort word deur die geleerde “*kleurlinge*” kwalik geneem aangesien dit die “*kleurling*” se beeld verkleineer. Die *Cape Herald* word eintlik met sinisme deur hierdie gemeenskap gelees. Die parallele met die VSA kan in die volgende opinie van Ley (1974:33) opgemerk word: “*(T)he White press tends to be pre-occupied with what is dysfunctional in the inner city; in the words of a New York Times correspondent, I agree.... we tend to cover Harlem as a police beat*’. And again, ‘*The press has*

played up Watts, so as to isolate it from the black community as a whole. But Watts is only some 30,000 of the 250,000 black people in south Los Angeles.'"

Eendag het ek 'n afgetrede meneer Granthan van Bulwer, KwaZulu Natal gaan spreek. Hierdie ou man het vyf en vyftig jaar lank in die Kaap gewerk. Ek het vir hom verduidelik dat ek besig is met navorsingswerk op die Kaapse Vlakte: "*Ooh, how fascinating! As far as we (white people) are concerned, Cape Flats life is violent, unknown and to be avoided. Squatter camps like Bonteheuwel and others are very rough areas; one cannot go out there at night.*"

Die "kleurlinge" se seksuele losbandigheid is die laaste van die komponente van die blankes se beeld van hierdie volk. Ralph Ellison beeld uit hoe die welgestelde blankes tydens die interoorlogsjare die "kleurling"-gebied van Harlem besoek om te "*let their hair down*". Distrik Ses was welbekend as 'n nagtydsoord vir manlike blankes. Daar word ook beweer dat daar 'n bordeelhuis in Mowbray was. Western (1981:26) beweer: "*In the Malay Camp area of Coloured Mowbray, there was (according to an unassailably reliable White source) such a 'high-class' house to which members of Parliament came to take their pleasure with Coloured and Malay girls*" Olive Shreiner (1923:124-125 en 130) skryf: "*It is always asserted that he (the Half-caste) possesses the vice of both parent races and the virtues of neither; that he is born especially with a tendency to be a liar, cowardly, licentious and without self-respect... Three-fourths of the prostitutes who fill our brothels and lock-hospitals are 'coloured', or Half-caste; only the remaining fourth are of pure breed (that is, Black Africans) (except in Johannesburg). In the smaller criminal cases tried in our Magistrates' Courts, the 'coloured man' figures out of all proportion to the pure-blooded Europeans, Bantus, or Malays.... [However, in order to explain this there is no] necessity of appealing to a theory of inborn depravity... but rather to social conditions... But one is undoubtedly justified in stating that, generally speaking, the Half-caste is less sexually self-respecting than the white woman, or even than the black woman is till she has been totally severed from her own social surroundings and therefore practically reduced to much the same condition as the Half-caste.*" Is

die Brasiliaanse spreekwoord, “*A white woman for marriage, a black woman for work, a mulatto for bed*” nie hier tersaaklik nie?

Om 'n duidelike prent van die Afrikaner te gee, is dit miskien nodig om iets oor sy identiteit en selfkonsep te verduidelik. In 2.2 is die afstandelike perspektief van 'n wit Afrikaner op die “*kleurlinge*” weergegee. Met 'n afstandelike perspektief word bedoel 'n deiktiese (aanwysende) beskouing van die “*kleurling*” deur die Afrikaner, dit wil sê, hoe die Afrikaner die “*kleurling*” van 'n afstand af visualiseer. Nou is dit die beurt van die wit Afrikaner se selfbeskouing (introspektiewe selfvisualisering).

2.3 Afrikaner-identiteit en rasse-eksklusiwiteit



Die Nasionale Party het in 1948 aan die bewind gekom en sedertdien tot die vrystelling van President Mandela was die Suid-Afrikaanse politiek so gestruktureer dat dit Afrikanersuperioriteit verskans het. Volgens dié party se beleid kon die Afrikaners aan die mag bly, mits hulle hul politieke eenheid bewaar. Vandaar hul strydkreet: “*Eendrag maak mag!*” Jare lank het die NP-leiers na hierdie doelwit gestreef. Mettertyd het die hoofaksent van die groepdefinisie op die Afrikaner as aparte blanke volk geval. Bloedvermenging is verdoem as 'n gruwel wat die ontaarding van die blanke ras tot gevolg sou hê. Om hul suiwer bloed te handhaaf, het hulle onder andere van die volgende wette gebruik gemaak:

1. Wet op die Verbod op Gemengde Huwelik (1949)
2. Ontugwysigingswetsontwerp (1950)
3. Groepsgebiedewet (1950)
4. Wet op die Voorkoming van Onregmatige Plakkery (1951)
5. Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe (1953)
6. Wet op die Ontwikkeling van Groepsgebiede (1955)
7. Wet op Gemeenskaplike “*kleurling*”-reservate (1961)
8. Wet op die Behoud van “*kleurling*”-gebiede (Vermeulen 1987:3). (1961)

In wetgewings soos die Ontugwet en die Groepsgebiedewet was twee oorweginge ten nouste gekoppel: Afrikaners moes 'n afsonderlike ras bly en die bestaande posisie van bevoorregting moes ook gehandhaaf word. Die afsonderlikheid van die Afrikaners as blanke ras moes bewaar word, nie as 'n doel op sigself nie, maar wel om die bevoorregte posisie van dié groep “*onverdund*” te behou. Bevoorregting en suiwerheid het hand aan hand gegaan: Sonder 'n bevoorregte posisie sou 'n “*suiwer*” blanke ras nie behoue bly nie; sonder 'n “*suiwer*” blanke ras was dit onmoontlik om 'n bevoorregte posisie te handhaaf (Herman Giliomee, 1980/81:43).

J.G. Strijdom verklaar: “*As die blanke sy kleurgevoel verloor, dan kan hy nie 'n witman bly nie.*” Met 'n “*witman*” verwys Strijdom hier klaarblyklik na iemand met 'n status en 'n besondere sosiaal-ekonomiese posisie in die samelewing (Herman Giliomee, 1980/81:44). Tydens die Verwoerdiaanse era (kompartementalisering van bevolkingsgroepe) is dit beklemtoon dat die swartes inherent minderwaardig is en dat hulle uit verskillende etniese groepe bestaan. In terme van hierdie beleid is die swartes verplig om hul voorgeskrewe etniese identiteit te aanvaar en as afsonderlike volkere te ontwikkel.

B.J. Vorster het in die 1970s volgehou dat die blankes die historiese reg het om hul soewereiniteit te handhaaf in daardie deel van “*Azania*” wat aan die blankes “*behoort*”. Die naam “*Azania*” word hier gebruik om die kontras tussen skynheiligheid en werklikheid aan die lig te bring: “*Azania*” is die oorspronklike naam van “*Suid-Afrika*” en die naam “*Suid-Afrika*” is uitheems van aard. Is dit nie paradoksaal en ironies dat die blankes soewereiniteit kon handhaaf in die land wat regmatig aan die outochtone Afrikane behoort nie? “*Ons het 'ons' grond, 'ons' alleen sal oor daardie grond seggenskap voer. 'Ons' het 'ons' Parlement, en in daardie Parlement sal 'ons' alleen verteenwoordig word*”, het hy gesê (Herman Giliomee, 1980/81:44).

As 'n eksklusiewe politieke groep het die Afrikaners hulself as 'n besondere skepping van God met unieke genetiese eienskappe, 'n duidelike kulturele erfenis, konserwatiewe politieke en morele waardes beskou. Met ander woorde, hulle het hulself as die uitverkorenes gefokaliseer. (Meer oor hierdie metafisiese gedagte later onder die subtitel “*Die Bybel en Christendom as Interteks*”). Selfs die blanke Afrikaanssprekendes wat hierdie waardes ondermyn het, of die Nasionale Party teëgestaan het, is uitgesluit. Hierdie houding is deur die historikus Gert Scholtz (1970:42) mooi omskryf: “*'n Volk is 'n geestelike entiteit. As jy sy beginsels nie onderskrywe nie, behoort jy tot 'n ander groep.*” Tussen 1948 en 1965 het hierdie groepkonsepsie sterk aanhang geniet. Die volgende is die media waarvan die NP gebruik gemaak het om die etniese simbole en die daarin-vervatte boodskap lewend te hou: Televisie, radiodiens, skole, kerke en die Broederbond wat deur Gerrit Viljoen gelei is. Om politieke waardes te beskerm, was dit, volgens die bogenoemde politikus, nodig dat “*(o)ns die beheer oor ons politieke lotsbestemming onverdeel en onverhinderd in die hande van die witman moet hou... Enige aanpassing wat die blanke sy politieke selfbeheer gaan kos, durf ons nie aanvaar nie.*” (uit: Gerrit Viljoen 1979:69). Dit spreek vanself dat die skrywer in daardie stadium nooit gedroom het dat die destydse status quo later in die 1990s sou omkeer nie. In 1980 het dit by dr. A.P. Treurnicht tot fokus gekom dat die Afrikaanse “*ras-eksklusiewe identiteit*” nie meer gehandhaaf kon word nie. Vandaar sy stelling uit vrees: “*Aanpassing wat gemaak word, moet nie mense se veiligheid in hul eie woongebiede aantas nie, dit is nie net die sogenaamde verkrampes wat so voel nie, maar ook sogenaamde verligtes*” (Die Burger 19 Februarie 1980). Daar kan uit hierdie woorde van Treurnicht afgelei word dat hy besef het dat “*ras-eksklusiewe identiteit*” nie meer gehandhaaf kon word nie as daar in gedagte gehou word dat hy sy lewe lank 'n man was wat hervorminge weerstaan het. Hy het nie in progressiewe hervormings geglo nie en vandaar sy politieke party, die Konserwatiewe Party, wat vir geen ander menslike wese 'n plek kon gee nie, behalwe 'n blanke. Dis die beeld wat hy van homself uitgebeeld het en hy word daaraan onthou; 'n man van weerstand wat nie met die kommuniste, soos Joe Slovo, Chris Hani en die ander kon onderhandel nie. In die

aangehaalde stelling hierbo praat hy van “*aanpassinge wat gemaak word*”. Dié aanpassinge waarteen hy sy lewe lank verset gebied het, is ongelukkig of gelukkig aan die gang. Dis 'n onverbiddelelike proses.

2.4 Die “kleurlinge” en Apartheid

2.4.1 Sosio-ruimtebeplanning in Suid-Afrika

Sosio-ruimtebeplanning in Suid-Afrika was teen die erkende basiese ideale van die Verenigde State van Amerika en van die Verenigde Koninkryk. Die Amerikaanse en Britse samelewings benadruk die konvensionele wysheid dat gemengde maatskaplike strata in 'n gegewe milieu enigsins maatskaplik heilsaam is. Hierdie ideaal van vermenging van die rasse is vir lank in Suid-Afrika geïgnoreer. Vir die ou Nasionale Party was so 'n vermenging onbegeerlik. Senator P.Z.T. van Vuuren, soos hy deur Western (1981:85) aangehaal word, het in 1977 in die Suid-Afrikaanse Parlement soos volg beweer om sy onverskilligheid oor die slagoffers van die apartheidstelsel uit te druk: *“We make no apologies for the Group Areas Act and for its application. And if 600,000 Indians and Coloureds are affected by the implementation of that Act, we do not apologise for that either. I think the world must simply accept it. The Nationalist Party came to power in 1948 and said it would implement residential segregation in South Africa.... And we shall implement that policy. We put that Act on the Statute Book and as a result we have in South Africa, out of the chaos which prevailed when we came to power, created order and established decent, separate residential areas for our people.”*

Die regverdiging vir die gesigspunt dat afsondering in die belang van almal is, is in die “*wrywingsteorie*” gesetel. Die NP het geglo dat rassekontak in konflik kulmineer. Dus het die Minister van Binnelandse Sake die Groepsgebiedewetsontwerp op 14 Junie 1950 by die Parlement met die volgende motivering ingedien:

“Now this, as I say, is designed to eliminate friction between the races in the Union because we believe, and believe strongly, that points of contact - all unnecessary points of contact between the races must be avoided. If you reduce the number of points of contact to the minimum, you reduce the possibility of friction... The result of putting people of different races together is to cause racial trouble.” (Western 1981:85).

Kuper, Watts en R.J. Davies (1958) het in 1958 navorsing gedoen omtrent die oorsake van rassekonflik in Durban. Hulle beskou die NP se standpunt oor rassekonflik as baie simplisties. Hulle het tot 'n besluit gekom dat die toestande waaronder kontak plaasvind, (dit is óf gelykheid, óf oneweredigheid van maatskaplike verhoudinge) dit was wat die potensiaal vir interrassewrywing beïnvloed. Die feit bly egter staan dat hierdie wrywingsteorie tot 'n sekere mate die waarheid bevat. Dié waarheid is deur Robert Sommer (1969:12, 14 en 15) bevestig:



University of Fort Hare
Together in Excellence

“Animal studies show that both territoriality and dominance behavior are ways of maintaining a social order and when one system cannot function, the other takes over... Group territories keep individual groups apart and thereby preserve the integrity of the troop, whereas dominance is the basis for intra-group relationships... Group territoriality is expressed in national and local boundaries, a segregation into defined areas that reduces conflict” (’n Konflik-beheermeganisme).

Dr. Dönges motiveer die Groepsgebiedewetsontwerp op 31 Mei 1950 soos volg in sy toespraak in die parlement: *“Honourable members will realise what it must mean to those groups, always to have to adopt an inferior attitude, an attitude of inferiority towards the Europeans, to stand back for the Europeans, where they live alongside the Europeans, but if we place them in separate residential areas, they will be able to give expression to their full cultural and soul life, and*

that is why we say that separate residential areas must be established” (Western 1981:86).

By die implementering van die Groepsgebiedewet in Durban was daar samewerking tussen die Durbanse stadsraad en die sentrale regering, maar in Kaapstad het hierdie samewerking nie bestaan nie. Die Durbanse stadsraad se Tegnieuse Subkomitee het die volgende beginsels van die Britse styl van dorpsbeplanning van destyds aan die hand gedoen:

(Hierdie navorser se vertaling):



1. 'n Verblyfsrassegebied moet:
 - (a) 'n grens hê om kontak tussen die rasse te voorkom;
 - (b) direkte toegang hê tot werkplekke en tot dergelyke geriewe wat deur alle rasse gebruik word om te voorkom dat bewoners van een ras die grense van die ander oorsteek;
 - (c) ruim genoeg wees om ontwikkeling te vergemaklik;
 - (d) die geskikte grond voorsien vir alle ekonomiese en sosiale klasse wat in die betrokke groepe aanwesig is of wat mettertyd te voorskyn kan kom; en vir groepsinstisuties, voorstedelike winkels, klein industrieë en ontspanning;
 - (e) so geleë wees dat dit toegang tot transport vir die groepe vergemaklik.
2. Groot ontwikkelingsgebiede moet nie ver van die woongebiede af geleë wees nie.
3. Gevestigde rasse-homogene gemeenskappe mag nie versteur word nie.

4. Die sakesentrum en bestaande of potensiële nywerheidsareas behoort nie aanvanklik eksklusief vir die gebruik van 'n bepaalde ras afgebaken te word nie. (Kuper, Watts en R.J. Davies 1958:34).

In Kaapstad is die Groepsgebiedestelsel tot voordeel van die blankes geïmplementeer. As die onkoste te hoog was vir die blankes, wat die monopolie van politiek mag gehou het, kon die ideale afsonderlike skema nie geïmplementeer word nie. Soos Kuper, Watts en R.J. Davies (1958) gedokumenteer het, toe die Durbanse Tegnieuse Subkomitee gepoog het om blankes te verskuiwe, het woede opgeskiet. Een van die lede van die stadsraad het gekla dat die “*menslike element*” oor die hoof gesien is. As gevolg van daardie protes is die planne heropgestel en is die blankes nie verskuif nie, maar meer nie-blankes is. Die tersaaklike norm is dus: “*Blank is gelyk aan menslik*”. Deur die skema te herbeplan, het die regering dit vermy om sy ondersteuners te affronteer. Maar vir die “*kleurlinge*” en ander nie-blanke groepe (onbelangrike groepe) is die verskuiwing sonder weifeling opgelê.

Die Theron kommissie se verslag (Van der Horst, 1976:64) het in 1976 die “*kleurlinge*” se gevoel van 'n gebrek aan sekuriteit opgemerk: “*As soon as the houses of the white people appear on the horizon then we wonder if we shall have to shift once more.*”

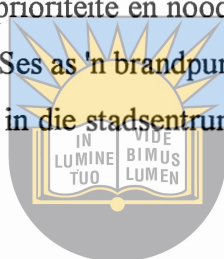
Helen Suzman het die volgende sienswyse omtrent die Groepsgebiedewet uitgedruk (uit Davies 1971:72):

“No amount of amending legislation could make the Group Areas Act an equitable measure because its very nature was discriminatory...”

Op dieselfde dag dat Helen Suzman haar sienswyse uitgedruk het (23 Februarie 1961), het dr. R.E. van der Ross in die *Cape Times* soos volg geskryf:

“For the Coloured, the Sandy Wastes (of Cape Flats).... The first thing that strikes one about the proclamation is its extreme arrogance... The matter of the inequality, of practical provision, of facilities, of distance from work, of schools, hospitals, police protection, roads, lighting, sewerage, to mention but a few of the many respects in which the displaced Coloured persons will find discrimination, serve only to emphasize the unfairness of the entire conception of the proclamations.”

Toe die groepsgebiedeskema vir Kaapstad gekonseptualiseer is, was die stadsentrum een van die prioriteite en noodsaaklike vereistes wat in die blankes se hande sou bly. Distrik Ses as 'n brandpunt met al die waardes en “*kleurling*”-sentimente was toevallig in die stadsentrum geleë in die plakkersvorm soos dit was.



2.4.2

Distrik Ses

University of Fort Hare

Together in Excellence

In daardie vorm was Distrik Ses skandelik vir die blanke owerheid van die Moederstad Kaapstad - “*Tavern of the Seas*”. In sy verslag het die Kaapstadse *Die Burger* van 27 Mei 1975 die opruiming daarvan voorspel: “*n Mens wonder of hierdie naam in die toekoms gebruik sal word. Miskien.*” Wat is 'n plakkerskamp? Watter kriteria word gebruik in die definiëring daarvan?

Professionele stadsbeplanners, wat oorheersend uit die middelklas ambagslui afkomstig is, definieer gewoonlik dié term soos volg: (i) Zorbaugh (1929:128) definieer die term in sy boek *The Gold Coast and the Slum* as “*an area marked by the extreme physical deterioration of the buildings and by the equally severe social disorganisation of the inhabitants.* (ii) Graves and Fletcher omskryf 'n plakkerskamp as “*a residential area occupied predominantly by poverty-stricken people living in housing which is so deteriorated, so sub-standard or so unwholesome as to be a menace to the health, safety, or welfare of the occupants and the adjacent community.*”

Soos dit uit die bostaande omskrywings blyk, is die welvaart van die nabygeleë woongebiede van deurslaggewende belang. Omgekeerd kan die vraag gevra word: Het die blankes die “*anderkleuriges*” se belang in ag geneem toe hulle die Groepsgebiedewet beplan het? Uit die bostaande definisies kan daar ook afgelei word dat daar 'n vanselfsprekende band is tussen fisiese verval en maatskaplike agteruitgang. Marris bewoord dit mooi (1974:53-54):

“Physical squalor is an affront to the order of society, which readily becomes associated with other signs of disorder of the public image. Crime, drunkenness, prostitution, feckless poverty, mental-pathology do indeed cluster where housing is poorest - though not there only. Once this association has been taken for granted, any anomalous pattern of life embodied in shabby surroundings is easily assumed to be pathological, without much regard for the evidence. Bad housing thus becomes a symbol of complex discordances in the structure of society and so to be treated as if it were a cause of them.”

Together in Excellence

Distrik Ses was welbekend sedert 1948 vir bendes soos die Killers, Jesters en veral die Globe wat minstens uit 300 straatvegters bestaan het. Pinnock (1980:11) beweer dat party dele van die Globe-bende se “*turfs*” in Distrik Ses “*nie-heen-gaan*” areas vir die polisie was en dat een van die redes vir die vernietiging van Distrik Ses was om die wetteloosheid te verpletter wat in dié gebiede posgevat het. Om sy wetteloosheid is Distrik Ses as 'n “*no-go area*” vir die besoekende Geallieerde dienslui tydens die Tweede Wêreldoorlog verklaar.

Die vrees dat Distrik Ses 'n gesondheidsgevaar sou inhou, het ook as rede gedien vir sy vernietiging. Scott (1955:154) beweer dat daar destyds 'n hoë sterfsyfer was as gevolg van toring. In die geïllustreerde gids van Kaapstad het Stanley Baker, die destydse wetstudent aan die Universiteit van Kaapstad, soos volg oor Distrik Ses geskryf:

“District Six has much to commend it. It is ugly, slum-ridden, bleak” (Baker and Katzen, 1972:81). Die regstudent gaan voort (hierdie navorser se vertaling): In 1969 is 'n noukeurige ondersoek ingestel wat aangedui het dat 43% van die huise oorbevolk was. Prostitute, dwelmmisbruikers, skurke, geweldenaars het almal die plek geteister. Geen nugtere persoon kon op Distrik Ses trots wees nie; dog die Kapenaars het liefde en 'n paternalisme daarvoor, net soos 'n ouer vir sy lelike kind ervaar.

Ten spyte van die opmerking, *“geen nugtere persoon kon op Distrik Ses trots wees nie”*, was die Kaapse *“kleurling”* baie geheg daaraan. Vandaar een van Distrik Ses se *“kleurling”*-inwoners se jeremiade: *“You can take the people out of the heart of District Six, ou pellie, but you'll never take District Six out of the heart of the people”* (Western, 1981:137). Vir die Kaapse *“kleurling”* is Kaapsad die moederstad. Dit was nouliks 'n jaar na Jan van Riebeeck se aankoms voordat die proto-*“kleurling”*, die eerste basternakomeling, daar gebore is. Sy nageslag was die egte stigters en baanbrekers van Kaapstad. Hul herkoms is in Kaapstad, maar die blankes het hul herkoms in die buiteland. Vir die Kaapse bruinmens is Distrik Ses waarlikwaar sy gebied. Dit blyk onder andere uit hul Coon-Karnaval wat hul kulturele lewe op die Nuwejaar uitbeeld. Is dit nie beter om die Kaapse bruinmense liewer die *“Kapenaars”* of die *“Historiese Distrik-Sessers”* te noem nie? Die Suid-Afrikaanse blankes noem hulle die *“kleurlinge”* (veelkleurige mense), die Nguni's noem hulle Amalawu (die volk sonder tradisies en sonder trots).

Die naam *“Kaapse kleurling”* is 'n probleem. Die skandvlek van die benaming *“Kaapse kleurling”* is die eienaam *“kleurling”* wat beledigend en kleinerend is, maar *“Kaapse”* is 'n bron van trots vir hulle. Dis om hierdie rede dat die naam *“Kapenaar”* verkies moet word, aangesien dit meer lokatief is as om as 'n negatiewe rasse-aanwysing te dien. *“Kapenaar”* kan natuurlik ook gewoon (enige) inwoner van Kaapstad beteken, wat dié term miskien verwarrend kan maak.

Dis 'n onloënbare feit dat die bruinmense self nie weet hoe hulle genoem moet word nie. Party van hulle verkies om die “sogenaamde *kleurlinge*” genoem te word. Daar is ook diegene wat “*kleurlinge*” genoem wil word. Patricia de Lille van die PAC, byvoorbeeld, verkies die laasgenoemde. Die African Political Organisation (APO) wou in 1919 die naam “*kleurling*” tot “*Eurafrican*” verander, maar in 1911 verskyn die naam “*Cape Afrikaners*” in die APO se dagboek van Januarie daardie jaar (Simons, 1976:202-37).

2.4.3 Die implikasies van die verskuiwing van die “*Kapenaars*” van Distrik Ses af

Die verskuiwing van die “*Capeys*” van Distrik Ses het geïmpliseer dat hulle hul identiteit, hul geskiedenis en hul herkoms sou verloor. Erika Theron beweer in die voorwoord van *Outcast Cape Town* (1981:X): “*People feel disrooted. Not only is it for many a hard financial setback, but it robs them of their personal dignity*”. Professor R.E. van der Ross se boek *Myths and Attitudes : An Inside look at the Coloured People* (1979) verklaar: “*In many cases their previous lives were community lives, in most cases their new lives are not... suddenly all this is gone. A new address, a new house, new people next door. But no togetherness, no homeliness, no neighbourliness. And youngsters look at their elders and realise their powerlessness. It adds to the lack of esteem for their parents, and it adds to their own disorganisation in that they are more unable to find people to whom to turn for anchor in their lives.*”

AmaZulu het Ulundi - die koninklike kraal. Hulle het ook Esandlwana waar die Britse Setlaars in 1879 verslaan is. Die Afrikaners het die nukleus van die Moederstad; hulle het die Voortrekkermonument in Pretoria, hulle het die monument van die Geveg van Bloedrivier in KwaZulu-Natal ensovoorts. Die Britse blankes van Suid-Afrika besit die 1820-Britse Setlaarsmonument in Grahamstad. Wat het die “*Kapenaars*”? Wat is dit wat kultureel eksklusief hulle s'n is, behalwe die Slamsgodsdiens van die Maleiers en die Gamtaal? Net hul “*Kapenaarskap*”. “*A man is his own place*” (“*of origin*”: Hierdie navorser se

toevoeging), het Georges Matoré (1966:5) eendag gesê. 'n Kapenaar is 'n Kanaldorper, 'n Distrik-Sesser, aangesien sy herkoms in Distrik Ses is. Die Suid-Afrikaanse blankes het deur gebruik van die Groepsgebiedewet hierdie geskiedkundige trotssimbool op 11 Februarie 1966 as blank geproklameer. In 1967 het die Apartheidsregering beweer dat die Coon-karnavalsroete 'n verkeersgevaar veroorsaak en as gevolg daarvan is dit na die Hartleyvale-sokkerstadion, Observatory verskuif.

Die besonderhede van die gewelddadige verwoesting van Distrik Ses deur die ongevoelige Apartheidsregering is mooi *lamentoso* deur Adam Small en Jansen (1973) in hul gedig “*Die bulldozers, hulle't gakom*” uitgebeeld: Hier lamenteer die twee digters oor die verlies van hul historiese “*hyse, harte die lot alles*”. So 'n jeremiade is ook in die welbekende Kaapse Mohammedaanse Jazz-musikant Adolph “*Dollar*” Brand se “*Blues for District Six*” aanwesig. (Pieterse, 1971:5).

University of Fort Hare

In die bostaande paragraaf behoort dit duidelik te wees dat Adam Small nie die enigste “*Kapenaar*” is wat protes teen ongeregtigheid aanteken nie. Wat eintlik in sy oeuvre te voorskyn kom, is sinekdogeïes van die bruin gemeenskap se lyding onder die juk van apartheid. Die bedoelde werking van Small se verhoogtekste op die geïmpliseerde gehoor is eintlik (of liever moontlik) om dieselfde gehoor tot aktiewe betekenisvorming te dwing dat die “*kleurling*”-maatskappy onderdruk was en onderdruk sal bly as uitreddende volksleiers soos Dennis McBride, Patricia de Lille, Allan Boesak en Mandela nie vorentoe kom nie. Genoeg is genoeg. Nou moet die “*kleurling*”-maatskappy opskud en iets omtrent die status quo doen.

2.4.4 Werkreservering

Werkreservering is een van die “*wapens*” wat die Apartheidsregering van gebruik gemaak het om die “*anderkleuriges*” onderworpe te hou. Dit is eintlik 'n vertakking van werkdiskriminasie. Peter G. Moll omskryf werkdiskriminasie soos volg: “*Job discrimination' refers to differential occupational attainment by*

people of different race groups which is not explained by differences in their productivity” (Moll 1992:289-307). Arbeidsdiskriminasie gaan ook tesame met loondiskriminasie. Moll (1992:290) definieer loondiskriminasie as “...*race-based difference in earnings not explained by productivity, after standardizing for differential occupational attainment.*” In die Suid-Afrikaanse konteks was kleur 'n bepalende faktor in werkreservering. Blankwees het beteken dat 'n mens die eerste prioriteit ontvang. Die werkreserveringshiërargie is eintlik in die volgende prioriteitstrata gekategoriseer:

Om aan Akkadiaans (Die Taal van Babylonië en Assyrië: Dié taal het sy herkoms in die dinastie van Suidelike Mesopotamië, die Dinastie van 2300 v.C. in die Noorde van Sumerië. Die Akkadiaanse Dinastie is omtrent in 2150 v.C. deur die barbaarse aanvalle vernietig. Deesdae is daar die sogenaemde Irak waar dié dinastie was.) te ontleen, was daar die:

University of Fort Hare

- (a) *Awilu*: Hierdie groep het vryheid en regte ten volle geniet. Hulle was die besluitnemers, die wetmakers, die hoog betaalde klas, die elite-klas. In Suid-Afrika was die blankes outomaties dié groep.
- (b) *Mushkenu*: Terwyl hierdie groep vryheid en regte gehad het, was hulle terselfdertyd onderworpe aan sekere beperkinge. Hierdie groep het in Suid-Afrika uit die Asiate en die taksonomies sogenaamde “*kleurlinge*” bestaan.
- (c) *Wardu*: Hierdie groep het bestaan uit die slawe, die *dallim* (behoeftiges, die veronregtes, die minderbevoorregtes sonder 'n stem en mag; die uitgebuite klas). In Suid-Afrika is hierdie groep toevallig die swartes. Hierdie is die groep wat hulle nie by 'n vakbond mog aansluit nie; die groep wat die hardste deur die Apartheidstelsel getref is. Hulle is die historiese sogenaamde “*kaffers*”.

P.G. Moll (1992:289-308) bevestig in sy bespreking van *“The decline of discrimination against colored people in South Africa, 1970 tot 1980* dat die *Mushkemu*-klas (Asiate en “*kleurlinge*”) sekere voorregte geniet het: *“Coloured numbered some 3 million, whites 5 million, Asians 800,000 and Africans 19 million, in the total 1985 population of about 28 million. Since the 1950's and before, the non-white groups have been subject to Apartheid legislation in very similar ways, although Africans have suffered more than the other two groups. State spending has been allocated differentially such that coloreds have received benefits such as social security, amenities and education at levels well below those of whites, but somewhat above those of Africans. The government has not attempted to create a separate colored 'homeland' but it has enforced separate residential areas for coloreds. Coloreds were permitted trade union rights, while Africans were denied them until 1980. Coloureds were subject to some, but not all, of the job reservation laws that were applied to Africans.”*

University of Fort Hare

Adam Small bevraagteken in sy dramas dit wat P.G. Moll “*benefits*” noem, veral die maatskaplike sekuriteit in die “*township*”. Wat hier bedoel word, is dat Adam Small nie sekuriteit in die “*kleurling*”-“*township*” ervaar het nie en nie dat Moll reguit 'n stelling maak dat daar maatskaplike sekuriteit in die “*kleurling*”-“*township*” was nie. Small maak ook verwysing na werkreservering, die teendeel waarvan miskien duidelik sal wees wanneer die volgende karakters later bespreek word: Map Jacobs, Kanna se selfvestiging oorsee na sy studie daar en miskien Davy Anthony.

Al het die “*kleurlinge*” min of meer dieselfde kwalifikasies gehad as die blankes, is daar teen hulle gediskrimineer. Vandaar een amptenaar se anti-werkreserveringsbesware op bladsy 293 van die *Journal of Development Economics* 37 (1992): *“...may I draw attention to the completely erroneous impression of many employers that coloreds may not be employed in senior administrative or supervisory positions. The employers concerned have such a hazy knowledge of job reservation that they firmly believe that all the higher paid*

jobs are reserved for whites! This, of course, is completely wrong” (Van der Horst, 1976:155).

Dit bring dié navorser by hoe die sogenaamde “*kleurlinge*” se bevordering deur die apartheidswetgewing versper is: Daar was basies vier metodes wat gebruik is:

Eerstens was daar die onnodige hoë opvoedkundige vereistes vir die aanvaarding by “*apprenticeships*”. Hierdie metode is doelbewus van gebruik gemaak om die getal “*kleurling*”- “*entrants*” te minimiseer (Van der Horst, 1976 in P.G. Moll, 1992:293).



Tweedens het die Nywerheidsraadstelsel wat die statutêre skelet /raamwerk vir kollektiewe dienste voorsien het, “*permitted unions, which may be segregated, to maintain a closed shop and thus prevent non-union members - colored and Africans - from performing certain work.*”

University of Port Hare
Together in Excellence

Derdens is sekere werk vir sekere bepaalde rassegroepe gereserveer. Die volgende soorte werk byvoorbeeld is slegs vir die blankes gereserveer: toesighoudende en sweiswerk in die motorindustrie, en die ampte van voorman en masjienwerktuigkundige in die skrynwerkindustrie (Van der Horst, 1976:152).

Vierdens was daar subtiele vorme van rassewetgewing. Daar was byvoorbeeld die Nywerheids-, Masjinerie- en Bouwerkwet van 1941 wat eksklusiewe en aparte ruskamers, kantiene en ingange vir verskillende rassegroepe voorsien het.

Die toenemende aanvraag vir geskoolde arbeid het werkreservering vir die blankes al hoe onaanvaarbaarder gemaak totdat dit in 1980 afgeskaf is. Dit was eintlik die welbekende Durbanstaking van die swart werkers in 1973 wat finaal tot die afskaffing van daardie regulasie gelei het.

3. *Kanna Hy Kô Hystoe - as sosio-politieke kommentaar*

3.1 Perspektiewe van deskundiges oor *Kanna Hy Kô Hystoe*

André P. Brink (1986:169-174) beskou *Kanna hy kô hystoe* (1965) van Adam Small as 'n hoogtepunt van die Afrikaanse drama. Die liriese, epiese en dramatiese is op 'n besondere wyse in die stuk verenig. Die omlysting, volgens Brink, is lirie; en elke sentrale oomblik mond, soos deur 'n tregter, vanuit die epies-dramatiese voorstelling uit in dans, musiek en sang. Dit verrig 'n subtiële en komplekse funksie, soos by Brecht en Lorca: Small gebruik naamlik lirie om die gegewe te verbreed tot “*die toneel van die menslike*”; om die spesifieke en subjektiewe ervaring te verruim, sodat dit as ervaring beoordeel kan word: maar dit verteenwoordig ook die mees intense emosionele uiting in die stuk. Telkens wanneer die taal breekpunt bereik, neem musiek oor en dit maak die aanbieding tegelyk hewiger en draagliker.

University of Fort Hare
Together in Excellence

Brink gaan voort met sy fokalisering en sê die epiese en dramatiese is heg verweef in dié liriese konteks, en Kanna vorm self die sentrale verteenwoordiger van beide die epiese en die dramatiese “*lyn*”. Hy is hooffiguur in die verhaal wat hom klaar afgespeel het wanneer die stuk begin, veral deur sy afwesigheid op oomblikke wanneer hy “*daar moes gewees het*”: Alles wat gebeur het, sê Brink, het om sy ontwil of as gevolg van hom gebeur - die trek stad toe, die woon in die goedkoop buurt sodat hulle geld spaar vir sy skool, daarom die verkragting van Kietie; die versukkeling sodat hy kon bly studeer, wat tot algehele blootstelling aan die booshede van die wêreld lei; Kietie se tweede verkragting, haar huwelik en dood, Diekie wat moord pleeg en gehang word - alles omdat Kanna destyds oorsee was en nagelaat het om hulp te verleen. Maar Kanna, volgens Brink, is ook hooffiguur van die dramatiese handeling, dus van dit wat nou op die verhoog afspeel; aangesien dit hy is wat alles onthou, wat alles oproep, wat alles - in en deur sy skroeiende gewete - laat gebeur. So verkry die stuk 'n merkwaardige simultaanheid van voorstelling, want die hede en verlede loop nie net deur een nie

maar albei is saam, die hele tyd, voor ons teenwoordig. Alles is verby - en niks is verby nie.

Brink beskou in hierdie stuk die tydstruktuur wat tesame met die verdubbeling van personasies, naamlik Klein Kietie - Groot Kietie; Klein Diekie- Groot Diekie, deur Kanna as “*central intelligence*” beheer word.

Die verhoogteks, volgens Brink, is losweg in sewe episodes verdeel, elk met 'n Brechtiaanse titel. Die eerste vorm 'n voorspel, daarna word die stuk voltrek tussen die twee pole van: “*Goodbye, Kanna*” en “*Kanna hy kô hystoe*”, met 'n baie ironiese dimensie daaragter: aangesien die “*Goodbye*” ook gerig word aan 'n Kanna wat terugkom na Makiet se begrafnis, en die terugkeer “*hystoe*” 'n afskeid word. Hieruit blyk dadelik dat “*niks is soos dit is*” in die stuk nie, dat die betreklike die bepalende faktor is in alles wat gebeur: ironie synde een van die belangrikste relativerende struktuurmiddels in die teatrale teks of literatuur.

University of Port Harcourt
Together in Excellence

Brink sien ironie al in die voorspel “*O waar is Moses*”, waarin Kanna aweregs geprefigureer word: Moses het, ten spyte van al sy besware en gebreke, sý volk gered; Kanna, wat oënskynlik in alle opsigte toegerus is en 'n potensiaal het om sy mense te “*red*”, doen dit nie. En deur die epies-didaktiese samevatting wat onmiddellik op die lied volg, word hierdie spesifieke situasie ook dadelik uitgebrei tot “*'n verhaal.... van die eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees*”. Selfs die aanbiedingswyse word aangekondig: “*Die spel in hierdie verhaal is nie chronologies nie. Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen...*”

Wanneer die stuk self, na die aanhef, begin, is enkele figure op die verhoog sigbaar. Kanna is reeds teenwoordig en sal tot aan die einde nooit die verhoog verlaat nie. Dit is eers ná 'n gesprek van verskeie minute, waarin hy en Makiet deurentyd by mekaar verby praat, dat die “*waarheid*” skokkend onthul word: Makiet is alreeds dood. Op één verhoog is verskeie ruimtes tegelyk

verteenwoordig. Hiervandaan mag alles deureenvloei - en Small se meesterskap blyk uit die spontane en tog fyn berekende wyse waarop dit gebeur: eers 'n terugkeer na die onmiddellike verlede (die familie se pogings om Kanna oorsee telefoniese te bereik), dan - in dramatiese reliëf - verder terug na sy vertrek oorsee, destyds. Die een oomlik word hy gevra om te kóm, die volgende sien ons hom gáán: so word die slot al prefiguratief verwesenlik en die moontlikheid vir 'n sikliese opset geskep (Brink, 1986:170).

Die derde episode gaan nog verder terug: na die eerste verkragting van die klein sewejarige Kietie. Ook dit staan teenoor 'n “toekoms”, aangesien Klein Kietie teenoor die Groot Kietie, haar eie “resultaat” staan, as sy (Klein Kietie) binnekom.



Die kruistog in die verlede in gaan in die vierde episode nog verder antichronologies terug - teweens een van die suiwerste teatermomente in die stuk - met die voorstelling van die gesin se trek na die stad. Dit word nie “onthou” nie, maar “oorgespeel” deur die personasies op die verhoog. Die toneel eindig met Kanna se onwilligheid om sy familie wat so “uit die stof van die aarde” in die stad opdaag, te eien. Hierdie keer staan daar nie 'n Klein Kanna teenoor 'n Groot Kanna nie: binne die één persoon word 'n tyds- en kultuurskisoefenie voltrek.

Hiervandaan word daar weer vooruitbeweeg in die tyd - na Kietie se verhouding met die straatprediker Jakob (waardeer die Voorspel en die hele musiekraam van die stuk verskuif na “deel van die storie” - net soos Kanna sowel as “seremoniemeester” en as “personasie” optree), haar tweede verkragting en Jakob se selfmoord. Om te verhoed dat die sentimentele inhoud te swaar word, sorg Small met fyn intuïsie dat dié episode hoofsaaklik deur epiese voorstelling geobjektiveer word.

Uit die musiek waarmee die episode eindig, ontstaan die sentrale moment van die stuk: die situasie “Goodbye, Diekie” wat skaars in Afrikaans sy gelyke het. Dit

word binne die voortstromende geheel 'n eiland van epies-liries-dramatiese voorstelling, en tegelyk een van die sterkste uitinge van Totale Teater waarvan Brink weet, 'n Middeleeuse misteriespel in die klein.

Agter 'n verligte venster in 'n skematies voorgestelde huis is Makiet se tweede man, die goeie ou Pang, aan die sterf; daarvóór, op die straat, stroom “*die bont bedryf van aardse dinge*” kermisagtig verby met blommeverkopers, vrugtevensters, grapmakers en toeskouers. En uit dit alles, draaiend soos 'n kolk, ontstaan 'n situasie waarin baie tye saamdans: Kanna wat nou terug is en uit sy gepynigde gewete alles aanskou, die verloop van die gesinnetjie se lewe in Distrik Ses, Kietie se ellendige bestaan saam met Poena, Poena wat haar aanrand, Diekie wat wraakneem, Diekie se verhoor. Dit geskied nie opeenvolgend nie, maar simultaan. Daarom is alles deel van die straatkermis, deel van 'n “*verhoor*”, deel van die vaevuur van die gewete, deel van die spel van dood en lewe. En aan die einde van die episode “*word*” die vrolike straatspel 'n doodsoptog wat in die dooie Pang se lykstoet stop, met Kietie se waansinnige lagbui op die agtergrond. Dit is 'n oomblik van waansin.

Al wat hierop moet volg, is Kanna se terugkoms - opwindende en skrynende voorstelling van 'n nuwe rit op 'n donkiewaentjie. Hy is terug by Makiet. Hy is te laat. Hy keer môre weer met die vliegtuig terug huis toe. Hier, volgens Brink, kristalliseer een van die sentrale motiewe van die stuk uit: Kanna se gewetenstryd as konflik tussen “*hystoe*” en “*huis toe*”. Dit is wat aan al die ander dinge beslag gee. Die stuk is 'n meesterlike voorbeeld van skuinsverwysing (“*oblique reference*”); dit gaan nie oor wat ons voor ons sien, oor Makiet en Kietie en Diekie en al die ander nie: dit gaan oor Kanna wat, ook letterlik, die hele tyd “*op die agtergrond*” verkeer. Wat voorgestel word, is tekens van wat in hom woed: 'n stryd om vereenselwiging, 'n stryd om êrens te “*hoort*”- in hys of huis, êrens. Dit word nêrens uit-gesê nie, maar dit is oral teenwoordig. En omdat dit nie in soveel woorde “*ondersoek*” word nie, behou die drama aan die einde 'n indruk van 'n ander dimensie, 'n woordelose, waarin betekenis tot in die oneindige

voortgeplant word. Volgens Brink het ons Kanna deurentyd byna passief voor ons gesien (maar 'n bedrieglike passiwiteit! die figuur op die verhoog het skaars beweeg - maar alles wat gebeur het, almal wat rondom hom beweeg het - was hysélf): nou huil hy. Nie waansinnig soos Kietie nie, nét huil. En die “*dooie*” Makiet glimlag. Daarop eindig die stuk. In 'n sin het Kanna hier, in sy huil en in haar reaksie, by die “*hys*” uitgekom - selfs al gaan hy môre huis toe. Dis nie seker nie, niks is seker nie, alles staan oop voor die donkerte: maar dis 'n moontlikheid. 'n Moontlikheid wat deur niks anders as die teater só gesê sou kon word nie. Aldus A.P. Brink se interpretasie van *Kanna Hy kô Hystoe*.

Vervolgens 'n samevatting van Réna Pretorius se studie van *Kanna hy kô hystoe* (1987:85-99): Die drama *Kanna hy kô hystoe* (1965) het sy wortels in Small se dieper betrokkenheid by die *spanninge* en konflikte van sy tyd en tydgenote en meer bepaald in “*die on-Christelike pyn en vernedering wat die Afrikaner op ons (die bruinkleuriges) afdwing elke dag?*” (Small 1961a:103).

University of Fort Hare
Together in Excellence

Vir 'n juiste vertolking van Small se dramatiese inkleding van die stofgegewe van *Kanna Hy Kô Hystoe* moet die kyker/leser sy voorkennis van bepaalde pretekste en sy literêre geskooldeid-in die spel bring. Rekening moet veral gehou word met *Die eerste steen?* (1961), Small se “*uit-die-hart-geskrewe boekie oor my ervaring in die apartheid-opset?*” (Tafelberg-Uitgewers 1972:102), sy drie digbundels: die debuutwerk *Verse van die liefde* (1957), sy twee bundels “*strydverse?*”/“*versetpoësie?*”: *Kitaar my kruis* (1961b) en *Sê sjibbolet* (1963); die Bybel - volgens Small die sterkste invloed in sy werk (Gesprekke 1972:103). Onontbeerlik ook is kennis van die non-Aristoteliaanse dramakonvensies.

In die Proloog word die kerngegewe van *Kanna hy kô hystoe* aangegee as “*'n verhaal oor ... die eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees... en ook die verhaal van een wat hulle liefhet?*” (Small 1965:9). Konkreet dramaties gestel: Dis die ironiese verhaal van die bruin armes - soos vergestalt in Makiet Dywids en haar gesin - se hoop op 'n volksredder, en van Kanna (Makiet

se “*welfare*”-kind) se verloëning van die hoë verwagtinge wat sy gesin en volksgenote van hom as moontlike bevryder gehad het.

Die dramaturg stel 'n hele groep karakters, verteenwoordigend van 'n wye spektrum lewenshoudings ten opsigte van hulle omstandighede, in interaksie met mekaar. Die aksent word verskuif van die innerlike lewens van hierdie karakters na die wyse waarop hulle hulle teenoor mekaar en veral teenoor hul lewensomstandighede gedra. Die kragtige emosionele impak van die sentimentele, melodramatiese elemente in hierdie stuk versluier - jammer genoeg - die intellektuele beroep wat gemaak word op die kyker/leser om krities-evaluerend na te dink oor die uiteenlopende lewenshoudings ten opsigte van die onverdiende lyding, en die “*lesse*” wat as't ware hieruit te leer is.

Pretorius beskou die pragmatiese Roeslyn se gelatenheid en lotsaanvaarding as 'n “*gaan-lê-houding*”. Dié houding blyk *inter alia* uit haar reaksie op Kanna se bly “*daar anmerkant*”. “*Maar só is die lewe maar, sê ek altyd, kôs wat kan 'n mens annerste sê?*” (bl. 21)¹

Klein Diekie se driftige haatreksie op die skollies se eerste verkragting van Kietie, laat haar waarsku: “*Het ek nie vir djou gesê, Diekie, hou djou mond nie, hé?*” (bl.22).

Ook by die liggaamlik en geestelik gebroke Kietie is die gaan-lê-houding aanwesig soos weerspieël in haar refreinagtige woorde: “*dit maak mos nie nou meer saak nie*” (bl. 21,22,34), met dié verskil: waar Roeslyn lankmoedig en “*gedwee ly*” (Small 1957:11) is daar by klein Kietie eers 'n onverskilligheid en in haar latere waansin 'n nie-begrypendheid in haar onderganing van haar ellende.

Roeslyn se seun, die straatprediker Jakop, wil as man van die woord/Woord die woorde/Woord as't ware wapen(s) laat word om die probleme en omstandighede

¹Bladsynommers verwys na die 1965-uitgawe van *Kanna hy kô hystoe*.

te beveg. Met sy “*kitaar*”, sy woord/digterwoord, wil hy aanhou sing/praat en wil hy sy mense ook daartoe aanmoedig, immers:

Die muur sal val

Sing tot die laaste dag!

(Credo: *Kitaar my kruis* 1961b)

Deur te sing, kan die aardse lyding getransendeer word - 'n ironiese gesteldheid as in ag geneem word dat hy sy eie pyn en ontwrigting ná Kietie se tweede verkragting en die daaruitspruitende swangerskap nie kan verwerk nie en in 'n vlaag van moedeloosheid selfmoord pleeg.

Diekie, Makiet se seun, is vasgevang in die kringloop van vernedering, onreg, verbittering en vrugteloos *haat*. Maar Diekie het nie vergeet nie... *Eéndag....Eéndag... het Diekie gedink, sal dit kiets wees...*” (bl.50). In 'n vlaag van onverantwoordelike haat wreek hy hom op sy suster se moordenaar, die daggaverslaafde Poena, en dit lei tot sy galgdoed.

Kanna met die “*goeie kop*” (bl.21), toegerus en geroepe om 'n verantwoordelike leier - 'n soort Mosesfiguur - vir sy volk te wees, se “*hart was ook maar nie hierso nie*” (bl.21). Kleinburgerlik in sy selfsugtige omsien na eiebelang “*kon hy nie bly nie*” en laat hy toe dat hy deur omstandighede “*gedwing*” word om ver weg te gaan, weg te bly ten spyte van alle herhaalde pleidooie om “*hystoe*” te kom, al keer hy uit skuldgevoel vlugtig terug vir Makiet se begrafnis om onmiddellik daarna “*weer huis toe*” te vertrek, sy mense vir goed af te sweer en hulle hoop op 'n “*bieter lewe*” te vernietig. Hy neem 'n pap, onbetrokke houding in teenoor die lotgevalle van sy mense, sy huisgenote en veral Makiet wat selfloos vir hom opgeoffer het.

As teenhanger vir die selfbejammerende, patetiese Kanna staan Makiet. Hoewel fisiek belemmer as rolstoelgebondene en halfblinde vrou, word sy, deur haar geloof in menslike waardigheid, haar ontferming oor lydendes (soos die weeskind

Kanna), haar vergewende hart en helder geloofsoortuiging: “*Maar die Here was darem oek genadig/goed oek vir ons/gewies*” (bl. 12,13), die draer van die Christelike boodskap dat liefde groter is as onreg, as haat, as kleurverskille, as rassediskriminasie. In en deur hierdie hele lewenshouding bied Makiet - hoewel geen dinamiese, kragdadige, manlike Mosesfiguur wat

... simplie sy stok... gryp

en ... skrou op die volk

en ... loep moet die volk (bl. 7)

nie - dalk 'n moontlike antwoord op die omstandighede van haar mense. So word die volk se gebed om redding uit hul lyding op ironiese wyse verhoor.

Hierdie vertolking van Makiet as moontlike redder word baie subtiel voorberei. Makiet is die sterkste draer van die handelingsverloop, sy is die sterkste teenspeler vir Kanna, sy is die een wat net ná die proloog in die aanvangswoorde van episode twee (“*Goodbye Kanna*”) en met die vroegste woorde in die slotepisode (“*Kanna hy kô hystoe*”) vir Kanna attent maak op die wind: “*Die wind is sterk, nè, Kanna*” (bl. 11); “*Onthou jy nog dié wind?*” (bl.59) Die huilende wind is 'n ambivalente akoestiese simbool wat enersyds 'n negatiewe waarde van dood, leegheid, destruksie (“*Alles waai hier doot, Kanna*” - bl.11) en andersyds 'n kreatiewe, positiewe waarde of konnotasie van herlewing, lewenskrag en vryheid kan hê. In die slottoneel waai dit in teen die dodemarsmusiek wat as musikale kommentaar op Kanna se verbintenis met sy volk funksioneer.

'n Verdere sleutel tot hierdie vertolking van die dramatiese betekenis van Makiet se lewenshouding word gebied deur die intertekstuele verbande wat eksplisiet en implisiet gegee en gesuggereer word tussen hierdie dramateks en Small se destyds bestaande oeuvre.

Die Proloog open met 'n ghommalieliedjie uit die digbundel *Sê sjibbolet* (1963): “*O wáár is Moses*”. Dis ironies dat 'n piekniedjie die draer is van die noodkreet om 'n bevryder. Die gedig en die hele klimaat waarin dit binne bundelverband

verskyn, het 'n belangrike funksie in die drama: die toespeling op die geskiedenis van die Israeliete wat in Egipteland onmenslik behandel en onderdruk is deur 'n tirannieke Faraon impliseer 'n parallelle twintigste-eeuse situasie van die bruinmense in Suid-Afrika onder blanke bewind. Net soos Godsvolk gesmag het na 'n dinamiese bevryder om hulle uit die “*slawehuis*” uit te lei na 'n Kanaän waar hulle menswaardig en volwaardig kan leef, verlang ook die bruinkleuriges na 'n Mosesfiguur - nie 'n liefdevolle, lydende Christus-Verlosser wat met sy boodskap van liefde en genade die mens geestelik wil red nie, maar 'n aggressiewe daadmens. Die Godsmans Moses was as mens gestrem: 'n hakkelaar, 'n stamelaar, selfs 'n moordenaar - 'n “*misdryf*” wat hom ten goede gereken word, want die dood is gepleeg ter beskerming van 'n Israeliet wat deur 'n onderdrukker verneder is - maar as bevryder het hy “*plyn en simple*” kragdadig opgetree: hy het “*geloep met die volk*”, “*moet die klippe die volk geslaan*”, en ... die koperslang voor die dwarsvolk opgehang en die dwarsvolk het gebewe maar die dwarsvolk het gelewe (bl.7,8).

Jakob, die straatprediker, se lied/gebed word ironies in retoriese vraagvorm aangebied:

O waar

waar

waar is Moses...?

waardeur vroeg reeds gesuggereer word dat daar dalk nie so 'n bevryder gevind mag word nie. Hierdie ironiese moontlikheid word op verskeie maniere versterk: nadat Jakob gesing/gebid en die kitare stil geword het, slinger die Eggo die refrein vraag al stadiger, al dringender leeg terug. Dié dringendheid word skerp benadruk deur gebruik van die akuutaksent en herhaling soos volg: “*wáár/wáár/wáár is Moses...*” Die refrein vraag val saam met die verhoog wat geleidelik donkerder en naderhand heeltemal donker word.

By hierdie straatgebed sluit Jakob se latere straatpreek in liriekvorm aan (bl.32-35): “*Kô laat ons sing*”. Hierdie gedig is uit een van Small se vroeëre digbundels: *Kitaar my kruis* (1961). In hierdie gedig is die kernidee: Moses sál sy volk lei, maar hy sal hulle nie met geweld op kragdadige wyse uit die staat van onderdrukking lei nie² - hy laat hulle binne hulle toestand-van-ellende sing. Hier speel musiek miskien 'n vertroostende rol (hierdie navorser se perspektief). In plaas daarvan dat die Moses-staf op wonderlike wyse 'n gevaarlike slang word ('n elementêre simbool vir boosheid), word dit in Jakob se hand 'n kitaar (subtiele simbool vir klankbegeleiding by liefdesliedere). In en deur die woord en die lied (liefdeslied?) sing hulle hulle los van hul pynlike lot. Die credo van die digbundel *Kitaar my kruis* word ook in hierdie aanvangsgedig van die digbundel geaktiveer:

Die muur sal val
Sing tot die laaste dag!



By implikasie: daar moet geduldig gewag word op wat moet kom.³

University of Fort Hare
Together in Excellence

Dis veelseggend, volgens Pretorius, dat die gelowige Jakob, “*die ôriekel van God*” (bl.31), juis gedurende en weer in 'n terugflits kort ná sy praat met God en met sy mense en met homself, Makiet se refrein laat náklink. “*Die Here, Hy's genadig, lyster!... Die Here, Hy's baie goed!...*” (bl.34); “*Die Here, Hy sil vir hulle goed wies... Die Here Hy's genadig. Glo jy dit?... Die Here Hy's goed. Glo jy dit?*” (bl.35). Hierdie toonverandering en die wysiging van die

² In 'n voetnoot verwys Pretorius na die motto voor in *Sê sjibbolet* wat geneem is uit die werk van Sören Kierkegaard:

I know it well, there have been mockers of religion who would have given - yea, what would they not have given? - to be able to do what I can do, but did not succeed because God was not with them... With me is the Almighty- and He knows best how the blows must be dealt so that they are felt, so that laughter administered in fear and trembling may be the scourge - it is for that I am used. Is dit toevallig dat ons telkens hoor/lees: Makiet “*lag haar laggie*” (bl.18,19,20,25)?

³ Ook die opdrag: “*Jannie/wat reeds lag: Laat dié vermoë vir jou'n skild word teen/die bitterheid*”, dui op die belangrikheid van hulle gesindheid in die stryd, volgens Pretorius in hierdie voetnoot van haar.

bevrydingshandeling dui op 'n besliste gesindheidsverandering. Small het saam hiermee 'n patroon geskep waarvolgens hy op eksplisiete wyse voortekste uit sy vroeëre werk kontekstueel betrek, die Mosesgedigte éérs uit die 1963 - en tóé uit die 1961- bundel - twee gedigte waarvan Small self baie hou (*Gesprekke* 1972:97). Dis daarom nie onwaarskynlik nie dat die kunstenaar, nes die dramatiese figuur Kanna, telkens verder terugreik in sy onthou en daarom (dalk) terugreik na verse en (religieuse) gedagtes uit sy vroegste werke - “*gedagtes (wat)... basies dieselfde bly*” (*Gesprekke* 1972:103).

Waar Small in die slottoneel van *Kanna hy kô hystoe* die gedagtes van liefde (uit 1 Korinthiërs 13:1-13) oordra, doen hy dit uiters subtiel en streng volgens teater-/dramakodes op 'n wyse “*wat deur niks anders as die teater só gesê sou kon word nie*” (Brink 1986:172).



Volgens Réna Pretorius kan 'n ander vertolking van die slottoneel as dié van Brink gemaak word. Die begeleidende agtergrondgeluide of- musiek waarmee die episodes ingelei en/of afgesluit word, het belangrike struktuurfunksies. Episode twee, “*Goodbye Kanna*”, begin, soos die Proloog, met die somber deuntjie met sy religieuse klank: “*O wáár is Moses?*”; Makiet en Kanna se verskyning word egter begelei deur 'n huilende wind, soos reeds aangedui: 'n ambivalente simbool wat - in retrospeksie - heel vroeg in die drama reeds die negatiewe geestesgesteldheid van Kanna teenoor sy volk se omstandighede asook die positiewe geesteshouding van Makiet akoesties ondersteun het. Op visuele vlak word hierdie kontras met lig/donker-effekte tegnies veraanskoulik.

Die slotepisode, “*Kanna hy kô hystoe*”, titelgewys die teenhanger van episode twee, word eers deur “*Kô laat ons sing*” begin, maar dan neem dodemarsmusiek oor. Dit sluit op realistiese wyse aan by die feit dat Makiet dood is, maar word nie verder met Makiet geassosieer nie. Die telefoongesprek waartydens Ysie en Jiena vir Kanna sê van Makiet se dood en komende begrafnis en waartydens hy belowe om te kom, vind in die donker plaas. Kanna se mymerpraat “... *'n mens vergeet*

nie alles nie...” (bl.63) vind ook te midde van die donkerte plaas; elke keer as Makiet die woorde/gedagte “*Kanna hy kô hystoe*” uitspreek, word die dodemars gehoor; sy aankoms by Roeslyn se huis vind plaas teen die agtergrondmusiek van die dodemars. As 'n huilende Kanna in die skaduwee bly staan terwyl die volle lig op Makiet se gesig val, word die dodemars gehoor. Hieruit lei Pretorius af: Kanna se skynbare vereenselwiging met “*sy mense*”, die waardes wat hy uitgeleef het: die tema van “*Kanna hy kô hystoe*”, word op dramatiese wyse deur die donkerte en begeleidende dodemarsmusiek ironies gerelativeer. Kanna se verbintenis met sy volk is dood en daarom sê hy in die taal van die vervreemde, die ontwortelde, aan Jiena dat hy dadelik na die begrafnis weer vertrek: “*Ek ek kry weer môre se vliegtuig huis toe; ek moet ... môre weer huis toe!*” (bl.70).

Die volk se verlange dat Kanna as hulle Moses-figuur uitredding sou bring, word finaal vernietig. Die ironiese kontras tussen Kanna en Moses is reeds deur die “*ôriekel van God*” dalk vermoed; daarom is die retoriese vraagvorm vir die lied gekies. Moses het onmiddellik, dramaties, aggressief gehandel - Kanna het gedink en gevlug; Moses is in die huis van 'n vreemde Farao opgelei, maar het teruggekeer en sy bevrydingstaak volvoer- Kanna verkies sy selfsugtige lewe in die vreemde en gaan vir goed weg.

Waar skaduwees, donkerte en dodemarsmusiek met Kanna en sy lewenshouding geassosieer word, word Makiet telkens met lig verbind - lig wat gaandeweg sterker groei. Met die opening van die slotepisode skyn die lig dof oor Makiet (en Kanna); tydens die vooruitflits van die begrafnisdiens sing haar mense van lig: “*laat tans U lig/my donker pad bestraal...*” (bl.61); na die afsluiting van die bogenoemde telefoongesprek wat in die donker plaasvind, gaan die ligte aan as Makiet, blind en stil, haarself stadig na vore stoot: “*sy's 'n glimlaggende, triomfantlike visioen*” (bl.63). In die slottoneel waar Makiet en Kanna alleen op die verhoog is, val die lig net op Makiet. Die lig krimp kleiner (nie dowwer nie) tot dit uiteindelik nét op haar glimlaggende gesig val (bl.71). Blinde, glimlaggende Makiet en die boodskap van Christus wat sy geleef het, staan in die helder lig - op

toneelmatige wyse is dit 'n bevestiging dat die moontlike antwoord op die bruinkleuriges se probleem by Makiet en in haar lewenshouding gevind mag word. In die Christelike liefdesbeoefening kan die bruinman sy pynlike lot besweer.

Hierdie vertolking voer volgens Pretorius die parallel wat by wyse van die twee Moses-gedigte geskep is tussen die Israeliete en die “*Kleurling*”-volk deur tot sy volle konsekwensie: Die Israeliete het 'n forse Koning as Verlosser verwag, maar die Messias wat gekom het, het geleer dat 'n mens jou vyande moet liefhê, Makiet se mense het hulle hoop op die groot man Kanna gevestig, maar dis Makiet wat in haar uitlewing van die boodskap van die bevryding-deur-liefde 'n antwoord bied op die probleem van haar volk.

Ten nouste verweef met die epiese gegewe van Makiet-hulle is die verhaal van “*een wat hulle liefhet*”. Kanna se perspektief op sy individuele dilemma voeg boeiende dimensies by tot die dramatiese handeling.

University of Fort Hare
Together in Excellence

Small probeer morele regverdiging vir Kanna se optrede inbou deur sy stryd voor te stel as 'n universele, tragiese konflik tussen reg en reg; dis reg om - soos Makiet-hulle van hom verwag - as 'n “*geroepene*”, as “*die armes se heilsverwagting*” (Antonissen 1966:214) in Suid-Afrika te bly en hom te wy aan sy taak om vir hulle almal 'n “*bieter lewe*” te verseker; as individu het hy ook sy reg om 'n vrye keuse uit te oefen ten opsigte van hoe en waar hy sy persoonlike gawes en persoonlike vryheid en sy reg op 'n menswaardige bestaan die beste kan uitleef; immers: as intellektueel pas hy, vanweë sy anderskleurigheid, nêrens in Suid-Afrika nie - hy is hier 'n soort tussen-persoon in 'n niemandsland. Gevolglik gaan hy weg en daag ter elfder uur op. In die proses laat hy hulle, wat alles vir hom moontlik gemaak het, in die steek en word self 'n skuldgeteisterde en onwortelde.

Kanna is deurgaans aanwesig op die verhoog en in sy berou en selfkonfrontasie reconstrueer hy sy en Makiet-hulle se verhale, roep hy al die onthutsende episodes

op wat gebeur het ter wille van hom en dié wat gebeur het vanweë sy onbetrokkenheid by die lotgevalle van sy eie mense. Kanna se innerlike wroeging lê in sy stryd tussen sy liefde vir sy mense (vgl. die refrein: “*Ek het hulle liefgehad.... Ek het hulle nog...*”) en “*sy geleerdheid*” (“*ek kon nie bly nie*” - bl.17); in sy begeerte om as intellektueel iewers tuis te voel; by sy versukkelde mense hier of by ontwikkeldes en beskaafdes élders “*ver weg van Diekie af... en van Antie Roeslyn se kinders af...*” (bl.9,10) - ver weg van die “*bloody darned silly people*” (bl.16). In die taal van die drama is dit 'n konflik tussen “*hys toe kom*” of “*huis toe gaan*”.

Sy verskeurdheid word in verskillende episodes gedramatiseer, soos die telefoongesprekke (afgewissel deur selfgesprekke) met Roeslyn se dogters en die twee karretjie-episodes waartydens sy onmag om situasies met sy gesinsgenote te hanteer, duidelik blyk. Hy kon hom nooit - selfs as kind - waarlik met Makiet-hulle identifiseer nie en daarom kon hy by hul aankoms by Roeslyn se krotbuurthuisie in die Kaap nie vir hulle waai nie; ook by sy terugkeer uit die vreemde blyk sy onvermoë om hom te vereenselwig met die twee “*hawkers*”, Skoen en Toefie.

Die feit dat hierdie “*welfare*”-kind egter van kleins af “*apart*” gestaan het, verswak volgens Pretorius die hele voorstelling van sy latere misplaastheid as slim, geleerde bruinman. Kanna wil voorgestel word as 'n diepverskeurde en onwortelde mens - 'n patetiese slagoffer van die apartheidsbeleid. Dit is daarom ironies dat hy in sy ongemak teenoor sy eie mense, in sy onbereidheid om die versukkeldes op te hef, 'n demonstrasie gee van die “*apartheid*”-sindroom.

Rob Antonissen (1966:26-28) konsentreer hoofsaaklik op die epiese inslag van *Kanna*. Die vertelhandeling roep gebeurtenisse uit die verlede op. Dit dien as prikkel vir die dramatisering van gebeure in die verhoogteks. Bowendien werk die vertelhandeling ironiserend en relativerend vanweë meer as een

vertellersperspektief, en bind die achronologiese opwelling van herinneringe tot 'n eenheid.

Antonissen beskou *Kanna* as 'n voortreflike eksperiment met die tegniese aspekte van die drama, juis as gevolg van die epiese-dramatiese inkleding daarvan. Vir hom is hierdie dramateks ook “*die mees deurtastende inlewing in die bestaan van die arme*”. Tog voel hy dat Kanna se ambivalensie nie genoegsaam ontgin is nie.

Kanna toon vir J.C. Kannemeyer (1983:294-296) raakpunte met onder andere, die Middeleeuse epiese spele, die maatskaplike probleemdramas van skrywers soos J.F.W. Grosskopf en H.A. Fagan en moderne dramaturge soos Bertolt Brecht, Thornton Wilder en Arthur Miller. Die eenheid van *Kanna* is vir Kannemeyer, ten spyte van die achronologiese volgorde van die tonele, te vinde in die sirkulerende uitsprake, die herhaling van situasies en die terugkaatsing van tonele na dié wat hulle voorafgaan. *Together in Excellence*

Net soos Antonissen is Kannemeyer van mening dat Kanna se gespletenheid nie diep genoeg ontgin is nie. Dus dra ander karakters soos Makiet die “*menslike nood*” wat eintlik sy eie moes gewees het. Kannemeyer beskou tog *Kanna hy kô hystoe* as die belangrikste Afrikaanse drama sedert die sestigerjare.

Vermeulen (1987:34) beskou *Kanna Hy Kô Hystoe* as 'n besonder dig gestruktureerde drama. Onder meer skep suggestiewe spele, die manifestasie van gestaltes, indirekte jukstaposisies en die vervloeiing van gespeelde tye en ruimtes, 'n droomwêreld van skadu's en lig, aksente en newetone wat veroorsaak dat *Kanna*, nes enige droom, bykans oneindig meerduidig is.

Volgens Vermeulen kristalliseer verkragting, skuld, aanklag en die verhoor uit tot van die belangrikste samehangende betekenispatrone onderliggend aan *Kanna*. Hy beweer dat verkragting met verloop van die stuk een van die sentrale metafore

word. Vanaf Kietie se eerste fisieke en geestelike verkragting, en deur Jakob, Diekie en Makiet se geloofsverkragting heen, kring die motief uit tot 'n universele vlak, naamlik die maatskaplike en politieke verkragting van die mens deur sy medemens. Daarom is die rol van 'n verhoor so belangrik in *Kanna*.

Die primêre funksies van 'n verhoor - te wete dié van aanklaer, aangeklaagde, verdediger en arbiter - is volgens Vermeulen reeds van die aanvang van hierdie drama af op sublieme wyse werksaam. Vergelyk Jakob se eerste woorde en sy verdere optrede in die eerste handelingseenheid van die stuk as implisiet dié van 'n aanklaer wat Moses/Kanna, die aangeklaagde, aankla.

In die sesde bedryf word die verhooraspek van die drama meer eksplisiet uitgespeel deur die verhoor van Diekie, maar ook verdiep tot die verhoor van Kanna en die gehoor.

University of Fort Hare

Die saak waaroor die verhoor - en derhalwe ook *Kanna* - handel, is vir Vermeulen die aanspreeklikheid van die mens vir die lyding van sy medemens.

Met betrekking tot Diekie plaas die drama die regter en die gehoor in die rol van arbiter terwyl Kanna die funksie van verdediging vervul.

Vermeulen wys daarop dat die regter se beslissing nie dieselfde is as die gehoor s'n nie, want soos Kanna en die hele spel uitwys, is daar wel versagende omstandighede met betrekking tot Diekie se aanspreeklikheid vir Poena se dood.

Maar wie is aanspreeklik vir Diekie se lot? Kanna? Op hierdie vlak van die verhoor bly die vraag subtiel onbeantwoord, sodat die gehoor kan beslis, verklaar Vermeulen.

In die geval van Kanna is die saak vir Vermeulen meer ingewikkeld. Vanweë sy skulddroom tree hy afwisselend en soms tegelyk op as aanklaer, aangeklaagde,

verdediger en arbiter. As projeksies van sy gewete funksioneer Makiet, Jakop, Kietie, Diekie en selfs Roeslyn-hulle dikwels soos aanklaers en arbiters. In sy droomverhoor hou sy gewete en hulle hom direk en indirek verantwoordelik vir hul armsalige lot.

Dis presies hier waar die gehoor volgens Vermeulen as arbiter moet besluit in hoeverre Kanna/ Makiet-hulle se aanklag, verdediging en geïmpliseerde uitspraak regverdig is, al dan nie. Is daar soos in die geval van Diekie versagtende omstandighede?

Daar is na Vermeulen se mening sodanige omstandighede wanneer daar besef word dat Kanna nie net bloot om selfsugtige redes sy mense in die steek gelaat het nie, maar dat sy sosio-politieke posisie as intelligente en hoogs gekwalifiseerde bruinman onder die apartheidsbeleid ook 'n groot motiverende rol in sy optrede gespeel het.

University of Fort Hare
Together in Excellence

Vermeulen wys verder daarop dat genoemde beleid hom in 'n paradoksale en daarom onhoudbare situasie plaas, naamlik: om volwaardig mens te wees, moet hy sy aanspreeklikheid teenoor sy mense nakom, maar gegewe sy tweederangse burgerskap onder die diskriminerende wette van apartheid, kan hy nie volwaardig mens wees as hy in Suid-Afrika bly nie.

Vermeulen stel dit ook só: om volwaardige mens te wees, moet hy emigreer na 'n land van gelykberegting, maar as hy dit doen, kan hy nie volwaardig mens wees nie, want dan kul hy sy eie mense - sy "roots".

Vermeulen vind dit dan ook nie vreemd dat genoemde paradoks Kanna geestelik in twee skeur nie. Met dié dilemma van Kanna in gedagte, kan die gehoor se uitspraak nie anders wees as dat daar wel versagtende omstandighede vir hom is nie. Maar - gegewe die sosio-politieke agtergrond van die drama en ons (wit, bruin, swart) se noodwendige betrokkenheid daarby - wat van óns

aanspreeklikheid vir die lot van mense soos Kanna en Makiet-hulle? En meer universeel: Wat van die mens in die algemeen se aanspreeklikheid vir die maatskaplike lewenslot van sy medemens?

Hierdie vrae, wat onvermydelik moet volg op bogenoemde insigte, plaas die gehoor vir Vermeulen tegelyk in die rol van aanklaer, aangeklaagde, verdediger en arbiter.

Dus, konstateer Vermeulen, die drama/verhoor gaan voort - nou nie meer op die uiterlike verhoog nie, maar in die innerlike belewingsruimte van elke sensitiewe lid van die gehoor.



M.M. de Wet (1978:36-37) bespreek *Kanna hy kô hystoe* vanuit die perspektief van die sogenoemde “*onoplosbare konflik*”.

University of Fort Hare

De Wet wys daarop dat die bogenoemde konflik in sy eenvoudigste vorm voorkom in sommige tradisionele tragedies waar die protagonis gedwing word om 'n keuse te maak tussen twee moontlikhede wat ewe ramspoedig is.

In *Kanna* se geval lê sy innerlike konflik vir De Wet daarin dat hy gekonfronteer word met 'n keuse tussen sy eie ontwikkeling as mens en sy morele verantwoordelikheid teenoor sy mense. Sy dilemma is egter dat enige van die twee keuses elkeen op sy eie manier 'n persoonlike vermindering sal meebring.

Met betrekking tot die sentrale konflik onderliggend aan *Kanna*, is De Wet se siening van groot belang.

Fanie Olivier (1982:607-609) bespreek, na 'n bondige samevatting van die verhaal onderliggend aan *Kanna*, struktuuraspekte soos die sewe “*episodes*”, die achronologiese handelingsverloop en die vitaliteit van die stuk. Hy werp ook lig op die innerlike konflik van *Kanna*, terwyl hy die tragiek van Makiet se lot sien in

haar tevergeefse geloof in hom. Insgelyks vestig hy die aandag op die tragiese ironie van Jakop se Moses-verwagtinge.

Ten slotte noem hy *Kanna hy kô hystoe* “'n ingrypende vernuwing in ons letterkunde”, waarin mense eie aan Suid-Afrika universele betekenis verkry.

3.2 Ontleding van die dramatitel

“*Kanna*”: die HAT (1981:517) gee die volgende definisies en verklarings van die lekseem “*kanna*”:

1. Enige plant van die geslag *Canna*, oorspronklik van Amerika, veral *Canna indica*, met helderrooi, geel of oranje, blomme en sierlike ovale blare [*L.canna* dun riet < *G. kanna* rietmat].
2. Benaming vir enigeen van 'n aantal eetbare bolplante soos die wildepatat en die kambro of die bolle van sulke plante, o.a. van die geslag *Sceletium*.
3. Ook ganna. Enigeen van 'n aantal vygiesoorte; kougoed [<Hott.].

Uit die bostaande verklarings kan die volgende afgelei word: Volgens een betekenis-onderskeiding van die woord is 'n *kanna* 'n uitheemse plant; dit is van Amerikaanse herkoms. Dit dra 'n “helderrooi, geel of oranje blom met sierlike ovale blare”; dus is dit kleurvol. As 'n helderrooi kleur met geel en (swart) gemeng word, is die eindproduk bruin van kleur. Vergelyk met *Kanna*, die karakter, wat genotipies en fenotipies 'n “*kleurling*” genoem word en ook taksonomies as 'n bruinmens gebrandmerk word.

Dat dit 'n “*blom met sierlike ovale blare*” is, verskaf die idee dat dit 'n entiteit is wat reprodutief is. “(S)*ierlike ovale blare*” onderskryf die idee van die reprodutiewe eienskap van die blom. Die adjektief “*sierlike*” suggereer iets

lofwaardigs omtrent die blom. Vergelyk dié idee met Kanna se skrandtheid by die skool.

Volgens 'n tweede betekenisonderskeiding is dit 'n “eetbare” plant; dus iets bruikbaar en voordeeldraend. Dink aan Makiet-hulle se doel om Kanna skool toe te stuur sodat hy 'n goeie, nuttige burger van die toekoms kon word. Die burger wat die nasie se toekomstige Moses sou wees. Meer oor die lekseem “*kanna*” in par. 3.10 van hierdie studie in verband met die Bybel as interteks.

“... *Hy kô hystoe*”: Hierdie sin verskaf die indruk dat die spreker wat dié frase uit, 'n “ongeletterde” plattelander is. Vergelyk met “*n Man kom tuis*” deur Chris Barnard. “*Hy kô*” (by die huis) gee ook die indruk dat daar iets spesiaals is omtrent die man se aankoms by die huis. Op hierdie wyse word die gehoor se nuuskierigheid vir die stuk geprikkel. Die gehoor wil graag weet wat so spesiaal is omtrent die man se tuis-koms.

University of Fort Hare
Together in Excellence

“*Kanna Hy kô hystoe*”: Die persoonlike voornaamwoord “(h)y” verwys na die subjek “*Kanna*”. Oppervlakkig speel hierdie voornaamwoord 'n oortollige rol in die sin, “*Kanna hy kô hystoe*”. Dit behoort te wees “*Kanna kô hystoe*”. Voornaamwoordprobleme van hierdie kaliber kom 'n mens dikwels teë by die (taksonomies genoemde) swartes as hulle Engels of Afrikaans praat. Om my punt kristalhelder te maak sal vertaling gedoen moet word:

Kanna hy kô hystoe	:	<u>Afrikaans</u>
U Kanna yena ufika'e khaya:	:	<u>isiZulu of isiXhosa</u>

In Xhosa en Zulu is daar niks verkeerd met die herhaling van die voornaamwoord “*hy*” (*yena*) nie. Dit speel eintlik 'n groot rol deur te beklemtoon dat dit Kanna is en nie iemand anders is wat huis toe kom nie. Dus, diep gesien, speel die byvoeging van die voornaamwoord “*hy*” 'n lokatiewe funksie. Dit plaas Kanna onder die swartes. Anders gestel, Kanna is ook deel van die swartmense, al is hy

ook deel van die blankes. Met ander woorde, òf by die swartes òf by die blankes behoort 'n “kleurling” tuis te voel. Hy mag nie vervreemd en gediskrimineer voel nie.

Die huistoekoms van Kanna kan met dié van Map Jacobs in *Krismis van Map Jacobs* vergelyk word. Albei hooffigure word verwag om terug te kom na lang jare se wegbly.

3.3 Die fabel as 'n “semiotiese sisteem”

In sewe episodes vertel hierdie drama die geskiedenis van 'n plattelandse “kleurling”-gesin wat, na die dood van die vader, stad toe trek en daar in ellende degenerere: die dogter na herhaalde verkrachtingsgevalle, die seun wat as wreker optree, en, met hulle verbonde, die siek tweede vader en dié met die dogter verloofde “man van die Here”, uiteindelik ook die moeder; terwyl die aangenome seun, Kanna, wat gestudeer het en op wie se “gelerentheid” hulle hul verwagting van 'n beter lewe gebou het, hy van wie hulle gehoop het “hy gaan 'n groot man word hierso onder onse mense”, in die buiteland sy loopbaan volg (Antonissen, 1965:213-214).

3.4 Die subkultuur van chroniese armoede en die sosiale euwels wat daarmee gepaard gaan

“Die tonele is uit ons arm buurt,” gee die dramaturg te kenne in die Aantekening/voorwoord van die drama. Die besitlike voornaamwoord “ons” verwys na 'n bepaalde sosio-politieke groep, moontlik die sogenoemde “kleurlinge”. Die “have nots” se aanwesigheid word deur die frase “arm buurt” voorgestel. Die stem op bladsy 19 bevestig dit dat dit inderdaad oor die “eenvoudiges, die eenvoudigstes, die armes wat altyd daar sal wees”, handel. Dis die tipe armoede waarvan Kanna selfverdedigend 'n universele probleem maak en waaraan hy volgens sy siening as 'n individu niks kan doen nie. Hy gebruik die

Bybel as metateks om homself te verontskuldig: Selfs die Bybel waarborg die ewige aanwesigheid van die behoeftiges.

Om oor armoede uit te brei: Makiet en Paans Dywids neem Kanna, die “*welfare-kind*” aan terwyl hulle op 'n plaas in die Karoo woon. Hierdie seun word nie soos 'n weggooikind behandel nie. Hy word op Makiet en Paans se weinige verdienste grootgemaak en skool toe gestuur. Mettertyd word hy na 'n hoërskool gestuur, en wel in Kaapstad, waar hy by iemand loseer. Selfs op hierdie stadium is dit Makiet wat opdok.

Na Paans se dood aan tuberkulose word die gesin gedwing om die boer se plaas te ontruim. Die plaasboer wil hulle nie meer huisves nie. Hier tree die plaasboer op as teenspeler wat sy bruin werkers slegs as produksie-eenhede beskou. Op hierdie wyse word die sosio-politieke agtergrond van Kanna aan die lig gebring. Hulle trek as gevolg van die plaasboer se “*eviction order*” met hul donkiekarretjie in die wêreld van voertuie Kaap toe. Hul trek na die Kaap is vol verwagtinge dat die lewe daar voorspoedig sal wees.

Die plaasboer se optrede (soos deur Makiet meegedeel) om Makiet-hulle sy plaas gedwonge te laat ontruim, dui daarop hoe on-Christelik hy is. Sy gevoelloosheid en genadeloosheid blyk ook daaruit. Dit was natuurlik nie Makiet se wil en keuse dat Paans sterf nie. Die vraag bly staan hoekom die boer nie Makiet op die plaas laat werk het nie. Daar word ook gesê dat Makiet 'n seun met die naam Diekie gehad het. As die plaasboer 'n manlike chauvinis (iemand wat glo dat slegs die manne die werk behoorlik kan doen) was, kon hy Diekie na sy vader se dood laat oorneem. Die boer se optrede (“*eviction*”) dui ook daarop hoe onwillig die blankes van apartheid was om lewe met die onderdrukte swartes, “*kleurlinge*” ensovoorts te deel. Is die boer se optrede nie 'n sosiale euwel nie?

Makiet se ontruiming van die plaasboer se plaas dui ook daarop hoe hulpeloos en magteloos Makiet-hulle was teen die blankes met hul wet. Makiet-hulle het nie die

vermoë gehad om die “*eviction order*” te weerstaan nie. Hier is hulle van hul menseregte besteel aangesien hulle nie as waardige en waardevolle mense behandel is nie.

'n Mens se status (sosiale status) word deur sy skatte verhef en gehandhaaf: as jy arm is, word jy deur die welgesteldes uitgebuit. As Makiet-hulle 'n welgestelde gesin was, sou dit miskien nie so maklik wees vir die plaasboer om hulle uit te sit nie. Die gesin sou byvoorbeeld van die mense van Griffiths Mxenge, Lubwoski, Fatima Meer ensovoorts se kaliber gebruik maak om hul menseregte te verdedig.

By Makiet-hulle se aankoms in die Kaap is die tekens van hul komende wanaanpassing reeds sigbaar. Kanna, wat reeds in die stad woon, voel skaam oor hul aankoms, aangesien hulle met 'n donkiekarretjie in die wêreld van motors hul opwagting maak. Wanneer deur middel van byklanke die Kapenaars se spotgeluide gehoor word, word dit duidelik dat hulle hierdie plattelanders met die donkiekarretjie snaaks vind. Wat 'n ontstellende ervaring vir Makiet en Diekie! Kanna voel minderwaardig en vernederd hieroor omrede die voorkoms van Makiet-hulle sy armoedige agtergrond openbaar maak. Vandaar sy ontevrede beswaar: “*Kyk hoe lyk die mense, Diekie!*” (bl.29) Hierdie beswaar, wat ook deur Makiet herhaal word, is die eerste teken van Kanna se vervreemding van sy eie mense. Hierdie minderwaardigheidsgevoel word verder versterk wanneer Toefie en Skoen Kanna by die lughawe met 'n perdekar kom haal. Hy het hulle nie daar verwag nie, aangesien hy van plan was om met 'n huurmotor na hulle te ry. Hy is erg onkant betrap deur hierdie skielike verskyning van Toefie en Skoen. Hy verskaf die rede vir sy verleentheid: “*God, hoe't hulle gestaar!*” Die mense het na hulle gestaar, aangesien hulle armoedig en vreemd gelyk het en gevolglik het Kanna nie geweet hoe om op te tree nie (bl.64-65).

Diekie se beskrywing van die dorpenaars as die “*vylgoed*” is dalk 'n antisipasie van die rampe wat Makiet-hulle in die Kaap sal tref. Dié uitbarsting kan ook as 'n emosionele ontlading van sy verleentheid beskou word.

Die tweede gevoel wat Makiet-hulle in die Kaap ervaar, is dié van insekureiteit. Daar is simptomatiese gevalle wat laat blyk dat die Kaapse milieu onherbergsaam is. Die plek waar hulle nou bevind, is moontlik 'n plakkerskamp (vandaar dat 'n los sinkplaat “*skuur op 'n verroeste spyker,*” bl.11) wat van skollies wemel. Hierdie arm, vervalde en oorbevolke buurt is nie veilig nie (bl.39): Makiet se dogter, Kietie, word op die ouderdom van sewe jaar verkrag (bl.23). 'n Reeks verkragtings volg daarna (bl.36, 37 en 49). As gevolg van die reeks verkragtings kry Kietie 'n kind. Hierdie traumatiese seksuele ervaring van Kietie lei daartoe dat Jakop, haar eerste man, homself om die lewe bring, aangesien hy nie meer die kroniese vernedering kan uithou nie.



By implikasie kla Kietie se verkragtings twee dinge aan:

- die wreedheid van die mens teenoor sy medemens. Dis wreed en immoreel dat die skollies haar so herhaaldelik verkrag, en wat patos verwek, is die feit dat hierdie verkragtings in die vroeë dae van haar lewe begin.
- Hierdeur word ook Kanna beskuldig vir sy mislukking om as reddende Moses op te tree wat die “*kleurling*”-maatskappy na 'n “*bieter lewe*” sal lei. Hierdie Mosaïese figuur sou dit kon voorkom dat kinders van Kietie se kaliber so kwesbaar is teenoor die kriminele element van die armoedige “*township*” en die plakkerskampe. (Meer oor die Mosesfiguur later.)

Hier is verkragting 'n simbool van morele verval, seksuele perversie en wreedheid wat die subkultuur van armoede kenmerk. Die situasie raak die ergste wanneer die verkragtings in prostitusie verander. Poena, Kietie se tweede man wat 'n ganja-verslaafde is, gebruik en buit haar uit vir finansiële doeleindes. Kietie kan ander werk kry, maar Poena verbied haar dit, aangesien hy nie veel daaruit kan baat nie. Vandaar: “*Nie... daar's nie profit nie*” (bl.54) en Makiet se vertelling op bladsy 52: “*So hy't vir Kietie net so gelaat staan, dan kom al die anner, hulle ammal het gekom. So later in die aand se kant het Kietie begin hyl, soggens kan sy nie roer*

nie...” Op bladsy 54 sê Kietie: “*Poena! Ek kan nie... meer nie.*” Hierdie ongevoelige uitbuiting is ook in *Krismis van Map Jacobs* aanwesig waar Mnr Cavernelis sy dogter, Blanchie, vir prostitusie gebruik om aan die ellendige “*township*”-lewe te ontkom.

In die Kaap raak Makiet-hulle gewoond aan en betrokke by die subkultuur van geweld: Nà Kietie se onophoudelike ketting verkrachtings besluit Jakop hartgebroke om met sy preekwerk op te hou, aangesien hy hierdie gewelddadige, immorele aksies as vernedering fokaliseer. Wanneer hy besef “*Kietie gaan 'n kind hê van rape!*”, kom hy tot die slotsom dat sy lewe nie meer die moeite werd is nie. “*Kôs hy kan dit nie stáán nie,*” sê Diekie (bl.51).

Na al die seksuele uitbuiting van Kietie deur Poena vir 'n kommersiële doel, raak Poena onverdraagsaam en “*mal van dagga*” (bl.56) as hy agterkom dat Kietie “*die bybie gaan kry*” (bl.56). As gevolg hiervan vermoor hy Kietie met die kind. Instinktief neem Diekie onmiddellik wraak deur Poena met 'n handbyltjie dood te kap (bl.57). Die polisie, wat veronderstel is om Wet en Orde te handhaaf, kom ook op die toneel en slaan Poena se kop in.

Kietie raak (voor haar dood) na 'n tweede verkrachting swanger en om die noodtoestand op te los, pleeg sy aborsie. “*Daar was 'n rumour al, lat Blanchie ... 'n abortion gehad het*” (Small, 1982:41). Maar dié gerug word versprei deur karakters soos Tommy Sobotker en die ander wat Blanche nie goedgesind is nie. In Kietie se geval word die noodsituasie nie opgelos nie, aangesien Jakop as gevolg daarvan selfmoord pleeg.

Nog op die gebied van sosiale euwels, kan 'n mens dwelmmisbruik as een daarvan meld. Die lyding van Paans aan “*tiebie*” word aan sy alkoholmisbruik toegeskryf.” *Die dokter het gesê dis van die drink... Dis van die syp...*” vertel Makiet op bladsy 26. Poena is betrokke by die verkrachtings van, prostitusie deur en geweld

teen Kietie weens sy verslawing aan alkohol en “Zol” (bl.52). Hy verkoop sy eie vrou ter wille van geld.

3.5 Siekte as faset van armoede

Op die plaas in die Karoo doen Paans (Makiet se eerste man) longtering op. Hierdie opdoening van “*tiebie*” is moontlik deur drankmisbruik. Hierdie gevolgtrekking word gebaseer op wat Makiet op bladsy 26 sê: “*Die dokter het gesê dis van die drink... Dis van die syp...*” Makiet se tweede man, Pang, doen ook “*tiebie*” op en sterf uiteindelik daarvan. Weer kan 'n mens miskien hierdie dood aan die onhygiëniese lewenstoestand toeskryf. Die lewe onder sulke omstandighede in die plakkerskampe kulmineer in epidemies en hoë dodetalle. Pang en Paans se dood kan met Maggie s'n in *Joanie Galant-hulle* vergelyk word. Maggie ontwikkel 'n maagsiekte (waarvan sy uiteindelik sterf) weens die onhygiëniese toestande waaronder hulle in die plakkerskamp woon. In al die bogenoemde dodegevalle is armoede 'n onderliggende faktor: Aangesien Makiet en haar man Paans ongeletterd is, werk en bly hulle op die Karooplaas waar Paans uiteindelik van longtering sterf. Pang en Makiet-hulle woon in 'n plakkerskamp in die Kaap, aangesien die “*township*”-lewe te duur is vir hulle om te bekostig. Maggie sterf van 'n maagsiekte omdat die dokters onwillig is om in die plakkerskampe te werk.

3.6 Die mens se ongevoeligheid teenoor die ander as oorsaak van werkloosheid en haweloosheid

Onder dwang ontruim Makiet se gesin die plaas in die Karoo. Daar is drie faktore wat tot die gesin se ontruiming lei, naamlik die dood as 'n natuurlike fenomeen, die ongevoeligheid van die mens teenoor sy medemens en werkloosheid. Paans, die broodwinner, sterf aan longtering op die plaas. Sy dood beteken dat sy gesin se bestaan nou haglik word. Nou raak die familie enigszins werkloos wat nêrens hoort nie. Aangesien hulle onproduktief is, word hulle deur die plaasbaas gedwing

om sy plaas te ontruim. Hierdie plaasboer se optrede is 'n tipiese voorbeeld van die mens se ongevoeligheid teenoor sy medemens. Makiet-hulle raak werk- en haweloses. Hulle trek Kaap toe om 'n “*dak oor die kop*” en werk te kry.

Poena wat Diekie as 'n “*regte vylgoed, die vullis*” beskryf, verteenwoordig in hierdie drama die werklose klas wat in die subkultuur van alkohol- en dwelmverslawing lewe (bl. 46). Makiet getuig op bladsy 52: “*Poena het nie gekan werk nie. Die dagga maak so...*”

Die kultuur van werkloosheid, haweloosheid en die ongevoeligheid van die een mens teenoor die ander is ook aanwesig in *Krismis van Map Jacobs* en *Joanie Galant-hulle*.



Map en sy kamerade is boemelaars wat in kriminele optredes en verkrachtings betrokke is. Cyril en Richie vergestalt ook 'n ander klomp rondlopende werklose skollies op die Kaapse Vlakte. In *Joanie Galant-hulle* raak Davy 'n drankverslaafde. Hy verloor sy werk net soos dit die geval is met Joseph ná sy verminking deur die skollies. Ná die Galants se uitsetting uit die “*council flats*” raak hulle die werkloses. Daarna slaan hulle 'n plakkershuis in die bos op wat weer deur die apartheidsowerhede vernietig word. Dit bring die navorser by onreg en ongeregtheid as fasette van diskriminasie.

3.7 Onreg en ongeregtheid as fasette van rasediskriminasie

Met onreg en ongeregtheid in hierdie konteks word verwys na sommige witmense se obsessie omtrent hulle pseudo-meerderwaardigheid, hulle minagting vir en geringskatting van die bruinmens. Hierdie sindroom van sommige blankes se vals meerderwaardigheid en hulle beskouing van die bruinman as 'n tweederangse burger blyk onder andere uit die volgende woordgebruike: “*boys, meid en madam*”. Dié minagtende en begeleidente titels kom na vore in die winkeltoneel (bl.19), die verhouding tussen die witvrou en die bruinvrou in

werksituasies (bl. 25 en 37), die hoftoneel (bl. 48-59), en die lughawetoneel (bl.64-66).

3.7.1 Die winkeltoneel (bl.19)

Oppervlakkig illustreer hierdie toneel dat sommige sakelui nie eers om kommersiële redes hoflik teenoor klante kan of wil wees nie, maar dieper gedink, illustreer dit die volgende persepsie: Twee verskillende ontvangers word hier aangespreek (a) 'n blanke “*dame*” en (b) Makiet-hulle. Iets opvallends in hierdie toneel is die gebruik van die voornaamwoord “*u*” vir die blanke “*dame*” en van die voornaamwoord “*julle*” vir Makiet-hulle. Vergelyk die twee benaderinge: “*Ja, dame, is u al bedien, dame?*” (hoflik vir 'n blanke) “*Ja, wat wil julle hê?*” (onhoflik vir Makiet-hulle). In wat na 'n hoflikheidsuiting klink: “*Ja, dame, is u al bedien, dame?*” skuil subtiele geslepenheid. Die kruiperige herhaling van die status-titelwoord “*dame*” funksioneer as bevestiging van hierdie listigheid. Dit spreek vanself dat dit hier om oorredende kommersiële taal gaan. Dis die oorredende taal wat deur die sakelui teenoor die kliënt gebruik word om geld in die hande te kry. Daarom dra die kommersiële taal hier 'n masker van hoflikheid om die klante aan te lok. Die toeskouer kan dan korrek raai dat die “*haves*” wat winkels besit, die blankes is. In dieselfde toneel word verklaar: “*Dit (die stem M.E.D.) probeer vriendelik wees, maar bly grof.*” Daarna word hierdie skynheiligheid uitgebrei: “*Die stem word ongeduldig.*” Wat hier geïmpliseer word, is dat die verkoopsdame nie eintlik vriendelik en geduldig is nie, maar nors en onverdraagsaam. Hierdie verborgenheid van die innerlike gevoelens (werklikheid) gis in die mens se binneste totdat dit 'n ontsappingsroete kry waardeur dit geuit word, soos in die volgende verhouding. Maar die persepsie dat hierdie toneel die verskillende maniere dramatiseer waarop nie-wit en witmense dikwels mekaar benader en hanteer, kan nie heeltemal buite beskouing gelaat word nie.

3.7.2 Die witvrou se houding teenoor 'n bruinvrou in werksituasies (bl.25)

In die Kaap werk Kietie vir 'n witvrou. Somtyds gebeur dit dat sy nie werk toe kan gaan nie soos tydens haar herhaaldelike verkragting. In haar onkunde kla die witvrou geïrriteerd: *“Nou het die meid dan weer vanmôre nie opgedaag nie? Hoeveel sonde 'n mens tog nie met hierdie mense het nie! Nou sal ek weer die kinders vandag moet afskeep, foei tog, die liewe ou goed...”* (bl.25) Wat is 'n “meid”? “Meid” is 'n verouderde benaming vir 'n vroulike “kleurling”- of Bantoebediende (HAT, 1965:689). Die strekking van hierdie definisie, wat eintlik rassisties van aard is, is duidelik: Om as 'n “meid” te kwalifiseer, moet 'n mens óf 'n “kleurling”, óf 'n swarte wees.

Die titel “meid” word hier gebruik om die sosio-politieke stratifikasie van die Suid-Afrikaanse burgers te ontbloot. Implisiet word die witvrou se hoë status aan die lig gebring en die lae status van die bruinvrou as dienskneg. Kytie as 'n “meid” wat, te wyte aan die verkragtings in die plakkerskamp en “township”, nie werk toe kan gaan nie, word hier beskuldig deur die witvrou, wat minder of niks van haar maatskaplike agtergrond in haar milieu weet nie. Dis hierdie mense “aan die anderkant” wat Adam Small as diegene wat “... min en selfs niks weet van die lyding van die ontworteldes” in *Joanie Galant-hulle* beskryf.

Die deiktiese aanspreekvorm “hierdie mense” demonstreer niks anders as diskriminasie op grond van ras nie. Die spreekster distansieer haarself van “daardie” groep mense. Sy hoort nie tot hulle kategorie nie en wil haar nie met dié groep vereenselwig nie. Hierdie deiktiese aanspreekvorm dien as 'n duidelike voorbeeld van rassevooroordeel en die kleurslagboom. *“Nou sal ek (wat 'n witvrou is met hoë status van feodale baasskap M.E.D.) weer die kinders vandag moet afskee(p).”* Hierdie ek-egosentrisme demonstreer hoe meerderwaardig die witvrou haarself beskou om vernederende werk te kan doen. Dergelike werk is bedoel om deur die “meide” gedoen te word.

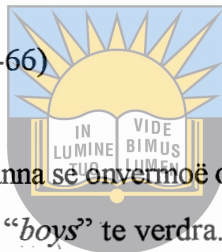
Bl. 36-37: Na Kietie se tweede verkragting daag die witvrou-*“die madam-”* by haar huis op, aangesien sy (Kietie) nie werk toe kan gaan nie. Sy kom per motor. Om haar verbasing, viesheid en afkeuring uit te druk, roep sy kopskuddend uit: *“O, these people”*. Opvallend met en in hierdie verbasing indien ons aanneem dat die twee spreeksters albei Afrikaans-sprekend is, is die gebruik van Engels in die wêreld van die Afrikaanssprekendes om die spreekster se dissosiasie van Kietie se gemeenskap uit te druk. Sy gebruik die sogenaemde *“statustaal”*. Hierdie houding van die mens teenoor sy medemens is ook in *Joanie Galant-hulle* in *“Non-white Casualties”* (bl.29-31) aanwesig waar die Engels-sprekende dokter in die Groote Schuurhospitaal net sy kop skud oor *“You Colored people!”* Hierdie houding is weereens rassisties van benadering en aard. In *Krismis van Map Jacobs* gebruik La Guma Engels om hom van die *“township”*-inwoners te distansieer. Maar La Guma kan ook as 'n grootprater wat ook maar min doen, beskou word. As hy nie so beskou word nie, kan 'n mens miskien sê hy assosieer hom nie met apartheidsgeskepte strukture soos die *“townships”* nie. Vandaar sy futiele pogings om kêrels soos Cyril en Richie teen die apartheidregering te mobiliseer.

Bl. 48: Ná Paans se dood op die plaas in die Karoo *“... het die baas ook gesê”* dat Makiet en haar kinders sy plaas moes ontruim. Die gebruik van die statutitel *“baas”* hier is veel informatief ten opsigte van Kanna se sosio-historiese situasie. Dié titel suggereer die eksistensie van die sosiale strata in Kanna se mikrokosmos binne die makrokosmos van Suid-Afrika: Dit suggereer die bestaan van 'n bobaas wat Klaas as sy dienskneg manipuleer vir die opeenstapeling van sy skatte. In so 'n bestel word Klaas se menseregte verontagsaam en ondermyn. Die ideale kyker vul in: Hy word verbied om hom by 'n arbeidsvakbond aan te sluit en op hierdie wyse word hy uitgebuit deur die belang van die *“baas”*. Wat van hom verwag word, is slegs die ingespanne gehoorsaamheid, die *“Ja-baas-yes-sir”*-mentaliteit, net soos Makiet-hulle gehoorsaam het toe hulle van die plaas afgesit is.

3.7.3 Die hoftoneel (bl.49-59)

Die vokatiewe “*your honour*”, “*edelagbare*” en “*your lordship*” is normale hoftaal. Maar 'n mens wonder of Makiet en Diekie se gebruik van die aanspreekvorm “*your lordship*” en Kanna se gebruik van die aanspreekvorm “*Edelagbare*” nie lig op hul onderworpenheid en nietigheid teenoor die Wet werp nie. Miskien is die Wet so monsteragtig en kompleks vir hulle dat hulle van hulle magteloosheid daarteen bewus is en dat die enigste alternatief om te buig en te bedel is.

3.7.4 Die lughawetoneel (bl.64-66)



Die toneel demonstreer Kanna se onvermoë om die lughaweamptenaar se gebruik van die minagende term “*boys*” te verdra. Hy kan dit nie meer duld dat sy eie mense so aanhoudend verkleineer word nie. Vandaar sy harde reaksie: “*Die boys? Maar hulle is my mense! Wiet julle nie dis Toefie en Skoen nie, kan julle nie sién nie?... Kan julle nie sién dis Antie Raslyn se kinnars wat my kom haal het nie?*” (bl.66).

3.7.5 Spore van die Groepsgebiedewet

Al het die verskuiwing van Makiet en haar gesin van die Karoo na die Kaap geen direkte verband met die Groepsgebiedewet nie, kan 'n mens dit daarmee assosieer en gelykstel. Albei gevalle bevat gedwonge verskuiwing van die armes, en die betrokke slagoffers het geen ander opsie as om hulle woonplekke te verlaat nie.

By die lughawe verklaar Toefie hoekom hulle self Kanna kom haal het. “*Ons is mos nie meer in die Kaap in daarboekant nie, maar soemaar hierso onner in die scheme in.*” (bl.64)...“*Hulle't die hyse in die Kaap in afgebriek*”... *Kos,*” sê Skoen, “*hulle't biesagheite gebou daar, toe skyf hulle al die mense y!*” (bl.67). Die indruk hier is dat Makiet-hulle die slagoffers van die groepsgebiedestelsel

raak. Gedwonge word hulle van hul eie plek - moontlik Distrik Ses - na die Kaapse Vlakte verskuif vir die heropbouing- en ontwikkelingsprogram van die destydse regering. Die ideale teaterganger vul vanuit sy wêreld aan: Die kapitalistiese “*Tai Koen*” wil sy nywerhede op daardie terrein oprig wat werksgeleenthede vir die werkloos sal skep. Wat 'n ideale optrede uit prinsipe! Maar die ironie daarin is dat die geldmagnaat dieselfde mense sal uitbuit vir lae lone aangesien hy die bruinwerkers as produksie-eenhede beskou. Die “*scheme*”- die munisipale huisies - verwys hier na die statutêre diskriminasie wat die sosio-politieke agtergrond van Small se dramas vorm.

Nou bly Makiet-hulle in die “*township*”- 'n oord wat van sosiale euwels wemel. Daar is insekuriteit in hierdie plek: daar is moordenaars, verkragters soos Poena en dies meer. Hulle betaal nou huurgeld en daar is weens onhigiëniese lewenstoestande baie siektes soos tering. Die gesin woon nou in die omgewing van dwelms, prostitusie en geweldsaktiviteite waarby Makiet se kinders betrokke raak.

Dis juis hierdie lewensomstandighede wat Makiet aanpor om Kanna verder te laat leer sodat hy in die afsienbare toekoms hul Moses kan wees.

3.8 Die Mosesfiguur in *Kanna hy kô hystoe*

Twee karakters in *Kanna* manifesteer die Mosaïese kenmerke: Jakob en Kanna.

3.8.1 Jakob as 'n liefdevolle, lydende Christus -Verlosser.

Jakob verteenwoordig die geloof in God as die Redder. Hy tree op as 'n soort Moses wat die wil van God kom bekend maak. Sy sendelingsplig as straatprediker kwalifiseer hom vir 'n Moses wat sy afvallige volk tot redding wil bring. Dié man van God lei 'n voorbeeldige lewe ooreenkomstig die norme, waardes en standarde van die maatskappy. Hy lewe in die wêreld van die etiese waar God die

sentrale hoop van sy mens is. Jakob as man van God wil die probleme en omstandighede in sy gemeenskap met die Woord van God as 'n “wapen” beveg.

Jakop verskyn op die verhoog en preek die woorde van “*Kô laat ons sing*” (32:8-34:14). As figuur uit die verlede is hy indrukwekkend. In die geselskap van sy kitaarspelers preek hy met toenemende geesdrif en voer hy die groter wordende groep mense wat om hom saamdrom, met hom mee. Op hierdie wyse word dit duidelik dat hy homself met die positiewe aspekte van Moses vereenselwig. Hy gee te kenne dat hy die “*ôriekel*” van God is. Nes die ou Moses met sy Godgegewe staf, sal hy sy mense met sy kitaar in die hand lei.

In die proloog open Jakob met 'n noodkreet om 'n bevryder: “*O wáár is Moses!*” Met hierdie ghommalieliedjie uit die digbundel *Sê Sjobbolet* (1963) dramatiseer Small die noodsaak van 'n bevryder wat sy nasie van die ellendes sal red. Jakob is blykbaar oortuig dat sy Mosaise funksie 'n fiasko is. Vandaar miskien sy selfmoord. Vermeulen (1987:19) bewys die vorige stelling deur te sê: *In die lig van Jakob se lot kan ons nie anders nie as om te sê: Ja, hierdie seun van God het 'n klip gekry toe hy om brood gevra het.*” (vgl. sy Onse Vader in die derde handelingsgedeelte van die bedryf “*DIE ÔRIEKEL VAN GOD*”). Hy het alles in sy vermoë gedoen om sy mense te laat bekeer. Hy “*het gebid om redding*” vir hulle (bl.33). Hy het vir die mense “*gebid om brood*”. Wat nou ongedaan bly, is “*(h)ulle moet die geloof hê. Daai's die ienagste wat ek vir hulle sien... Hulle moet hulle selwers eerste laat bekeer?*”. Hy sien bekering as 'n voorwaarde vir verlossing uit die ellende en verklaar ook dat slegs bekering sy mense sal red. Hiermee, kan 'n mens miskien korrek raai, lewer hy indirek kommentaar op die sosio-politieke bestel in Suid-Afrika.

Met betrekking tot Jakob se herhaalde artikulasie van die desperate behoefte aan 'n religieuse volksleier:

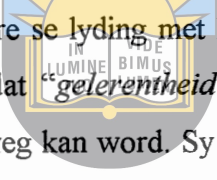
“ O waar
 waar
 waar is Moses?”

huldig Vermeulen (1987:8-9) die volgende mening: “Gesien vanuit die perspektief van sy ander onsigbare teenspeler, naamlik sy posisie as slagoffer van die Suid-Afrikaanse apartheidsideologie, spreek bogenoemde herhaling van 'n bykans desperate behoefte aan 'n religieuse volksleier soos Moses. Die suggestie is duidelik: soos die Jode van ouds onder Farao, wag ook Jakob en sy mense op hul verlossende volksleier. Maar in Jakob se gebed is daar ook 'n baie sterk teenstroom wat sy persoonlike ambivalensie teenoor die Moses-figuur openbaar. Teenoor Moses die gelowige volksleier, stel hy telkens eersgenoemde se afwesigheid en gebreke. Trouens, deur middel van kompulsiewe herhalinge benadruk hy die negatiewe aspekte van Moses heelwat meer as sy positiewe eienskappe. Boonop ondersteun die eggo hom in sy uitheffing van Moses se tekortkominge (9:1). Dus, hy openbaar 'n aspek van sy karakter wat skepties, ja, selfs ongelowig staan teenoor sy geloof in die Mosesfiguur. Wat die verloop van die drama betref, vervul bogenoemde interaksie ook 'n funksie, en wel deurdat dit vooruitwys na 'n dubbelsinnige toekoms wanneer Jakob se Moses miskien net mag opdaag. Sodoende word 'n onsekere afwagting by die gehoor geskep. Maar die kragtigste dramatiese effek in hierdie handelingseenheid word veroorsaak deur Jakob se obsessiewe ambivalensie teenoor sy Moses. Sy innerlike vertwyfeling is nie net ontroerend nie, maar ook intrigerend. Waarom is hy so dubbelhartig oor Moses? Die antwoord wink na ons op die toekomsthorison van die drama se verloop.”

Wanneer Kietie van verkragting swanger raak, voel hy (Jakob) so bek-af en vernederd dat hy met sy geestelike pligte ophou. Daar is twee tipes verkragting in hierdie drama aanwesig, die fisieke verkragting soos dit aan Kietie herhaaldelik verrig word en die geestelike verkragting. Die geestelike verkragting word gemanifesteer deur die hartgebrokenheid soos dit die geval is met Jakob na Kietie se seksuele oorweldiging deur die skollies. Jakob se geestelike lyding is so

traumaties dat hy soos Joanie Galant kranksinnig raak en bowendien lê hy maande lank “*half in koma*” in die bed. Hierdie sterk gevoel van vernedering laat hom geen ander uitweg duidelik sien nie, behalwe om selfmoord te pleeg. Deur so te doen, word dit kristalhelder dat hy 'n mislukte Mosesfiguur is wat nie die aardse uitdagings kan konfronteer nie. Sy dood versterk weereens die besef van die afwesigheid van 'n verlossende Moses. As Moses - die Verlosser - aanwesig was, sou hy miskien Jakop se selfmoord kon voorkom het met raadgewings. Kon Kanna nie daardie Moses gewees het nie?

3.8.2 Kanna as 'n verwagte Moses (Messiaanse hoop)



Makiet raak, ná al die jare se lyding met haar gesin (volk) onder die juk van onderdrukking, oortuig dat “*gelerentheid*” die enigste “*wapen*” is waarmee apartheid triomfantlik beveg kan word. Sy doen alles binne die parameters van haar vermoë om Kanna vir die “*gewapende stryd militêr*” gereed te maak. Sy is gerig teen die sosio-politieke bestel waarin sy haar en haar mense bevind. Dié peetmoeder spandeer al haar “*chargeld*” en “*wasgeld*” op Kanna se opvoeding, natuurlik met die Messiaanse verwagting dat hy die bruinvolk na 'n “*bieter lewe*” sal lei waar kinders soos Kietie nie so blootgestel sal wees aan die kriminele element van die “*township*” nie en waar die bruinmense van die apartheidsbeleid bevry sal word: Hy “*gaan 'n groot man word hierso onder onse mense*”. “*Net soos God se volk gesmag het na 'n dinamiese bevryder om hulle uit die 'slawehuis' uit te lei na 'n Kanaän waar hulle menswaardig en volwaardig kan leef, verlang ook die bruinkleuriges na 'n Mosesfiguur*” (Pretorius, 1989:89). Hier word nie verwys na 'n liefdevolle lydende Christus-Verlosser wat met sy boodskap van liefde en genade die mens geestelik (soos dit met Jakop die geval is) wil red nie, maar na 'n aggressiewe daadman. So was Moses - die Leviet - as mens: Hy was 'n hakkelaar, 'n stamelaar en selfs 'n moordenaar, maar terselfdertyd 'n goeie leier wat moord gepleeg het ter beskerming van 'n Israeliet wat deur 'n onderdrukker verkleineer is. Wat was die doel daarvan? Dit was miskien om die onderdrukker tot bewussyn te bring dat die mens se menswaardigheid altyd

geëerbiedig behoort te word. Dis dié kaliber Mosesfiguur van wie Makiet verwagtinge koester. Die grootste probleem en spanningwekkende kommer is of Kanna in staat sal wees om hierdie Mosaïese funksie te vervul. Maar Moses se moordenaarskap suggereer dit al dat die verwagte Mosesfiguur gebreke sal hê. Moses se moordenaarskap skep miskien skeptisisme by die gehoor oor die moontlik vervulling van die Mosaïese taak deur die verwagte verlosser.

Die eerste spanning- en skeptisismewekkende element is die lang wegbly van Kanna oorsee. Pang maak dit kategories duidelik vir Kanna: *“Dit was 'n lang tyd gewies, Kanna. Ons het baie vir jou geverlang. Ja. Ons het jou maar baie gemis. Ja”* (bl.13). Bladsy 15: Na Kietie se dood word Kanna telefonies deur Ysie en Jiena omtrent haar begrafnis in kennis gestel. Hy word ook gevra om huis toe te kom. Tydens die telefoonoproep is daar 'n verbingsprobleem met Kanna. Metafores gesproke verwys daardie kommunikasiebreuk na Kanna se selfvervreemding van sy eie mense. Dis juis tydens hierdie voorval dat Kanna se ambivalensie gedramatiseer word. Hierdie gespletenheid wat eintlik innerlike konflik is, word in terme van *“die één ek”* en *“die ander ek”* in die drama uitgedruk. Reagerend op die oproep om sy huis-toe-koms sê sy *“ander ek”* in die sogenaamde *“statustaal”*, Engels, *“They must be darned silly people ... to expect you to go all that way for her funeral... . Hâar funeral ... and all that money ... maar dis net soos hulle is ... so bloody darned silly naïef”* (bl.16). Hierdie beswaar skep groot agterdog by die toeskouer/leser dat Kanna nie meer maklik huis toe sal kan kom nie.

Noudat Kanna oorsee is, is hy 'n ander Kanna wat die voor en teë weeg voor 'n handeling. Hy is nou 'n Kanna wat 'n situasie vanuit 'n ekonomiese standpunt peil. Sy selffokalisering as 'n ryp intellektualis laat hom van sy mense se gedagtes as naïef fokaliseer. Hierdie gesplete selfkonsep stam miskien daaruit dat hy nou 'n bilaterale figuur is in wie twee uiteenlopende wêrelde saamgevoeg is. Hy is 'n geleerde ingenieur met 'n armoedige *“kleurling”*-onstaansagtergrond. Een

gedeelte van Kanna se karakter is gedistansieer van sy mense en die ander aspek van sy persoonlikheid is nog diep gewortel in sy Kaapse verlede.

In “*Goodbye Kanna*”, waar Makiet by Kanna aandring dat hy sy mense en sy verlede moet onthou, reageer Kanna ontwykend en later ontsteld. Hierdie reaksie is 'n aanduiding van hoe ambivalent Kanna word teenoor die herinneringe wat Makiet by hom in die lewe roep. Hy het enersyds sy mense liefgehad en het hulle nog lief, maar andersyds wil hy nie aan die verlede herinner word nie, aangesien dit 'n emosie-wekkende saak is. Dit blyk uit Makiet se trane oor die lang en harde jare wat verby is (13:5-14:2) “*Haar stem tril*” (bl.14). “*Die uitdrukking op haar gesig het sagter geword en dit lyk sy huil... Sy huil gehuidloos*” (bl.14).

Die verwydering wat tussen Kanna en sy mense kloof, word nog verder gedramatiseer deur die dialoog tussen Makiet-hulle en Kanna. Kanna praat nou konvensionele Afrikaans terwyl hulle Kaaps praat.

University of Port Harcourt
Together in Excellence

'n Onderstroom van verwyte en verweer teenoor Kanna word gesuggereer wanneer Makiet Kanna as hul verwagte Moses in 'n verlossende verband bring met hul armoede en hul vernedering deur die rykes. Dié aanklag is nie net teen Kanna gerig nie, maar ook teen die sosiale bestel van die apartheidsbeleid (bl.19): “*Ja. Ons het gesê, kyk, Kanna is baie slim, Kanna, hy't so 'n goeie kop, hy gaan 'n groot man word hierso onner onse mense. Dan gaan ons bieter lewe, ja, want ons het maar swaar gelewe, ons lewe maar baie swaar, ons het mos gewiet ons is nie soes ryk mense nie...*,” sê Makiet op die bogemelde bladsy. Makiet hou nie op met verwyte teen Kanna nie: Wanneer sy en Kanna oor armoede en opofferinge in “*Toe sit hulle maar die hysgoed op die karrentjie*” (bl.24) praat, verwyte sy hom omdat hy nie teruggekom het na hulle toe nie, veral gesien in die lig van haar, Paans en Pang se opofferinge onder uiters moeilike omstandighede. Al was hy nie hul biologiese kind nie, het sy haar hande deurgewerk net vir hom, maar selfverdedigende verontskuldig Kanna homself: Hy maak armoede 'n universele

probleem waaraan hy as individu niks kan doen nie. Verwysend na Matteus 26:11 sê hy dat selfs die Bybel die ewige bestaan daarvan waarborg.

Wanneer Kanna nie vir Makiet waai by hul aankoms van die Karoo af nie, lyk dit asof hy nie meer sy mense wil ken nie. “(G)efrustreerd, bitter”, antwoord Kanna dat hulle nie kan sê dat hy nie gewaai het omdat hy hulle nie liefhet nie (bl.30). Maar eintlik voel hy skaam om hierdie plattelanders as sy eie mense te erken. Die teaterganger “*verklaar*” hierdie optrede miskien soos volg: Die genius het alreeds roem as slimkop onder sy Kaapse maats verwerf en in daardie trots raak hy bang vir die openbare mening as Makiet-hulle aankom. Hier is daar moontlik twee vegtende magte aanwesig: Daar is enersyds liefde vir sy mense en andersyds sy egoïsme. Sy innerlike gespletenheid word weereens gemanifesteer nadat Kanna van Makiet se dood in kennis gestel is (bl.60). Sy een gewete raak bewoë en ontsteld oor Makiet se tragiese dood en die ander wend 'n poging aan om hom te distansieer van sy emosies deur hom daaraan te herinner dat hy nie Kietie, Diekie, Roeslyn en Pang se begrafnis bygewoon het nie. Hier oorwin sy Kaapse “*ek*” sy negatiewe alter ego deur hom “*hys*” toe te stuur. “*Ek het gekom. Betyds vir die begrafnis.*” sê Kanna (bl.61).

Twee keer merk die verwagte Moses op dat die mense staar wanneer Toefie en Skoen hom by die lughawe kom haal (bl. 63-66): “*God, hoe't hulle gestaar.*” Op hierdie wyse laat hy weer sy gesplete gevoelens teenoor sy medemense blyk. Sy ambivalensie word uitgedruk deur die twee spreekstyle wat hy gebruik. Nou gebruik hy die Kaapse idioom en konvensionele Afrikaans.

By sy aankoms van die buiteland het Kanna ontwikkel tot 'n ander mens as wat hulle ken. Hy is nou 'n gekwalifiseerde ingenieur, die hoogsbetaalde beroep. Die strekking is dat hy nou 'n welgestelde “*blanke*” is. Selfs die lughawesamptenare spreek hom aan asof hy 'n blanke is terwyl Toefie en Skoen as “*boys*” gesien word. Kanna verklaar op bladsy 68 dat hy help “*om die groot biesagheite op te sit*”. Die ironie hiervan is dat hy nie net sy mense in die steek laat nie, maar ook

dat hy deel word van die kapitalistiese aristokratiese “*Tai Koene*” (om Opperman aan te haal) wat eintlik aanspreeklik is vir die “*kleurlinge*” se verarming en ontworteling, maar gelukkig nie in sy eie vaderland nie.

Op bladsy 70 vertel Skoen en Toefie vir Kanna dat Makiet op haar laaste skof nie pyn gehad het nie, aangesien sy die hele tyd bewusteloos was en Skoen voeg by: “*Sy't even nie gevra vir Kanna*”, haar uitverkore kind, nie. In hierdie woorde is daar 'n aanklag geleë, veral gesien in die lig van Makiet se opofferinge, haar liefde, verwagtinge en haar geloof dat Kanna eendag nog sal opdaag huis toe, as hul verlossende Moses. Sy wegbly kan miskien beskou word as verkragting van Makiet se geloof in hom as haar Mosesheld.

Na Toefie, Skoen en Kanna se aankoms by die huis volg die ironiese oomblik van die hoogtepunt van die distansiering tussen Kanna en sy mense: Ongemaklik waardeur Ysie Kanna se kom by die huis en daarna vra Jena hoe lank hy by die huis gaan bly (bl.70). Na 'n gespanne stilte antwoord Kanna haggelend dat hy die volgende dag weer terugvlieg huis toe. Daarna volg 'n vreeslike stilte. Dit spreek nou vanself dat Kanna nie juis “*hystoe kō*” nie. Sy huis is nou oorsee, in die buiteland. Hy het sy “*roots*” vergeet. Die verwagte Moses van die “*kleurling*”-maatskappy het totaal 'n verlore seun geword. Die optimistiese Messiaanse heilverwagtinge wat gekoester is en Makiet se liefde en opofferinge was verniet.

Deur “*geleerdheid*” het daar 'n diep kloof tussen “*kleurling*” en “*kleurling*” ontstaan. Kanna se bevoorregting lei daartoe dat die naelstring geknip word. Om 'n volwaardige mens te wees, moet hy van sy eie vaderland emigreer na 'n land van gelykberegting, aangesien dit nie in Suid-Afrika geaktualiseer kan word nie.

3.9 Die didaskalia

Aston en Savona (1982:26) definieer didaskalia soos volg: “*The didascalies, then, include everything which is neither dialogue nor soliloquy*”, naamlik die

dramatitels, die karakterlyste, voorwoorde, epiloë, proloë, toneelaanwysings, dies meer.

Mouton (1989:166) beweer dat die dramateks tradisioneel verdeel word in dele wat die dialoog van die karakters weergee en gedeeltes wat die sogenaamde toneelaanwysings bevat. Na aanleiding hiervan maak Ingarden (1973:208) 'n onderskeid tussen wat hy die hoofteks en die neweteks noem: *“What is most conspicuous in a 'written' drama is the existence, side by side, of two different texts: the 'side text' or stage directions - i.e., information with regard to where, at what time, etc., the given represented story takes place, who exactly is speaking, and perhaps also what he is doing at a given moment, etc. - and the main text itself. The latter consists exclusively of sentences that are 'really' spoken by the represented characters. Because we know which character is speaking, the sentences belonging to the main text acquire, so to speak, 'quotation marks'.”* Eksklusief van die sinne van die hoofteks wat tussen aanhalings geplaas sou kon word, noem Savona en Aston (1982:26) dit wat van die hoofteks oorbly (die neweteks) die didaskalia, soos die bostaande paragraaf aandui.

Aangesien didaskalia 'n wye en omvattende dramakonsep is, sal daar hier slegs op 'n paar komponente daarvan gekonsentreer word:

3.9.1 “Aantekening” as didaskalia wat met die figuur van die dramaturg geassosieer kan word

“Die tonele is uit ons arm buurt,” sê die figuur van die dramaturg aan die begin van hierdie drama. “Ons” uit die bostaande stelling dui op 'n bepaalde sosio-politieke groep wat in die lig van die inhoud van hierdie drama moontlik na die sogenaamde “kleurlinge” verwys. “Arm buurt” suggereer al klaar dat dit hier oor die “have nots” versus die “haves” gaan handel. Hierdie deel van die didaskalia

is van groot hulp vir die leser/ toeskouer by die verstaan en interpretasie van die stuk.

3.9.2 Die titel as deel van die didaskalia

Die hoof funksie van die titel, *Kanna hy kô hystoe*, van hierdie dramateks is duidelik om die fiksionele dramawêreld te benoem en om deur die benoeming die kernaspek van daardie wêreld vir die leser/toeskouer uit te lig. Die dramatitel het betrekking op 'n belangrike karakter met die naam “Kanna” en die gebeure, naamlik “Kanna” se tuiskoms. Vir die leser/toeskouer funksioneer hierdie titel as 'n sleutel wat hom help by die interpretasie van die teaterstuk. Met ander woorde, dit is die indikasie vir die leser/toeskouer van dit waaroor die verhoogteks handel. Die interpretasie van die titel van hierdie drama is breedvoerig onder 3.2 bespreek.

3.9.3 Die karakterlys en karakterisering

Hoe het die dramaturg die karakterlys in hierdie stuk laat funksioneer? Hy het die lys gebruik om die karakters van die fiksionele wêreld te benoem. Die leser/toeskouer weet byvoorbeeld van “*Makiet, die ou vrou in die rystoel; sy is half blind. [Sy speel, uit haar stoel wat sy nie verlaat nie, met haar stem, met lyfgebare, en met haar half-blinde oë. Haar ruimte bly nie staties nie; dikwels moet sy haar stoel self beweeg.]*”. Kanna word voorgestel as “*haar welfare kind*” en Kietie as “*haar dogter*”. Kietie word deur twee spelers gespeel, een vir die groot Kietie, en die ander vir Kietie as 'n meisietjie van ses, sewe jaar oud. Daar is ook Diekie, wat as “*haar seun*” voorgestel word. Diekie word ook deur twee spelers gespeel, een vir die groot Diekie en die ander vir Diekie as 'n seuntjie van nege, tien jaar oud. Die volgende karakter is Pang, Makiet se tweede man, wat nie verskyn nie. Pang se afwesigheid kan miskien deur die volgende aantekening verklaar word: “*Die karakters praat oor afstande, jare, drome en die dood heen*”. Daar is ook Roeslyn, by wie Kanna loseer as hy in die stad kom skoolgaan. Jakop, Roeslyn se seun, is die straatprediker. Ysie is haar dogter en Jiena ook. Toefie is

ook Roeslyn se seun, wat 'n “*hawker*” is. Skoen, haar seun, is ook 'n “*hawker*”. Daar is Poena wat nie verskyn nie. Daar is ook Boela en Bai Sonnie is 'n vrugtesmous. Die ander karakters is kitaarspelers, kinders, 'n blommemeisie, 'n paar ander, en stemme. Op enkele plekke word Ysie, Jiena, Toefie en Skoen as kinders gespeel.

Die dramaturg het dus 'n eenvoudige manier van identifikasie gebruik. Savona en Aston (1982:28) dui aan dat hierdie benoeming terselfdertyd 'n handeling is wat hierdie fiksionele karakters skep: “*By the act of naming, the author pretends to refer to existing human beings. At the same time, it is this referential act of fiction that creates the characters.*” In hierdie drama vervul die karakterlys ook 'n inligtingsfunksie. Die leser/ toeskouer weet byvoorbeeld dat Makiet 'n blinde ou vrou is, dat Kanna 'n “*welfare-kind*” is, dat Kietie 'n dubbele figuur is wat eers ses of sewe jaar oud is en dan is sy 'n groot mens, ensovoorts.

University of Fort Hare

In sy persoonslys aan die begin van hierdie drama het die dramaturg die karaktername in 'n hiërargiese volgorde geplaas, d.w.s. die belangrikste karakter, Makiet, is eerste genoem en die minder belangriks laaste. Toefie, Skoen, Ysie en Jiena, byvoorbeeld, word heel laaste in die karakterlys genoem. Uit die aantal sprekerbeurte wat Makiet en Kanna in hierdie stuk kry, kan 'n leser ook die belangrikheid van hulle posisie aflei.

Die name van die karakters dra egter self betekenis vir die leser/toeskouer en sodoende inligting oor die karakters dra. Byvoorbeeld, in die naam “*Makiet*” sien die leser/

toeskouer die moeder van 'n kind. Nadat die leser die hele

(Ma

kietie)

drama deurgegaan het, sien hy in Makiet: “*die moeder*”, inderdaad 'n “*Mutter Courage*” wat die essensie van al die meniges se leed in haar saamtrek en as draagster van alle leed 'n amper sinnebeeldige, meer-as-menslike gestalte word (Antonissen: 1966:26). In die naam “*Kanna*” sien die

leser die *“teken' van hulle geloof, die 'magiese trefwoord' van hierdie armes se heilsverwagting, maar wat wyd en vrugtelos 'geroep' word en ver van hulle bly”* (Antonissen: 1966:26-28). Meer oor die naam *“Kanna”* onder 3.2 en onder *“Die Bybel as interteks en die Christelike Motief”* elders in hierdie navorsingswerk.

In die derde episode: *“IS Kietie”* openbaar die dramaturg die karakter *“Diekie”* as iemand wat emosioneel hard getref is deur Kietie se verkragting deur die skollies. Hy rapporteer eers wat gebeur het; daarna raak hy kwater daarvoor. Hy *“bal sy vuisies woedend in die lug”* (bl.22). Hy wil dadelik wraak neem namens sy suster. Sy taalgebruik is ook ru: *“Hulle's vylgoed!”* (bl.22). Dit is daarom geen wonder dat hy later vir Poena om die lewe bring nie.

Die dramaturg openbaar Kietie in die derde episode as 'n onskuldige meisietjie wat sewe jaar oud is wat chroniese pyn van verkragting ervaar. As gevolg daarvan huil sy. In die naam Jakob sien die toeskouer/leser 'n Bybelse toespeling. Sy eksposisionele proloog *“O, Waar is Moses”* bevestig die bostaande persepsie. Die naam Jakob op sigself is religieus van aard. Die dramaturg openbaar hierdie karakter as die straatprediker wat met uitgestrekte arms met kitaarspelers aan weerskante na voor op die verhoog kom (bl.7). Jakob speel eintlik 'n tritagonistiese rol in hierdie drama: Hy is 'n bemiddelaar tussen God as protagonis en sekulêre mense met hul sondes. Hy wil hierdie sondaars bekeernd kry.

3.9.4 Die toneelaanwysings: Die “stem” en die funksies daarvan

Volgens Antonissen (1966:26-28) presenteer die *“stem”* in hierdie drama die karakters. Dit noem ook enkele grondtrekke van die tema. Die aard van die spel word ook deur die *“stem”* geskets. En laastens belig dit die tegniese aanbieding van die gebeure: *“Die spel in hierdie verhaal is nie chronologies nie. Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare, en die dood heen. Dié wat naby is, dink aan dié dae wat ver weg is; dié wat lewe, onthou dié wat dood is”*..., aangesien al die hooffigure, met Kanna as 'n uitsondering, reeds dood is

wanneer die spel begin. Die spel is 'n herbelewing, weder-”opvoering”, in 'n epiese skelet. Hierdie epies-dramatiese tegniek vind ons in verskeie middeleeuse spele en word later deur Bertolt Brecht toegepas. In *Kanna hy kô hystoe* word die neutrale, on-”persoonlike” narratiewe “stem” nie meer gehoor nie; dié “stem” word nou vlees in verskeie karakters, en vernaamlik in twee, wat die verhaal voortaan dialogueer... en “dialekteer”.

Vermeulen (1987:9) is van mening dat die “stem” op bladsy 9-10 van die drama die spel vir die gehoor kontekstualiseer. Eksposisioneel, sê hy, oriënteer dit die toeskouers met betrekking tot die inhoud van die verhoogteks, die achronologiese struktuur daarvan, die karakters en hul interverband. Die “stem” dui ook reeds die aanstaande konflik aan. Dit suggereer die botsing tussen Kanna en sy mense soos gekompliseer deur hul sosio-historiese posisie as bruin Suid-Afrikaners, armoede, die verlede en die dood. Op dié manier fungeer die “stem” as 'n *expositor ludi*, aangesien dit verhalend (epies) en eksposisioneel van aard is. Maar in die eerste episode is die “stem” ’n tipiese proloog. “Dit stel by monde van Jakob die Moses-motief, die motief van die wonder-bewerkende volksredder en van die hoop op uitredding...” (Antonissen:1966:28).

Tog is daar in hierdie handelingsfase 'n onverwagte en ironiese interaktiewe moment. Net ná die “stem” verklaar het dat Jakob een van die karakters is wat reeds dood is (“’n Man van die Here, het hulle hom genoem; ons onthou hom.”), bid hy weer sy Moses-lied asof hy nog lewendig is. Dus aktiveer sy optrede nie net die interaksie tussen speler en teenspeler soos reeds in die eerste handelingseenheid uitgespeel nie, maar in die lig van die “stem” se verklaring tree ten minste vier geïmpliseerde nuwe teenspelers na vore, naamlik dooies kom te staan teenoor lewendes, en die verlede teenoor die hede.

Baie suggestief is ook die naasmekaarplasing van Jakob se Moses-gebed en dié stelling deur die “stem”: “Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe.” (bl.10)

3.10 Die Bybel as interteks en die Christelike Motief

Small het in hierdie teatrale teks van die Bybel as resonansieruimte gebruik gemaak. Hy het eintlik die Bruinmens se verhouding tot sy medemens, in hierdie geval die witmens, sy maatskappy en God oopgeskryf. Hy het van Bybelsituasies soos die Egiptiese slawerny en die Romeinse oorheersing gebruik gemaak. Hierdie konsepte (die Egiptiese slawerny en Romeinse oorheersing) dien as simbole vir die lot van Makiet-hulle onder die juk van apartheidsonderdrukking.

Makiet-hulle se armoede, insekureiteit en ellende van die Karoo af tot Distrik Ses en daarvandaan tot die “*township*” van die Kaapse Vlakte toe kan met die Egiptiese slawerny gelyk gestel word, en die apartheidsideologie van die Nasionale Party met die oorheersing deur die Farao en die Romeine. Met die gebruik van die Eksodus-verhaal skep Small 'n karakter met die naam Kanna wat moontlik betrekking het op die Griekse selfstandige naamwoord “*cana*” en die Hebreeuse naamwoord “*qānā*”. In albei gevalle verwys die naamwoord na 'n plek van riete. Met ander woorde: 'n moeras. Gesien in hierdie lig kan 'n mens ook miskien raai dat die woord “*cana/qānā*” betrekking het op die Egiptiese woorde “*mōsēh*” en “*māsā*” wat na “*waterkant*” of “*rivierwal*” verwys. Moses as kind is mos langs 'n rivier in 'n mandjie gevind. Gesien in die lig van Kanna wat later sy eie land vir “*groener weivelde*” verlaat, is die Graeko-Hebreeuse konnotasie van “*cana/qānā*” tersaaklik. Kanna gaan oorsee (oor die water met walle) vir “*groener weivelde*” (riete of bamboes wat groener is as dié van Suid-Afrika. Met sy keuse van die naam Kanna het die dramaturg moontlik ook die Semitiese soortnaam “*Kanaän*” in sy onderbewussyn gehad. Dit is Kanna, die Mosaïese verlosser wat hopelik die bruinvolk van die apartheidslawerny sal bevry na 'n “*bieter lewe*”-Kanaän - die land van “*melk en heuning*” (Vergelyk ook par. 32 van hierdie studie.)

Aan die begin van die drama bid Jakop in sy Moses-lied onder begeleiding van sy kitaarspelers (bl.7-9). Die obsessiewe herhaling van “*O, waar, waar, waar is*

Moses?”, nader ondersoek, spreek van 'n desperate behoefte aan 'n religieuse volksleier soos Moses. Die strekking is hier kristalhelder: Soos die Jode van ouds onder Farao se onderdrukking uit gered is, verwag Jakob en sy bruinvolk ook hul verlossende volks-Messias wat sy nasie uit die Suid-Afrikaanse apartheidsbestel sal uitred. Hy (Jakob self) is 'n prediker (bl.31) en openbaar 'n diep Christelike gesindheid.

Miskien is dit noemenswaardig dat Kanna - die “*kleurling*”- en Moses, die Leviet, ooreenkomste het: Al twee is aangename kinders wat later 'n verlossende leierskaprol moet vervul. In albei gevalle speel water 'n verlossende rol: Moses, die Levietseun, is deur Farao se dogter en haar kneg in die water gevind. Sy ma het hom in 'n waterdigte mandjie in die water geplaas vir iemand om sy lewe van die Farao se kindermoord te red. Na Kanna se opvoeding in Distrik Ses gaan hy oorsee vir verdere studie en daar behaal hy 'n ingenieursgraad in elektrisiteit. Sy reis oorsee verlos hom van die apartheidsarmoede en onderdrukking. 'n Interpretasie wat teologies en Bybels nie ondersteunbaar is nie, maar nogtans noemenswaardig is: In albei gevalle kan die watermedium vanuit 'n negatiewe perspektief gefokaliseer word. Enigiets kon met Moses in die water gebeur. Hy kon byvoorbeeld deur 'n krokodil opgevrete word of verdrink. In Kanna se geval speel die water 'n negatiewe rol in dié opsig dat hy nà sy oorsese opvoeding hom nie op die Suid-Afrikaanse grond wil kom vestig nie.

Die grootste verskil tussen die twee helde is in die vervulling van hul nasies se verwagtinge. Uit ondankbaarheid verrig Kanna geen Mosaïese funksie vir sy “*kleurling*”-maatskappy nie en is ook nie van plan om 'n poging daartoe aan te wend nie. Hy verlaat sy land vir goed, maar Moses, die Leviet, vervul die messiaanse of liever die Mosaïese funksie vir en hoop van die Israelitiese nasie. Hy slaag daarin om die Hebreërs van die Egiptiese slawerny te verlos. Hy laat sy nasie lewe en nie sterwe nie.

Nog op die terrein van die Bybel en Christendom as interteks, benadruk Makiet *YHWH* (God) se vergifnis en genadigheid (bl.14 e.a.p.). Op bladsy 31 sê Jakop voor sy selfmoord dat daar niks is wat aan Kietie se verkragters gedoen kan word nie, tensy hulle hulle bekeer want God is genadig en vergewensgesind teenoor die wat bekeer raak (M.E.D.) “*Dit baat niks nie unless hulle bekeert hulle*” nie. Die idee van bekering kom die Bybelleser onder andere teë in Saul se teofanie (openbaring van God) op pad na Damaskus en ook in die parabel van die verlore seun. Dié bekeringskonsep sal meer aandag in *Krismis van Map Jacobs* geniet.

Kanna haal aan uit Genesis 1:26a en Genesis 2:7a: “*God het gesê: 'Laat Ons mense maak na ons beeld, na ons gelykenis'... En die Here God het die mens geformeer uit die stof van die aarde...*” (Die “*Creatio Ex Nihilo*”- gedagte) (bl.28). Hy maak hierdie Bybelwoorde op siniese wyse van toepassing op die herkoms van sy verarmde mense.

University of Fort Hare

Bl. 31: Die opskrif “*Die Oriekel van God*” suggereer klaar dat dit hier om God en die Bybel gaan. Sowel die kleiner profete soos Hosea, Miga en Amos as die groot profete soos Jesaja, Jeremia en Eségiël is bekend as die Orakels van God.

Kanna se vraag (bl. 32) eggo Matteus 7:9-12: “*Watter mens is daar onder julle wat, as sy seun hom brood vra, aan hom 'n klip sal gee...?*” Binne dié konteks dui hierdie aanhaling op 'n absolute sinisme by Kanna oor die beloftes van die Bybel, maar Vermeulen (1987:18) sê “*Die rede vir hierdie onverwagte aanhaling is eweneens raaiselagtig en intrigerend.*”

Om weer na “*Ôriekel van God*” terug te keer, kan daar gesê word dat Jakop hier as 'n filantroop optree. Hy openbaar groot besorgdheid oor sy mense. Hy is bekommerd oor hulle welsyn. Jakop het vir die mense gebid “*om brood*” en “*om redding vir die mense,*” sê Kanna (bl.33). Hierdie gebed om brood en redding hou verband met die *Onse Vader* (Matteus 6:9-14) waar Jesus oor “*gebed*” preek. Met die melding van “*Gie ons onse daglikse brood vandag!*” in die *Onse Vader*

onderbreek die skare mense hom met geesdriftige hallelujas. Hierdie versoek is belangrik vir hulle “(kleurlinge)” in hul armoede waaruit God en die verwagte Moses hulle moet lei. Opsommend kan daar gesê word dat die Moses-tema en die volgende motiewe, naamlik die religieuse leierskap, die genade en goedheid (*sedāqā*) van God (*YHWH*), armoede en die daaglikse brood sentraal in die hele “*Ôriekel van God*” aanwesig is.

Die drama leer ook die toeskouer/leser dat Makiet 'n Christen is wat altyd die Bybel byderhand het. “*Ons het oek altyd die Bybel gehad...*” sê Makiet (bl.54) terwyl Kanna op dieselfde bladsy sê: “*Kiek! Vir Makiet en vir Kietie. Die bed, 'n bottel, die Bybel, die buurt.*”

Waar Kanna van die “*ander keer*” vertel (bl.34-38), verklaar Jakob dat slegs bekering sy mense sal red. Hierdie pleit om bekering is presies wat die profete van ouds oor gepreek het en hier spreek Jakob sy gemeenskap aan. Gesien vanuit Vermeulen (1987:3) se volgende perspektief: “*Kanna hy kô hystoe (1965) wortel, soos Adam Small se ander werke, diep en onlosmaaklik in die sosio-politieke grond waaruit die stuk gegroei het, veral dan dié van apartheid in Suid-Afrika, en wel soos dit deur die skrywer as bruinman persoonlik ervaar is... die dag na dag se verwagting, armoede en vernedering van sy mense, vasgevang in 'n sisteem wat gedurende genoemde jare wetlik van hulle tweederangse burgers maak*”, kan daar tot 'n gevolgtrekking gekom word dat Jakob se “*hulle*” ook die blankes of liewer die politieke leierskap van destyds insluit. Teenoor die politieke leierskap is dié pleit sosio-polities. Hy eis hervormings van die apartheidsisteem.

3.11 Die onderdruktes teenoor die onderdrukkers/skuldiges

In hierdie verhoogteks is die “*kleurling*”-gemeenskap toevallig en direk die onderdruktes en die blanke gemeenskap die skuldiges. Makiet-hulle verteenwoordig hier die gemeenskap van die minderbevoorregtes en veronregtes. Andersyds kan die karakter, Kanna, as 'n skuldige gefokaliseer word. Hy tree hier

op as verraaiër van sy eie mense. Na al die jare se geworstel onder moeilike omstandighede om hom geleerd te kry, vervul hy uiteindelik nie sy verwagte Mosaïese funksie nie. Nadat hy die ingenieursgraad in elektrisiteit behaal het, besluit hy om sy vaderland vir goed te verlaat. Op hierdie wyse bly sy mense nog steeds in onderdrukking, armoede, ellende en dies meer.

Makiet se familie woon op die plaas van 'n Karooboer. Na Paans se dood op die plaas, wil die plaasbaas die gesin nie meer huisves nie aangesien dit nie meer produktief is nie. Die familie raak nou haweloses in niemandsland en dis op hierdie tydstip dat die Kaap sy natuurlike sentrifugale mag uitoefen. Verstedeliking vind nou plaas, miskien met die hoop dat die gesin werk sal kry. Hul trekreis van die Karoo na die Kaap is lank en vermoeiend. Hul enigste vervoermiddel is 'n donkiekarretjie (bl.26). In die Kaap kry Kietie werk by 'n wit “*madam*” met 'n motor wat 'n rassistiese houding het teenoor haar. Vandaar haar selfdistansiërende “*these people*” wanneer Kietie te wyte aan haar verkragtings partykeer nie werk toe kan gaan nie.

Een ander perspektief oor Makiet-hulle se trek na die Kaap kan wees: hulle is nie deur die stad bekoor nie. Hulle het nie 'n ander keuse nie; daarom moet hulle Kaap toe trek.

Tydens Makiet-hulle se verblyf in Distrik Ses, “*die arm stadsbuurt*” wat “*vervalle en oorbevolk*” lyk, tree die Groepsgebiedewet in werking. Gedwonge word hulle na die “*munisipale huisies*” (bl.63) verskuif, die “*council hyse*” wat “*ammal dieselfde*” is, vir die bou van die fabriek. “*Hulle't die hyse in die Kaap in afgebriek,*” sê Toefie (bl.67)...”*toe skryf hulle al die mense yt.*” Hier word die Suid-Afrikaanse statutêre diskriminasie uitgebeeld.

Na Diekie se moord op Poena word hy (Diekie) 'n galgdood gegee. Sy oortreding is volgens die statutêre wet van Suid-Afrika onversoenbaar en nie-onderhandelbaar; daar is geen versagtende omstandighede nie, aangesien Diekie

se moordpleging as koelbloedig beskou word. Hierdie doodstraf is onregverdig en drakonies van aard, veral gesien in die lig daarvan dat Diekie se wraakneming reaksionêr en impulsief is. Impulsief beteken in hierdie konteks dat Diekie se moordpleging nie koelbloedig en voorbedag is nie. Met ander woorde, Diekie het blindelings Poena uit kwaadheid vermoor sonder om aan die gevolge van sy misdaad te dink. Daar is 'n insentief, 'n drang wat hom so laat optree: Poena se optrede om Kietie te vermoor, is onder andere 'n direkte provokasie van Diekie se moordpleging. Diekie word opsetlik uitgetart tot 'n onverantwoordelike daad (stimulus-responsie-teorie: Hjelle en Ziegler, 1981:189-234). Hierdie drakoniese straf laat die navorser tot die slotsom kom dat Diekie so gestraf word net omdat hy nie blank is nie.

3.12 Die opstandiges en die lydsames

Na jare se onderwerpenheid deur die apartheidsbeleid besluit Makiet om Kanna, die slimkop, skool toe te stuur met die hoop dat hy hulle eendag van die Suid-Afrikaanse politieke bestel sal bevry. Sy is oortuig dat geleerdheid 'n sterk “wapen” is om die huidige bedeling mee te beveg. Haar optrede om Kanna opvoedkundig te bewapen, kan as 'n opstandige handeling beskou word. Dié optrede is enigins 'n protes teen die onderdrukkende diskriminasie in Suid-Afrika. Maar na al haar opoffering om Kanna geleerd te kry, verrai Kanna uiteindelik sy mense. Die armes se heilverwagting is nou in die hande van 'n intellektueel. Hy besef dat hy vanweë sy anders-kleurigheid nêrens in Suid-Afrika pas nie (Antonissen 1966:214); “*hy is hier 'n soort tussenpersoon in niemandsland*” (Pretorius, 89:94). Hy besef ook dat die verwagte vervulling van die Mosaïese plig 'n futiele poging sal wees aangesien hy die probleem nie solo kan oplos nie. As 'n patetiese slagoffer van die apartheidsbestel, wat nou geleerd is, laat hy sy mense in die steek deur hom oorsee te gaan vestig. Sy weiering om permanent na Suid-Afrika terug te keer, is opstandig van aard.

Jakop is lankal bewus van die onbillike sosio-politieke bestel in Suid-Afrika, vandaar sy kreet om 'n verlossende Moses. Hy beskou die teologiese benadering as die enigste oplossing van die rassevraagstuk in Suid-Afrika. Na sy tevergeefse pogings om die Suid-Afrikaners hulle te laat bekeer, raak hy so emosioneel en vernederd dat hy besluit om homself om die lewe te bring. Hierdie optrede is ook opstandig van aard.

Kietie se verkragting deur die skollies, haar betrokkenheid in prostitusie, kan miskien aan die apartheidbeleid toegeskryf word. Werkloos het genoeg tyd om hulself in immorele aktiwiteite betrokke te laat raak. Een van sulke aktiwiteite is verkragting en sulke aktiwiteite impliseer iets teenoor die regering van destyds: Die destydse regering (Nasionale Party) word indirek in kennis gestel om iets aan werkloosheid in Suid-Afrika te doen. Kietie se betrokkenheid in prostitusie is ter wille van geld, waarvan 'n nie-blanke in alle werkgeleenthede ontroof is. Sy en Poena veg op hierdie wyse teen die armoede waarin hulle hulle bevind.

Together in Excellence

Aangesien Kietie se opstandige optrede subtiel is, kan sy as 'n lydsame geklassifiseer word. Tant Roeslyn en van haar gesinslede verteenwoordig ook hierdie klas. Hulle teken geen waarneembare protes teen die Nasionale Partyregering aan nie. Makiet se eerste man - Paans - kan ook tot hierdie klas gekategoriseer word, aangesien hy vir die witman werk tot die elfde uur. Maar Makiet is nie lydsaam nie.

Odendal et al (1965:677) definieer die term *maksimalis* as “(i)emand wat deur onmiddellike en direkte aksie alles wil bereik; veral, 'n sosialis wat deur revolusie sy hele program meteens wil uitvoer”. Diekie kan as 'n *maksimalis* in hierdie drama beskryf word. Hy is 'n tipe persoon wat deur onmiddellike en direkte aksies sy doelwit bereik. Hy verteenwoordig die radikale element in die “*kleurling*”-maatskappy en kan enigsins met Moses geïkoniseer word. Dié karakter raak bewoë en gefrustreerd wanneer sy suster Kietie herhaaldelik verkrag word. Hy slaan gade hoe hulle ly na Paans se dood. Hy gewaar hoe hul stiefpa Pang van

tering sterwe, hoe Jakob homself om die lewe bring, hoe Kanna jare lank wegbly, ensovoorts. Die gewaarwording en waarneming van al hierdie ervarings het 'n kumulatiewe effek in sy psige. Dit kom dan tot 'n uitbarsting wanneer Kietie deur Poena op 'n aaklige en grusame wyse vermoor word (bl.56-57). Poena kap selfs Kietie se kind. Dié optrede kan Diekie nie meer uithou nie. Hy moet nou dadelik optree om wraak te neem. Toe kap hy Poena met 'n byl dood. Sy optrede is juis soos dié van Moses, die Leviet (Eksodus 1:12). Moses het 'n Egiptenaar vermoor nadat hy (die Egiptenaar) 'n Israeliet gedood het en toe het hy na Midian gevlug. Maar Diekie is gearresteer en sonder toepassing van versagtende omstandighede het hy die doodstraf gekry - Die hof het sy oortreding as 'n voorbedagte en koelbloedige optrede beskou. Diekie se optrede is ook boodskapskommunikatief teenoor die regering: Armoedige omstandighede kulmineer in die aanwesigheid van wandade en geweld.



3.13 Kontrastering University of Fort Hare *Together in Excellence*

3.13.1 “Kanna hy kô hystoe” versus “Goodbye Kanna”

Die titel *Kanna hy kô hystoe* skep afwagting. 'n Toeskouer kry met die eerste oogopslag die indruk dat dit hier gaan om iemand wat weg was en wat nou tuiskom. Hierdie iemand is (soos dit later blyk) Kanna, wat die bruinvolk se verwagte Moses is. Jakob kondig eers aan die desperate behoefte aan 'n religieuse volksleier soos Moses wat sy volk van apartheid sal bevry. Die afwesigheid van so 'n verlossende figuur vreet hom in sy binneste en dit word duidelik in sy obsessiewe herhaling van:

“O, Wààr

Wààr

Wààr is Moses” (bl.7-10)

Hierdie herhaling skep die dringende gevoel dat dit hier om 'n noodtoestand gaan wat dadelik aandag moet geniet. Die Mosesfiguur-Kanna- moet dadelik tot redding kom deur huis toe te kom.

Op bladsy 17 - 18 neem Kanna in “*Goodbye Kanna*” van sy mense afskeid tydens sy vertrek oorsee. Hy emigreer van Suid-Afrika na die buiteland vir 'n goeie doel, vir verdere studie. Wat tydens sy afskeid opvallend is, is die toegeneentheid van sy mense teenoor hom. Hulle raak bewoë oor sy weggaan. Hierdie gevoel dui op die tipies menslike solidariteit gedurende tye van onsekerheid.

Die opskrif “*KANNA HY KÔ HYSTOE*” (bl.59) skep by die leser oppervlakkig die positiewe hoop dat die verwagte Moses nou tuiskom om sy onderdrukte mense te bevry. Eintlik behoort hierdie toneel dus vir die karakters verligting te bring na jare se spanning, maar die didaskalia op bladsy 59 dui reeds aan dat hierdie verwagtinge met verdriet en pyn saamkom. Kanna kom “*hystoe*” vir Makiet se begrafnis. Die herhaaldelike gebruik van woorde soos “*sku*”, “*ongemaklik*”, “*twyfel*” en “*onseker*” (bl.64) versterk en bevestig dat Kanna se tuiskoms iets slegs beteken. Hierdie persepsie word verder uitgebrei wanneer Kanna by sy aankoms by die lughawe wuiwend vir Toefie en Skoen ontmoet en hulle in hulle Kaapse spreekstyl aanspreek. Sy optrede maak hulle nog ongemakliker. Met halwe sinne reageer hulle en “*staan beteuterd*” (bl.65). Kanna se optrede vererger die ongemak en distansiëring tussen hulle. Die vervreemding tussen Kanna en sy mense bereik sy hoogtepunt wanneer Ysie “*ongemaklik*” sê dat dit darem goed is dat Kanna weer tuisgekom het en Jiena vra hoe lank hy in Suid-Afrika gaan bly. Bl. 70: Kanna antwoord hakkeland en verward na 'n lang stilte dat hy die volgende dag terugvlieg huis toe. Hierdie antwoord word weer deur 'n lang stilte gevolg. Dit is nou ironies dat “*Kanna hy kô hystoe*”. Hy “*kô*” juis nie “*hystoe*” nie, aangesien sy huis nou oorsee is. Kanna is nou 'n vreemdeling in die land van sy “*roots*”, noudat hy ingenieur is - 'n hoogbetaalde beroep wat hy met Makiet-hulle se swaar verdiende geld behaal het.

3.13.2 Die “*haves*” versus “*have nots*”

In die “*Aantekening*” oriënteer die dramaturg die gehoor: “*Die toneel is uit ons arm buurt*”. “*(O)ns arm buurt*” impliseer enersyds dat “*ons*” ook 'n ryk buurt het -

“*ons Suid-Afrikaners*” en andersyds dui “*ons*” op 'n bepaalde sosio-politieke volksgroep, moontlik die sogenaamde “*kleurlinge*”. Dié “*ons*” is dus eksklusief van aard. “*(A)rm buurt*” suggereer al dat dit hier om die “*have-nots*” handel. Die vraag wat agterbly is: Wie is die “*haves*”?

Op bladsy 36-37 word die bostaande vraag metonimies beantwoord. Dit is Kietie se mobiele “*madam*” wat haar een oggend kom soek omdat sy nie gaan werk het nie. In haar bigotterie roep sy eksklusief uit. “*O, these people*”. Hierdie diskriminerende uitroep dui op haar stereotipie van die bruinvolk waarvandaan sy haar en haar groepering distansieer. Die “*haves*”, verteenwoordigend gesproke, is die vroustem (bl.25) wat Kytie 'n “*meid*” en haar mense “*hierdie mense*” noem. Die “*haves*” word ook metonimies verteenwoordig deur die lughawe - amptenare wat na Toefie en Skoen as “*die twee boys*” verwys (bl.66) en uiteindelik ook, ironies genoeg, deur Kanna self.

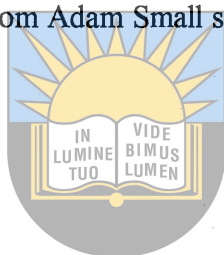
University of Fort Hare

3.13.3 Kultuur versus subkultuur *together in Excellence*

Gefrustreerd deur die politieke bestel wat verarmend is, kleef die “*dāllim*” (om die Hebreeuse term vir die armes te gebruik) aan die subkultuur van misdaad, naamlik verkragting, aborsie, ensovoorts. Verkragting as manifestasie van die subkultuur van armoede blyk, onder andere, uit Kietie se herhaalde traumatiese lyding van haar kinderjare af totdat Poena uit haar begin geld maak. In deesdae se idioom sou Poena se geldgeneratiewe praktyd 'n “*Escort Agency*” genoem word. Die reeks verkragtings het 'n dubbele effek op die slagoffer: Kietie as prooi word sowel fisies as geestelik verkrag. Fisies ondergaan sy die herhaaldelike liggaamlike trauma as die sekshonger skollies haar oorweldig, en geestelik voel sy ontsteld en kranksinnig na die verkragting. Vandaar Kanna se bevestiging op bladsy 39: “*Kietie was nooit weer reg in haar kop nie....*” Net soos Joanie in *Joanie Galant-hulle* het sy 'n psigiatriese hospitaal nodig, maar waarskynlik is dergelike fasiliteite nie in “*ons arm buurt*” beskikbaar nie. 'n Mens kan verkragting miskien ook lees as metafoor vir die gewelddadige en uitbuitende aspek van die apartheidsstelsel.

3.13.4 Verwagting versus Vervulling

Nog twee slagoffers wat geestelik verkrag word, is Jakop en Makiet. Wanneer dit tot Jakop se bewussyn kom dat sy vrou Kietie as gevolg van verkragting verwag, raak hy so bewoë en vernederd dat hy selfmood as 'n oplossing sien. Sy vrou se skandaal is eintlik 'n geloofsverkragting. Na al sy hoopvolle pogings om die Suid-Afrikaanse volk bekeer te kry, raak die situasie erger. Dieselfde ding geld by Makiet. Na al haar selfopoffering om Kanna geleerd te kry vir hul uitredding, vervul Kanna nie die Messiaanse en Mosaïese verwagting nie. In plaas daarvan verlaat Kanna sy “roots” (om Adam Small se term vir sy volk te ontleen) sonder om te blik of bloos.



3.13.5 Etiese versus Immorele

Die konflik tussen die etiese en die onetiese bereik die hoogste piek wanneer Kietie gedwonge haar werk by die wit “*madam*” moet verruil vir prostitusie (bl.49). Poena is oortuig dat prostitusie meer winsgewend is as om te werk. Die ironie is dat van daardie “*vuil*” geld gebruik word om Makiet, die figuur wat die etiese verteenwoordig, te versorg.

By mense wat onderdruk is, mense wat arm, werkloos en haweloos is, is daar 'n groot neiging om geweld as 'n norm te aanvaar. So 'n neiging sien die toeskouer/leser in die gedrag van Diekie. Na Kietie se moord deur die dwelmverslaafde Poena (bl.56), besluit hy om Poena te dood. Die ironie hierin is dat Makiet met haar religieuse oortuigings nie die kind wat by haar bly, kan keer om sulke diaboliese dade te verrig nie.

3.13.6 Produktief versus Onproduktief

Daar is by sommige mense 'n tendensie om op die produktiwiteit van die ander te konsentreer. As 'n werknemer iets oorkom, wat hom/haar kreupel laat, dan word

hy/sy as onproduktief verklaar en in hierdie toestand wil die werkgewer hom/haar nie meer hê nie. Hy/sy word ontslaan.

Na Paans se dood wil die plaasboer sy gesin nie meer huisves nie. Op hierdie wyse verlaat Makiet die plaas vir die milieu van ellende, verkragtings, insekureiteit, armoede, haweloosheid, misdaad ensovoorts. Die gesin kom in die omgewing sonder *šālôm* (vrede) - die omgewing van “*motor-karre*” - met 'n donkiekarretjie aan. Wat die werkgewers behoort te doen, is om spesiale voorsiening te skep vir weduwees met die oog om hulle pakette te gee as hul mans in die diens verongeluk of as hulle mans vroeg sterwe. Hierdie spesiale voorsiening dien as 'n versekeringskema vir die werkloses en ondergeskiktes van die oorlede broodwinner. Die feit dat Makiet se familie tydens Paans se werktyd op die plaas gewoon het, dui enigszins aan dat die gesin miskien as produktief deur die plaasboer beskou is, maar na Paans se dood is daar geen versekeringskema of weduweespensioen te sien nie.

University of Fort Hare
Together in Excellence

3.13.7 Wet versus sy Burgers

In Distrik Ses kry Makiet 'n man wat 'n winkel het, met wie se bydrae sy daarin slaag om Kanna verder te laat leer. Maar tydens die implementering van die Groepsgebiedewet word die Distrik Sessers na die Kaapse Vlakte verskuif waar hul lewe vererger. Hier in die klein huise, “*scheme*”, moet hulle moontlik die huurgeld vir water, elektrisiteit en sanitêre dienste by die munisipaliteit betaal; anders sal hulle uitgesit word. Die inwoners word na die Kaapse Vlakte gedwing. Hulle huise in die hart van Kaapstad (Distrik Ses) word deur die owerheid se stootskrapers platgestoot. “*Hulle't die hyse in die Kaap in afgebriek,*” maak Toefie 'n objektiewe stelling (bl. 67). “*Kôs hulle't biesagheite gebou daar, toe skyf hulle al die mense uit,*” maak Skoen nog 'n objektiewe stelling omtrent die *de facto* situasie.

3.13.8 “(E)en ek versus “ander ek”

Na Kietie se dood word Kanna oorsee daarvan verwittig. Nadat hy die slegte nuus verneem het, vind daar die mees dramatiese innerlike konflik in hom plaas. Hy raak hier bipolar. Sy “*een ek*” kom te staan teenoor sy “*ander ek*”. Die eersgenoemde openbaar sigself as ongevoelig, sinies, selfsugtig en hardvogtig. Hierdie “*een ek*” tree op as 'n Engelssprekende. Sy “*ander ek*” praat daarenteen Kaaps. Hier openbaar sy “*ander ek*” sy liefde vir en sy betrokkenheid by sy mense en sy verlede. Die eersgenoemde se houding kontrasteer met Makiet se selfopoffering uit liefde vir Kanna. Hierdie tweespalt is belangrik in hierdie verhoogteks omrede dit twee moontlikhede skep: Watter een van die twee “*ekke*” gaan in die stryd oorwin? Op hierdie wyse word spanning by die gehoor geskep; die gehoor se nuuskierigheid word in “*Goodbye Kanna*” (bl. 14-16) geprikkel.

Die bogenoemde ambivalensie maak ook sy verskyning in “*Kanna hy kô hystoe*” waar Ysie en Jiena Kanna van Makiet se dood in kennis stel (bl. 60-63): Twee “*ekke*” kom te voorskyn in Kanna se tweestryd. Sy “*een ek*” “*raak bewoë*” en teleurgesteld oor Makiet se dood; daarenteen poog sy “*ander ek*” om hom van sy emosies te distansieer. Die tweede “*ek*” poog om hom te oortuig dat dit ook onnodig is om teenoor Makiet die laaste eer te gaan betoon, aangesien hy nie Diekie, Kietie, Roeslyn en Pang se begrafnisse bygewoon het nie. Hierdie tweede “*ek*” praat konvensionele Afrkaans in teenstelling met die eerste “*ek*” wat die Kaapse Gamtaal praat. Maar die Kaapse “*ek*” is so sterk dat dit uiteindelik die tweede “*ek*” wen en hierna vlieg Kanna Suid-Afrika toe vir Makiet se begrafnis.

3.13.9 Konflik tussen “*huis toe gaan*” en “*hystoe kô*” (Kanna se paradoksale situasie)

Nà Makiet se begrafnis raak Kanna finaal oortuig dat die apartheidsbeleid hom in 'n paradoksale situasie laat beland het. Hy besef dat hy enersyds sy aanspreeklikheid teenoor sy mense moet nakom om 'n volwaardige mens te wees en andersyds is hierdie volwaardige-mens-wees in Suid-Afrika onder diskriminasie

onmoontlik, aangesien hy hier as tweederangse burger gefokaliseer word. “(O)m volwaardig mens te wees, moet hy emigreer na 'n land van gelykberegtiging, maar as hy dit doen, kan hy nie volwaardig mens wees nie, want dan laat hy sy eie mense - sy 'roots' om 'n geliefde uitdrukking van Adam Small te gebruik - in die steek.” (Vermeulen 1987:34-35). Hy gaan dus na die huis van die “haves” en nie die “hys” van die “have nots” nie.

3.13.10 Lig versus donker

Die dramaturg maak gebruik van 'n ligspel in hierdie verhoogteks. Hy speel met die teenstelling tussen lig en donker. Met hierdie ligspel wil hy o.a. 'n boodskap aan die gehoor oordra, naamlik dat die drama in Kanna se bewussynsfantasie afspeel.



Party karakters in die verhoog word vanuit 'n donker agtergrond sigbaar en naderhand word hulle deur 'n kollig geaksentueer en weer verduister. Hierdie wisseling maak sy eerste verskyning tydens die sing van “O wààr is Moses” deur Jakop, die straatprediker (bl.7.10). Aanvanklik is die verhoog donker om die gehoor se nuuskierigheid vir die toneelopvoering te prikkel en hulle daarvoor gereed te maak terwyl die musiekinstrumente hierdie verwagting aksentueer. Met die eerste aanskakeling van die lig is Jakop op die verhoog; daarna word hy deur die donkerte verswelg. Die lig soek nou elke karakter uit, bly 'n ruk op hom/haar en soek daarna verder. Die lig val tweedens op Kanna; daarna op Pang. Diekie volg; dan Kietie en daarna val die lig weer op Jakop. Hier verrig die lig 'n karaktervoorstellende funksie. Die karakters word aan die gehoor voorgestel. Dit gaan kortliks hier om oriëntering. Die herilluminasie van Jakop suggereer dat Jakop 'n dominerende rol in hierdie toneel sal speel, soos dit uit sy gebed blyk, waarin hy die desperate behoefte aan 'n verlossende religieuse volksleier soos Moses (en, natuurlik, sy gebreke) verkondig.


In “*Goodbye Kanna*” soos in “*O wààr is Moses*”, is die verhoog aanvanklik donker met die sigaret se rooi gloed om Diekie se aanwesigheid te kenne te gee. Maar die helder lig in die deur van 'n “*munisipale huisie*” herinner die gehoor aan die statutêre diskriminasie wat die sosio-politieke agtergrond vorm. Hierdie helder lig versus 'n sigaret se rooi gloed kontrasteer hier eintlik twee wêreld, naamlik die lewenstoestand op die Kaapse Vlakte en die plakkertoestand in Distrik Ses. Die aanwesigheid van die sterk wind terwyl Diekie sy sigaret in die plakkerskamp rook, verhoog spanning by die gehoor. Makiet sê op bladsy 11: “*Alles waai hier dood, Kanna*”. Die wind (net soos die donker) simboliseer dus die allesoorheersende doodsmotief. Makiet-hulle sterf letterlik en figuurlik, en Kanna moet hulle daarvan red.



Bl. 63: “*Die lig val nou skerp op munisipale huisies wat agter gesuggereer word*” in “*Kanna hy kô hystoe*”. Die gebruik van die skerp lig wil eintlik vir Kanna sowel as vir die gehoor duidelik maak watter verandering Kanna se plek van herkoms tydens sy afwesigheid alreeds ondergaan het. Een daarvan is die implementering van die Groeps-gebiedewet. Die “*neonligte*” wat flikker, gevolg deur die gerinkel van die geldlaaie, stel die kommersiële wêreld voor wat eintlik die wêreld van die “*haves*” is. Daarenteen verteenwoordig Makiet die “*dallim*” (armes) wat elke ses maande klere vir hul kinders in die “*groot bazaars*” kom koop. Die “*groot bazaars*” verwys hier na “*Tai Khoen*” om D.J. Opperman se titelwoorde te ontleen, se monopolie in die sakewêreld.

Na Kietie se verkragting fokus die lig op haar alleen, “*analiseer en wys alles totdat dit baie stadig dof word*” (bl.23) terwyl die verhoog donker word. Hierdie fokus op klein Kietie vestig die gehoor se aandag op die sosiale euwels, naamlik verkragting ensovoorts, wat in die stedelike milieu heers. Eties gesproke, wil die dramaturg miskien die mens se gebrek aan “*ubuntu*” beklemtoon, die term wat swaarbelaaid is met die konnotasies van respek, moraliteit, menswaardigheid, deernis, liefde, deel met jou medemens en dies meer (bl.23).

In die toneel, “*Kanna hy kô hystoe*” plaas Toefie en Skoen of Ysie en Jiena twee “*swart houtbökkies*” vir Makiet se doodkis om op te rus. “*Die lig krimp sodat net die swart bökkies in die gehoor se bewussyn staan*”. Die gebruik van die “*swart houtbökkies*” en die krimp van die lig aksentueer die feit dat dit hier om die dood gaan - wat van toeka se dae af met somberheid, donkerte, swartheid ensovoorts geassosieer word. Hierdie persepsie word deur Ysie en Jiena se voorkoms op bladsy 60 bevestig. Hulle kom “*donker geklee*” aan, en die brandende kerse wat hulle saamdra, dra 'n simboliese waarde. Hulle dui op die begeer van die oorledene se bloedverwante dat God die oorledene begeleiding gee op haar pelgrimstog. Vandaar die “*groepie agter*” se gesang (bl.61):


 “*Bly by my, Heer,*
Terwyl die skadu's daal
laat tans U lig my donker pad bestraal”.

University of Fort Hare

Together in Excellence

In die bostaande aanhaling is daar eintlik 'n antitetiese parallelisme in dié sin dat twee teenstellende gegewens gejuks taponeer word, naamlik:

Die dalende “*skadu's*” wat die spreker se pad verduister

versus

God se lig wat die donker pad moet bestraal.

Die dalende “*skadu's*” wat die spreker se pad verdonker, verwys moontlik na die versoekende magte wat die spreker op aarde teëkom, en die “*donker pad na sy irreligieuse, onheilige en diaboliese optrede as 'n sondaar*”.

Die vers, “*Bly by my, Heer*” van die Hallelujalied impliseer, diep gesien, dat God alreeds met die spreker is. Die Here word net gevra om hom nie te verlaat nie. Religieus gesproke, is God “*Immanuel*” vir die spreker, d.w.s. “*God is met my*”. God wat normaalweg met almagtigheid, beskerming, die lig, ens. geassosieer word, is met hom. Dis uit hierdie persepsie dat daar gesê kan word dat die dalende

“*skadu's*” hier in die teenwoordigheid van God 'n futiele poging aanwend tot verduistering van die spreker se pad. God is daar met Sy seëvierende teenmaneuver. Op hierdie wyse word God bo alles verhef, dus kan 'n mens hier praat van die superponering van God se seëvierende lig bo die mislukkende sekulêre “*skadu's*” wat die mens se lewenspad probeer verduister. Maar oppervlakkig gaan dit hier om 'n roerende en patetiese pleidooi om God se bystand en lig.

Op bladsy 69 word die eenderse munisipale huisies skerp belig en ge-“*analiseer*”. Die lig is hier eintlik bedoel om 'n deiktiese funksie te verrig. Aangesien Kanna te lank weg was, ken hy nie Makiet-hulle se munisipale huisie nie. Hy was laas by die huis toe hulle nog in Distrik Ses was, waarvandaan hulle gedwonge na die Kaapse Vlakte verskuif is. Die doel van die analiserende lig is om Kanna se identifikasie van Makiet se huis te fasiliteer. Die lig op die “*council-hyse*” het ook 'n funksie ten opsigte van die gehoor. Die gehoor word aan die maatskaplike en politieke agtergrond waarteen hierdie drama afspeel, herinner en meer spesifiek aan “*die gedwonge verskuiwing van mense ingevolge die apartheidsbeleid, met die gevolglike vervreemding van huis en haard én van die 'hulle' wat die verskuiwing afdwing*”. (Vermeulen, 1987:31).

3.14 Die geldmotief: Materialisme

Die “*have nots*” doen een kant hul bes om geld in die hande te kry en aan die ander kant doen die “*haves*” ook hul maksimale bes om hul finansiële heerskappy te behou, soos dit hieronder sal blyk:

Na Paans se dood op die Karoopaas besef die plaasboer dat Makiet en haar kinders sy las sal wees in plaas daarvan om sy bate te wees. As gevolg van hierdie redenering word Makiet-hulle van die plaas afgesit. Hulle word gedwing om die plaas te ontruim, aangesien Paans as 'n plaasinkomstegenerende dood is.

Tydens Makiet-hulle se verblyf op die plaas in die Karoo gebruik Makiet haar pensioengeld om Kanna na 'n skool in Distrik Ses te stuur en bowendien betaal sy vir sy losies by Roeslyn se huis. (Die “*ideale*” teaterganger vul miskien vanuit sy lewenswerklikheid aan: Natuurlik het sy in haar onderbewussyn geglo dat geleerdheid 'n mens van armoede bevry.) Na sy matriek in die Kaap stuur Makiet steeds Kanna met haar pensioengeld na Kanada om verder te studeer.

Na hul uitsetting uit die Karoo kom Makiet-hulle na die Kaap waar daar meer werkgeleenthede vir haar kinders is. Kietie kry byvoorbeeld werk by 'n rassistiese wit “*madam*” (bl.36-37). In haar stoïsynse gelatenheid kry Makiet die tweede man, Pang in die Kaap, wat 'n winkel het (bl.39 en 49). Hierdie winkelier speel 'n belangrike rol in die finansiering van Kanna se oorsese studie en natuurlik ook Makiet se pensioengeld en wasgeldjies. Kanna beken dit op bladsy 62-63: “*Ek het ... ek het geleer op Makiet se ... wasgeldjies.*”

University of Fort Hare

Daar word in die drama gemeld dat Ysie en Jiena smous om geld in die hande te kry. Hulle sorg vir Makiet se lyk voor Kanna se aankoms “(b)*eteken hulle verloor 'n dag se werk, die paar oulap van 'n dag se geld...*” (bl.66). Vir hierdie smouse is een dag sonder om te verkoop, 'n groot verlies. Die geldobsessie maak ook sy verskyning in “*Goodbye, Kanna*”.

In “*Goodbye, Kanna*” laat Makiet vir Kanna, wat hom oorsee bevind, weet van Kietie se dood. Die doel is moontlik om hom huis toe te laat kom vir die begrafnis. Ysie en Jiena gebruik Makiet se pensioengeld om Kanna te bel, maar nà die telekommunikasie, beskou die laasgenoemde dit skepties as “(b)*loody darned silly naïef... to expect you to go all that way for her funera(l)*” (bl.16). So 'n gedagte kom natuurlik op nadat hy die voor en teë oorweeg het. Hy kyk na die probleem vanuit 'n ekonomiese perspektief (bl. 15-16).

Makiet gaan eendag saam met Kietie dorp toe om klere vir haar te koop. Die byklanke hier is dié van geldlaaie wat in een van die “*groot bazaars*” rinkel. Die

“*ideale*” koper se perspektief. Die verkoopsdame van die “*bazaar*” oortuig haar om te koop en hierdie is een van die tegnieke wat die kommersiële wêreld gebruik om die geldelike status daarvan te behou. Die bediening van 'n welgestelde “*dame*” eerste is 'n aanduiding dat geld hier prioriteit geniet. 'n Klant wat nog sal kyk, moet laaste bedien word want haar kyk is tydrowend. Die ironie wat hierin gesetel is, is dat die “*haves*” van die “*have nots*” neem om meer welgesteld te word.

Onderweg na Makiet se huis in die “*council flats*” wys Toefie en Skoen vir Kanna 'n kragstasie wat nuut is (bl.68). Daardie stasie is natuurlik nie om dowe neute daar nie; daar is bedekte beweegredes vir die stigting daarvan: In die eerste plek vervul 'n kragstasie natuurlik 'n noodsaaklike diens, naamlik om krag op te wek. Maar behalwe vir hierdie doel, is die Elektrisiteitsvoorsieningskommissie hoogsgekommersialiseerd. Die kommissie wil wins daaruit maak om 'n monopolistiese monster - 'n “*Tai Khoen*” - te bly Kanna se byvoeging op bladsy 68, “*Ek help om die groot biesagheite op te sit*”, nà sy mededeling dat hy vir 'n kragstasie werk, dui in hierdie rigting.

Dieselfde geld by die “*biesagheite*”/fabrieke waarvoor die ontworteldes se “*(h)yse in die Kaap in afgebrie(k)*” is (bl.67). Die fabrikante het hier kom belê om hul winste te maksimiseer en die gedagte van ontwikkeling en die skepping van werkgeleenthede gaan spontaan gepaard met die bou van sulke ondernemings.

Wat kon die redes gewees het om die sogenaamde “*kleurlinge*” uit Distrik Ses na die Kaapse Vlakte te dwing? Die redes kon *inter alia* wees:

- (a) om Kaapstad plakkersvry te probeer maak;
- (b) om “*Kanaldorp*” (om I.D. du Plessis se naam vir Distrik Ses te ontleen) te ontwikkel en werkgeleenthede te skep;
- (c) om Kaapstad te beplan;
- (d) om die sogenaamde “*kleurlinge*” te beskaaf.

- (e) Maar die subtielste rede was vir die Nat-regering om uit die skema te baat deur die inwoners huurgeld te laat betaal. Om dié rede militant en radikaal te verwoord, kan daar gesê word dat die doel was om (1) die “*Gamma*” so te verarm dat hy geen heenkome meer besit nie; (2) om hom so te verarm dat hy tot in die ewigheid van die kapitalis afhanklik raak deur hom 'n huurslaaf te maak; (3) om hom van sy menseregte te onteien; (4) om sy geskiedenis van herkoms so te verpletter dat die bruinmens geen sentimentele herkoms-geskiedenis meer het nie.

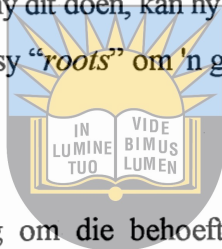
Die betaal van huurgeld per definisie is nie 'n bose saak nie. By diegene wat het, is huurgeld nie 'n bose saak nie, aangesien hulle dit kan bekostig. “(D)it kan *bekostig*” impliseer in hierdie geval dat die betaler die huurgeld betaal en nà die betaal van huurgeld bly daar iets agter waarmee die betaler kan oorleef. Maar hoe regverdig 'n mens die betaling van huurgeld deur 'n werklose, of liewers, 'n werknemer wat eers min betaal word vir die harde werk wat hy doen, en dan belas word op sy min inkomste waarmee die owerhede 'n dosie-*vuurhoutjies-huisie* bou, die munisipale huisie waarvoor hy nou huurgeld moet betaal?

Ná al sy waarnemings van en gewaarwordinge betreffende die heersende ongeregtheid in Suid-Afrika, kom Kanna tot die gevolgtrekking dat die atmosfeer hier nie bevorderlik is vir die optimale ontwikkeling van menswees nie. Ten spyte van sy liefde vir sy “*roots*” sien hy geen ander uitkoms nie, behalwe om sy mense te verloën en die land eens en vir altyd te verlaat. Natuurlik is die geldmotief hier van toepassing: Aangesien hy so hoog bekwaam is, sal hy hier waar hy geen stem het nie, geen boe of ba kan sê in die besluitneming oor die landswetgewing nie en hom nie by Cosatu of ander vakbonde mag aansluit nie, min beloon of swak betaal word. Hy glo dat sy verdiende sosiale status oorsee geëerbiedig sal word. Om die bostaande stellings te staaf, sê Vermeulen (1987:34-35):

“Daar is sodanige omstandighede wanneer ons beseef dat Kanna nie net bloot om selfsugtige redes sy mense in die steek gelaat het nie, maar dat sy sosio-politieke

posisie as intelligente en hoogs gekwalifiseerde bruinman onder die apartheidsbeleid ook 'n groot motiverende rol in sy optrede gespeel het. Genoemde beleid plaas hom in 'n paradoksale en daarom onhoudbare situasie, naamlik: om volwaardig mens te wees, moet hy sy aanspreeklikheid teenoor sy mense nakom, maar gegewe sy tweederangse burgerskap onder die diskriminerende wette van apartheid, kan hy nie volwaardig mens wees as hy in die land bly nie”

Anders gestel: om volwaardig mens te wees, moet hy emigreer na 'n land van gelykberegting, maar as hy dit doen, kan hy nie volwaardig mens wees nie, want dan laat hy sy eie mense - sy “roots” om 'n geliefde uitdrukking van Adam Small te gebruik - in die steek.



Geldnood het 'n neiging om die behoeftiges tot misdaad soos ganja-rook, alkoholisme, prostitusie en dies meer te dryf. Kietie en Poena, die armes, is 'n tipiese voorbeeld daarvan.

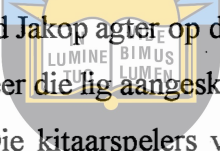
3.14.1 Dagga-/ganja-/marijuana-/hemp-/zol-rook as dwelms en werkloosheid

Poena word in die drama as 'n werklose uitgebeeld. 'n Werklose het ondanks sy werkloosheid geld nodig om te kan voortleef en terselfdertyd is hy psigies “*verkrag*”. Hy voel hy is 'n verworpeling wat geen heenkome het nie. Maar daar is 'n klein verskil tussen Poena en 'n gewone werklose wat na werk soek, maar tevergeefs (bl.52); “*hy wil baie geld maklik*” hê, aangesien hy drink, wat andersyds baie geld kos. “*Poena hy het nie gekan werk nie. Die dagga maak s(o).*” Die dagga-invloed maak hom te lui om te kan werk. Onder die invloed van dagga kan hy niks doen nie, behalwe om ander mense te gebruik. “*Die dagga het hom gehad*” (bl.54). “*Hy was mal gewies van die dagga,*” sê Makiet (bl.55). In *Joanie Galant-hulle* verteenwoordig Davy hierdie morele verval. Op die Kaapse Vlakte leer hy drink en rook, en deur te drink, verloor hy sy werk.

3.14.2 Prostitusie as morele verval

Die hoogtepunt van Poena se ondeug en misdaad is wanneer hy Kietie, sy vrou, dwing om prostitusie vir geld te beoefen (bl.52). Ná Kietie se swangerskap as gevolg van prostitusie wil sy ander werk soek, maar Poena verbied haar om dit te doen. “*Nie, daar's nie geld daarin nie, daar's nie profit nie,*” sê hy eendag vir Kietie. Hierdie leefwyse van Kietie is 'n gevaarlike en wrede bestaan waarin sy onregverdigheid en mishandeling moet verduur.

3.15 Die Kinetiese en proksemiese kodes



In “*O wáár is Moses*” word Jakob agter op die verhoog met die kitaarspelers aan weerskante sigbaar wanneer die lig aangeskakel word. Hy kom daarna vorentoe met uitgestrekte arms. Die kitaarspelers vergesel hom vorentoe en speel die instrumente sag ter begeleiding. “*O wáár is Moses*” bevat ook verwysings na die kinetiese kode as deel van die hoofteks. Daar word gesê, “*Mosies het simptome wat sy stok gegryp/en geskrou op die volk/en geloep moet die vol(k)/onner die vuur en die wolk*” (bl.7).

Op bladsy 10 bid Jakob “*met hande opgehef*”. Hierdie gebaar kan daarna verwys dat Jakob, die aanbieder, God uitnooi om sy nasie van 'n volksredder te voorsien.

In “*Goodbye Kanna*” word 'n munisipale huisie in die agtergrond “*gesuggereer*”. Hierdie agterste proksimiteit van die munisipale huisie suggereer die sosio-historiese agtergrond van Kanna wat nou oorsee gaan studeer.

“*Pang, gryserig, met sy stokkerige stappie en die vir Kanna bekende beweginkies soos hy loop en sy bril met 'n sakdoek skoonvryf, in van teenoorgestelde rigting*”, (bl.13). Met Pang se “*stokkerige stappie*” word na Kanna se lang oorsese wegbly verwys. Pang het in sy afwesigheid bejaard geword en nou dra hy ook 'n bril as gevolg daarvan.

Tydens Jiena en Ysie se oproep om Kanna van Kietie se dood te verwittig, is die gehoorbuis in albei se hande; hierdie gebaar suggereer hoe gretig altwee is om met Kanna te kommunikeer. Hulle het Kanna lank laas gesien en mis hom baie (bl.16).

Wuif as kinetiese kode raak belangrik tydens Kanna se afskeid. Kanna gaan agtertoe en hoër op die perron. Hierdie kino-proksemiese optrede suggereer Kanna se posisie aan boord ná sy opklim. Die wedersydse gewuif tussen Kanna en die drie (Makiet, Ysie en Jiena) dui op die wedersydse liefde tussen Makiet se familie en Kanna.

Diekie kom rapporteer Kietie se verkragting en tydens sy vertelling ruk hy skielik los en bal sy vuisies woedend in die lug. Hierdie gebaar dui op Diekie se afkeuring van die skollies se onetiese optrede. Wat met Kietie gebeur het, vererg hom sodanig dat hy gewillig raak om daarvoor te veg (bl.22). Onreëlmatige klein voetstappe word hoorbaar (akoestiese kode) en dis die sewe-jarige Kietie s'n. Sy is nou kreupel na die verkragting. Die mense raak bevrees en gee pad as hulle haar sien. Makiet ook "*beweeg verskrik weg in haar stoel*" (kinetiese kode). Hierdie optrede dui op die moderne mens se huiwering om in noodtoestande hulpvaardig op te tree. Miskien ook afgryse, 'n huiwering om met die afskuwelike werklikheid gekonfronteer te word.

By hul aankoms in Distrik Ses van die platteland af herken Makiet Kanna, wat alreeds by tant Roeslyn loseer. "*Sy wuif opgewonde*" vir hom om haar verlange na hom te wys, maar Kanna ignoreer haar opgewondenheid. Hy waai nie terug nie (bl.19). Hy is eintlik bang vir die openbare mening, aangesien Makiet-hulle so anders lyk in vergelyking met die stedelinge. Hy is nie meer trots op sy mense nie. Om hierdie skaamte vir sy mense uit te druk, stap hy na agter, die skaduwees op die agterverhoog in.

Om die herkenning en verwelkoming van Makiet-hulle se aankoms en gasvryheid uit te druk, wuif Roeslyn-hulle. Die kinders "*spring voor die karretjie in*" om vir

Japie, die donkie te stop. Hierdie *kinesis* dui op die familie se opgewondenheid oor Makiet-hulle se aankoms (bl.29).

In “*Die ôriekel van God*” (bl.33) verskyn 'n kombinasie van *kinesis* en proksimiteit. Daar is 'n skare mense wat om Jakob vergader. Met hierdie skare en die gehoor saam om hom preek Jakob, wat ook die akoestiese kode insluit. Die omring van Jakob deur die mense suggereer dat hy nou sentraal staan; hy is nou 'n held wat aanbid word. Hy is hul Moses wat om hul uitredding bid. Hierdie aanbidding word kineties gedramatiseer wanneer die gemeente hul lywe beweeg en die hande op maat van die gesang “*Kô laat ons sing!*” klap.

In “*Goodbye Dickie*” maak die kinders van die omgewing hul opwagting en speel met 'n ballon wat eers vergroot word en daarna bars. Die bars van die ballon dramatiseer die broosheid van die mens se geluk. Die broosheid van die menslike geluk blyk uit die baljarende kinders se opgewondenheid tydens die opblaas van die ballon en dit wat daarna volg. Na die bars van die ballon (bl.45) raak een mannetjie met die naam Gliema teleurgesteld terwyl die ander lag. “*Hulle spring rondom die blasertjie op waar dié na die stukkies ballon staan en staar*” (bl.45). Hierdie *kinesis* dramatiseer die kinders se vitaliteit, wat 'n kontras vorm met die motief van dood en siekte elders in die drama.

Nog 'n voorbeeld van die aanwending van die kinetiese kode is van die lughawe af. Kanna se reis met 'n perdekarretjie na Makiet se huis. Hierdie protokol word normaalweg met groot helde geassosieer. Dis 'n protokol van hoë status wat met 'n rooi-tapytsverwelkoming gepaard gaan. Simbolies word Kanna hier as 'n held uitgebeeld wat meer as welkom by die “*hys*” is.

3.16 Simboliek

Die dramaturg maak van simbolisering gebruik om subtiel na sekere fasette van die drama te verwys: Die jukstaponering van Pang met sy gehoes en die bars van

die ballon wat hierbo onder “*kinetiese en proksemiese kodes*” bespreek is, is nie om dowe neutte nie. Die dramaturg wil moontlik die nietigheid van die mens se lewe hiermee uitbeeld en terselfdertyd wil hy dalk Pang se tering met die kinders se energieke gerinkink kontrasteer. Die analogie is duidelik: Die ballon verbeeld Pang se longe en die bars suggereer sy lot. Die strekking van hierdie naasmekaarplasing is: die lewe sal aangaan, al raak die oues siek en vergaan hulle (bl.45).

Boela en Bai, Toefie en Skoen, en die “*blommemeisie*” en Sonnie maak 'n “*klein begrafnisstoel*”. Hier word Pang se begrafnis gesimboliseer en gesuggereer. Die “*blommemeisie*” se verkoopsrympie “*Carnations! Rooi Carnations! Wit Carnations! Carnations!*” en die blomme op sigself simboliseer en suggereer die dood. Die “*blommemeisie*” se Carnation-rympie word mettertyd 'n leidmotief wat sy verskyning maak wanneer die dood ter sprake kom. Die “*klein begrafnisstoel*” suggereer dalk ook sowel die einde van die toneel as “*die einde van 'n hele tydperk in die lewe van Makiet-hulle*” (Vermeulen, 1987:27).

3.17 Optimisme versus Pessimisme

Die lewe moet aangaan, al sterwe die mense. Al is die lewe vol wisselvallighede moet dit voortgaan.

Na Paans se dood op die Karooplaas gee Makiet nie oor nie. Sy gaan nog aan met die lewe. Sy kry haar tweede man met die naam Pang in die Kaap. Pang is baie hulpvaardig met Kanna se opvoeding. Hy en Makiet stut hom finansiële met die droomhoop dat hulle deur hom sosio-ekonomiese bevryding sal verkry (bl.9).

Hierdie neiging tot optimisme maak weereens sy verskyning wanneer 'n ramp Kietie tref. Ná Jakob se selfmoord trou sy met Poena om die lewe te laat voortgaan, maar ongelukkig trou sy met 'n verkeerde man wat haar tot prostitusie dryf.

Maar in Jakob se karakter word die teenoorgestelde van optimisme duidelik. Die menslike beslissing oor die eie lot en fatalisme word hier in fokus gebring. Na al sy mislukte pogings om sy mense bekeer te kry en te rehabiliteer, neem Jakob die besluit om homself om die lewe te bring. Maar hierdie optrede, anders gesien, is ook eg menslik, aangesien elke mens dit kan verrig. Dieselfde geld van Kanna se lafhartige optrede om hom permanent in die buiteland te gaan vestig. Hy vermy die probleme van sy eie land van herkoms. Maar hier ook is daar iets pateties-tragies in die Kanna-figuur. Sy optrede, soos dié van die Jakob-figuur, is ook “*eg menslik*”, aangesien dit deur enige rasionale wese gedoen kan word.

3.18 Swak gesondheid en die dood as oormag



Onder die armoedige plaastoestande doen Paans toring op en sterf daarvan. “*Die dokter het gesê dis van drink*” (bl.26). Hierdie uitspraak van die dokter, wat medies betwisbaar is, is ’n manifestasie van die oorhaastige wyse waarop sommige blankes geneig is om alles wat in die “*kleurling*”-gemeenskap skeef loop aan drank toe te skryf. (Meer oor stereotipes onder 2.2 in hierdie studie.)

Die teaterganger se perspektief: Dis tipies van die arm mense om alkoholies te raak om frustrasie te probeer verwerk. Aan Paans se verslegtingsproses kan die plaasboer ook nouliks onskuldig wees. Veral gesien in die lig van die “*doppiestelsel*”, wat as ’n soort “*fringe benefit*” by die plaaswerkers gebruik is, kan daar miskien gesê word dat die plaasboer enigsins tot Paans se dood bygedra het. Meer hieroor onder 2.2 in hierdie tesis.

In *Joanie Galant-hulle* sterf Joanie se dogter, Maggie, van ’n maagsiekte wat deur die morbiede toestande in die plakkerskamp veroorsaak word.

Pang ontwikkel ook toring ná Kietie se herhaalde verkrachtings en hierna word Kietie nooit weer reg in haar kop nie. Verkrachtings as sosiale euwel word normaalweg in armoedige omgewings aangetref, waarvan Distrik Ses ’n voorbeeld

is. Die onhigiëniese toestande in Distrik Ses blyk uit Pang se infeksie deur longtering (bl.40 en 42). “*Pan(g)... (h)oe(s)... (e)n nou is hy bedlêend* en daarna “*bars die ballon*” (bl.45).

Ná baie jare se blindheid en lyding sterf Makiet aan 'n hartaanval. Maar in Kietie, Poena en Diekie is die daadgevolgsband (kousaliteit) darem opvallend: Ná Kietie se voltydse betrokkenheid in prostitusie word sy gewelddadig deur Poena vermoor (bl.56). Poena as moordenaar word andersyds deur Diekie gedood en laastens word Diekie as 'n kriminele misdadiger die doodstraf gegee en dié wat die doodstraf uitvoer, word nie gestraf nie, aangesien hy op die boonste sport van die sosiale leer sit. (Die implisiete teaterganger praat uit sy “*werklikheid*”.)

3.19 Die menslike strewe om die sosiale hiërargie op te klim: Vertikale *kinesis* as psigiese kode

University of Fort Hare

Together in Excellence

Van sy jong dae af is Kanna “*fototropies*”, hy mik hoog en is ambisieus. Gelukkig vergemaklik sy breinpotensiaal die vervulling van sy ambisies. Dit blyk uit sy drang om oorsee verder te gaan studeer, al is Makiet daarteen. Daarna word hy 'n elektriese ingenieur.

Een oogpunt kan wees dat dit in Toefie en Skoen se smous om brood en botter gaan en die ander kan wees dat hulle smous om hul finansiële status te verhef. Hulle wil geld in die hande kry; geld wat deesdae 'n hoë status beteken.

Die “*fototropiese*” bewegingsmotief van die mens om sy ganse potensiaal te ontwikkel, sal in *Krismis van Map Jacobs* vervolg word in Mrs en Mr Cavernelis se strewe om uit die “*township*” uit te kom.

4. Joanie Galant-hulle (Adam Small) - Die sosio-politieke kommentaar

4.1 Verskeie perspektiewe oor Joanie Galant-hulle

4.1.1 Odendaal se perspektief op Joanie Galant-hulle

L.B. Odendaal (1980:176) sien *Joanie Galant-hulle* as 'n Adam Small-stuk met ongeveer dieselfde tema en soortgelyke situasies as *Kanna, hy kô hystoe*. Struktureel gesproke, is *Joanie Galant-hulle* analoog aan *Kanna, hy kô hystoe*: Die stuk is a-chronologies met spronge in tyd en plek. Soos die dramaturg dit in die “Aantekening van die skrywer” eksplisiet sê, is die stuk opgedra aan “die duisende ontworteldes van die Kaapse vlakte; en, dan, die mense 'aan die anderkant' wat min en selfs niks weet van die lyding van dié ontworteldes” (nie). Verder sien Odendaal hierdie drama as 'n “duidelike stuk prediking waarin dramatiese beginsels ondergeskik gemaak word aan dié van 'n politieke traktaat”. Hy vind ook die skrywer se woorde in sy aantekening: “Ek beskou *Joanie Galant-hulle* bloot as 'n dramatiese raamwerk waarbinne 'n regisseur taamlik vry kan werk”, vreemd, aangesien die stuk nóg dramaties, nóg 'n raamwerk is. In 'n beskrywing van die karakter Joanie sê Small self: “Ons leer haar ken as 'n jong vrou, 22 jaar oud. Teen die end van die verhaal is sy ongeveer 30 jaar oud.” Odendaal sê dan dis betekenisvol dat die dramaturg self die werk 'n “verhaal” noem. Met betrekking tot die “raamwerk”, is daar darem veels te veel toneel- en spelaanwysings vir 'n blote raamwerk. Hy sê daar is te veel van die laasgenoemdes en dit bemoeilik erg die lees van die stuk.

Volgens Odendaal is hierdie stuk nie “epiese teater” soos sommige kritici *Kanna hy kô hystoe* noem nie. Om dit so te tipeer, sou die “grootste mistasting” wees. “Die karakters vertel eenvoudig die verhaal in dialoogvorm. Die stuk gee slegs blyke van die regressie van die karakters in hulle stryd om 'n blyplek. Daar is te min variasie in hierdie intrige om dit naastenby na 'n drama te laat lyk. Daar is

weinig interpersoonlike konflik, slegs die stryd van die karakters teen hulle milieu, of liever: die milieu se oorwinning oor hulle”.

Wat die dialoog betref, is dit vir Odendaal “*slap en ongelade*”, veral in die geselserye derde toneel. Verder is die dialoog nie funksioneel nie; in plaas daarvan word dit vervelige herhalings wat nooit bo die bloot verhaalmatige uitstyg nie.

Die progressie van die aksies in die werk word volgens Odendaal deur eksterne omstandighede bepaal en nie deur dramatiese werking nie. Die lotgevalle van die karakters word telkens deur 'n uiterlike mag veroorsaak. Telkens is dit 'n mag wat van buite ingryp in die lotgevalle van die mense in *Joanie Galant-hulle*. Toegegee: dis waarskynlik wat Small wil aantoon, volgens Odendaal, maar in realiteit werk dit nie so nie. Die leser/toeskouer moet minstens die indruk kry dat die karakters hulle strydend teen die magte bo en buite hulle verset. Verder sê Odendaal drama berus altyd op teenstellinge, kontraste, ensovoorts, wat hy nie in hierdie drama kan sien nie. In plaas daarvan sien hy “*bloot 'n relaas van gebeurtenisse met bypassend visuele inkleding*”. Dié relaas van gebeurtenisse word skaars meer as 'n storie, 'n tragiese verhaal met patetiese karakters. Ten slotte sê Odendaal: “*In die gees van die Leipoldt-jaar kan mens sê: (dis) 'n ou liedjie op 'n ou deuntjie*” (bl.178).

4.1.2 Brink se Perspektief op *Joanie Galant-hulle*

Brink (1974:172) beaam dat die stuk teleurstellend is en dat dit skipbreuk ly, veral as gevolg van melodrama en sentimentaliteit. Diep verborge in die lotgevalle van die eertyds trotse Anthonys van Woodstock sien hy drama: Hy sien ook 'n flikkerende stukkie drama in die karakter Joanie “*wat onder die druk mal word en in 'n 'institution' beland, en wat bly vasklou aan die patetiese waardigheid van haar naam: Joanie Galant, van die Anthonys van Woodstock*” (172). In die drama met haar naam sien Brink die afwesigheid van Joanie. In haar verlede sien

Brink 'n skamerige, giggelrige, irriterende bakvissie. Sy verdwyn daarna in 'n klaagsieke, herhaleringe halfbestaan waarin geen dramatiese onderlaag onthul word nie.

In sy vergelyking van *Kanna*, *hy kô hystoe* en *Joanie Galant-hulle* sê Brink: “*Nou kan mens sê dat ook Kanna in sy stuk iets van 'n 'afwesigheid' was: maar in sy geval was dit bedrieglik, want ofskoon hy as figuur op die verhoog byna ewe min gereageer het as Joanie, is die somtotaal van alles wat in daardie stuk voorgestel word, eintlik Kanna se Gestalt. Alles is letterlik sý 'gedagtewêreld'. Bowendien word juis sy gebrek aan optrede – soos Germanicus s'n in, natuurlik, 'n gans ander verband - sy verdoemendste en mees dramatiese kenmerk. Maar Joanie is sommer - net 'n temerige, lydende en uiteindelik (deur haar waansin) ontwykende figurant. Ook: Kanna se afsydigheid word ryklik gekomplementeer deur die geskakeerde substansie van sy hele reeks medespelers, maar in Joanie Galant-hulle vertoon al die karakters ewe dun, ewe yl met geen beduidenis van die sprankeling en veelduidigheid wat van Kanna so 'n indrukwekkende stuk gemaak het nie. Dáár het die lewe van 'n ganse gemeenskap uitgegroeï tot beeld van die mensdom; in Joanie is dit gereduseer tot die case-history van 'n social welfare-geval'. Wat ongelukkig ook nie beteken dat dit (dan maar) slaag óf as blote 'protesstuk', óf as 'sosiale dokument' nie: in albei opsigte is die fondament te dun gelê.*”

Brink bevraagteken die opinie dat *Joanie* 'n soort Brechtiaanse vervreemding of “*verwydering*” probeer bewerkstellig, aangesien dit na sy mening, te veel deurweek is van sentimentaliteit en melodrama en ook armoediger vertoon as Brecht se werk. Volgens hom is Brecht se dialektiek “*ryk, intensief en verwickeld*”, maar Small reduceer sy “*argument*” tot 'n fasiele stelling: “*Blêrrie Wittes, wat ons hierso ingeprop het...*” Terwyl Brecht voordurend sy dialektiek in voortreflik dramatiese en demonstratiewe handeling inkleë, bly dit by Small, in *Joanie*, hoofsaaklik óf by “*oorverte?*” (vgl. Davy se relaas oor die dood van Joanie se kind met die verlies van Mutter Courage se seuns (op bl.59) óf by drakerig-

sentimentele banaliteit in die karikaturale toneel waar die verslaggewer Joanie met haar gestorwe kind wil fotografeer (bl. 56-65).

Brink eindig sy kritiek deur te sê: “Maar van die virtuositeit wat *Kanna 'n kragtoer gemaak het, is hier nie sprake nie*” (1974:174).

4.1.3 Schutte se opsommende perspektief op Small se drie dramas

Schutte (1984:108) is van mening dat dit in al drie Small se dramas oor die klag en veral die aanklag oor die droewige lot van die Bruinmense gaan. Hy beken dat dit nie 'n kwessie van identiese repetisie is nie aangesien dit in *Kanna hy kô hystoe* oor die lotgevalle van 'n Bruin plaasgesin gaan wat na die stadsellende verhuis terwyl dit in *Joanie Galant-hulle* oor 'n Woodstockse Bruin gesin gaan wat verhuis na 'n “council flat” met die ellendes wat daaruit voortspruit. In *Krismis van Map Jacobs* sien Schutte Mister Cavernelis se obsessie om te ontsnap “yr” die “township” op die Kaapse Vlakte na 'n beter oord as kerngedagte.

4.2 Die titel: *Joanie Galant-hulle*

Vir Adam Small (1976:2) is die titel *Joanie Galant-hulle* sinonimies met “die pyn van menswees”. Met die eerste oogopslag op die bogenoemde titel word dit duidelik dat dit hier om Joanie Galant en haar mense gaan. Die voornaamwoord “hulle” van die titel verwys na die groepering wat die APO in 1919 die “Eurafricans” wou noem, die Kapenaars, die sogenaamde “kleurlinge”. Vandaar Chris van der Merwe (1979:10) se perspektief dat *Joanie Galant-hulle* 'n “gesamentlike aanklag teen die onreg wat die bruinman aangedoen word”, is. Watter onreg word hier van gepraat? Miskien sal hierdie vraag in die bespreking van die fabel hieronder beantwoord word.

4.3 Die fabel as semiotiese sisteem: Die betekenis van die “*storie*”: Die konflik

Hierdie “*storie*” gaan om die eertydse trotse gesin van die Anthonys - die bruinmense wat deur wetgewing soos die Groepsgebiedewet verplig word om hul huis in Onder-Woodstock, Kaapstad na 25 jaar se verblyf te verlaat. Hulle word verskuif omrede Onder-Woodstock as 'n wit gebied verklaar is. Hulle trek dan teensinnig na een van die “*council flats*” in die Kaapse Vlakte - die “*township*”.

Op die Kaapse Vlakte kom die gesin baie probleme teë. Wanneer Joseph so vermink word deur die “*skollies*” dat hy nie meer produktief vir sy fabriek is nie, kan hy nie meer die woonstel huurgeld bekostig nie. Sy swaer Davy Anthony word bowendien 'n alkoholis en verloor dus sy werk. As gevolg van hierdie onmag om die agterstallige woonstelhuur te betaal, raak hulle oplaas gestrand in 'n pondokkie in die bos van 'n plakkerskamp.

University of Fort Hare

Together in Excellence

Al bly hierdie mense in 'n plakkerskamp, is hulle nog trots. Hul swakheid is die hulpeloosheid en magteloosheid om die Wet te beveg. Joanie se kind, Maggie, sterf aan 'n maagsiekte wat sy in die morbiede “*blerrie squatter camp*” opdoen (bl.59). Die dokters “*wil mos nie hierso in die bos inkom nie*”, vertel Davy. Noudat die Galants ekonomies swak daaraan toe is, kan hulle dit nie bekostig om die dooie dogtertjie te begrawe nie. Met trots weier Joanie om van die beskikbare “*pauper's*” fasiliteite gebruik te maak. “*So begrawe 'n mens vuilgoed. Ek sal my kind nie soos vuilgoed laat begrawe nie,*” weier sy op bladsy 58.

Dan daag die koerantman op om die “*storie*” te dek en foto's te neem. “*Mrs Gheland*” word gevra om met die lyk van die kind te poseer vir fotografering, en ter wille van geld om die kis te kan koop, gehoorsaam sy. Maar dis nie die einde van die ellende nie: Hulle plakkershut word deur 'n stootskraper platgestoot en uiteindelik beland die uiters sensitiewe Joanie in 'n gestig vir kranksinniges.

Hierdie teks maak 'n sekere appél op “*die duisende ontworteldes van die Kaapse Vlakte en op die mense aan die ander kant*”. Dit word by die toeskouer ingehamer dat hy nie anders kan doen as om te luister en iets te doen nie. Die herhaalde klagte en smeking dra ook die boodskap oor na die witman in die gehoor: “*Uitstel, uitstel, nog net twee weke... Die ambulance ... Die windmakermense ... Die skollies ... township ... Die government ... die bulldozers! Breek af... breek af ... ek ...*” (bl.69). Dit lig die “witman” in oor dit waarvan hy miskien nie bewus is nie: dat hy die bruinmens met 'n verskriklike instrument van verslawing, die onregverdigte Groepsgebiedewet, 'n “*mokerhou*” gee.

Hierdie drama dra die boodskap dat mense baie in die Apartheidsera gely het. Destyds het die regering die “*nie-blankes*” met multistrukturele wetsorgane onderdruk. Joanie-hulle se sterk opponent is die Wet en op hierdie wyse word die konflik in die drama te abstrak en teoreties. Die enigste verteenwoordiger van “*anderkant*” (wat nie direk die standpunt van die blankes verteenwoordig nie) is die koerantman, maar die polisie en “*Jacobs se Removals*” tree op as die direkte opponente wat die Apartheidsinstrument is.

Joanie Galant-hulle is 'n “*protesstuk*” en 'n “*politieke dokument*” (Brink, 1980:2 en Ray Villo, 1979:7). Die “*skollies*”, “*wittes*”, “*haitie-taitie bruinmense*”, die “*poelis*”, “*municipality*” en die “*bulldozers*” is die antagonistiese magte in hierdie drama.

Die inhoud van *Joanie Galant-hulle* dui daarop dat 'n mens hier met 'n maatskaplike gegewe te doen het. Dis 'n drama met 'n sosiale inslag. Die mense anderkant die kleur-skeidslyn wat vir die ellendige lewensomstandighede van die “*vervloektes van die aarde*” (soos die Fanon die bruinmens brandmerk Brink, 1984:2) verantwoordelik is, word in hierdie drama geprikkel en geroep ter verantwoording. Hierdie lyding sou nie gebeur het indien die “*bastards*”, (bl.18) die “*blerrie wittes, wat ons hierso ingepronp het*”, (bl.26) Woodstock nie as 'n blanke gebied verklaar het nie. Die fabel is dus 'n aantygning teen die

Groepsgebiedewet; dis 'n aantyging teen die onregverdige, vernederende beleid om die plakkerskampe met stootskrapers te verwoes en laastens is dit 'n aanklag teen die blanke gemeenskap as korpus wat die lewe vir die ander rasse-groepe onmoontlik maak terwyl hulle onbetrokke “*anderkant*” beskermd die “*paradyslewe*” idillies leef (Grobler, 1979:24).

Daar is vier hoofidees wat hierdie drama weerspieël, naamlik dié van:

- (a) ontwrigting
- (b) nuwe aanpassing
- (c) gebrek aan sekuriteit
- (d) en die belang van “*'n dak oor die kop*”.



Aangesien die huisgegewe die kernmotief in die drama is, kan die toeskouer teen die einde verstaan waarom Davy in die 4de episode so sinies verklaar: “*Hys! Hys? Hys, paleis, pandok... malhys! Solank soos wat dit maar 'n dak is oor jou kop!*” (bl.12)

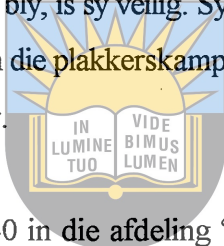
4.4 Motief van huis of dak oor kop

Davy praat sinies van 'n huis, 'n paleis en 'n pondokkie en sê solank dit maar 'n dak oor 'n mens se kop is, is dit 'n huis. Met die vermelding van 'n “*paleis*” verwys hy dalk na die “*witman*” se mooi huis, 'n landheerswoning, in teenstelling met die pondokkie van 'n plakker. Met “*malhys*” verwys hy dalk vies na die Kaapse Vlakte se vuurhoutjiedosiehuusies van die munisipaliteit waarvoor hy nie die huur kon bekostig nie. Die “*malhys*” kan ook verwys na die “*institution*” waarnatoe Joanie geneem word wanneer sy kranksinnig is. Die “*malhys*” kan ook daarna verwys dat Joanie-hulle se gedwonge verskuiwing uit die voormalige Papendorp (Woodstock) deur die toepassing van die Groepsgebiedewet vir hulle geen sin gemaak het nie en hul kortstondige verblyf in die Kaapse Vlakte vir hulle betekenloos was. Vandaar miskien Davy se vraag op bladsy 33: “*Hoekom moet*

ons uit ons huis uit gegaan het in Woodstock?...” Die Woodstock huis het waarskynlik 'n sentimentele waarde vir Joanie-hulle gehad.

Op bladsy 17 kla Joseph oor die gebrek aan behuising: “*Dis byna impossible om 'n huis te kry, en even al kan jy 'n huis kry, is die rent impossible.*” Hiermee word geïmpliseer dat die aanvraag na behuising in Suid-Afrika groot is en kry 'n mens die huis, raak die huur problematies aangesien dit elke jaar verder styg.

Davy formuleer 'n siniese fokus op 'n “*dak oor jou kop*” (bl. 23). Noudat sy suster Joanie in die welsynsgestig bly, is sy veilig. Sy is eintlik veiliger as die “*township*”-inwoners en die plakkers in die plakkerskamp. Sy het nou 'n stewige dak oor haar kop en vier mure om haar.



Joseph word op bladsy 40 in die afdeling “*Christians*” uitgebeeld terwyl hy 'n pondok in die plakkerskamp opslaan. Hy moet 'n dak oor die kop hê. Hy het sy eerste huis in Woodstock verloor toe die plek “*wit*” verklaar is en daarna het Davy 'n groot rol in sy lewe gespeel deur die hawelose Joseph in hul huis te huisves.

Die probleem van woningnood en haweloosheid in Suid-Afrika is jare en jare oud en 'n mens wonder of die Regering van Nasionale Eenheid dit binne vyf jaar sal kan oplos.

4.5 Die verhouding tussen die werklike wêreld en die fiktiewe wêreld (bl. 13 en 34).

Met *Joanie Galant-hulle* transformeer Small die rou werklikheid tot die fiktiewe. Adam Small (1979:7) sê self *Joanie Galant-hulle* is gebaseer op die ware storie van 'n familie wat in Woodstock, die oudste voorstad van Kaapstad, gewoon het. Amanda Botha (1979:2) beweer *Joanie Galant-hulle* is 'n drama gebaseer op bepaalde werklike gebeurtenisse in die lewe van 'n middelklas bruin gesin in Kaapstad.

Die herhaling van Joanie-hulle se verskuiwing uit Woodstock uit dwarsdeur die drama bring telkens die “*fiktiewe*” wêreld van die verlede terug. Dis die wêreld waar hulle nie meer fisies woon nie; iets van die verlede wat nou 'n fantasie is. Die beeld van Woodstock bestaan nou slegs in hul gedagte-wêreld. Die “*township*” van die Kaapse Vlakte tree hier op as die “*werklike*” wêreld waar hulle nou bevind. In hierdie wêreld van die “*council-flats*” moet hulle huur betaal terwyl die toestande daar onbevredigend is. Anders gestel, betaal hulle vir die insekureit, die ongerieflikheid in die vuurhoutjiedosiehuusies, vir die ellende en misdaad wat daar heers!



Die ware wêreld is die Suid-Afrikaanse ruimte waar hulle voor die blanke owerhede moet buig en waar vryheid nie geken word nie. Die wêreld wat (soos Davy glo) slegs deur die “*gewapende stryd*” (revolusie) veranderbaar is.

In hierdie drama word daar ook twee ander wêreldes uigebeeld, naamlik die “*haves*” se “*restaurant*”-wêreld en die onteienendes se “*shanty*”-wêreld. In die eersgenoemde wêreld leef slegs die welgesteldes in weelderigheid - in die paradys. Hier het die “*haves*” BMW's, Mercedes Benzes, Rolls Royces, ensovoorts wat die “*have nots*” nie kan besit nie. In die laasgenoemde wêreld heers armoede, onveiligheid, haweloosheid, siektes ensovoorts.

Die ruimte wat op die verhoog voorgestel word - dit is dié van die “*institution*” in die afdeling “*Joanie Galant*”, dié van 'n straat op 'n oop stuk grond in die afdeling “*Nie 'n blêrrie mêtjie nie*”, dié van 'n partytjie in die afdeling “*Lower Woodstock/Jacobs se Removals het onse goed gekom haal*”, dié van armoede en tradisie en van die “*gemeenskaplike agterplaas van die hele rits council-flats*” in die afdeling “*Een Vrydagaand*”, ensovoorts - is 'n virtuele ruimte wat as fiktiewe ruimte metonimies uitwys na 'n werklike ruimte daarbuite.

Mouton (1989:132) beweer in haar bespreking van die “*Die Fiksionele Ruimte: Die Totstandkoming van 'n Virtuele Ruimte*”: “*In 'n sekere sin is die uitgebeelde*

ruimte (veral die sigbare verhoogruimte) net verteenwoordigend van 'n ander ruimte, naamlik die fiksionele ruimte waarvoor dit staan. Die toeskouer herskep dus hierdie wêreld wat aan hom voorgestel word en vul sodoende ook sekere lakunes in die voorstelling aan deur sy verbeeldin(g)."

4.6 Agteruitgang indie sosio-ekonomiese situasie van karakters

In hierdie wêreld, waar geld alles vir baie mense beteken, is daar niks so goed en waardeerbaar soos om sosio-ekonomies tevrede te wees nie.

As gevolg van die Groepsgebiedewet moes die Galantgesin hul huis in Woodstock verkoop en daarvoor is hulle met min geld vergoed. *"Ons het maar min vir onse huis van die Community Development gekry, Meneer 'It was ver te min om 'n nuwe huis te koop in 'n ander area,"* sê Davy op bladsy 33.

University of Fort Hare

Na Joseph se aanranding deur die skurke, verloor hy sy werk, aangesien hy nou nie meer produktief is nie. *"En Joseph,"* sê Davy, *"vir hom sack hulle omdat hy kruppel is, en hy's nie meer productive nie"* (bl.32). Sy een oog is beskadig en hy is nou kreupel. Nou is dit te moeilik vir die familie om 'n bestaan te maak. Aangesien die familie nie meer die huur kan betaal nie, word hulle geregtelik ontset uit die Kaapse Vlakte. Davy is van mening dat dit deur die *"witman"* is dat hulle nou swaarkry. Hy skryf die aanwesigheid van die *"skollies"* in die Kaapse Vlakte aan die *"witman"* toe. Die *"skollies"* wat Joseph aangerand en vermink het, is die *"witman"* se indirekte skepping. Hy is toerekenbaar daarvoor. Dis hy wat die Groepsgebiedewet in werking laat tree het en nou bevind hulle hulle in die plakkerskamp. *"Davy Anthony-hulle bly nou in 'n shanty, bly nou in die bos!"* sê Davy (bl.33). Aangesien Joseph nou 'n werklose is, wil Joanie *"char"*-werk gaan soek (bl.42) maar Joseph is teen hierdie plan.

Davy sê ook dat hulle firma die getal werkers verminder het. Ongelukkig raak hy toe een van die oorbodiges en nou is hy werkloos (bl.32). Hy kan nie eers 'n nuwe koerant bekostig nie: “*Dis 'n ou koerant dié, Joanie. Dis laasweek s'n*” (bl.25).

Joanie Galant-hulle se huisraad lyk nou oud en verweer. In hierdie kamp waarin hulle woon, kan hulle nie nuwe meubels koop nie (bl.40). Aangesien Joanie nie meer 'n inkomste het nie, kom die sosiale werkers om haar na die welsynsinstelling te neem. “*Sy moet lieverste na die institution toe,*” sê Davy op bladsy 67. Die ergste is dat Joanie nou 'n kranksinnige is.

In die episode met die opskrif “*Een Vrydagand*” (bl.21) word Joanie se kombuis op die Kaapse Vlakte as “*klein*” beskrywe. Daar is ook 'n paar borde op die rakke. Die primusstofie en klein transistorradio, een pot of twee en die enkelbed (in plaas van 'n dubbelbed) is tekens van die sosio-ekonomiese agteruitgang in die familie. Daar heers nou 'n atmosfeer van groeiende armoede. Die duidelikste teken van armoede blyk wanneer die lyk van Joanie se kind drie dae lank by die huis moet bly omrede Joanie-hulle nie haar doodkis kan bekostig nie.

4.7 Agteruitgang in sedelike/fisiese/psigiese toestand van die karakters

4.7.1 Agteruitgang in sedelike toestand van karakters

Noudat hulle op die Kaapse Vlakte woon, het Davy sedelik drasties verander. Hy het “*leer vloek in die township*”, soos Joanie op bladsy 21 opmerk. Die “*township*”-lewe oefen 'n negatiewe invloed op hom uit in teenstelling met wat die situasie in Woodstock was. Hy het nou “*(b)eginne drin(k)*”. Hy is verslons. Onder die druk van die omgewing het hy 'n dronklap geword. Hy fokaliseer hul gedwonge verskuiwing uit Woodstock deur die toepassing van die Groepsgebiedewet as 'n harde tuimeling, 'n besering (bl.22).

Na drie dae begin Maggie se lyk ontbind. Die koerantman bring sy sakdoek te voorskyn teen die reuk in die huis. Hy suggereer aan Joanie: *“I think we should have a shot with Maggie in your arms”* (bl.64). Hier win die geldmag teen die trots. Joanie kan hierdie aanbod glad nie verwerp nie. Trots kom nou sekondêr weens geldgebrek, soos Joseph dit op bladsy 57 bevestig: *“Ek weet daar's nie geld nie. Vir die kis, en vir die gat, en vir swart kleres.”* Op bladsy 58 is Joanie se trots duidelik: *“Ek is Joanie Galant..Jy spit 'n gat. Dan smyt jy jou vullis daarin. Dump dit... en vat dan weer die graaf en gooi die gat toe, dis al, dan's alles klaar... Sô begrawe 'n mens vuilgoed. Ek sal my kind nie soos vuilgoed laat begrawe nie. Wat dink hulle van ons? Gaat sê vir hulle ons is van die Anthonys gewees van Woodstoc(k)”*. Sonder geld, weet Joanie self, is sy 'n *“niemand”*. Dus is trots hier onnodig en onvanpas aangesien die noodtoestand (die dood van Maggie) so gou moontlik aandag moet geniet. Hoe higiënies is dit om 'n foto van iemand by 'n drie-dae-oue lyk te neem? En, moreel gesproke, is dit korrek? Moet dit gedoen word net omdat *“(y)ou can get some help from us, some money, you know...”?* (bl.63). *Together in Excellence*

4.7.2 Agteruitgang in die fisiese toestand van karakters

Met die terugkomslag ná werk word Joseph een Vrydagaand deur 'n bende rowers aangeval. In dié voorval verloor hy een oog en sy been word so beseer dat hy nou permanent hinkend en pinkend loop.

Vanweë die armoede en onveiligheid wat in die *“kleurlinge”* se milieu heers, ontaard Joanie. *“Joanie het 'n gevlekte oorrok aan en vernedering en kommer het kepe in haar gesig gesny”* (bl.52). Hierdie agteruitgang word deur geestelike en psigiese faktore veroorsaak. Die effek, byvoorbeeld, van skok wat Joanie in die episode met die opskrif: *“Die vrou, sy's pregnant”* ervaar, behoef geen betoog

nie. Hiermee word 'n uiterste vorm van gevangenskap deur omstandighede gedemonstreer.

4.7.3 Agteruitgang in psigiese toestand van karakters

Nadat Joseph werk verloor het, na Maggie se dood en na die skok wat deur die “skollies” veroorsaak is in haar swangerskap, raak Joanie kranksinnig. Vandaar die toneelaanwysing: “Sy het ook nie meer haar varkies in die hok ni(e)” Vandaar Davy se woorde: “Sy praat alles deurmekaar” (bl.67) en vandaar weer Davy se woorde: “Joanie ... maar sy recognize my nie” (bl. 68).

Die dood van Maggie en die verwoesting van hul “huis” in die bos deur 'n stootskraper laat die sensitiewe Joanie psigies en geestelike agteruitgaan. Haar smartvolle ervaring is so geweldig groot dat sy al hoe meer van die werklikheid vervreemd raak en uiteindelik beland sy in die kranksinniges se gestig. (Dieselfde geld van Kietie in *Kanna, Hy Kō Hystoe*)

Joseph merk op bladsy 16 op: “Julle Mamma staan ook nou aan in jare” en Davy antwoord daarop: “Ja ... Dêrri se dood het haar maar hard geraak. Dit het skielik gekom.” Hier is dit 'n geestelike agteruitgang wat tot 'n fisiese agteruitgang aanleiding gee. Die dood van meneer Anthony het Davy se ma innerlik gekwel en as gevolg daarvan het sy verouder en gesterf.

4.8 Die gebruik van kontraste as 'n manipulasietegniek

Op pad na die institusie (waar Joanie deesdae gehou word) tel Davy 'n oorskietsigaret op wat nog rookbaar is, maar ongelukkig het hy geen vuurhoutjies om dit mee op te steek nie. Davy sê op bladsy 12 dit is “(m)ense met geld wat sikkarets weggooi!... Windgatte wat so half rook... Dan flick hulle dit so by die mouterkar se venster yt, smart-like... Seker die social worker ... of die dokter ... of 'n school teacher miskien ... of die predikant”. Met hierdie kontras wil die

dramaturg miskien die leser/toeskouer in kennis stel dat daar twee “wêreld” op hierdie aarde bestaan. Eenkant is die “wêreld” van die “haves” wat halfgerookte stompies sigarette weggooi aangesien geld vir hulle nie 'n probleem is nie en anderkant die “wêreld” van die “have nots” wat as “straatveërs” die “haves” se oorblyfsels opruim. (bl.12)

Op dieselfde bladsy demonstreer die dramaturg die wyse waarop sommige predikante tussen die religieuse arena en die politieke area rondswerf. Hierdie wisseling van rolle (wat eintlik kontrasteer) dui iets aan: Dit is 'n stereotipiese opvatting by sommige mense dat politiek en geloof skeidbaar is en dat 'n religieuse leier neutraal behoort te wees. Vanuit die teaterganger se perspektief is hierdie persepsie inderdaad teoreties moontlik en prakties onmoontlik. Nog op die terrein van die wisseling van kontrasterende rolle (waar 'n religieuse figuur in politiek betrokke raak) sê Davy op bladsy 12: “Die right reverend whatsisname nou weer? wat so baie in die koerant vir onse mense praat... 'Clergyman slams government!' Hy kom ook op al die photo's...”. Hier wil die dramaturg miskien die Suid-Afrikaners as gehoor aan die rol van die Suid-Afrikaanse predikante tydens die apartheidsera herinner. Hier dink hy miskien aan religieuse leiers soos aartsbiskop Desmond Mpilo Tutu, eerwaarde Allen Boesak, ensovoorts, van Suid-Afrika. Dalk dink hy ook aan die buitelandse predikante, naamlik eerwaarde Ndabaningi Sithole van Zimbabwe, biskop Muzorewa van Angola, en eerwaarde Jesse Jackson van Amerika.

Vanuit die teaterganger se eie “wêreld” van waarneming sal 'n regverdige en outentieke religieuse leier altyd met die armoedige en uitgebuite klas mense medelye hê, net soos die profete, naamlik Miga, Amos en veral Elisa wat persoonlik by die Jehu-revolusie betrokke was. Die profeet Miga van Moresheth het om geregtigheid geskree. Hy het vir *šalōm* (vrede), vir *mišpat* (geregtigheid), vir *s^edāqā* (regskapenheid) en vir *ma'at* (God-geskepte orde van skepping waarmee die mens in harmonie moet lewe) geveg. Miga was altyd gekant teen die aristokratiese klas wat die *dāllim* (behoeftiges) uitgebuit het. God was self in die

Bybelse geskiedenis nie altyd nie-partisaan nie. In God se missie om die Israeliete vry te laat, moes Moses 'n Egiptenaar vermoor en God het ook die uitheemse magtige nasies soos die Filistyne, Assireë ensovoorts teen Israel gestuur as hy nie van sy flaters wou afsien nie. Daarom kan daar gesê word dat politiek en geloof oppervlakkig kontrasterend en skeidbaar is, maar onderliggend is dit eenders, of liewers komplementêr.

Met die teenstelling *tussen* “Woodstock” en Davy-hulle se huidige woonbuurt wil die dramaturg moontlik die twee skerp kontrasterende lewenstyle in die twee milieu's op die tafel plaas vir noukeurige en kritiese beskouing. Davy-hulle se lewe ná die Groepsgebiedewet is analoog met dié van die Israeliete voor hulle verlossing en hul voorspoedige onverstoorde lewenstyl in Woodstock is analoog aan Israel se lewe in die “Land van Melk en Heuning”. Die episode opskrifte “Lower Woodstock”/Jacobs se Removals het onse goed kom haal” ondersteun hierdie persepsie. Tydens die Anthony's se 25-jaar-lange verblyf in Lower Woodstock was hulle geestelike en psigologies tevrede, maar nou is hulle lydend en ontevrede met die *status quo* (bl.14).

Die bogenoemde kontras word verder uitgebou deur die naasmekaarplasing van vrolikheid en die koms van “die brief” (uitsettingsbrief). Joanie se verjaarsdagparty en haar verlowing aan Joseph is die geleentheid wat Davy 'n “double occasion” noem (bl.18). Die atmosfeer van vrolikheid en welvaart word met die stilte, donkerte, en verdwasing wat daarop volg, gekontrasteer. Hiermee wil Small moontlik die geïmpliseerde leser/gehoor se aandag op die versteurende Groepsgebiedewet vestig. Die herinnering aan die ontvangs van die brief van die owerhede bederf die hele gelukkige atmosfeer wat tydens die party heers. Dit bots met die intense vrolikheid en viering van die aangeleentheid. Miskien dink Small dis die geskikte oomblik om sy mobiliserende boodskap tuis te bring. Hy wil miskien die inligting aan sy luisteraarskap oordra dat die “kleurling”-maatskappy nie vryheid in Suid-Afrika beleef nie en hieraan moet iets gedoen word, maar hy bied geen *modus operandi* aan nie.

Dat die dramaturg sy gehoor probeer mobiliseer, blyk uit Davy se gevoelens en dade op bladsy 18: Die “(w)oede in sy houding” en die smyt van die opgefrommelde stuk papier eenkant op die vloer, is duidelike aanduidinge van die bogenoemde interpretasie. Die abrupte stop van die musiek gevolg deur die donkerte verwys simbolies na die onverwagte “*Vat-jou-goed-en-trek-*” intrede van die gedwonge verskuiwing van die gelukkige inwoners van hul natuurlike *heimat* na die ellendige “*township*” (bl.23). Joanie se verdwasing en Davy se verwydering van die versiersels dramatiseer dalk die frustrasie wat die Groepsgebiedewet vir die Kapenaars meegebring het. (Kapenaar sinonimies gebruik met “*kleurlinge*”.)

In episode 4 met die opskrif: “*Een Vrydagaand*” (bl.21) is 'n verdere voorbeeld van kontras aanwesig: Knap voor Davy se seëning van die aandete word die geblaf van die honde gehoor wat die onheil voorspel. Dis Joseph wat deur die “*skollies*” geja word. Dis 'n noue ontcoming. Dis so hittete! Voordat Davy “*Amen*” sê, word die geblaf weer gehoor. Op hierdie manier word die atmosfeer wat heilig is, deur die onheil beduiwel.

In dieselfde episode word daar twee Davys vergelyk, naamlik die Davy van die verlede - die historiese Davy- en dié van die hede - die huidige Davy: Die Davy van die verlede was 'n onskuldige seuntjie wat kerk toe gegaan het, maar die huidige Davy is “*township*”-beïnvloed. Hy het leer vloek (bl.21) en 'n nonkonformistiese standpunt in hierdie milieu aangeneem. Hy is nou 'n alkoholis (bl.22), 'n werklose, 'n rebel. Dieselfde manipulasie-tegniek word op bladsy 13 van gebruik gemaak. Die verlede en die hede word naasmekaar en teen mekaar geplaas. Hier word die jong Joanie van Woodstock met die latere kranksinnige Joanie gekontrasteer om aan die lig te bring hoedat die lewe haar gebreek het.

Bl.32: In die episode met die opskrif: “*Haitie-taitie multiracial mense*” kontrasteer die dramaturg twee ruimtes: die ruimte van die blankes met hulle “*restaurant*”-lewenstyl en die ruimte van die “*kleurlinge*” ... “*die ontworteldes van die Kaapse Vlakte*” wat “*dispensable*” is. Hierdie mense van verskillende

rasseherkoms mag volgens die Wet op die Aanwysing van Aparte Geriewe (1953) van die Apartheidstelsel nie saam eet nie, maar hier is hulle geïntegreer. Twee dinge veroorsaak en maak hierdie integrasie moontlik, naamlik geld en politiek. Hulle is eerstens saam omdat hulle ryk genoeg is om die dis in die restaurant te kan bekostig. Hulle het geld as paspoort. Sonder geld mag 'n mens nie in die restaurant gaan eet nie. Tweedens vind dié pseudo-integrasie ter wille van die politieke belang plaas. Hierdie ryk mense wil moontlik hulle politieke persepsies en stereotipes bespreek. Davy veroordeel hierdie skynheiligheid ten sterkste. Dié kêrel dink aan die lyding waar hy hom nou bevind en wat deur die wittes se Groepsgebiedestelsel voortgebring is. “Maar is deur hulle ook wat ons so swaar kry,” kla hy op bladsy 33. Hy beskou dié “liberal” blankes as “hyprocritical,” soos dit in *Krismis van Map Jacobs* benadruk word, en druk sterk veroordeling uit oor die “Coloureds wat met witmense mix...” (bl.33).

Baie redes kan verskaf word waarom die dramaturg hierdie episode skep: Miskien wil hy te kenne gee dat die mens as sosiale wese 'n intrinsieke en natuurlike begeerte het om saam te wees en van mekaar se stereotipes te weet. Mense wil vry wees. Op grond van die strekking van hierdie episode kan miskien ook afgelei word dat die dramaturg probeer om aan die lig te bring hoe vergewend die bruin nasie is: Ten spyte van al die ellende en lyding wat die Groepsgebiedestelsel vir die “Kapenaars” voortgebring het, is hulle gewillig om Suid-Afrika met die blankes te deel. “*People shall share the wealth of the country*”, lees ons in die ANC se *Freedom Charter*. Hierdie persepsie van deel, word deur Davy in die episode met die opskrif: “*Christians*” (bl.50) onderstreep: “*U ken onse beleid ... onse beleid van ... peaceful co-existence ... exists ... dja, existence met die witman same...*” Davy se woorde kan ook vertolk word as bespotting van 'n bepaalde voorstelling van die apartheidstelsel, naamlik as een van vreedsame naasbestaan van die rasse. Die dramaturg wil ook miskien die rol van die geldmag demonstreer.

Hy wil verder waarskynlik wys hoe die blanke sakelui die “*kleurling*”-prostitute na die restaurante met geld aanlok. Die “*kleurling*”-nooiens se seksuele losbandigheid duik ook *passim* op onder die stereotipes wat alreeds bespreek is. Prostitusie sal ook later in *Krismis van Map Jacobs* opduik.

Steeds op die terrein van die “*Haitie-taitie multiracial mense!*” Davy vergelyk die idilliese lewe van die welgesteldes in die restaurant en dié van die armes in die plakkers-kamp wat as die “*squatters*” bestempel word. Hy veroordeel dus ten sterkste die teoretiese bespiegeling oor vryheid deur hierdie “*High Society*”. Indirek suggereer hy dat vryheid nie deur onderhandelings haalbaar is nie, maar slegs op gewelddadige en revolusionêre wyse. So sê hy: “(E)k sal vir julle vertel van freedom... Daai van die French Revolution. Dáár's nou freedom, man, Nie julle gepraat nie...” (bl.34).



University of Fort Hare

Together in Excellence

4.9 Herhaling as sinjaal van desperaatheid, magteloosheid en onverbiddelikheid

Deur middel van herhaling in hierdie verhoogteks wil die dramaturg miskien die “*kleurlinge*” se desperaatheid en magteloosheid onder die onregverdige apartheidstelsel uitdruk en terselfdertyd die onverbiddelikheid van die genoemde stelsel en sy uitvoerders dramatiseer.

4.9.1 “*Jacobs se removals het onse goed gekom haal*” (bl.47)

Hierdie jeremiade weergalm soos 'n refrein deur die hele drama. By monde van karakters as spreekbuis wil die kunstenaar miskien sy gevoelens oor die Groepsgebiedestelsel uitdruk. Hierdie refrein is eintlik 'n klag teen die “*witman*” se onmenslike implementering van die Groepsgebiedewet - teen die gedwonge en ongenadige verskuiwing van die “*nie-blankes*” van hul natuurlike habitate na die ellende van die sogenaamde “*township*”. Vir die dramaturg (wat deur die karakters praat) was dit 'n dramatiese en traumatiese saak.

Davy se vrae (“*Maar waarnatoe? Mammie is gewoon aan die berg, aan die Kaap, aan die dinge hierso, aan die mense, vir jare en jare... Mamma... ons bly gelukkig hierso vir vyf-en-twintig jare... Hoékom?*”) dui op Davy-hulle se futiele en magtelose teenstand teen die gedwonge verskuiwing. Aangesien die familie niks teen die wet kan doen nie, raak hulle bekommerd oor hul lyding. Hierdie bekommernis lei tot Joanie se ma se dood ses maande nadat die kennisgewing oor die verskuiwing ontvang is. Sy sterf van 'n hartaanval (bl. 19). Die dood sinjaleer die onderdrukte se magteloosheid teen die magtige burokratiese stelsel van apartheid.

4.9.2 Die herhaling van “bulldozers” (bl.11 en 69)

Joanie kla (bl. 11): “*Hulle stoot ons huis plat....*” Die herhaling van die verwysing na die stootskrapers simboliseer die uitvoerders van die apartheidstelsel se mag en hul superioriteit teenoor die magtelose bruinmense. Al het hierdie blanke opperheerskappy-strewe 'n groot afbreekproses behels, het die bruinmens nog nie heeltemal sy identiteit vergeet nie. Sy is nog 'n “*Joanie Galant*”, wat hierdie trots op die Kapenaarskap van die Kaapse “*kleurlinge*” vergestalt. Hierdie trotse verlede kom ook na vore in die vorm van die familieportret wat Joanie op sentimentele wyse veilig bewaar.

4.9.3 “Toe het die brief gekom” (bl.18)

Hierdie idee word ook herhaaldelik in hierdie drama gebruik. Hiermee word die subtiele wyse waarop die “*witman*” homself met gesiglose objekte teenwoordig maak, gedemonstreer. Wat kan die “*kleurlinge*” teenoor hierdie “*monster*” doen?

4.9.4 Die herhaling van die term “Freedom” (bl.23, 36, en 37)

Die term “*vryheid*”- waaroor die “*multiracial mense*” teoretiseer en wat dus by hulle die onderwerp van leë politieke retoriek is, volgens Davy - word hier

dubbelsinnig gebruik: Eerstens verwys dit na die vryheid waaraan die wit liberale behoefte het, byvoorbeeld die vryheid van spraak, van die pers en die erkenning van menseregte. Tweedens verwys die term “vryheid” na die “witman” se siniese konsepsie van die Groepsgebiedewet en van die tuislandstelsel wanneer die swartes tevrede en vry sal voel as hulle apart geplaas en geregeer (*divide et impera*) word in hul mikrotuislande (die “townships”) en makrotuislande (die TBVC-state).

4.9.5 Herhaalde verwysing na bewaring van die meubels en portrette

Die huisraad, Mamma se portret en die familieportret dra 'n sentimentele waarde vir Joanie-hulle. Hulle het 'n geskiedkundige waarde en is ter ere van die oorlede ma en die verlede bewaar. Hulle dien as gedenktekens van die vroeëre familie-eenheid in Lower Woodstock. Ten spyte van alle ellendes is die verlede, die tradisie en die trots van Joanie-hulle hierin bevat. Die bruinmens word hiermee aan sy herkoms herinner. Dis iets wat hy nie wil vergeet nie. Vandaar deesdae die sterk eis van die “kleurlinge” om na Distrik Ses terug te keer.

4.9.6 Die soortnaam/titel “poelis” (bl.59 *Passim*)

Die soortnaam “poelis” word in die drama herhaal. In die eerste instansie word dit met arrestasie geassosieer. In die tweede instansie word dit met “*health hazard*” gejuks taponeer. Die dramaturg wil miskien met hierdie herhaling die toeskouer se aandag op die magtigheid van die veelgesighebbende wet vestig. So word die negatiewe beeld wat die publiek alreeds van die polisie het, in die toeskouer se gedagte ingeprent. Anders gestel, die publiek se negatiewe houding teenoor die polisie word hier “*tussen ons breinvoue ingegraveer*”, om Zahn de Bruyn (1985:43) se woorde in 'n ander konteks in die gedig “*Wêreld*” te ontleen. Die koerantman (bl.63) se vraag, “*Did they (the police) threaten? Het hulle vir julle... gedreig miskien? Lat hulle ... sal stappe neem?*” versterk die bogenoemde negatiewe persepsie.

Die naasmekaarpasing van die terme “*poelis*” en “*health hazard*” herinner dié navorser aan een van die redes waarom Distrik Ses-inwoners na die Kaapse Vlakte verskuif moes word - die sanitêre sindroomsrede. Daar is beweer dat die vernietiging van Distrik Ses met sy plakkerskampe en die gedwonge verskuiwing moes geskied as gevolg van die geantisipeerde gesondheidsrisiko wat dié gebied ingehou het. Volgens Scott (1955:154) was daar destyds 'n hoë mortaliteitskoers van toring. In *Joanie Galant-hulle* is Maggie se maagsiekte, haar dood en haar vertraagde begrafnis metafore vir die genoemde gesondheidsrisiko.

Die element van magteloosheid manifesteer sigself o.a. ook op bladsy 60. Hier het Joseph die groot wens dat hy sy werk nog kon gehou het. “*As ek net nog my job gehad het,*” sê hy. Davy aan die ander kant het ook 'n innige wens: dat hy nie alkohories was nie. “*As ek nie so beginne syp het nie!*” sê hy selfverwytend (bl.60). Hierdie wense dui op Joseph en Davy se onvermoëns en magteloosheid om hul drome te verwesenlik. Die vermoë om onafhanklik te lewe, bestaan nie meer nie, aangesien geld nou die paspoort, of liever die probleem, is. Die apartheidstelsel is 'n noodlottige oormag teenoor hulle.

4.9.7 Die herhaling van die term “*pauper*” in die episode met die opskrif “*Kan Mrs Gheland huil?*” (bl.57, 58, 60 en 63)

Hierdie term “*pauper*” word sewe maal in die bogenoemde episode herhaal. Miskien wil die dramaturg die toeskouer se aandag rig op die feit dat 'n werklose sewe dae van die week nie werk nie. Die toeskouers se aandag word ook miskien gevestig op die lyding van die armes en hoe die lewe onvermydelik vir hulle onbekostigbaar geword het. Hy wil nie net die lyding en swaarkry van 'n “*pauper*” demonstreer nie, maar ook dat 'n “*pauper*” enigiets eties of oneties ter wille van geld sal doen. Vandaar die fotoneming van Joanie met haar dooie kind vir die “*The Mirror*”-koerant.

4.10 Die motief van 'n trotse/moreel hoogstaande tradisie/ verlede/geskiedenis: Die agternaperspektief/retrogressiewe perspektief

In die episode met die opskrifte “*Lower Woodstock/Jacobs se Removals het onse goed gekom haal*” word daar melding gemaak van 'n “*familieportret*” (bl.20). Hierdie samestelling is swaar gelaai met kragtige konnotasies van Joanie-hulle se geskiedenis en verlede: Dit weerspieël die wortels en herkoms van die Anthonys. Hier sien die toeskouer 'n soort “*historiese praesens*” - die verskuiwing van die verlede na die hede. In die hede word die verlede met 'n “*wekker*” herleef. Miskien wil die dramaturg met hierdie gegewe die boodskap tuisbring dat dit wat apart was, (meneer en mevrou Anthony) nou saamgebou is tot iets nuuts (die familie) - dit wil sê, die vader, moeder, en die kinders. Maar ná daardie moeite, daardie geworstel vir die nuwe skepping, is daardie trots deur die “*witman*” se groepsgebiedestelsel vernietig. Wat bly oor? Dis net herinneringe wat verflou, waarvan die verouderende “*familieportret*” as visuele metafoor dien.

Together in Excellence

Ten spyte van al die vernedering van die gedwonge verskuiwing, is die “*huisraad*” van die verlede as 'n simbool van trots en tradisie nog aanwesig. Dié meubels is van 'n geskiedkundige waarde. Joanie sê op bladsy 40: “*Ek hang net gou Mamma se portret reg hierso teen die muur....*” Al is sy haastig, moet sy eers verseker dat die waardevolle portret van haar moeder “*reg*” opgehang word ter ere van die oorledene (Mamma). Sy het eerbied vir haar. Al verander Joanie-hulle van ruimte, tree die huisraad, die portrette van die familie en van Mamma as konstantes op.

Op bl. 44 maan Joanie vir Davy (bl.44) soos volg: “*Davy, jy moenie.... Jy moet respek hê tog vir mamma-hulle - sy's nie meer daar nie.... Daarso, kyk, daarso hang haar portret, en jy vloek so. Jy moenie so vloek nie.*” In hierdie konteks vergestalt Moeder die trots en die menswaardige verlede. Maar aan die ander kant verpersoonlik Moeder die toekomsdeale. Vandaar Davy se vertroosting en versekering: “*Nee, ou Mammatjie, moenie worry nie, Davy gaan nog sy stannerd tien pass, dja.... Dan word ek 'n teacher... Nee, ek sal 'n lawyer word... 'n dokter*

... 'n engineer *Ek sal stannerd tien nog maak ... Mamma, ekki, Davy ... sal dit ... paas*". (bl.44)

Davy ontken ook sy drankprobleem (die ware hede) voor sy moeder se portret (bl.45). Weer vergestalt Mamma hier en op bladsy 49 die trotse verlede wat altyd "*so proud*" was. Die "*pyp*" van Davy se vader wat nou deur Joseph gebruik word, simboliseer ook die trotse verlede. Dit laat die hunkeringe na die oorlede vader herleef.

Mamma-hulle sou nie daarvan gehou het dat Davy vloek nie (bl.53). Davy weet dit self en in hierdie opsig verteenwoordig Mamma-hulle die moraliteit van die verlede. Hulle het volgens die norme, standaarde en waardes van die maatskapy geleef, nie soos Davy tans nie. "*Wat sal Mamma-hulle gesê het?*" vra Joanie (bl.57). Hierdie vraag suggereer dat Joanie se ouers eerbiedwaardig was. Hulle het eerbied verdien, aangesien hulle 'n ordentlike lewe gelei het. Op bladsy 55 word die bostaande vraag hervra tydens die mislukte verkragtingspoging van die Kaapse Klopse en hier word die moraliteit van Joanie se ouers en die immoraliteit van die boewe naasmekaar geplaas. Gelukkig oorwin die latente moraliteit van die skurke die immoraliteit. Hulle sien van hul planne af as hulle beseft dat Joanie vermag.

Joanie toon 'n sterk trots in 'n oomblik van nood (bl.57). Hier is Joanie so trots dat sy heeltemal weier om haar kind, Maggie, 'n "*pauper se funeral*" te gee, al het hulle niks om die kind mee ter aarde te bestel nie. Haar trots word ook opvallend wanneer sy beklemtoon: "*Ek is Joanie Galant*" (bl.57). Sy, as Maggie se biologiese moeder, is te trots om haar kind sommer soos vullis te laat begrawe. Sy opper 'n beswaar daarteen: "*Só begrawe 'n mens vuilgoed*" (bl.58).

Die onvergeetlikste van alle gevalle van trots is dié wat deur Joanie se moeder tydens die gedwonge verskuiwing getoon word. Daardie trots klink in die volgende woorde van die moeder: "*(E)k sal lieverste hier in my ou huis doodgaan as om yt te gaan township toe...*" (bl.19). Hierdie heroïese keuse in dié

dilemma dui op Mamma se trots op haar eie geboorteplek waarvan sy vervreem word. Die bruin ma is nou desperaat en dis presies dié desperaatheid wat haar lewe so presto verkort. Vandaar dat Davy sê: “*Mamma is dood... ses maande nadat die brief gekom het. 'n Hartaanval*” (bl.19).

Selfs op die laaste bladsy van die drama sê Joanie triomfantlik, in haar volgehoue trots ondanks haar kranksinigheid, dat sy op haar naam Joanie Galant trots is: “*Ek is Joanie Galant,*” is haar eksistensiële stelling. Dit is die stelling van haar menswees; die vasklou aan trots te midde van die eksterne aanslae. Haar naam, “*die familieportret*” en dié van die moeder is al wat sy op hierdie aarde het van trots, geskiedenis, moraliteit, verlede en waarde.

Joseph en Davy se trots op hul Afrikaansheid blyk wanneer die koerantverslaggewer gevra word om “*Galant*” te sê in plaas van die geangliseerde “*Gheland*” (bl.62). Davy volstaan nie net met hul trots op Afrikaanswees nie; hy toon ook hul trotse geskiedenis aan: “*Die hys? Well, ek is in dié hys gebore, en Joanie is in dié hys gebore. En Mamma en Dêrri het toe al vir jare hier gebly, ek meen voordat ons gebore is*” (bl.17).

4.11 Aanwys van skuldiges: Die “wittes” en die Groepsgebiedewet; “Skollies; “Vandals”; “Windmaker mense”

Joseph en Joanie laat die “*witman*” die skuld dra. Die blanke (en sy Groepsgebiedewet) raak nou die oorsaak van die “*kleurlinge*” se ellende in die “*township*”. Hulle fokaliseer hom as die oorsaak van hulle lyding. Nadat Joseph uit die rowers se hande ontsnap het, opper hy 'n beswaar teen die “*township*”. Sy woorde “*blerrie township*” is eintlik 'n klag (bl.26). Hy protesteer teen die “*township*”-lewe wat eintlik die “*witman*” se voorbedagte plan was. Joanie ondersteun hom in hierdie sienswyse en beklemtoon: dis die “*blerrie wittes, wat ons hierso ingeprop het... Vat al ons beste plekke vir hulle af*” (bl.26). Die werkwoord “*ingeprop*” is swaar gelaai met negatiewiteit. Dit suggereer eerstens

dat die “*kleurling*” gedwonge van sy oorspronklike plek verskuif is. Dit laat ook die negatiewe noot opklink van die “*kleurling*” se onwilligheid om hom in die afskuwelike “*township*” te bevind; die “*township*” waar hy soveel sinnelose lyding beleef. Hierdie swaar-gelaaide term “*ingeprop*” bevat ook die negatiewe konnotasie dat die subjek (“*witman*”) van die verskuiwing die objek (bruinmens) soos 'n lewelose voorwerp verskuif het net soos 'n pop na sy pype moet dans. Op hierdie manier word die mens (“*kleurling*”) deur die ander mens (blanke) gedehumaniseer en gereduseer tot 'n nietige entiteit. Hierdie reduksionistiese benadering van die “*witte*” berooft die “*kleurling*” van sy menseregte.

Joanie se verwyf “*Vat al ons beste plekke vir hulle af*”, suggereer die totale berowing van die bruinman van sy waardevolle eiendom deur die “*witman*” in belang van laasgenoemde. Die hoeveelhedsaanwysende woord 'al' suggereer dat die onteindes ná die berowingsproses met heeltetal niks agtergelaat is nie. Om hierdie sienswyse te staaf, sê Western (1981:150): “*By removing Coloureds from District Six, the Whites are doing more than clearing slums or underpinning their exclusive claim to central Cape Town's sacred place. They are also destroying one of the symbols of whatever Coloured identity may exist, a space in parts at least seven generations deep and one with associations with emancipation of the slaves*”. Weer sê Western (1981:152): “*I would assert that the trauma of mass removal for them is proportionately greater because their space at the foot of the mountain in Cape Town was one true source of pride in themselves as a distinguishable ethnic entity. Thus for them the obliteration of District Dix is a humiliation that leaves an aching lacuna in self-concept and self-esteem and a profound and bitter resentment.*”

Op grond van die smartvolle ervaring (die “*forever hamba*”, soos 'n leier van die African National Congress die aanhoudende verskuiwing van die mense deur die Groepsgebiedewet in die 1950s beskryf het, vgl. Western 1981:46) waarin die blanke die bruinman ingedwing het, kan daar afgelei word dat die uitvoerder van die stelsel selfsugtig en baie onregverdig was. Hy het die “*all-that's-good-to-me*”-

houding gehad. Hierdie gevolgtrekking is gebaseer op wat Western (1981:38) beweer: “*Various neighbourhoods such as Hopeville (Gardens), lower Woodstock, a portion of Salt River, and the northern end of Observatory were enumerated by the government census of 1951 as having a predominance of Whites. Yet, Scott and his house-to-house surveyors, who were mostly Coloured teachers and postmen (who presumably possessed an intimate knowledge of many of the households on their beat), found just a few months after the census that Coloureds predominated in these same areas. A good number of persons, then, were passing for White, at least in the census returns.*”

“*God gaan hulle nog straf...*” vir die onregverdigheid wat hulle op die bruinmens uitgeoefen het (my uitbreiding), verseker Davy op bladsy 29. Dié siening is wat 'n mens die apokaliptiese en eskatologiese visie kan noem dat die *Yōm Yhwh* (oordeelsdag) sal aanbreek waarop die misdadigers veroordeel sal word.

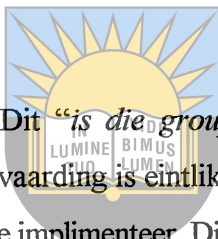
University of Fort Hare

Dieselfde haat teenoor die “*township*”-lewe sal uit *Krismis van Map Jacobs* blyk waar Mrs en Mr Cavernelis alles in hul vermoë doen om uit die “*township*” te kan uitkom. La Guma druk ook dieselfde gevoel uit wanneer hy Cyril, Tommy en Richie probeer mobiliseer. Meer hieroor later.

By die Groote Schuur-hospitaal is daar diskriminasie aanwesig (bl.29). “*Non-White Casualties... This side!*” is diskriminerend van aard (bl.30). “*What is it with you Coloured people?*” en “*You Coloured people...*” Met hierdie woorde distansieer die dokter homself en sy “*wit*” groep van die “*kleurling*”-groep (bl.30). Uit vorige ervaring het die blanke dokter stereotipes oor die “*kleurling*”-gemeenskap gevorm: hy weet dat hulle Vrydae mekaar met messe steek, die bruin-teenoor-bruin geweld. Is dit nie ironies nie? Die blanke dokter het waarskynlik vergeet dat hy indirek verantwoordelik en aanspreeklik is vir die lyding van hierdie gemeenskap. Lede van sy groep het die bruinman in die “*township*” “*ingeprop*”. Nou ly hy; hy is werkloos en bowendien moet hy huur betaal; anders sal hy geregtelik verskuif word. As gevolg daarvan pleeg hy nou

moord om die huurgeld in die hande te kry (die ideale teaterganger se logiese redenering).

Die volgende vraag van Joanie op bl. 36 en 37: “*Wat het ons vir julle gemaak?*” is eintlik die bruinman se verontskuldigende vraag teenoor die apartheidsowerhede. Sy gedwonge verskuiwing van sy “*beste plek*” (bl.26) (Woodstock of Distrik Ses wat in 1979 as “*Zonnebloem*” deur die destydse regeringsamptenare herdoop is) (Western, 1981:157) was 'n sinnelose verskuiwing. Hier vra Joanie om 'n helder en ondubbelsinnige verduideliking vir hulle verskuiwing.



Joanie aanvaar (bl.42): Dit “*is die groep areas....*” wat die skollie-element voortbring het. Dié aanvaarding is eintlik 'n aantyging teen die politieke bestel wat die apartheidsideologie implimenteer. Dit is 'n aantyging teen die meerderheid blankes se gevoelloosheid teenoor hulle medemens wat Afrikaans soos hulle praat. Joanie raak uiteindelik reguit. Sy skryf die bruinmens se ellende aan die apartheidsideologie en die vertakkings daarvan toe. Met ander woorde, die instrumente van apartheid, naamlik die Groepsgebiedewet, die stootskrapers, “*Jacobs removals*” ensovoorts is verantwoordelik en aanspreeklik vir die aftakeling van die bruinmens se familie-eenheid. Al was die hoofdoel daarvan miskien nie dit nie. Ronél Johl (1979:3) sien ook hierdie aftakeling in haar vergelyking van *Die swerffare van Poppie Nongena* en *Joanie Galant-hulle*.

Om na die skollies terug te keer: die gebrek aan sekuriteit in die “*township*” is 'n probleem. *En route* na die Grootte Schuur-hospitaal kla Davy oor die “*fokken skollies*” (bl.29) en oor die “*township*” waar 'n mens nooit veilig voel nie. In sulke plekke wat van skurke wemel, verwag 'n mens niks beters nie.

Weer kla Davy oor vandalisme op die Kaapse Vlakte waar die publieke fasiliteite nie opgepas word nie. Telefone word deur “*vandals*” vernietig en is altyd buite

werking. As gevolg daarvan is dit onmoontlik vir hom om 'n ambulans vir Joseph se nood te ontbied (bl.30).

Vanuit 'n ander perspektief gesien: Davy se verwysing na die skollies en “*vandals*” is 'n beskuldigende vinger na die eie mense. Dis sy eie mense wat skollies en “*vandals*” is. Sy mense is rasideel, dit wil sê, hulle kan dink en redeneer. Hulle weet mos van die etiese en die onetiese. Die teenwoordigheid van skollies en “*vandals*” op die Kaapse Vlakte weerspieël sowel Davy as sy maatskappy. Hier sien die ideale teaterganger 'n illustrasie van die dialektiek van plek en identiteit net soos Georges Matore (1966:5) sê, “*A man is his place*”.

Op bladsy 32 word die “*haitie-taitie multiracial*” mense vanuit 'n ‘*have not*’ se perspektief gefokaliseer. Die “*have not*” het 'n spotgoedkoop ding in die kommersiële wêreld nodig, vuurhoutjies (‘n “*mêttjie*”) om sy opgetelde stompie sigaret mee op te steek. Vlak voor hom sien hy die “*haves*” wat hy as die “*haitie-taitie multiracial mense*” bestempel. Hulle geniet dit in 'n windmakerige restaurant. Davy- die arme - sien ook hulle elegante motors, naamlik die Mercedese, die Chevrolets, die BMW's en dies meer. Daarna herroep hy hul vuil en onregverdige dade van die verlede: “*Ja, toe smyt hulle vir ons yt, yt die Council-flat yt! Hulle reduce ook staff daarby ons, en Davy is jobless. En Joseph, vir hom sack hulle omdat hy kruppel is, en hy's nie meer productive nie*” (bl.32). Hierdie terugroeping van die verlede suggereer iets aan die toeskouer: Die “*kleurling*” het nog nie vergeet nie hoe die Groepsgebiedewetuitvoerders hom deur verskuiwing beseer het.

Die werkwoord “*smyt*” in die bostaande aanhaling het 'n sterk negatiewe konnotasie: Davy kan hier onthou hoe moeilik en seer dit was om op 'n reënerige dag na die Kaapse Vlakte uitgesit te word. Dit was 'n onvergeetlike ervaring vir hom. Wat met hulle gebeur het, was 'n “*uitklophou*”. Davy verkeer onder die indruk dat die windmakers in die restaurant hom as 'n “*skollie*” fokaliseer. Hierdie indruk strook met die Williams Brothers se 1984 album *Blessed* waarin hulle liries

sê 'n mens sonder 'n ordentlike huis en elegante motor is 'n onding, 'n “*nobody*”.

Wat is dit wat Davy het?

Na die waarneming van die “*windmaker mense*” se onregverdigheid, kom Davy tot die slotsom dat hulle “*hypocritical wittes*” is, wat in burgermeesterswonnings bly, terwyl hulle, die behoeftiges, in 'n “*shanty*” bly.

4.12 Aanwending van byklanke en ligeffekte

4.12.1 Byklanke

Met byklanke word klankeffekte in 'n drama bedoel wat in die didaskalia aangedui word. Dit is dus alle geluide wat nie 'n dialogiese funksie het nie. In hierdie studie word daar gekonsentreer op die akoestiese geluide wat meganies, instrumenteel, elektromagneties geproduseer word en op byklanke of klankeffekte wat basies nagebootste geluide is soos vereis deur 'n film, 'n radio- of televisieprogram” (Odendal *et al*, 1965:559).

In die didaskalia op bladsy 11 word daar melding gemaak van die “*sirene van 'n ambulans*”. Hierdie klank word op bladsy 29 en 30 herhaal: “*Die ambulans reis met loeiende sirene*” Groote Schuur toe. Joseph word onder begeleiding hospitaal toe geneem na die aanranding deur die skollies. Hier skep die byklank van die ambulanssirene die atmosfeer van nood wat dadelik aandag moet geniet. Dis 'n ernstige saak; die pasiënt (Joseph) se lewe moet gered word. Die dringendheid en erns van die saak word deur die volgende toneelaanwysing beklemtoon: “*Hy het Joseph se pols in sy hande*” (bl.29). Enigiets kan nou of later met Joseph gebeur. Davy se woorde op dieselfde bladsy aksentueer weer die dringendheid en erns van die saak, “*Ons is nou-nou by die casualty... By casualty... Ons moet die permission sign, vir die emergency... Hy's ôlraait, Joanie. Hy's unconscious*”, albei (die aangehaalde toneelaanwysing en Davy se woorde) is daarop bereken om intense spanning by die toeskouer te skep.

In die didaskalia op bladsy 11 word daar verwysing gemaak na die “*snorkgeluide van 'n stootskraper*” wat op bladsy 66 werklik deur Davy, Joanie en Joseph gewaar word terwyl die “*stootskraper hulle plakkershuis plat stoot*”. Die “*gesnork van die masjien*” laat die toeskouer aan 'n vark dink: Normaalweg is dit 'n vark wat snork. By baie Christene, Jode, Arabiere en dies meer is 'n vark vol bose geeste. Miskien is dit noemenswaardig dat altwee (die vark en die stootskraper) die grond stoot, wat eintlik 'n versteuring van die natuur is. Albei wesens produseer 'n afskuwelike geraas wat 'n besoedelingsfaktor is. Met “*besoedelingsfaktor*” word bedoel iets wat die kalmte, vrede ewewig, welvaart, ensovoorts steur.



Die “*snorkgeluid*” van die masjien dramatiseer hier die negatiewe waarmee die stootskraper deur die dramaturg en die ontworteldes gefokaliseer word. Die “*bulldozer*” is inderdaad 'n versteurende indringer in Joanie-hulle se welvaart in die plakkerskamp. Die monsteragtigheid van die stootskraper simboliseer die “*kleurling*” se nietigheid teenoor die magtige gesiglose wet van die “*witman*”. Hier word die “*Groot Wet*” oor die magteloses gesuperponeer. Die toneelaanwysing (bl.66) lui: “*Daar is die gesnork van die masjien, met die verskriklike stil oomblikke tussenin*”. Hier sien die toeskouer Joanie-hulle se absolute onmag om oor eie lot te beslis. Die “*stil oomblikke*” dui hier op die ontworteldes se radeloosheid, hulle is nou haweloses wat nêrens hoort nie, aangesien die “*monsteragtige masjien*” die dak oor hul kop vernietig. Vandaar Davy se patetiese protes: “*Maar bulldozer, bulldozer... Julle kan mos nie ... Julle ... kán mos nie. Wáár moet ons dan bly? Ons is yt Woodstock yt gesit, toe's ons yt die Township yt gesit, nou sit julle vir ons yt die squatter camp yt. Nou sit ons op die pavement! Wáár moet ons dan bly?*” (bl.66). Die metaforiese gebruik van “*snork*” met sy sterk onomatopeïse kwaliteit dra 'n diaboliese en negatiewe ondertoon.

In die toneel met die opskrifte “*Lower Woodstock/Jacobs se Removals het onse goed kom haaf*” (bl.14) word daar van “*opgewekte musiek*” en “*die geluide van*

'n partytjie" gepraat. Die "opgewekte musiek" en "geluide van 'n partytjie" dui hier op geluk en welvaart. Joanie beskryf die geleentheid as 'n "stigtelike verjaarsdag" ... met 'n "surprise" (bl.14): Joanie gaan in 'n verlowing tree met Joseph - die "ôlraait ou" wat Davy "lankal yt-gecheck" het vir sy suster. Joanie-hulle se welvaart en geluk word verder met 'n koek en koeldrank aangevul. Op bladsy 18 raak die toneel al hoe vroliker: "Die musiek klink helder op". 'n Mens kan dit miskien die klimaks van die geleentheid noem. "In die middel van die vrolikheid hou dit alles abrupt op - die musiek, alles." Hier is daar 'n tydsprong van die partytjie tot by die "brief" waarna Jacobs se removals "onse goed (ge)kom haal het" (bl.19). In hierdie toneel sien die toeskouer/leser die "kleurling" se twee - dimensionele lewe in Woodstock: Een pool van sy lewe is dié van geluk en welvaart voor die implementering van die Groepsgebiedewet: Dié tydperk word met musiek wat op 'n *crescendo* uitloop, aangedui. Die ander pool van die "kleurling" se lewe in Woodstock is dié van die inwerkingtree van die gedwonge verskuiwing uit sy geboorteplek. Die aankoms van die genoemde verskuiwing word gedramatiseer met die abrupte ophou van die musiekklanke en alles.

Byklanke is ook aanwesig in die toneel met die opskrif, "Kan Mrs Gheland huil?" (bl.56). Die lig wys "stadig Joanie, Joseph en Davy agter hulle op die verhoog". In die agtergrond miskien sagte kerkmusiek, die klanke van 'n gesang soos hulle dit in die 'Gereformeerde Kerk' gesing het, jare gelede, toe Mamma-hulle "nog almal saam Sondae kerk toe gegaan het." Hier dui die ironiese kerkmusiek op gedane sake - die verlede. Die "kleurling" se historiese verlede word hier met die kerkmusiekklanke tot "renaissance" gebring - dit word weer in die lewe geroep.

Daar is melding gemaak van 'n "groot wekker" - die horlosie wat begin tik, 'n "gedempte maar vol klank wat die saal vul" op bladsy 20. Terwyl die "familieportret" op Joanie-hulle se wortels, herkoms, geskiedenis en verlede dui, verwys die tikklank van die wekker na die stromende hede. Die wekker tik weer op 'n stygende wyse; vul die saal en dan weer geleidelik *diminuendo* (op 'n dalende wyse) (bl.25). Hier tree die tikkende wekker op as 'n terugkerende

gegewe wat die gehoor daaraan herinner dat Joseph nog nie by die huis aangekom het nie. Terselfdertyd skep die getik spanning by die gehoor, aangesien dit 'n Vrydagaand is - die tyd wat die skollies gebruik om werkers van hul geld te besteel. Die wekker is dus 'n tydsimbool.

In die toneel met die opskrif “*Een Vrydagaand*” (bl.21 en 25) is radioklank hoorbaar: “*Die radio speel egter nog en steur hom*” (bl.25). Hier sien die leser/toeskouer die deugsame en welopgevoede Christenmense wat dank vir wat hulle gaan eet. Die radioklank speel hier kortstondig 'n versteurende rol, aangesien Davy onthou: “*Outydse respek vereis dat alles stil word wanneer 'n mens bid*” waarna hy “*eers die draadloos afsit*” (bl.26). Iets opvallends hier is dat Davy hier in Engels bid. Waarom nie in Afrikaans nie? Miskien dui hierdie kodewisseling op die “*kleurling*” se vervreemding van die Afrikaanse kerk.

4.12.2 Ligeffekte

University of Fort Hare
Together in Excellence

“*Dis donker*” as die toneel “*Joanie Galant*” begin en in die donkerte is Joanie se stem hoorbaar “*in die institution*” (bl.11). Hier speel die donkerte 'n informatiewe rol: Dit lig die gehoor in dat dit hier om Joanie se bewussynstroom “*in die institution*” gaan.

In die middel van die partyvrolikheid hou dit alles abrupt op. Hierdie abrupte stop van 'n toestand van geluk (bl.18) gaan gepaard met donkerte en verdwasing. Die donkerte word daarna deur helder lig gevolg. Die gebruikmaking van donker en helder verhoogbeligting skei hier die verlede van die hede. Die verlede (die koms van die brief) is miskien deur die donker beligting vergestalt en die hede (die partytjetyd) deur helder beligting. Brink (1979:2) is ook van mening dat die gebruikmaking van helder en donker verhoogbeligting daar is om die verlede van die hede te skei.

Op bladsy 23 word die lig dowwer maar doof nie heeltemal uit nie. Davy “*raak nou al 'n bietjie ge-worried*”. “*Boeta Joseph moet mos al by die huis gewees het*” (bl.24). Hy (Davy) gaan by die kombuisvenster uitkyk of hy nie Joseph kan sien kom nie. Die dowwe lig sinjaleer hier dat dit nou skemer is; dis amper laat en op hierdie manier word spanning by die gehoor geskep aangesien daar baie skurke op die Kaapse Vlakte is. Die spanning word verder opgebou wanneer die lig voor “*Amen*” uitdoof. Dit raak nou heeltemal donker. Die donker beligting suggereer hier die gevaarlike ruimte wat gedramatiseer word. Joanie-hulle is nou in 'n vyandige, afbrekende ruimte - die Kaapse Vlakte met skollies (bl.26).

Weer raak die lig dof wanneer Joanie begin huil as sy Joseph sien bloei na die verminking deur die skollies. Hier suggereer dowwe verhoogbeligting die sombere stemming wat nou by Joanie-hulle se huis heers. Almal is bekommerd/bitter oor Joseph se kritieke toestand (bl.28).

University of Fort Hare

Bl.32 en 39: Hier doof die lig in en duur die lag in die donker in die restaurant voort. Die toneel in die restaurant beeld miskien John Western (1981) se bevinding uit dat die ryk wit sakelui die “*kleurling-nooiens*” met geld na die elegante en luukse oorde gelok het waar prostitusie beoefen is. Blanchie in *Krismis van Map Jacobs* is 'n tipiese voorbeeld van hierdie gebruik. Die lig wat tydens die restauranttoneel ingedooft word, onderstreep miskien die seksskode in hierdie toneel. Die welbekende gedig “*Cape Coloured Batman*” deur die Suid-Afrikaanse Guy Butler (1959) gaan oor die gemengde “*multiracial*” voorvaderskap van 'n “*kleurling*” as gevolg van die beoefening van toevallige en onverskillige seks.

Olive Schreiner (1923:126-127) skryf: “*The half-caste came into the world as the result of the most undifferentiated sex instinct....*” Op bladsy 33 van *Joanie Galant-hulle* praat Davy van die “*Coloureds wat met witmense mix... rook ... en eet so*”. Die vraag kan gevra word waarom Davy so teen hierdie veelrassige

vermenging gekant is. Die antwoord hierop kan onder andere wees dat hy (Davy) weet dat die bruinnôiens deur die blankes seksueel uitgebuit word.

Die toneel “*Die vrou, sy's pregnant*”, waar die skollies by die plakkershuis inbreek want hulle wil “*vroumense hê*”, speel in die donker af (bl.52-55). Hierdie donkerte suggereer die armoedige toestande waaronder die nie-blankes in die plakkerskampe woon. Daar is geen elektrisiteitsfasiliteite nie. Terselfdertyd speel die donker verhoogbeligting 'n angswekkende rol. “*Die verskrikking van wat gebeur, moet die gehoor oorweldig*” (bl.52). Die donkerte speel andersyds ook 'n beskermende rol aangesien die skollies nie maklik die slagoffers kan lokaliseer nie.



Die dominerende donkerte in die bo-aangehaalde toneel kan ook dien as visuele metafoor vir Davy, Joanie en Joseph, as magtelose slagoffers van die skollies, se verskrikking tydens die skollies se aankoms. Dit kan ook dien as visuele metafoor vir Davy se bitterheid oor hul lee bestaan in insekureiteit.

In die toneel met die opskrif “*Partykeers, even nou nog*” is daar sprake van 'n “*koue lig*”, as visuele metafoor, wat opgaan. Met die melding van dié metafoor word die toeskouer se aandag moontlik op Davy, Joseph en Joanie se lyding gevestig. Hulle word weer gedwing om die plakkerskamp ter wille van die higiëniese sindroom te verlaat. Om die verlatingsproses vir die toeskouer duidelik te maak, word die beligting gebruik. Die “*koue lig*” dramatiseer moontlik die weertoestande van daardie dag. So word daar op bladsy 67 gesê dat dit “*gaan reent*”, maar “*(n)ou sit ons op die pavement! Waar moet ons dan bly*”, kla Davy. Hier teken Davy protes aan teen die Wet se onregverdigheid en hier sien die toeskouer die absolute onmag van Joseph en Davy om oor hul eie lot te beslis (66-67).

Op bladsy 67 word Joanie gesilhoeëtteer bo-op die huisraad. Joanie se silhoeët is moontlik hier 'n aanduiding daarvan dat sy nou 'n nietige wese is wat ondanks haar

onwilligheid na die institution “*geneem word*”. *Maar sy wil toe nie gaan nie... Toe maak hulle haar hande vas. Strap haar vas, só ... Toe laai hulle vir haar in die waentjie*” (bl.67-68). Hier sien die leser/toeskouer die uiterste vorm van gevangenskap waar die mens as gevangene van sy medemens optree.

Vanuit 'n ander perspektief gesien, het die dramaturg in hierdie verhoogteks die regstreekse uitbeelding van geweld op die verhoog vermy. Die twee aanvalinsidente in die tonele “*Een Vrydagaand*” en “*Die vrou, sy's pregnant*” word òf van die verhoog af, òf in die donkerte gespeel, daarom vervul die donkerte hier 'n verhullende funksie, waardeur meer aan die skeppende verbeelding van die teaterganger oorgelaat word.

4.13 Die “stem” en die funksie daarvan

In *Joanie Galant-Julle* is daar twee soorte “*stem*” aanwesig, naamlik die interne “*stem*” en die eksterne “*stem*”.

4.13.1 Interne “stem”

Met die interne “*stem*” word verwys na die “*stem*” wat in die karakter se binneste aanwesig is, dit wil sê, die karakter se gedagte-wêreld wat gewoonlik nie in die gehoor se ore hoorbaar is nie, behalwe in die vorm van 'n monoloog of tersyde.

Die verhoogteks as 'n *Gestalt* roteer om Davy se gedagtes *en route* na die “*institution*”. Die gehoor luister eintlik na Davy se innerlike “*stem*”, dus luister hulle na 'n illusie. Sy interne “*stem*” is geëksternaliseer. Hier “*sien*” die gehoor Davy se binnewêreld in die buitewêreld. Die dramaturg lokaliseer sy mense se ervaring van apartheid in Davy se binnewêreld. Vanuit hierdie binnewêreld word dit weer na die buitewêreld van die gehoor geëksporteer. Hiermee wou Small dalk sy persoonlike griewe teen apartheid uit en die nie-blankes “*konsiëntiseer*” en “*sensitiseer*” oor hulle smarte onder die juk van apartheid. In die Suid-Afrikaanse

Gamtaal wou hy miskien sensitiwiteit skep - 'n begrip vir die soort pyn van menswees. Hy wou 'n appél maak op sy gehoor en dié gehoor mobiliseer. Hiertoe leen die drama as kollektiewe ervaring hom by uitstek.

4.13.2 Eksterne “stem”

In teenstelling met die interne “stem” verwys die eksterne “stem” na die karakter se vokale en verstaanbare geluid wat vir die toeskouer hoorbaar is.

Op bladsy 34 weergalm Joanie se “stem”: “*Jacobs se removals het onse goed gekom haal...*” “*Gee tog vir ons uitstel, Meneer. Nog net twee weke...*” Hier fungeer die “stem” as 'n protesinstrument teen die optrede van die beamptes van die apartheidsisteem. Die protes-“stem” gaan hier gepaard met die gelag-“stem” wat ook as 'n refrein dwarsdeur die teks weergalm. Hierdie kombinasie van twee kodes (protes-“stem” en gelag) is subtiel. Die kunstenaar maak hier gebruik van 'n “pik-en-paai”-kunstegniek om die “hervormings” wat deel was van die uitvoering van apartheid aan die kaak te stel.

Met 'n “pik-en-paai”-kunstegniek word hier bedoel 'n kunstenaar se listige plan om sy vyand indirek aan te val sonder dat hy (die vyand) daarvan bewus raak. Raak die vyand ongelukkig bewus daarvan, dan reageer die kunstenaar deur apologeties te lag. Die doel daarvan is om dit te verberg dat hy iets gevaarliks vir sy opponent bedoel het. Natuurlik doen die kunstenaar dit by monde van 'n sekere karakter in sy teks. 'n Gelag is partykeer (soos in hierdie drama) die substielste manier om 'n protestant se griewe tuis te bring. Stone (1972:28-47) se studie van “*Identity among Lower-class Cape Coloured*” bewys dat die “happy jester” 'n subtielste vorm van protes is deur die magteloses. Western (1981:19) sê: “*André Brink (1975) captured this situation delightfully when he described scenes in which Coloured professional actors are stopped by a White traffic policeman when they are driving their battered Volkswagen out in the country.*”

Op bladsy 35 in *Joanie Galant-hulle* resoneer Joanie se stem: “*Mamma is dood...*” “*Ons was Gereformeerde mense, Dutch Reform...*” “*Dis nie lekker hierso nie.*” “*Dis gevaarlik hierso... vir meisiekinders...*” Die stem kontrasteer die trots en status van die verlede met die ellende van die hede waar hul lewe uiters riskant is. Joanie skep spanning deur te sê Joseph kom partykeer laat by die huis. “*Die bus is seker maar laat ... van Athlone af,*” sê sy (bl.36). Hier tree die “*stem*” onheilspellend op. Die gehoor word aan die onveiligheid in die plakkerskamp en in die “*township*” herinner. Enigiets kan Joseph onderweg huis toe oorval.

Joanie se “*stem*” word ook treffend aangewend in die volgende gedeelte: “*Wat het hy vir julle gemaak, hê?... Wat het ons vir julle gemaak?... Hoekom vat julle ons huis af? Wat het ons vir julle gemaak?... Hoekom breek julle by ons huis in? Wat het ons vir julle gemaak?... Woodstock ... Die area is Wit gedeclare... Ag, Here, die township ... Hulle rape die meisiekinders: (Vergelyk met Kietie in Kanna. hy kô hystoe M.E.D.) Woodstock. Ons het lekker gebly ... Wat het ons dan gemaak?... Met wie kan ek praat, Meneer? Ek wil uitstel vra... Is daar dan niemand nie? Met wie kan ons praat?*” (bl. 36,37,38 en 39). Hierdie “*stem*” is wat 'n mens Joanie se jeremiade kan noem. Die jeremiade is bedoel om 'n etiese gevoel by die ontwortelde as 'n kollektiewe spreker en die “*witman*” as 'n kollektiewe toegesprokene te wek. Hier jeremieer Joanie teen die wyse waarop *mispat* (geregtigheid) deur die mense “*aan die ander kant*” met geweld geskend word om die “*kleurling*” van sy oorspronklike “*heimat*” te verskuif. Op hierdie manier word die bruinmens se magteloosheid teenoor die magtige Groepsgebiedewet weer beklemtoon. Die vraag “*Met wie kan ek praat...?*” dramatiseer hoe moeilik dit is om die gesiglose Groepsgebiedewet en die ingewikkeldheid van die meganisme daarvan te konfronteer.

Joanie se ontevredenheid met die afbreekproses waarvan sy 'n slagoffer is, word in die volgende agternaperspektief duidelik: “*Die notice... Nog 'n notice... eviction order.... Die poelies... Meneer... Uitstel, uitstel, nog net twee weke.. Die*

ambulans... Die windmakermense... Die skollies... township ... Die government ... die bulldozer! Breek af... breek af... ek... ek” (is Joanie Galant M.E.D.) (bl.69). Die “stem” tree hier murmurerend op. Die karakter is ontevrede met die hele apartheidsstelsel en die na-effekte daarvan, maar tog bly die trots en die besef van eie identiteit nog. Die eienaam Joanie Galant is al wat oorbly. Die trots blyk uit haar heel laaste triomfantlike lag ondanks die politieke stelsel wat een groot afbreekproses behels.

Metafories gesproke, is daar ook die honde-”stem” in die toneel “*Een Vrydagaand*”. Soos Joanie s'n op bladsy 36, is die honde-”stem” hier onheilspellend. Dit voorspel die dreigende gevaar van die tsotsi's. (bl.26)

Joanie se ontliggaamde “stem” uit haar donker bestaan in die “*institution*” funksioneer as werkgroep uit die verlede, soos in die sesde toneel (bl.32) waar dit plaaslik aan Davy se aanklag teen die “*multiracial*” mense met hul bespiegeling oor vryheid haar patetiese lyding steeds aan “*die voos-geslane kyker*” opdring (Steenberg, 1979:24).

Samevattend, *Joanie Galant-hulle* is 'n “stem” wat 'n eenvoudige en duidelike taal spreek - 'n “stem” wat wil deurslaan en inderdaad deurdring en deurslaan. Die duidelike taal wat die Joanie Galant-hulle-”stem” spreek, is: Gee asseblief vir die bruinmens wat hy regmatig verdien. Western (1981:24) haal die Londonse *Daily Telegraph* van 13 April 1977 aan soos volg: “*What Coloureds want is full White acceptance of them as social, economic, and political equals...*” en nie om die patetiese lyding te ondergaan en hul sosiale, ekonomiese en politieke status te verloor tot 'n derde of vierderangse burgerskap nie (my uitbreiding).

4.14 Die sosiale stratifikasie en die lyding van die lae klas

In hierdie drama is die afbakening van twee sosiale strata aanwesig, naamlik die stratum van die “*haves*” en dié van die “*have nots*”. Die “*duisende ontworteldes*

van die Kaapse Vlakte” vergestalt hier die *dāllim* - die armes wat teenoor die uitbuiting en onderworpenheid wond-/kwesbaar is. Wat die dramaturg in die voorwoord “*die mense*” ‘aan die ander kant’ wat *min en selfs niks weet van die lyding van dié ontworteldes*”, noem, verteenwoordig die “*haves*”, die “*aristokratiese klas*” in hierdie teks.

Joanie-hulle, wat die “*kleurling*”-maatskappy vergestalt, toon op baie maniere hul behoefte: Voor die inwerkingtreding van die Groepsgebiedewet het hierdie gesin tot die middelklas behoort. Die bogenoemde wet het hul status (ekonomies en sosiaal) daarna tot dié van die behoeftiges verlaag. Daar is manifestasies van armoede in die wêreld van *Joanie Galant-hulle* aanwesig: Terwyl Joanie-hulle in die “*council-flats*” in die “*township*” bly, slaag hulle nie daarin om die huurgeld te betaal nie aangesien Joseph as die broodwinner (en selfs Davy) werkloos is. Dié finansiële onvermoë lei daartoe dat hierdie familie uit die “*township*” uitgesit word. Nou bly hulle in die plakkerskamp waar Joanie se dogtertjie, Maggie, as gevolg van die onhygiëniese plakkerstoestand van maagprobleme sterf.

Na Maggie se dood raak die voorbereiding vir die begrafnis problematies. Die familie het geen geld vir dié doel nie. As gevolg daarvan bly die lyk drie dae lank lê totdat 'n joernalis opdaag. Om geld in die hande te kry, laat Joanie dit toe dat sy deur die joernalis gekarikaturiseer en verneder word. Die joernalis van “*The Mirror*” fotografeer haar met haar gestorwe kind in haar arms.

Tydens die gesin se verblyf in die plakkerskamp raak hulle weer eens haweloos. Hulle hut word deur 'n stootskraper vernietig, aangesien in die betrokke gebied, hulle nie plakkershuise mag bou nie.

'n Mens kan ook Joanie se kranksinnigheid aan hul armoede toeskryf. As die familie nog 'n inkomste gehad het, sou hulle eerstens nie uit die “*council-flats*” uitgesit word nie en sou die skollies nie na haar kom nie. Miskien sou die frustrerende probleem van Maggie se begrafnis ook nie daar gewees het nie

aangesien die “townships” gesonder is as die plakkerskampe. En as Maggie in die “township” toevallig siek geraak het, sou die dokter hulpvaardig ingetree het.

Die “haves” word in die drama deur die joernalis, die “*multiracial mense*” ensovoorts verteenwoordig. By die Grootte Schuur-hospitaal verskyn een van die “haves” in die vorm van 'n Engelssprekende dokter wat die “*kleurlinge*” minag (bl.30-31). In die sesde toneel maak die “haves” weer hul verskyning in die vorm van die “*multiracial windmaker mense*”. Hulle rykdom manifesteer sigself in die soorte voertuie wat hulle het, naamlik die Mercedes Benzes, BMW's, ensovoorts.

4.15 Die patos



Odendal et al (1965:825) definieer die term “*patos*” as die “*hoedanigheid van deernis of droefheid wek; hartstog, besieling [G. pathos lye]*” terwyl Longman (1978:796) die term “*pathos*” as “*the quality in speech, writing, etc. that causes a feeling of pity and sorrow*”, definieer. Conradie (1960:231) definieer die term “*patos*” as “*aandoenlike, treffende, roerende, hartstogtelike besieling; hoogdrawend*” en Coetser (1988:195) as dit “*wat respek afdwing, en daarom iemand wie se ondergang simpatie ontlok (‘people who command respect and sympathy’) en by die toeskouer die gevoel dat sy bestaan uiteindelik nie sinvol was nie (‘strong impression of waste’)*. Laasgenoemde lei, volgens die klassieke model, tot 'n *katarsis* by die toeskouer, met ander woorde, die besef (vrees en of medelye) dat wat met die tragiese held gebeur het, ook met hom kan gebeur (‘*misery and emotional distress*’)

Wat Van Zyl (1979:2) die “*Onhebbelike Dramatiek*” van Small in *Joanie Galant-hulle* noem en wat 'n deernisvolle blik op hierdie verhoogteks veroorsaak, is die lyding van 'n medebevolkingsgroep onder die juk van die apartheidstelsel. Dat 'n “*kleurling*”-gesin deur die Groepsgebedewet gedwing word om hul jarelange huis in Woodstock te verlaat, in 'n “*council-flat*” in die “*township*” te lande kom en eindelijk so deur die ongeluk gery word dat hulle met hulle waardevolle erfgoedjies

in 'n plakkerskamp beland wat eindelijk deur 'n stootskraper platgestoot word, wek simpatie by die waarnemer op.

Nie net skep dit ontwrigting en 'n nuwe aanpassing nie, maar ook gebrek aan sekuriteit- 'n dak oor die kop - wat verder nuwe probleme vir die gesin skep (Amanda Botha, 1979:2).

Onder die druk van omstandighede raak Joanie geestelik en psigologies versteurd. Haar ma se dood, gevolg deur Maggie s'n, tref haar diep. Maggie se dood is vir die Anthonys die mees problematiese aangesien hulle nie finansiëel daartoe in staat is om die kind ter aarde te bestel nie. Die mees patetiese toneel is “*Kan Mrs Gheland huil?*” waar Joanie sinies deur die joernalis gevra word om ter wille van geld met Maggie dood in haar arms vir die publisiteit te poseer. Dié toneel tref die diepste in die toeskouer se hart en laat die toeskouer tot die slotsom kom dat 'n behoefteige mens enigiets kan doen om geld in die hande te kry.


University of Port Harcourt
Together in Excellence

Die futiele poging van die tsotsi's om Joanie in die toneel “*Die vrou, sy's pregnant*” te verkrag is vreeswekkend, en hierdie voorval lei klaarblyklik tot Joanie se miskraam. Om 'n voorstelling van 'n verwagte vrou in so 'n trauma te sien, wek regtig simpatie.

4.16 Semiotiek van optredes

Elam (1980:1) definieer “*semiotiek*” soos volg: “*Semiotics can best be defined as a science dedicated to the study of the production of meaning in society. As such it is equally concerned with processes of signification and with those of communication, i.e. the means whereby meanings are both generated and exchanged. It's objects are thus at once the different sign-systems and codes at work in society and the actual messages and texts produced thereby.*”

Die “*man met die notice*” (bl.1): Die afleweringsman van die “*notice*” stel die masjinerie van die Groepsgebiedewet in werking in die lewe van die Anthonys. Die familie word daarmee verwittig dat hulle na die Kaapse Vlakte moet trek aangesien hul oord, Woodstock, as 'n “*wit gebied*” verklaar is. Die kennisgewing bied geen kans vir onderhandelings nie; dit is finaal besluit dat die “*kleurling*” nolens volens Woodstock moet verlaat. Die semiotiek van hierdie optrede is eenvoudig. Die “*kleurling*” is die “*witman*” se pop wat nolens volens na sy pype moet dans. Hiermee word die “*kleurling*” heeltemal gedehumaniseer, en sulke optredes bevat geen “*ahimsa*” (ubuntu) nie.



Onderweg na die institusie tel Davy 'n sigaretstompie op. Hierdie optrede bring iets aan die lig van die geknakte toestand van die maatskappy wat Adam Small (1979:2) die “*sout van die aarde-mense*” noem. Hulle lewe in die subkultuur van armoede. Die armoede-geteisterde Davy (as 'n “*have not*”) kan nie 'n pakkie sigarette bekostig nie, al wil hy graag rook, en die ergste van alles is dat hy nie 'n “*mêjje*” het om die sigaretstompie mee aan te steek nie. Armoede het hierdie maatskappy so getref dat hulle nie eenvoudige en goedkoop dinge kan bekostig nie. Om hierdie persepsie te versterk, word Davy opgemerk terwyl hy die koerant van die vorige week lees (bl.25). Klaarblyklik het sy geld om koerante te koop, opgeraak.

“*Jacobs se Removals het onse goed gekom haal*” (bl.14, 19,22, 34, 47 en 69): Hiermee word een van die kragtige en daarom doeltreffende “*arms*” van die apartheidsbeleid gesinjaleer. Hierdie “*arms*” van die “*himsa*” (bose) apartheidsideologie was instrumenteel in die gedwonge verskuiwing van die sogenaamde “*kleurlinge*” van Distrik Ses en omliggende gebiede na die Kaapse Vlakte. Vandaar: “*Die groep moer ons*”, soos Februarie (1991) uit *Sechaba* van Februarie 1985:21-31 aanhaal.

“*Een Vrydagaand*” (bl.21): Die aanranding van Joseph op'n Vrydagaand vermaan die toeskouers om op hulle hoede te wees, veral as dit 'n naweek is. Dis die gunstige tyd wat die skurke normaalweg gebruik om misdaad te verrig.

Die skurke sê: “*Ons wil ma' net djou pay-packet hê. Djy verdien mos geld!*” (b.26). Die implikasie van die skurke se optrede is veelvoudig: Eerstens is dit tekenend van hul maatskaplike milieu. Dis 'n milieu van armoede en werkloosheid waar 'n mens dikwels nie op ander maniere 'n bestaan kan maak nie, behalwe deur aan skurkaktiwiteite deel te neem. Dit is 'n milieu waar die inwoners verdierliking as 'n lewensstyl aangeneem het. Tweedens is die skurke wat Joseph aanrand kieskeurig: Hulle is selektief in hul aktiwiteite. Hulle konsentreer op een ding per aanranding. Hulle is byvoorbeeld in Joseph se geval nie van plan om moord te pleeg nie, maar slegs om geld in die hande te kry. Vandaar die frase “*net djou pay-packet*” in die bostaande aanhaling. Eenkeer (bl.55) wil die skurke net die vroumense verkrag en niks anders nie: “*He, ons soek vroumense!... Ons kan nie vroumense afford soes djy nie, ou dëra. Vrouens kos geld, ons wêk nie, en 'n man moet vrou hê! (Mettertyd) Die vrou, sy's pregnant... Los haar af! ... Sorry, ou dëra*” (bl.55).

Dit was ook as gevolg van apartheid dat daar disinvestering in en sanksies teen Suid-Afrika toegepas is. Om hierdie gevolgtrekking te ondersteun, beweer Hofmeyer en Pillay (1994:290-294): “*One of the important actions undertaken by the SACC in their non-violent struggle against apartheid was their call for disinvestment and economic sanctions. During a visit to Germany in 1978, Archbishop Desmond Tutu declared that investment by foreign banks and business led to the exploitation of blacks. The reaction of the authorities was to make any further such discouraging actions unlawful and punishable. These laws provided for heavy penalties. ...In 1985 the SACC changed its policy in spite of stricter laws, because they decided unanimously at their annual meeting to call for disinvestment. It was no easy decision but the churches were convinced that it was their task to be the prophetic voice of the people. The words of 1 Cor.*

12:26, 'Whether one member suffer, all the members suffer with it...' were the motivating force behind the decision... According to the church only the oppressed in the country could decide how much suffering, resulting from economic pressure, would be permitted. The opinion of the oppressed was of great importance" (bl.290-293).

Nou lei die onskuldiges as gevolg van die besluit op disinvestering en sanksies wat Rothe (1989:105-109) as 'n "*Getsemane experience*" beskryf: Davy word uit sy werk ontslaan en Joseph verloor ook sy werk net omdat hy nie meer behoorlik kan werk nie, aangesien hy een oog verloor het. Hy is nie meer produktief nie. In plaas van om hom met 'n pakket te laat aftree, word hy sommerso in die pad gesteek. "*Hulle't jou afgedank by die werk jare*" (bl.34-38) en "*hulle reduce ook staff daar by ons, en Davy is jobless*" (bl.32). Uit Hofmeyer en Pillay se bostaande aanhaling is dit ook duidelik dat die kerk nie vlekloos is nie ten opsigte van Joanie-hulle se lyding. Joanie weier om Maggie 'n "*pauper se funeral*" te gee (bl.58). Haar weiering is ook informatief van Joanie se karakter en gedrag: Ondanks al die verarmende "*houe*" wat sy van apartheid ontvang en verduur het, is haar trots nog springlewendig. Psigies en fisies is sy vernietig, maar geestelik is sy nog lewendig.

Bladsy 63-64: Joanie poseer met die oorlede Maggie in haar arms vir die verslaggewer wat in niks anders belangstel nie as in die publisiteit vir sy koerant, "*The Mirror*". Uit dié optrede blyk sommige media-mense se ongevoeligheid. Vir hulle maak dit dikwels geen saak hoe ernstig 'n saak is nie; so lank hulle die publisiteit daarvan kry, is alles reg.

4.17 Liggaamlike bewegings as 'n middel van kommunikasie: Kinetiese kode in Joanie Galant-hulle

Die teatrale term “*kinesis*” of liever “*kinetiese faktore*” verwys na wat Elam (1980:69) die “*movement, gestures, facial expressions, postures, etc.,*” van die akteurs noem.

Aston en Savona (1991:116) beskou kinetika as die “*studies of the human body as a means of communication*”. Hulle brei uit en sê: “*Use of body language helps to fix the meaning of an utterance: 'Yes' accompanied by a nod of the head, reinforces signification of assent. Or, alternatively, it can 'unfix' meaning and further ambiguity: 'Yes' accompanied by a shake of the head. It may never be used as a substitute for speech: A nod of the head says 'Yes'. It is through the use of gesture that intention and attitude are commonly marked out in dramatic performance, though the nature and type of gesture, whilst drawing on the kinetics of the body, is further conditioned and codified by dramatic and theatrical conventions*” (Aston en Savona, 1991:117).

Elam (1980:71) sê: “*In reality, the gesture (which in particular is regularly promoted to the status of the peculiarly 'theatrical' performance constituent, usually at the expense of language) does not exist as an isolated entity and cannot, unlike the word or morpheme, be separated from the general continuum.*”

Birdwhistell (1971:119) verklaar: “*Under kinesic analysis it became demonstrable that so-called gestures are really bound morphs. That is, gestures are forms which are incapable of standing alone. Just as there is no 'cept' in isolation in American English, an informant may be taught how to produce it together with 'pre-' or 'con-' and '-tion'. As bound morphs, as stem forms, gestures require infixual, suffixual, prefixual, or transfixual behaviour to achieve identity.*”

Terwyl Birdwhistell die afhanklikheid van gebare sien, sien Elam die deiktiese funksie daarvan. Die beduiende aard van 'n gebaar is deikties of anafories van funksie. *“Deictic gesture, indicating the actor and his relations to the stage, is of decisive importance to theatrical performance, being the primary means whereby the presence and the spatial orientations of the body are established”* (Elam, 1980:72).

Patrice Pavis (1981), soos deur Elam aangehaal, neem die volgende in die teater waar:

“... the essential morality (and at the same time the function) of the gesture is its capacity to sketch out the situation-of-utterance, to become deictic, a sign which indicates the presence of the stage and of the actor who produces it, it is always geared to the stage through innumerable corporal deixis, beginning with attitude, glance or simple physical presence” Elam, 1980:72).

University of Fort Hare

Together in Excellence

In Small (1978:12) *“sien”* die toeskouer wat as 'n *“gesofistikeerde”* gebaar beskryf word. Hier help die liggaamstaal om die betekenis van die uiting: *“Mense met geld... wat sikkarets weggooi!... Windgatte wat so half rook”*, te bepaal. *“(S) o half rook,”* dramatiseer die anaforiese funksie van die hele uiting. Hier word aangewys hoe kunsmatig die bedoelde rokers rook. Hier kan 'n *“gesofistikeerde gebaar”* verstaan word as 'n wyse waarop die bedoelde roker sigaret rook met die vrees dat sy vingers gebrand kan word en as gevolg daarvan gooi hy/sy dit weg, halfgerook. Die *“gesofistikeerde”* gebaar kom weer voor op bladsy 33.

Davy *“skud sy kop”* (bl.13). Aston en Savona (1991:117) sê: *“It is through the use of gesture that intention and attitude are commonly marked out in dramatic performance.”* Uit Davy se kopskud blyk dit dat sy houding teenoor die *“authorities”* negatief is. Sy gebaar is miskien afkeurend van wat die owerhede gedoen het deur Joanie na die institusie te neem. Hierdie negatiewiteit word verder versterk deur sy siniese en ironiese gebruik van die volgende uitings: *“Dak gegee oor haar kop. Hys Málhys... Die authorities! Gaan vir Joanie visit, nóú, ekki, by*

die institution” (bl.12-13). Die gebruik van die akuutaksent in die bostaande aanhaling beklemtoon ook Davy se siniese en negatiewe houding teenoor die uitvoerders van die Groepsgebiedewet.

Terwyl die musiek helder opklink, pluk Davy Joseph op en die laasgenoemde protesteer tevergeefs daarteen en dan gryp Davy Joanie aan die arm. Hy draai met Joseph en Joanie óm en óm. Met ander woorde, daar word hier gedans (bl.18). Die doel van hierdie “*corporal deixes*”, om van Pavis (1981) te ontleen, word gelukkig deur Davy duidelik gestel: “*Kom, laat ons in form kan wies as die mense kom*” (Small 1978:18). Hier dien die beweging (die dans) as 'n “*warm-up*”. Davy wil die party so vrolik en aangenaam moontlik maak. Geluk en welvaart moet in die party duidelik wees. Die geluk en welvaart is eintlik verteenwoordigend van die goeie maatskaplike lewenstoestande en die vrolike atmosfeer wat in Woodstock heers voor die implementering van die Groepsgebiedestelsel.

University of Fort Hare

Together in Excellence

“*Joanie begin die versiersels van die tafel verwyder. Trek dit af, strooi dit op die vloer. Joseph gaan en tel die brief op, vou dit oop, lees dit weer*” (bl.18-19). Voor hierdie gebare is daar wat Birdwhistell die “*prefixual behaviour*” noem: die koms van die brief. Die “*prefixual behaviour*” bederf hier die hele “*double occasion! Twee-en-twintigste verjaarsdag én 'n surprise!*” Die atmosfeer van geluk en welvaart is nou bederf en vernietig. Om sy frustrasie (wat deur die uitsettingsbrief voortgebring word) uit te druk, verwyder Davy die versiersels van die tafel, trek dit af en strooi dit op die grond. Hierdie optrede is ook indikatief van die “*kleurling*” se protes teen die sosio-politieke toestand destyds in Suid-Afrika. Joseph tel die brief op en lees dit om homself te oortuig dat “*Jacobs se removals*” hulle goed kom haal.

Op bladsy 19-20 is Joseph en Joanie doenig met die inpakkery van “*goedjies*”. Hierdie optrede dui aan dat, soos Joanie sê, “*Jacobs se removals ... onse goed gekom haal*” het. Die gedwonge verskuiwing is nou aan die begin.

Op die Kaapse Vlakte “sien” die toeskouer Joseph in die agterplaas van hul woonstelletjie: “*Hy saag en skaaf, besig om 'n kassie te maak*” (b.21). Hier is Joseph besig met 'n skeppende gebaar. Hy skep iets nuuts - 'n kassie (Vergelyk met Joseph - die skrynwerkers in die Bybel.). Die doel van dié gebaar word nie spesifiek gegee nie, maar 'n mens kan raai dat dit miskien vir 'n kommersiële doel of vir sy eie huishoudelike doeleindes is (Vergelyk Joanie se kommentaar op bl.22.).

Bl.24: Terwyl Joanie met die kos doenig is, peuter sy ook met die radio, draai die knop totdat sy iets wat “*ordentlik*” is, kry. Davy se oë volg haar bewegings van waar hy sit. Joanie maak hier twee bewegings, naamlik die voorbereiding van die kos vir aandete en die soektog na 'n ordentlike radiostasie.

Nadat Joanie die regte radiostasie gekry het, gaan sit sy by die tafel. Sy kyk “*vraend na Davy met groot sprekende oë. Hulle kyk na mekaar. Dan kyk sy weer weg en voor haar uit*”.

Joanie se vraende kyk met groot sprekende oë impliseer miskien dat Joanie hier 'n masker teenoor Davy dra. Daar is iets wat sy nie vir Davy in die lig bring nie. Sy kyk weg van Davy asof sy 'n skuldgevoel dra.

Steeds op bladsy 24 word Davy “*gesien*” terwyl hy by die kombuisvenster gaan uitkyk. Hy kom terug met 'n bekommerde trek op sy gesig. Davy se optrede om by die kombuisvenster uit te kyk, is verstaanbaar. Hy “*raak nou al 'n bietjie geworried*”... want *Boeta Joseph moet mos al by die hys gewees het*”; dus skep sy beweging spanning en vrees by die gehoor. Sy gesigsuitdrukking ('n bekommerde trek op sy gesig) versterk hier die alreeds-geskape spanning.

Aan die begin van die aandete gaan kyk Joanie vir die eerste keer by die venster uit. Daarna laat sy haar kop sak terwyl Davy sy hande vou en die tafelgebed opsê: Uit Joanie se uitkyk by die venster is dit duidelik dat sy ook bekommerd is oor

Joseph se afwesigheid. Haar geboë hoof terwyl Davy bid, dramatiseer eerbied wat sy teenoor God toon (bl.25). Om daardie eerbied verder te beklemtoon, spring Davy in die middel van die gebedswoorde op om die spelende radio af te skakel.

In die toneel met die opskrif *“Een Vrydagaand”* hoor die gehoor dat Joseph hygend hardloop. *“Hy's besig om onder skollies uit te hardloop, huis toe... Die skollies hardloop, ook hygend...”* (b.26). Hierdie deur die didaskalia gesuggereerde liggaamlike bewegings dui aan hoe Joseph reageer teenoor 'n gevaarlike stimulus (die skurke) wat sy lewe kan kos; dus kies hy die hasepad om veiligheidshalwe. Aan die ander kant word ook deur die klankeffekte gesuggereer hoe die skollies hardloop om hul prooi in die hande te kry. Die optrede van sowel Joseph as die skollies dui ook op die sosio-politieke agtergrond van Joanie-hulle in die *“township”*: die agtergrond van armoede en onveiligheid.

“Joseph steier in op die verhoog, voor, en val neer, in halwe baksteen in sy een hand. Hy is bebloed. Hy lê n oomblik kreunend op die grond, kom dan pynlik half-orent, probeer die baksteen oplig en in die rigting van sy aanvallers gooi - maar dit val uit sy slap hand sommer daar by hom” (bl.27).

Joseph steier en val neer. Hierdie *kinesis* suggereer dat daar iets is wat hom makeer. Hy is moontlik moeg of beseer na die hardloop. Dat hy *“bebloed”* is, versterk die moontlikheid dat hy ernstig beseer is. As hy *“kreunend”* op die grond lê, en pynlik half-orent kom, word dit bevestig dat hy beseer is. Sy mislukte poging om met 'n klip in die rigting van die skollies te gooi, suggereer dat hy homself wil verdedig, al is hy magteloos. Sy magteloosheid skep nou spanning en dringendheid dat stappe dadelik geneem moet word om sy lewe te red. *“Hulle dra hom versigtig in ... Versigtig lê hulle hom op die bed neer”*, waar Davy sy pols voel (bl.27). Dringendheid en spanning word verder deur hierdie handeling gesuggereer. Vandaar Davy se reaksie deur die ambulans te gaan ontbied. Joanie gaan na die kombuis om 'n stuk wit linne te haal. Sy wil oënskynlik Joseph die eerste hulp gee. Sy veeg die bloed tydsaam van Joseph se gesig.

In die toneel met die opskrif “*Non-White Casualties*” (bl.29) word daar uitgebeeld dat die ambulans by die toneel gekom het waar Joseph opgelaai word hospitaal toe. “*Die ambulans reis met loeiende sirene*” hospitaal toe (bl.29) en “*nou en dan skud (Joanie en Davy) erg van kant tot kant wanneer die voertuig versnel, ander verkeer verbysteek, in- en uitswenk*”: Die hoë snelheid waarteen die ambulans ry, skep verder die indruk dat Joseph se saak regtig een van nood is wat dadelik aandag moet geniet. As die ambulans die ander verkeer verbysteek en in- en uitswenk, word angs by die gehoor gewek, aangesien die voertuig kan omslaan. Davy het nog Joseph se pols in sy hande. Die polsslag speel hier 'n sinjalerende rol. Dit is 'n *metonimia* vir Joseph se lewe.

Op bladsy 30 word die toneel by die hospitaal soos volg uitgebeeld: Die ambulans kom tot stilstand. Joanie en Davy staan op asof hulle afklim. Dan beduie Davy met die hand. Wat hier gesuggereer word deur Joanie en Davy se bewegings is dat die ambulans nou by die hospitaal aangekom het, en dat Joanie en Davy nou besig is om die pasiënt uit te haal.

Davy kyk om en slaan op sy bors (bl.34), daarna sê hy: “*Stannerd nine gepass, ekki.*” Dié semiotiese gebaar (slaan op sy bors), wat deur die empatiese persoonlike voornaamwoord “*ekke*” gevolg word, dramatiseer Davy se trots op sy opvoeding. Met standerd nege dink hy dat hy die term “*vryheid*” beter verstaan as die “*windmaker mense*”. Hierdie persepsie is onwaar aangesien Davy en sy mense nog nooit vryheid belewe het nie. Die mense “*aan die ander kant*” behoort beter te weet van vryheid, aangesien hulle dit beleef. Maar Davy behoort te sê dat hy van onderdrukking en armoede beter weet omdat hy dit self beleef.

Davy se negatiewe houding teenoor die mense in die restaurant blyk uit sy gebaar en woorde op bladsy 35 as hy sê: “*Ja, syp, syp, Bokkers*”, dan lig hy sy hand. Hier word die gebaar (“*Hy lig sy hand.*”) gebruik om die situasie van uiting uit te beeld. Die gebaar wys hoe die mense in die restaurant drink, maar Davy se gebruik

van die werkwoord “*syp*” illustreer hoe sinies, minagend en negatief hy die “*multiracial mense*” fokaliseer.

Davy verskyn op die toneel dronk en verslons en al wiegend. Hy wieg heen en weer terwyl hy praat. Hierdie “*prent*” dui op Davy se agteruitgang. Hy het so versleg dat hy nou 'n dronklap geword het (bl.43). Bl.45: Hy kyk na wat hy die “*hys? Die shanty?*” noem en dan skud hy sy kop en lag. Sy kopskud wat met die vraende gebruik van “*hys*” en “*shanty*” saamgaan, versterk hier die betekenis van afkeuring. Hy beskou nie hul plakkershuis as 'n huis in die ware sin van die woord nie.



In die bogenoemde spreekbeurt is Davy uitgebeeld as iemand wat besope is, maar nou “*sukkel (hy) teen die leer op, kom so ver soos die derde, vierde sport, wikkeld wild rond op die leer, gryp na 'n paar stukke van die karton wat bo-op die leer lê om daaraan vas te hou, swets en tuimel af en die leer agterna. Die leer val die tafel raak. Hy lê beteuterd op die vloer*” (bl.46): Dat hy opsukkel, skep die verwagting dat hy kan aftuimel en as hy aftuimel, word die gekoesterde verwagting vervul. So, daar is twee prosesse wat mekaar afwissel, naamlik die skepping van 'n verwagting en die vervulling daarvan. As die vallende leer die tafel raakval, word die trots van die verlede enigsins bederf. Die geraakte tafel vorm deel van hul geskiedenis in Woodstock en die geskiedkundige waarde daarvan word miskien verlaag.

“*Daar's 'n gehamer teen die deur, teen die sinkplaat*”. Reagerend daarop verstyf en luister Joseph en Davy (bl.52). Die twee hou nie daar op nie: Hulle maak 'n barrikade: die kas en tafel word teen die deur gestoot en daar gehóú. Verdedigend stóót hulle terwyl die tsotsi's teen die deur en die sinkplaat kap en skop.

Die gewelddadige gehamer, gekap en skop van die skurke teen die deur en sinkplaat, veroorsaak oorweldigende verskrikking by die gehoor aangesien hulle weet dat skollies die vroumense al kom verkrag het. Vergelyk hierdie toneel “*Die*

vrou, sy's pregnant" (bl.52) met die verkragtingstoneel in Van Wyk Louw se *Raka* (Louw 1981:95-115). Joseph en Davy se mislukte poging om 'n barrikade met 'n kas en 'n tafel te maak, dui op hul magteloosheid teenoor die kriminele element in die plakkerskamp. Die doel van hul poging is dié van verdediging. Anders gesien, is Joseph en Davy se poging 'n kreet om uitredding uit die gevaarlike milieu van die "*kleurlinge*".

Tydens die verdediging teen die skollies word Joseph mank-mank sien worstel. Sy oogklap word in die dowwe lig gesien. Hierdie liggaamstaal herinner die toeskouer aan die pyn wat Joseph moes verduur toe hy een Vrydagaand deur die skollies aangeval is. As gevolg daarvan is hy nou kreupel; dit is die toestand wat hom sy werk laat verloor het. Sy hinkend-pinkende beweging bevestig ook die gevaarlike toestande waaronder sy maatskappy leef. (b.54).

Wanneer die joernalis by Joanie-hulle in die plakkerskamp aankom, bring hy eers sy perskaart te voorskyn. Met hierdie gebaar wil hy eintlik homself aan Joanie-hulle voorstel. Die perskaart dien hier as bewys dat die koerantman waarlik vir die pers werk. Dit dien as bewys van identiteit. Terwyl die joernalis reeds besig is om vir Joseph op te stel, protesteer Davy en loop uit die prentjie. Met hierdie aksie wys Davy dat hy nie hou van wat die koerantman kom doen het nie en bowendien wil hy nie deel daarvan wees nie. Sy negatiwiteit blyk uit sy aggressiewe houding teenoor die koerantman. Vandaar: "*hy hoor die kamera klik en bestorm die koerantman*" (bl.64).

Die koerantman bring sy sakdoek te voorskyn teen die reuk in die huis. Die doel van hierdie optrede is reeds gegee: Die dooie dogtertjie het na drie dae se wag ontbind. Dit stink nou vreeslik en die reuk kan die joernalis nie verduur nie. Vandaar sy sakdoek (bl.64).

Bl.65: Joanie poseer met die dooie kind en huil. Hierdie pose is ter wille van geld. Vir geld is Joanie bereid om 'n foto van haar en die dooie kind te laat neem.

Geldgebrek maak hier trots 'n oorbodige luukse. Met hierdie gebaar word die ongevoeligheid van die persmense gedramatiseer. Die koerantman is slegs geïnteresseerd in 'n goeie “*storie*”.

Terwyl die stootskraper hulle plakkershuis platstoot, beduie Davy met die hand waarin hy die stuk papier hou. Hy het nou vuurhoutjies waarmee hy mompelend peuter en uiteindelik brand die sigaretstompie. Soos dit vroeër in hierdie studie gemeld is, vergestalt die platstoot van die plakkershuis deur die masjien hier die Wet se mag oor die magteloses. Davy se beduiende hand met die stuk papier staan vir sy magtelose protes teen die Wet wat hom en sy mense volkome dehumaniseer (bl.66-67).



4.18 Die proksemiese kode

Elam (1980:62) beskou “*proxemics*” as ’n “*science specifically devoted to spatial codes*”. Hall (soos deur Elam aangehaal) definieer “*proxemics*” as “*interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture*” (bl.62).

Van die twee definisies deur Elam en Hall kan daar afgelei word dat dit in “*proxemics*” om die betekenis van ruimte gaan. Wat is ruimte? Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (1965) verskaf die semantiese onderskeidings van die lekseem 'ruimte' soos volg: 1. Plek om jou uit te brei, te beweeg, uit te strek. 2. Leë plek tussenin. 3. Plek deur grense bepaal. 4. Die onbegrensde waarin alle dinge hul plek het. 5. Die heelal; hemel; lugruim. 6. Oorvloed, welstand. 7. Onbekrompenheid, breedheid van opvatting. 8. Gevoel van vryheid, ontheffing van druk.

In hierdie dramastudie verwys die woord “*ruimte*” na die spesifiek literêre gebruik van die woord. Die literêre ruimte is ook ’n “*plek*” waarbinne 'n figuur/figure hom

/ hulle bevind en word deur sekere “*grense*” bepaal. Prins (1978:109) sê dat die literêre ruimte egter om veel meer as dit gaan:

Dit gaan in 'n literêre werk altyd om 'n bestaan, en 'n bestaan word in tyd en ruimte voltrek. Tyd en ruimte is die abstrakste kategorieë in terme waarvan uitsprake oor hierdie bestaan in die literêre werk gedoen kan word (vergelyk Prins, 1978:129 en Maatje, 1974:129). In sy studie, “*Die dramatiese ruimte, met spesiale verwysing na Laat die kerse brand!*” gee Prins (1978) die basiese verskil tussen die literêre ruimte en die fisiese ruimte (soos deur die eerste vyf betekenisonderskeidings uit Odendal et al, 1965, hierbo verteenwoordig): Die basiese verskil “*is daarin geleë dat eersgenoemde 'n taalruimte is*” wat deur woorde opgeroep word en derhalwe slegs in die bewussyn van die taalgebruiker (skrywer) en van die hoorder (leser) bestaan. Die literêre ruimte, volgens Prins, kan natuurlik soms tot 'n bepaalde fisiese ruimte herlei word en sodra so 'n fisiese ruimte tot literêre ruimte getransformeer is, is die naelstring met sodanige fisiese ruimte egter geknip, sodat die literêre ruimte 'n nuwe en onafhanklike bestaan voer - dit wil sê, onafhanklik van die oorspronklike fisiese ruimte waarvan die skrywer uitgegaan het.

Volgens Prins (1978:110-111) is daar drie soorte ruimtes in letterkunde: die epiëse, liriese en dramatiese. Die dramatiese ruimte verskil van die ander twee dáárin dat dit op akoestiese en visuele konkretisering aangewys is. Terwyl die epiëse en die liriese ruimtes deur 'n verteller/spreker opgeroep word, word die dramatiese ruimte oorwegend nie deur 'n dergelike instansie daargestel nie. Die dramatiese ruimte kom oorwegend tot stand deur die inkleding van die verhoog en die dialoog tussen die akteurs. Die karakter in die drama bevind hom dus binne 'n ruimte wat oor die algemeen vir die toeskouer onmiddellik visueel en akoesties waarneembaar is. Daarteenoor is die figuur in die epiëse en die liriese binne 'n ruimte wat die lesers slegs middellik (via die woorde van 'n verteller/spreker) kan waarneem.

'n Tweede onderskeidende kenmerk van die hantering van ruimte in die drama is, volgens Prins met verwysing na Maatje, die bepalende invloed wat die spanningsverhouding tussen dit wat in die sigbare verhoogruimte plaasvind en gebeure wat buite die verhoog op die dramatiese handeling het.

Soos hy van Frank Maatje (1974) ontleen, sê Prins dat die dramatiese ruimte nie alleen uit die verhoog bestaan nie, maar ook uit die onsigbare, gesuggereerde ruimte daarbuite. *“Dit is hierdie onsigbare 'buiterruimte' wat op konkretisering deur 'n spreker aangewys en derhalwe dikwels aan die epiese of liriese ruimte verwant is”* (Prins 1978:111). Die akteur wat buite die toneel, van agter die *coulisse* praat, sodat die toeskouer dit kan hoor, suggereer die aanwesigheid van 'n gedeelte van die dramatiese ruimte wat die toeskouer nie kan sien nie, maar wat daarom relevant vir die handeling is. Dieselfde geld vir handeling wat hoorbaar buite die toneel afspeel.

University of Fort Hare

Together in Excellence

Hall (1966) onderskei drie hoofproksemies-sintaktiese sisteme: Hy noem hulle die vaste-rekwisiete (*“fixed-feature”*), die semi-vaste-rekwisiete (*“semi-fixed-feature”*) en die informele (*“the informal”*). Die vaste rekwisiete behels aspekte soos die statiese boukundige strukture: die dramateater, vorm en dimensies van die verhoog en die ouditorium. Semi-vaste-rekwisiete se ruimte gaan om roerende, maar nie-dinamiese dinge soos die huisraad, die verhoog-en-ouditoriumrangskikking. Die informele ruimte gaan om die *“ever-shifting relations of proximity and distance between individuals, thus applying, in the theatre, to actor-actor, actor-spectator and spectator-spectator interplay”* (Elam 1980:63).

In die voorwoord *“van die skrywer”* in hierdie verhoogteks sê die dramaturg dat hy *Joanie Galant-hulle* aan twee groepe mense opdra: die duisende ontworteldes van die Kaapse Vlakte en die mense *“aan die ander kant”*:

Die blote melding van *“twee groepe”* deur die skrywer is plaaslik van aard: Dit lokaliseer een groep versus die ander, dus praat hy van twee aparte skares mense

met verskillende oortuigings en visies oor die sosiale bestaan en dis hierdie verskil van oortuigings en visies wat die aparte proksemiteit van die twee groepe voortbring:

Geografies gesproke, is een van die groepe gedwing om op die Kaapse Vlakte te gaan bly terwyl die ander groep uit eie wil gekies het om “*aan die ander kant*” te bly. Soos alreeds gesê (Prins, 1978:109) behels literêre ruimtes ook 'n “*plek*” waarbinne 'n figuur of figure hom/haar of hulle bevind wat deur sekere “*grense*” bepaal word. Hier bevind die “*kleurlinge*” hulle op die Kaapse Vlakte weg van die blanke woongebiede. Die “*grense*” of “*waterskeiding*” is sowel abstrak as konkreet: Die abstrakte “*grens*” kan as die kleurslagboom gefokaliseer word en die konkrete *inter alia* as die spoorlyn. Die spoorlyngedagte sal miskien na die werping van 'n blik op die volgende aanhaling deur Small kristalliseer: “*You go to bed, you dream about it - and I am not exaggerating at all. I stayed just beyond the railway line, and the railway line in South Africa is very often and most always an indication of the whole thing there, because you know a railway line, or a river, or something like that, is a line of demarcation between Whites on the one hand and Coloureds on the other hand in a physical sense. In any case, for me it was the railway line, and I see this thing over there all the time*” (Vgl. Western 1974:84).

In hierdie literêre werk (drama) gaan dit om die “*kleurlinge*” se bestaan na die Groepsgebiedewetsimplementering vanaf 1950 op die Kaapse Vlakte. Die Groepsgebiedewet van 1950 as tyd en die Kaapse vlakte as ruimte tree hier op as abstrakte kategorieë in terme waarvan uitsprake oor die “*kleurlinge*” se bestaan in *Joanie Galant-hulle* gedoen kan word (vgl. Prins, 1978:109 en Maatje 1974:129). In hierdie studie sien die navorser hoe die Kaapse Vlakte as fisiese ruimte tot literêre werk transformeer word - die literêre werk wat nou 'n nuwe en onafhanklike bestaan in *Joanie Galant-hulle* as 'n drama voer.

As die drama begin, is Joanie se stem hoorbaar “*in die institution*”. Hier word die deel van die dramatiese ruimte gedramatiseer wat nie slegs uit die verhoog bestaan nie, maar ook uit die onsigbare, gesuggereerde ruimte in die “*buite wêreld*”. Die beperkte omvang van die verhoogruimte noodsaak ook die “*vernuwing*” (groter maak) daarvan op dié wyse. Joanie se stem poog hier om die gesuggereerde “*buitewêreld*” te konkretiseer, maar die donkerte beïnvloed dit wat Elam (1980 : 63) die “*actor-spectator interplay*” noem. Joanie wat buite die toneel, van agter die *coulisse* in die donker (vir die toeskouer) praat, suggereer die aanwesigheid van die institusie as 'n gedeelte van die dramatiese ruimte wat onsigbaar is vir die toeskouer. Dié suggestie van die aanwesigheid van die institusie dui op die relevansie daarvan vir die dramatiese handeling.

In die toneel met die opskrif “*Nie 'n bierie mētjie nie*” verskyn Davy met 'n “*mus op sy kop*” en mik na 'n sigaretstompie wat in die speelruimte lê. “*Dis 'n straat of 'n oop stuk grond*” (b.12). Die “*speelruimte*” en die “*straat*”/“*stuk grond*” vergestalt hier die gesuggereerde “*buiterruimte*”. Dit dui die buiteruimte aan in die sin dat die “*straat*” die stuk grond nie prakties op die teatriese verhoog gekry kan word nie, maar gesuggereer, weens die beperkte omvang van die verhoogruimte. Die gesuggereerde “*speelruimte*” en die “*oop straat*”/“*stuk grond*” is tersaaklik in hierdie toneel aangesien dit die toeskouer oor Davy se armoedige historiese agtergrond inlig. Die armoedige agtergrond van Davy word aan die lig gebring daarin dat hy op die speelruimte 'n stukkie sigaret optel wat hy wil rook. Dié optrede dui aan dat hy miskien te arm is om sy eie sigarette te kan koop. Davy se “*mus op sy kop*”, wat ook op bladsy 43 in die toneel “*Christians!*” sy verskyning maak, is miskien informatief van sy identiteit en sosiale verhoudinge. Dit laat die teaterganger vermoed dat hy dalk 'n lid van die sogenoemde “*Kaapse Klopse*” is.

Op bladsy 12 “*sien*” die teaterganger wat Elam (1980:63) die “*informal*” ruimte noem en as die “*ever-shifting relations of proximity and distance between individuals, thus applying, in the theatre, to actor-actor, actor-spectator and spectator-spectator interplay*” bestempel. Maar hierdie keer is dit 'n speler-

toeskouer interspel: Die akteur/ karakter Davy oriënteer hom (ná die optel van 'n sigaretstompie) om met die gehoor te praat en is skielik driftig met sinisme in sy houding en stem. Hy kyk die mense deur, haal sy mus af en dan verander hy van posisie. Hy doen die verandering van posisie twee keer voor die einde van die toneel.

“*Lower Woodstock/Jacobs se Removals het onse goed gekom haal*” (bl. 14): Die toneel wat hier uitgebeeld word, is 'n voorbeeld van wat Hall (1966) die “*semi-fixed-feature*” van die hoofproksemies-'sintaksiese' sisteme noem: die roerende, maar nie-dinamiese dinge soos die huisraad, die verhoog- en ouditoriumrangskikking: Daar is 'n buffet van die ou soort en 'n tafel in die middel van die verhoog, met stoele rondom. Die huisraad verkeer in 'n goeie toestand. Alles is netjies. Joanie, Joseph en Davy is besig om die tafel en die plafon bokant die tafel met papierwimpels te versier. Daar is 'n helderkleurige doek vir die tafel en 'n paar ballonne. Met die proksemiteit van die meubels wil die dramaturg miskien die gehoor aan die stylvolle milieu van Woodstock voorstel en miskien wil hy die waarde van die ou huisraad wat nog in 'n goeie toestand is, bekend maak. Die Woodstockse huis en die huisraad simboliseer die trots en identiteit van die Anthonys.

Tydens die geleentheid van geluk en welvaart kom die brief van die Groepsgebiedewet-amptenare. Die spreker sê Joanie wat *by die tafel* op 'n stoel sit, raak stil en verdwaasd, met die brief in haar hande. Joseph gaan *agter* haar staan. Joanie wat die brief slap in haar hande vasgehou het, gee dit aan Davy wat dit woedend opfrommel en op die vloer smyt: Die koms van die brief roep hier op die “*werklikheid*” wat tydens die implementering van die Groepsgebiedewet moontlik plaasgevind het. Joanie verskyn met die brief slap in sy hande.

In die toneel met die opskrif “*Een Vrydagaand*” word die dramatiese ruimte soos volg uitgebeeld: Op die verhoog is daar 'n klein kombuis van 'n “*council-flat*” op die Kaapse Vlakte. Uit die gehoor gesien, is daar 'n tafel regs, 'n koerant daarop,

'n buffet regs van die tafel, met 'n paar borde in die rakke en op die blad 'n primusstofie met 'n pot daarop ... Bo-op die kas is daar 'n wekker. Links van die tafel, 'n enkelbed, skuins na die gehoor toe. Eenkant is dit buitekant, onder in die gemeenskaplike agterplaas van die hele rits “*council-flats*”. Joanie woon op hierdie tydstip op die Kaapse Vlakte, in een van hierdie kenmerkende “*council-flats*”, in 'n woonstel bó (bl.21). In hierdie toneel is daar twee ruimtes aanwesig, naamlik die buiteruimte en die binneruimte. Die gesuggereerde buiteruimte is die makrokosmos - die Kaapse Vlakte en die binneruimte is die binneste van 'n woonstel in die “*council-flats*”. Die buitekant van die woonstel, die gemeenskaplike agterplaas, vorm ook deel van die buiteruimte. Die armoedige lewenstyl van die “*kleurling*”-maatskappy (wat uit die woorde “*klein kombuis*”, “*primusstofie*”, “*klein transistorradio*”, 'n ... pot of twee, woonstelletjie, ensovoorts blyk, word hier in die gesuggereerde kombuisie weerspieël.

In die bogenoemde bedryf simboliseer die “*klein kombuis*” dit wat Small (1979:2) die “*vuurhoutjiedosiehuusies van die township*” noem. Hy beweer die “*vuurhoutjiedosie-huusies*” van die “*township*” het vir hom simbool geword van die gedwonge omstandighede waaronder die mense moet leef - 'n soort permanente armoede gestut deur die “*stelsel*”. (Hierdie konsep van “*vuurhoutjiedosiehuusies*” kom ook na vore in *Krismis van Map Jacobs* (bl.46) waar Laguma die Groepsgebiedewet verwyt/ beskuldig vir hul gedwonge verskuiwing uit Claremont en Woodstock na die “*township*” met sy “*match-box houses*”). Die gebruik van dieselfde tafel van die vorige toneel en dieselfde “*sideboard*” dien as proksemiese skakel. Hierdie huisraad suggereer die geërfde goed van die ou soort en dui op respek vir Mamma-hulle, op herinneringe aan hulle tradisie. Die paar borde in die rakke, die gebruik van 'n primusstofie, van 'n transistorradio'tjie en van die enkelbed suggereer Joanie-hulle se armoede en afwaartse gang. Joanie-hulle woon op hierdie tydstip “*in 'n woonstel bo*”, in een van die kenmerkende “*council-flats*” van die Kaapse Vlakte: Daar is konflikterende ruimtes hier, naamlik die boonste ruimte en die onderste ruimte: Die onderste/laagste/armste gesin (sosiale status gesproke) woon in die boonste

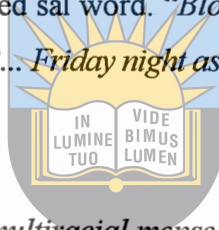
woonstel! Dit klink natuurlik ironies dat Joanie-hulle, wie se sosiale en finansiële status afwaarts getrek word, in die boonste woonstel bly.

Spanning tussen buite en binne as proksemiese kodes word op bladsy 26 en 27 verder opgebou: Voordat Davy in sy aandetegebed “*amen*” sê, begin daar skielik, “*lasterlik en brutaal*” honde blaf. Eers verder weg, dan al nader. Joanie en Davy verstyf oor hul borde kos. Hulle sit in die donker, waar Joseph en die skollies se stemme hoorbaar word. Die klanke vul daarna die saal. Met angs in sy stem sê Davy: “*Die honde het begin blaf...*” (bl.26). Die handeling wat hoorbaar buite die toneel afspeel, suggereer hier die aanwesigheid van 'n gedeelte van die dramatiese ruimte wat die gehoor nie kan sien nie, maar wat daarom nie minder relevant vir die handeling is nie. Die handeling wat hoorbaar buite die toneel afspeel, is die geblaf van die honde en Joseph se agtervolging deur die skollies. Joseph se stem en uiteindelik sy steierende verskyning op die verhoog (bebloed soos hy is) laat die handeling op die verhoog in hoë mate deur die spanning tussen hierdie twee ruimtekomponente (binne-en-buite ruimte) op gang gehou word (bl.26). In hierdie toneel (“*Een Vrydagaand*”) is die ruimte binne die verhoog dié van 'n gewone familielewenstyl waar kos gekook word en daarna daar gebid word voor ete. In die binneruimte is dit ook veilig, maar daarteen is die ruimte buite die verhoog die terrein van gevaar en onveiligheid. Wanneer die honde skielik, “*lasterlik en brutaal*” blaf, word daar gesinjaleer dat daar gevaar buite is. Eers verder weg, dan al nader en uiteindelik vul die klanke (die skollies se stemme en die hond se stem) die saal. Hiermee word daar gedramatiseer hoe die gevaar geleidelik nader dreig. Reagerend op die gevaar verstyf Joanie en Davy oor hul borde kos.

As die lig in die toneel met die opskrif “*Non-white Casualties*” opgaan, lê Joseph voor in die middel van die speelruimte, sy kop na die gehoor toe, sy voete weg van hulle af. Aan sy een kant is dit Davy en aan sy ander kant Joanie: Joseph se proksemiese posisie, veral dié van sy kop, fasiliteer die toeskouer se visuele fokus. Die toeskouer bekyk die pasiënt van naby en sien hoe vermink hy is en Joanie en

Davy se aanwesigheid aan weerskante dui op die aandag wat Joseph as pasiënt dringend nodig het (bl.29).

Op bladsy 30 suggereer die neweteks die ruimte buite die toneel. Die nie-blanke noodgevalle-ruimte in Groote Schuur word hier gesuggereer. Wanneer Davy en Joanie op die bank by die hospitaal sit, word hier moontlik die binneruimte van die hospitaal gesuggereer. Hierdie ruimte binne die noodgevalle-afdeling is die ruimte van spanningsverligting aangesien Joseph hier hopelik gedokter sal word. Maar die Engels-sprekende chirurg se stereotipering laat die toeskouers skepties voel of die pasiënt se lewe gered sal word. “*Blood, blood, blood, Knifings again!... What is it with you people?... Friday night as usual. What is it with you Coloured people?*” vra die dokter.



Die toneel “*Haitie-taitie multiracial mense!*” is 'n tipiese voorbeeld van wat die Amerikaanse psigiater Humphry Osmond volgens Elam (1980:64) die “*sociopetal space*” noem - 'n plek waarin mense saamkom. Die ander voorbeelde van die sosiopetale ruimte volgens Elam is die Franse kafees en Italiaanse piazzas. As die lig indoof, staan Davy alleen op die verhoog in jas en mus. Hy bevind hom op die stoep van 'n windmakerige eetplek, 'n restaurant. Binnekant is daar mense by tafeltjies wat eet en drink. Davy kan hoor wat hulle praat: In hierdie toneel vergestalt die dramatiese ruimte (verhoog-ruimte) die buiteruimte ('n restaurant in die dorp/stad). Hierdie gesuggereerde buiteruimte vorm andersyds die buiteruimte van die sosiopetale ruimte (die restaurant). Die akteur-akteur-afstand tussen Davy en die “*multi-racial mense*” is “*die glas*” lank; d.w.s. dit is so lank soos die glasvensterruit wat die binneruimte van die restaurant van die buiteruimte daarvan skei. Die proksemiese afstand tussen Davy en die “*windmakerige mense*” skep wat Hall (1966) by monde van Elam (1980:65) “*personal distance*” (1½ - 4 feet) noem. Hoe naby Davy aan genoemde mense is, blyk uit die feit dat Davy die windmaker mense se stemme kan hoor. Die proksemiese afstand of die akteur-akteur-afstand tussen Davy en die “*windmaker mense*” is relatief korter as die akteur-toeskouer-afstand (tussen Davy en die gehoor). Die enigste brugmiddels

wat hierdie gaping vernou, is Davy se liggaam op die verhoog en wat hy sê (hooftteks). Die verste proksemiese afstand is dié tussen Joanie in die “*institution*” en die gehoor, wat deur haar stem gesuggereer word. Dié stem oorvleuel Davy s'n. Hierdie stemoorvleueling dui op die feit dat Joanie se stem in Davy se bewussynstroom hoorbaar is.

Die toneelaanwysing beskrywe die verhoogruimte in die bedryf met die opskrif “*Christians?!?*” soos volg: “*Dit is die binnekant van 'n plakkershuis: pondok, 'shanty'. Die meubelstukke is dié wat vroeër in die huis in Woodstock en in die 'council-flat' gesien is. Maar dit het verweer. Joanie wat met Joseph op die toneel is, is nie meer heeltemal reg in haar kop nie. Joseph is doenig op 'n leer, om karton teen die sinkdak te probeer vasmaak as plafon*” (bl.40). Die dramatiese ruimte op hierdie toneel wat die plakkersruimte daar buite suggereer, bevat die volgende veranderlikes en konstantes: Proksemies gesproke, was Joanie-hulle op die Kaapse Vlakte, maar nou is hulle in die plakkerskamp. Die veranderlikes is dus die *heimatruimtes* (van die Kaapse Vlakte tot die plakkerskamp - van 'n “*council-flat*” na 'n pondok). Daar is ook 'n verandering in die toestand van die dekor. Die huisraad is nou verweer, maar terselfdertyd tree dit as konstantes op: Dit is dieselfde meubels van vroeër wat in die huis van Woodstock en in die “*council-flat*” gesien is. Joanie as konstante (dieselfde karakter wat in baie tonele in dié drama verskyn) het ook verandering ondergaan. Sy is nie meer heeltemal reg in haar kop nie. Hier sien die teaterganger verskuiwing van die psigiese proksemiese posisie van 'n karakter se intellek na die toestand van subnormaliteit. Joseph se doenigheid op die leer skep angswekkende spanning aangesien hy per abuis kan aftuimel en beseer raak. Die volgende toneelaanwysings is miskien gegewens in die teks wat die leser/toeskouer rede gee om te vrees dat Joseph van die leer kan aftuimel: “*Dan is daar 'n affêre as Joseph van die leer af kom om Davy te laat 'help*” (bl.46).

Bl. 52: “*Die vrou, sy's pregnant*”

Die speelruimte is hierdie keer die binnekant van die plakkershut. Joanie is nou swanger en Joseph kreupel met een oog. Joanie het nie meer al haar varkies in die hok nie. Dieselfde potte en gerei van voorheen is op die kas. Die bed is ook op die toneel. Die uitgebeelde toneel is dié van armoede, maar hier word die patos meer beklemtoon.

Soos in die toneel “*Haitie-taitie multi-racial mense!*” op bladsy 32, is die teatrale speelruimte in die toneel. “*Die vrou, sy's pregnant*” in twee milieu's verdeel. Daar is die binnewêreld, die binnekant van die plakkershut wat enigsins (kamma) veilig is en die buitewêreld wat die gevaar van die skollies vergestalt. Maar in die toneel “*Haitie-taitie multi-racial mense!*” is die kriminele eienskap en die gevaar van die buitemilieu nie so opvallend nie. Om die spanningswekkende gevoel van gevaar te versterk, is die buitekant van die gesuggereerde plakkershut donker. Die skollies breek gewelddadig in om die verkrygbare “*vroumense*” te verkrag. Hulle kry egter vir Joanie wat ter wille van haar swangerskap nie verkrag word nie. Die skollies se optrede en die lewe in insekureit laat Davy se groeiende bitterheid tot uiting kom: “*Bastards! Hulle's die hele plek vol*” (bl.53).

4.19 Karakterisering

4.19.1 Die verlosserfiguur

In hierdie teatrale teks tree Davy Anthony indirek op as 'n verlosser. Hy stel eintlik die dramaturg se standpunt, naamlik sy protes teen die onregverdigheid van die apartheidstelsel. Hy is Small se surrogaat. Davy se beskrywing van “*freedom*” op bladsy 34 verskaf 'n indruk van sy standpunt: “*Julle praat van freedom? Bokkers! Freedom!? Political talk! Net talk, talk, talk! ... ék sal vir julle vertel van freedom! Daardie van die French Revlution. Daar is nou freedom ... maar hulle't gewere gehad, daardie ouens daarso by die French Revolution. Gewere.*” Hiervan kan afgelei word dat Davy daarop aanspraak maak dat hy meer kennis

van vryheid besit as die hoë klas politici wat blote lippediens daaromtrent verrig. Hy verteenwoordig die politieke besprekings van die “*liberale*” politikusse in die restaurant as pure papegaai-retoriek. Vir hom beteken vryheid die betrokkenheid van die stemregonteiendes aan die gewapende stryd. Dit beteken om revolusionêre stappe teen die onderdrukker te doen, soos dit die geval was met die Franse Revolusie. Hier openbaar Davy homself as 'n militante mokeraar wat die militêre revolusie as die enigste verlossende uitweg beskou. Davy verteenwoordig in hierdie drama die radikale element, die rebel wat drastiese hervorminge in Suid-Afrika eis. Dieselfde geld van La Guma in *Krismis van Map Jacobs*. (Meer hieroor later.)



4.19.2 Die onderdrukte en skuldiges

Die Anthony-Galantgesin, wat die “*kleurling*”-maatskappy in hierdie drama verteenwoordig, is die onderdrukte. Hierdie drama beeld uit hoe dié gesin van een sosiale status tot die ander daal, naamlik van die middelklasstatus na die proletariaat-status. Die familie se geboorteplek, Woodstock, word tot 'n blanke gebied verklaar. Die inwoners word daarvoor vergoed, maar die kompensasie is nie genoeg om 'n ander woonstel elders te kan bekostig nie. Western (1981:82-83) beskryf dié vergoeding soos volg:

“One final way in which the group areas conception has been worked to the economic advantage of Whites and to the detriment of Non-whites has been through the renovation of housing, or 'gentrification'. This, I consider to be property-market opportunism on the part of White realtors, rather than a conscious aim of the act. Indeed, there are provisions in the act that were inserted ostensibly to prevent such profiteering. The financial gain has accrued to the Whites through their purchase and resale or rental, after renovation, of the homes previously owned by Non-whites ejected by the act. In Cape Town this has mainly concerned Coloured people; and their small houses, into which were once

crowded nuclear and even extended families, are now remodeled bijou Chelsea cottages occupied by middle-class Whites at a much lower density.”

Na die vergoeding vir hul huis in Woodstock deur die “*Group Areas Board*” beland die Galant-Anthonys in die “*township*”. Hierin word hulle ongevraagd ingedwing. By die “*township*”, besef die toeskouer, het die gesin 'n moeilike aanpassing aangesien die leefwyse daar anders is: die vrees vir die skollies (hulle eie mense), die identiteitloosheid van die tipiese “*township*”-inwoners, ensovoorts. Joseph word eendag deur die skollies vermink as gevolg waarvan hy een oog verloor. Hierdie voorval lei daartoe dat die kreupel Joseph sy werk verloor, wat beteken dat die familie nou sonder inkomste is. Davy verlaat skool na standerd nege en begin werk, maar begin ook drink en word ontslaan. Die huur van die “*council-flats*” raak agterstallig en as gevolg daarvan word die familie uitgeskop. Daarna bou Davy en Joseph 'n plakkershuis in die bos, wat een aand deur die skollies aangeval word.

University of Fort Hare
Together in Excellence

Maggie sterf van 'n maagaandoening vanweë die ongesonde toestande in die plakkerskamp. Die volgende ramp wat die familie tref, is die “*bulldozer*” se vernietiging van hul plakkershuis omdat “*die eviction order sê, is illegal om hierso te bly*” (bl.66). Na die skokervaring van die stootskrapeer raak die swanger Joanie geestelik versteurd as gevolg waarvan sy in die “*malhys*” beland.

Hier loop die familie die weg van smarte, van pynvolle lyding. Hulle is die slagoffers van die “*stelset*” en van armoede. As hulle in Onder-Woodstock gebly het, sou hulle dalk nie so ly nie. Nou is hulle die geknakte mense wat deur apartheid seergemaak is.

Soos die dramaturg in die voorwoord sê, is die mense aan die ander kant van die kleurslagboom, wat min en selfs niks weet van die lyding van die ontworteldes nie, hier die skuldiges. Die uitvoerders van die apartheidstelsel is hier verantwoordelik vir die “*kleurling*” se lyding onder armoedige toestande in Suid-Afrika.

Maar aan die ander kant is die “*kleurling*” se eie mense nie vlekloos nie. Dit is byvoorbeeld “*kleurlingskollies*” wat Joseph een Vrydagaand aanval en vermink, en nie die “*witman*” nie (bl.21-28). Die volgende woorde van die Engelssprekende chirurg stut die bostaande stereotipering: “*Blood, blood, blood, Knifings again!... What's it with you people?... Friday night as usual. What is it with you Coloured people... You Coloured people*” (are stupid). (Die navorser se uitbreiding) (bl.30-31).

Davy sê: “*Die telephone ... die public box daar by ons was stukkend. Die blêrrie goed is mos altyd stukkend... Blêrrie vandals! 'It was stukkend..die cord was ýtgeruk, yt die box yt*” (bl.30). Die teaterganger lei af dat Davy se eie mense hiervoor aanspreeklik en verantwoordelik is aangesien hierdie vandalisme in die “*kleurling*” se maatskaplike milieu plaasvind. (Meer hieroor onder 4.11).

Die skollies wat na vroumense soek in die toneel “*Die vrou, sy's pregnant*” is moontlik die bruin skurke van Davy se eie woongebied (bl.52-55).

4.19.3 Die opstandiges en die lydsames

Davy, soos in 4.19.1 aangedui, verteenwoordig die opstandige element in hierdie drama.

Die egpaar, Joanie en Joseph, kan 'n mens as die lydsames in hierdie verhoogteks bestempel. Al word die gesin uit Woodstock verskuif, raak hulle nie wanhopig nie. Joseph werk tot hy “*Een Vrydagaand*” deur die skurke aangeval word. Na sy verminking deur die skollies word hy 'n timmerman om te kan oorleef. As Joanie nie swanger was nie, sou sy gaan “*char*”.

Die Anthony-Galantgesin se strewe om positief te bly en hul stoïsimisme (die houding van onverskilligheid en onverstoobarheid) blyk weer eens uit hulle

stappe na hul uitsetting uit die Kaapse Vlakte. Hulle bou 'n alternatiewe woonstel in die plakkerskamp.

Hulle trots, wat daaruit blyk dat hulle “*Galant*” genoem wil wees en nie “*Gheland*” nie (bl.62) en Joanie se triomfantlike trots op haar naam: “*Ek ... is ... Joanie ... Galant...*” dui aan dat dié familie nie 'n fatalistiese houding in die lewe het nie (bl.69).

Joanie kan pyn verdra: Ses maande nadat die familie in kennis gestel is dat Woodstock as 'n blanke gebied verklaar is, sterf haar ma aan 'n hartaanval (bl.19). Western (1981:339) beweer Woodstock is tussen 31 Januarie en 20 Februarie 1958 as 'n blanke gebied verklaar. Om die effekte van verskuiwing op die mense duidelik te maak, haal ek Jackson (1972:1), 'n joernalis aan: “*I'll tell you what, I've noticed this with the old folk that's been moved away - they don't seem to have reigned long. It's too bad rehousing old people, they should leave them alone... do you know they were both dead within twelve months. Somehow it seemed to knock all t' stuffing out of them.*”

Ooreenkomstig met Jackson (1972) sê Western (1981:218): “*Many people simply lack the resilience necessary to construct anew a social world around themselves, and they give up. Here are some examples of this kind of grief over moving from Mowbray: My mother was born in Mowbray and was sixty-nine years old when they moved her out. She couldn't overcome it. She went to stay with her sister in Salt River and went to bed and never got up again, for four years, and died at seventy-three.*”

Western (1981:219) haal een onwortelde van Mowbray aan. “*A lot of people died after they left Mowbray. It was heartbreaking for the old people. My husband was poorly, and he used to just sit and look out of the window. Then before he died he said, 'You must dress me and take me to Mowbray. My mum*

and dad are looking for me, and they can't find me in Mowbray.' Yes, a lot of old people died of broken hearts."

Om na die lydsames in hierdie drama terug te keer, word Joanie en Joseph se verlowingsparty deels deur die herinnering aan die uitsettingskennisgewing bederf, maar dit kan sy (Joanie) ook verdra. Soos dit hierbo onder 4.19.2 gemeld is, word haar man deur skollies in die plakkerskamp aangerand, maar dit ook kan sy verduur. Onverstoord bly sy in die plakkerskamp tot Maggie siek raak en sterf. Bowendien kan sy dit uithou om na drie dae met Maggie se stinkende lyk deur die koerantman gekarikaturiseer te word. Vandaar haar posering met die lyk. Uiteindelik word sy deur 'n stootskrapeer geruk. Hul plakkershut word platgestoot. Hier het sy die maksimale drempel van verdraagsaamheid bereik. Sy raak kranksinnig en beland in die institusie. Ten spyte van haar swaar lyding het haar menswees en identiteit steeds nie verlore gegaan nie. Sy is nog Joanie Galant. Dis al wat sy het na al die jare se ontceining.

University of Fort Hare
Together in Excellence

4.20 Die kommentaar van die konkrete dramaturg

In 'n onderhoud met Amanda Botha (Botha 1979:2) het Adam Small op 'n vraag geantwoord dat mense vir hom die belangrikste in die wêreld is en dat hy diep ontsteld raak wanneer 'n mens gebreek word. Hy raak ook ontsteld wanneer die mens se siel gekwes word en wanneer hy geknak word, soos die mense s'n wat voortdurend deur apartheid getref is. Hy vertel ook dat hy die ontwerp van *Joanie Galant-hulle* in 1973 geskryf het. Hy sê die essensie van die stuk is vir hom bloot die vraag wat jou te doen staan as jy nêrens op godsarde 'n dak oor die kop kan hê nie. *"Dit gaan vir my oor die gebrek aan sekuriteit van mense wat onder armoedige omstandighede moet lewe,"* het Small (Botha 1979:2) verklaar.

Joanie-hulle is volgens Small die slagoffers van ideologiese armoede - armoede wat deur wette gestut word. Die tragiese dinge sou nie met hulle gebeur het as hulle in Onder-Woodstock gebly het nie. Hulle word ongevraagd in

omstandighede ingedwing waarin hulle noodgedwonge verarm en uiteindelik as mense ondergaan - 'n bouse kringloop.

Die vuurhoutjiedosiehuisie van die township, sê Small, (Botha 1979:2) het vir hom simbool geword van die gedwonge omstandighede waaronder die mense moet leef - 'n soort permanente armoede gestut deur die “*stelsel*”. Daarom is die man wat in die bos sit, reeds vir hom die man met 'n vooruitsig.

Joanie Galant-hulle het te make met die mense wat so 'n knou weg het - mense wat in hulle menswees seergemaak is. Kommentaar op die sisteem is die drama beslis, maar in wese, sê hy, gaan dit om die mens - die geknakte mens - die mens wat deur apartheid seergemaak is.

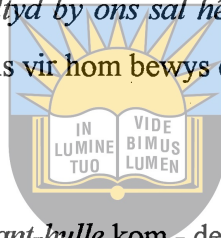


Vir Small (Botha, 1979:2) is een van die belangrikste dele van die drama die verwysing van Davy na Joanie as sy in 'n gestig vir gesteurdes opgeneem word: “*dak oor haar kop, vier mure - maximum security!*” Die ironie hier, sê Small, is dat die gestig nog beter as die tronk is - hier is die soort “*maximum security*” waarna in die buitewêreld gestreef word. Dit, sê hy, is een van die kernsinne van die drama: Wanneer Joanie in die gestig vir gesteurdes opgeneem word, kry sy 'n plek (die gestig sigself) waar sy permanent kan bly sonder vrees vir skollies en vir die apartheidsagente wat met haar woonstel sal peuter. In Woodstock is hulle gesteur, op die Kaapse Vlakte uitgesit en in die bos (plakkerskamp) is hulle plakkershuis platgestoot. Op die Kaapse Vlakte is Joseph deur die skurke aangerand en in die plakkerskamp is die swanger Joanie amper deur die seks-honger skollies verkrag. Teen hierdie historiese agtergrond kan daar dan gesê word dat Joanie veiliger is in die gestig as in die buitewêreld. Die “*buitewêreld*” in hierdie konteks verwys na die maatskaplike milieu buitekant die tronk en gestig vir gesteurdes.

Small se oortuiging dat 'n gestig vir gesteurdes beter as die tronk is, is miskien gebaseer op die feit dat gevangenes nie in die tronk veilig is nie. Steve Biko se

misterieuse dood in die 1970s het miskien sy oortuiging versterk en bevestig. Na sy waarneming van die mens se lyding onder die apartheidstelsel op die Kaapse Vlakte, in die plakkerskampe en in die tronk het hy miskien tot die gevolgtrekking gekom dat gestigte vir gesteurdes die veiligste is. Vandaar miskien “*maximum security*”.

In die genoemde onderhoud met Amanda Botha sê Small ook dat hy dit wil beklemtoon dat die drama meer universeel moet wees as net 'n kommentaar op die Suid-Afrikaanse politieke situasie. Dit moet ook iewers aansluiting probeer vind by die armes wat “*ons altyd by ons sal hê*”, soos Christus dit gesien het. Die woord “*altyd*” hier, sê hy, is vir hom bewys dat die lewe nooit 'n Utopie sal wees nie.



Die mense van *Joanie Galant-hulle* kom - deur omstandighede - tot 'n bitter einde waar hulle as mense gebus is, nog voordat hulle heeltemal dood is. En tog is daar nog menswees in hulle - om die rede draai Joanie aan die slot nog eens om en verklaar dat sy selfs onder bitter omstandighede nog mens is - nog Joanie Galant is (bl.69).

Adam Small sê *Joanie Galant-hulle* gaan oor “*housing, group areas and the cruelty of life under apartheid. So far with 'Joanie Galant' I have been preaching to the converted. Now it will reach a much wider audience.... . I want to communicate with a wider audience - the people one should communicate with ... the people in my country come first*” (Small, 1979:7). Die “*converted*” - die bekeerdes - verwys hier miskien daarna dat Small in sy mobiliseringstog van die bruinmense deur middel van die drama sukses behaal het.

“*Ek onthou nog die rou emosies waarmee daar gereageer is deur die toneelgangere en kan my nouliks meer voorstel watter indruk die drama gemaak het as Drama met die groot D,*” sê Ray Villo (1979:7). Hierdie aanhaling is 'n aanduiding dat Adam se drama *Joanie Galant-hulle* mobiliserend is. Ray Villo

gaan aan en sê dat “hierdie wer(k) ... (p)olitieke dokument wil wees en op 'n dramatiese wyse verslag wil gee van die uitwerking van spesifieke wetgewing op 'n deel van ons bevolkin(g) ... (B)aie mense gaan nie van Joanie Galant-hulle hou nie as gevolg van die waarheid wat daarin vervat is.” Dis juis vir sulke mense dat Small sy teks gepubliseer het. Dit is eintlik wat Adam Small wil en wou hê in die opvoer en publisering van sy drama. Hy het in sy doel geslaag.

4.21 Die Bybel en Christendom as interteks

Om meer lig op hierdie kode te verskaf, is dit miskien belangrik om 'n blik op die teologie van die Suid-Afrikaanse apartheidstaat te werp. Dié teologie noem February (1991:229) die “*State Theology*”. February (1991:229) definieer die staatsteologie as “*the theological justification of the status quo with its racism, capitalism and totalitarianism. It blesses injustice, canonises the will of the powerful and reduces the poor to passivity, obedience and apathy.*”

University of Port Harcourt
Together in Excellence

February (1991) gaan aan en sê hoe die 'Staatsteologie' die *status quo* handhaaf. Die “Staatsteologie” handhaaf die *status quo* deur misbruik van teologiese konsepte en Bybelse tekste vir sy eie politieke doeleindes:

Eerstens word Romeine 13:1-7 gebruik om vir die Staat 'n absolute en 'goddelike' gesag te gee. Tweedens is daar die gebruik van die konsep 'Wet en Orde' om te bepaal en te beheer wat mense as reg en verkeerd mag beskou. Derdens is daar die gebruik van die term 'kommunis' om enigeen wat die “*Staatsteologie*” van die hand wys te etiketteer en laastens die gebruik van die naam van God.

'Romeine 13:1-7'

Wat Romeine 13 betref, beweer February (1991:230): “*Throughout the history of Christianity totalitarian regimes have tried to legitimise an attitude of blind obedience and absolute servility towards the State by quoting this text. 'As soon as Christians, out of loyalty to the Gospel of Jesus, offer resistance to a state's*

totalitarian claim, the representatives of the State or their collaborationist theological advisers are accustomed to appeal to this saying of Paul, as if Christians are here commended to endorse and thus to abet all the crimes of a totalitarian state'." February (1991) is van mening dat die bybelse interpretasie van hierdie epistel, buite konteks is en dus die betekenis van die Woord van God verwring. Hy sê die omstandighede waarin Paul die stellings gemaak het, vorm deel van die konteks waarin die sendbrief vertolk moet word.

'Wet en Orde'

February (1991:232) beweer die apartheidstaat maak gebruik van die konsepte 'Wet en orde' om die *status quo* as "*normaal*" te handhaaf. Hy sien egter die *Wet* as die onregverdigende en diskriminerende wette van die apartheidstelsel en die *Orde* as die georganiseerde en geïnstitusioneerde chaos van onderdrukking. Enigiemand wat hierdie Wetgewing wil hervorm, moet onder die besef kom dat hy wetteloos en onordelik is. February beaam dat dit die Staat se taak om 'Wet en Orde' te handhaaf is, maar dit het geen goddelike mandaat om enige soort wet en orde te handhaaf nie.

"*Staatsteologie*", volgens February (1991), glo dat die regering die Godgegewe reg het, om geweld te gebruik om sy 'wet- en orde'-stelsel af te dwing en hier word die kerkleiers gebied om slegs die evangelie (en nie politiek nie) te preek. Op hierdie wyse word mense slagoffers ter wille van die wette en nie andersom nie (bl.233).

Kommunisme

Vernon February (1991:234) beweer dat enigiets wat die *status quo* in die apartheidstaat bedreig het, as kommunisties bestempel is. Die opponente van die "*Staatsteologie*" is ook as "*kommuniste*" gebrandmerk ten spyte van wat kommunisme regtig beteken of behels. Die rede waarom mense kommunisme

gekies het, is nooit in ag geneem nie. Selfs die mense wat nie die kapitalisme verwerp nie, word kommuniste genoem wanneer hulle “*Staatsteologie*” verwerp. Die Staat maak dus onkrities en voor die voet gebruik van die term 'kommunis' as sy simbool van die bose. “*Threats about hell-fire and eternal damnation are replaced by threats and warnings about the horrors of a tyrannical, totalitarian, atheistic and communists regime - a kind of hell-on-earth. This is a convenient way of frightening some people into accepting any kind of domination and exploitation by a capitalist minority*” (February, 1991:234). So skets February die destydse situasie in Suid-Afrika, waaruit ook 'n drama soos *Joanie Galant*-hulle gebore is.



Die Staatsgod

February (1991) “*sien*” die herhaaldelike gebruik van die naam van God deur die Suid-Afrikaanse Staat in die onderdrukking van sy burgers. Die militêre kapelane gebruik die naam van God om die Suid-Afrikaanse Verdedigingsmag aan te moedig. Die polisie-kapelane gebruik dit om die polisie te versterk en die kabinetministers in hul propagandistiese toesprake. Die godslasterlikste gebruik van die heilige naam van God is miskien die duidelikste in die inleiding tot die nuwe apartheidgrondwet soos dit deur February (1991:235) sonder 'n datum aangehaal word:

“*In humble submission to Almighty God, who controls the destinies of nations and the history of peoples, who gathered our forebears together from many lands and gave them their own; who had guided them from generation to generation; who has wondrously delivered them from the dangers that beset them.*” Die god van wie hierbo sprake is, is volgens February (1991) 'n afgod - 'n dwaalbegrip wat so boos is soos enige ander afgod wat die profete van Israel weerstaan het. Hier, sê hy, het ons te make met die god wat histories aan die kant van die wit setlaars is, wat die nie-blankes van hul land beroof het en wat die grootste deel van die land aan die “*uitverkorenes*” gegee het.

Hy (February) (1991:235) brei uit en sê dis die god van superieure wapens wat die wat met niks meer as assegaaië gewapen was, verslaan het. Davy verwys moontlik na hierdie oortuiging van February as hy sê (Small, 1978:34): “*Daai van die French Revolution. Daai's nou freedom, man. Nie julle gepraat nie... Maar hulle't gewere gehad, daai ouens daarso by die French Revolution. Gewere... En ons het niks. So wat kan ons ook maak? Ons kan maar net keer... kээр...*”

Terug na February (1991:235): February 'sien' die god van die Suid-Afrikaanse apartheidstaat as 'n god van sambokke, rubberkoeëls, die god van traangas, casspirs, hippo's, van die gevangenisselle, doodvonnis (dink aan Diekie se doodvonnis in *Kanna, Hy kô Hystoe*). Hier is dit die god wat die hoogmoediges verheerlik en die nederiges verlaag. Die god is volgens February, waarlik die antagonis van die Bybelse God wat die “*hoogmoediges in die gedagtes van hulle hart*” verstrooi het (Luk. 1:51-52). Teologies gesproke is *Satan* volgens February, die duiwel, die antagonis van God. Die god van die Suid-Afrikaanse apartheidstaat is volgens hom, nie bloot 'n afgod of pseudogod nie, maar die duiwel agter die masker van die Almagtige God - die Antichris.

Dis teen hierdie agtergrond en wankonsepsie van die Godsbeeld en Christendom dat Small sy drie protesterende verhoogtekste geskryf het (dié teaterganger se siening).

Davy sê op bladsy 29 van *Joanie Galant-hulle*: “*God gaan hulle nog straf.*” Miskien vergelyk dié karakter hier die Romeinse staat waarvan die tyd verstreke is, met die Suid-Afrikaanse apartheidstaat wat alreeds tot 'n einde gekom het. Hy fokaliseer miskien die ondergaan van apartheid as God se straf (Openbaring 13).

In die opskrif “*Christians?!*” is 'n vraagteken en 'n uitroepteken gebruik. Iets word hier bevraagteken en verbasing uitgedruk. Wat is dit omtrent “*Christians*” wat bevraagteken word en verbasing veroorsaak? 'n Mens kan bespiegel en sê dis die optredes van die Christene soos dit uit Joanie se woorde blyk: “*Hulle't jou*

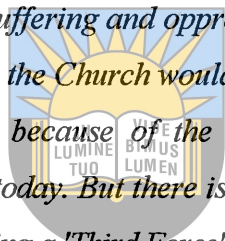
afgedank by die werk, ja” (bl.41), uit Joseph se woorde: “*Is dié groep areas ... Hulle vat nie nou somaar nuwe mense in nie*” (bl.42). Die optredes van die “Christene” blyk ook in die volgende woorde van Davy: “*Ammal so heilig! Ammal so heili(g)...(d)is al die heilige Christian-mense wat maak laat ons so swaar kry, so steur vir jou nie aan hulle heiligheid nie. Die Here sal vir hulle nog straf - hulle sal hel toe gaan*” (bl.46).

Davy maak op bladsy 51 verwysing na die kommunisme: “*Lyster-djulle?! Van die Here... in service van djou neighbour, en van djou naaste... en djou land en ... God... hulle praat mos altyd iets... van die Here, hulle... 'Ons is mos Christians,' sê hy. 'Christians. Ons is mos nie commuters ... ek meen Com...me...nists nie!'*” (bl.51) Soos in February (1991:234) word die term “*kommuniste*” hier negatief gebruik. Dit staan antagonisties teen die term “*Christians*”. Die melding van “*djou naaste*” dui moontlik op Eksodus 20:16-17 waarvolgens 'n mens nie teen jou naaste valse getuenis mag spreek nie en waarvolgens 'n mens nie jou naaste se huis mag begeer nie; nie jou naaste se vrou mag begeer nie, of sy dienskneg of sy diensmaagd, of sy os of esel of iets wat van jou naaste is nie. Dit kan ook na Jesus se formulering: “*Jy moet jou naaste liefhê soos jouself*”, verwys.

Bl.12: Davy praat hier van “*Die right reverend ... wat so baie in die koerant vir onse mense praat*”. Hier praat hy moontlik van mense soos biskop Mpilo Tutu, biskop Trevor Huddleston- die filantroop wat 'n “*witman*” is, dr Allen Boesak, sekretaris eerw. Frank Chikane, ensovoorts. Dié predikante vervul die pligte van die sosiale geregtigheid *nābī* (profete), naamlik Miga, Amos, Jesaja en Elisa. Die genoemde *nābī* het reeds in die Bybelse tyd 'n stryd vir *mišpat* en *s'dāqā* (geregtigheid en regskaapenheid) gevoer. Hier 'sien' die teaterganger wat February (1991:236) “*Challenge to action*” (by the Church) noem (My eie uitbreiding): “*Christians, if they are not doing so already, must quite simply participate in the struggle for liberation and for a just society. The campaigns of the people, from consumer boycotts to stayaways, need to be supported and encouraged by the Church. Criticism will sometimes be necessary but encouragement and support*

will also be necessary. In other words the present crisis challenges the whole Church to move beyond a mere 'ambulance ministry' to a ministry of involvement and participation.

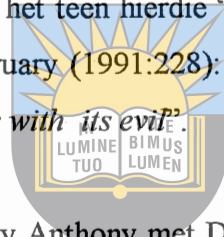
February (1991:237) gaan voort: *“all of these activities must be reshaped to be more fully consistent with a prophetic faith related to the KAIROS that God is offering us today. The evil forces we speak of in baptism must be named. It is the solidarity of the people inviting all to join in the Struggle for God's peace in South Africa. The repentance we preach must be named. It is repentance for our share of the guilt for the suffering and oppression in our countr(y)...(O)ver and above its regular activities the Church would need to have special programmes, projects and campaigns because of the special needs of the struggle for liberation in South Africa today. But there is a very important caution here. The Church must avoid becoming a 'Third Force', a force between the oppressor and the oppressed.”*



University of Fort Hare
Together in Excellence

In die toneel *“Kan Mrs. Gheland huil?”* word verwys na sagte kerkmusiek soos hulle dit in die Gereformeerde kerk gesing het. Hier fungeer die Kerk as 'n bron van trots op die verlede toe Mamma-hulle nog almal saam Sondae kerk toe gegaan het. Aan die ander kant tree die NG-Kerk as die *“witman”* se geloofsfondamente op en 'n jaar na sy aankoms aan die Kaap is 'n taksonomies genoemde *“kleurling”* gebore wat gedeeltelik sy biologiese bloed is, maar hy wou nie dié kind as syne aanneem nie. Die ingeligte teaterganger beskou dit as 'n feit dat die NG-Kerk 'n *“witman”* se geloofsfondament is en dis ook 'n feit dat die taksonomies genoemde *“kleurling”* gedeeltelik sy (*“witman”*'s'n) bloed in hom het. Die sprong van die drama na die Suid-Afrikaanse geskiedenis, dit wil sê, die verskuiwing van die oogfokus van die Gereformeerde kerk as 'n bron van Joanie-hulle se trots op die verlede na die werklikheid van Suid-Afrika se verlede, is nie om die twee op dieselfde vlak te plaas nie, maar die verskuilde ironie tussen hulle aan die lig te bring. Die doel is nie om fiktiewe gebeure (die drama) met werklike gebeure (die Suid-Afrikaanse geskiedenis) gelyk te stel nie. Maar dis ook waar dat

die drama *Joanie Galant-hulle* teen die agtergrond van die Suid-Afrikaanse geskiedenis geskryf is en ook daarteen afspeel. Om na die ironie terug te keer: Daar kan gesê word die “vader” weier om sy genoemde “kleurling”-kind by sy geloof te aanvaar, maar die kind is trots op “Pa” se geloof. Met 'n taksonomies genoemde “kleurling” word bedoel dat die sogenoemde “kleurling” nie homself op sy eie wil 'n “kleurling” genoem het nie, maar dat iemand anders besluit het om hom (of hy wil of nie) tot die “kleurling”-rasseklas te klassifiseer in die land waar “kleur” baie belangrik is. Later is die kind as 'n dienskneg gebruik wat nie dieselfde godsdiens met hom mog bywoon nie. Sekere filantropie, naamlik dr. Philip en Van der Kemp, het teen hierdie “*himsa*” (euwel) geprotesteer, maar tevergeefs. Vandaar February (1991:228): “(t)he NGK basically accepts and serves the apartheid State with its evil”.



Miskien kan 'n mens Davy Anthony met Dawid, die Israeliet wat later koning geword het, gelykstel. Die koning was dapper en militant. Hy het Goliaat met 'n slingervel doodgeskiet. Dieselfde geld van Davy Anthony: hy is militant en rebels teenoor die apartheidsowerhede. Op bladsy 34 prys hy die Franse Revolusie.

Davy as 'n “*have not*”, 'n “*pauper*”, kan met Lasarus in die Bybel gelykgestel word en die “*duusman*” met sy Mercedes Benz en BMW wat dit in die restaurant geniet, met die ryk man. Dieselfde Davy doen in “*Een Vrydagaand*” 'n tafelgebed en dit werp lig op sy Christelike agtergrond.

5. **Krismis van Map Jacobs as sosio-politieke kommentaar**

5.1 Perspektiewe van deskundiges oor die drama:

J.C. Kannemeyer (1988:261) betreur in hierdie verhoogteks die vertragende terugflitse en vertelling wat telkens die dramatiese vaart teenwerk, sodat die stuk nooit behoorlik op dreef kan kom nie, maar ongelukkig gee hy geen voorbeeld om sy stelling te staaf nie.

Schutte (1984:111) is van mening dat Adam Small met *Krismis van Map Jacobs* die tradisie van die sosio-politieke verset-literatuur voortsit. Na 'n nadere ondersoek van die satiriese poësie van *Kitaar my kruis* (1961) en *Sê sjibbolet* (1963) en die aangrypende drama *Kanna hy kô hystoe* (1965) wat om die lot van die bruinmense binne die Suid-Afrikaanse rasse-opset sentreer, kom hy tot die gevolgtrekking dat dit 'n tradisie is wat Small in 'n groot mate self help skep het sedert die sestigerjare. Schutte beweer dat dit in hierdie drama meer bepaald oor die lotgevalle van Map Jacobs en die gesin Cavernelis gaan wat iewers in 'n “township” op die Kaapse Vlakte vasgevang sit. Hy sien geen versadigingspunt wat deur Small met sy versetliteratuur reeds bereik is nie. In al drie teatrale tekste sien hy 'n goue lyn van die klage en veral die aanklag oor die droewige lot van die bruinmense. Hy sien Mister Cavernelis se obsessie om te ontsnap “y!” die “township” op die Kaapse Vlakte na 'n beter oord as sentraal in hierdie drama.

In die woorde van George m.b.t. die verhouding Johnie (Map)-Antie Grootmeisie: “Daár is jou seun...” (bl.30) sien Schutte 'n verwysing na kruiswoorde van Christus, waardeur Map-as-Johnnie met Johannes gelykgestel word.

Schutte wys daarop dat die wyse waarop die dramaturg Map aan die gehoor bekend stel, spanning skep. Vandat daar in episode twee in die vooruitsig gestel word dat Map “y!” die tronk gaan kom, asook die moontlikheid dat hy 'n bekeerde man is, wat hy in episode drie half skroomvallig in 'n monoloog teenoor sy moeder erken, word die spanning verhoog. Dié spanning strek van die uiterlike tot innerlike vlak van belewing. Die vraag wat voorlopig onbeantwoord bly, is wat Map se houding gaan wees teenoor Blanchie en veral Mister Cavernelis se geldmakery en hoe Antie Grootmeisie se stomheid binne die klaarblyklik verband van Map se verlede verklaar moet word.

Schutte prys die keuse van die verskillende tritagoniste, naamlik Richie en Cyril wat in hul kerrimspel inligtingsfigure word. Dié tritagoniste se optrede volgens hom, help om 'n bepaalde ruimtesfeer uit te bou.

Traill (1979:18) se perspektief: Volgens Traill weerspieël *Krismis van Map Jacobs* musiek en grappigheid, geestigheid en beeldspraak, maar terselfdertyd geluk en optimisme. Verder 'sien' Traill verlossing en vergifnis as tematies in hierdie verhoogteks. Hy beskou dié drama as 'n weergawe van 'n Suid-Afrikaanse werklikheid' - “*a real situation played out in a real community made up of real people*” (Traill, 1979:18).

Volgens Traill is die universaliteit van die drama opvallend: “*(I)t is reflective of not only Coloured people, but people everywhere*” (Traill, 1979:18).

Jan Rabie se siening: Vir Rabie (1984:14) is *Krismis van Map Jacobs* maatskaplike realisme oor die verskuiwing van die mense uit Distrik Ses, of liever, uit hul geboortehuse “*(t)o be flung out to the Cape Flats amid all sorts of displaced people preyed on by skollies*”. Hy beskou hierdie drama as 'n sosiale protesstuk. “*This is a play of social protest, of a man working himself to the bone to be able to 'buy' his family out of the degrading neighbourhood they were forced into; of a young girl; of a gang leader in jail, Map Jacobs, due to be released, a feared event; of a 'political'; of a cynic, and of sundry characters*” (Rabie, 1984:14).

Smuts (1984:20) se mening: Smuts beweer dat *Krismis van Map Jacobs* opvallend verwant is aan *Kanna hy kô hystoe* (1965) en *Joanie Galant-hulle* (1978): Soos in die twee laasgenoemdes sien Smuts Small se neiging tot die Epiese Teater in die eersgenoemde drama. Op die vlak van tema en taal sien Rabie (1984) die opvallendste ooreenkoms tussen *Krismis van Map Jacobs*, *Kanna hy kô hystoe* en *Joanie Galant-hulle*. “*Dit gaan opnuut om die ellende van die Bruinmense binne 'n politieke opset wat hulle bestaan ontwrig, en die stuk word nog sterker as in die verlede aangebied in die 'Kaapse patois' wat goed bekend is uit Small se vroeër werk*” (Rabie, 1984:28).

Brink (1984:17) se interpretasie: Brink lewer kommentaar oor die onvergelykbaarheid van *Krismis van Map Jacobs* met wat hy die “*hoogtepunt van Kanna hy kô hystoe*” noem. Hy beskou hierdie drama (*Krismis van Map Jacobs*) as 'n stuk sonder die pragtige kombinasie van terugskouende etiek en die hier-en-nou handeling van egte dramatiek, maar bloot met die afloop van 'n handeling. Hy beaam dat hierdie drama seer sekerlik 'n indrukwekkende en ontroerende gegewe is. En tog maak dit 'n swak indruk, sê hy (Brink, 1984:17). Brink (1984) beëindig sy kritiek soos volg: “*In sy geheel dus, as dramateks, is Krismis van Map Jacobs in vele opsigte 'n teleurstelling*” (Brink 1984:17).

5.2 Ontleding van die dramatitel: *Krismis van Map Jacobs*

Odendal et al (1965:617) beweer dat die term “*Krismis*” 'n “(a)nglisisme vir *Kersmis*” is. Hierdie anglisisme vir “*Kersmis*” laat die leser/toeskouer dink en raai dat die karakters in die drama of die dramaturg Afrikaans as 'n tweede of derde taal praat. maar dit is nie so nie, aangesien die “*kleurlinge*” van die Kaap Afrikaans as eerste taal gebruik. Daarom kan 'n mens raai en sê dis tipies van die Kaapse “*kleurling*” om 'n “*anglisisme*” in hul Afrikaans te gebruik. Dis hul spreekstyl van die “*Kaapse patois*” - die Kaapse idioom.

Wat is “*Kersmis*”? Longman (1978:182) verklaar omtrent “*Kersmis*” soos volg: “*Christmas... 1. also Christmas Day... - a Christian holy day usually held on December 25th (or in some churches January 6th) in honour of the birth of Christ, usually kept as a public holiday.*” “*2. the period just before, and the 12 days just after, this*”

Odendal (1965:546) et al definieer die term “*Kersfees*” soos volg:

1. “*Fees op 25 Desember ter herinnering aan die geboorte van Jesus; Kersmis: Kersfees vier.*”
2. “*Kersdag: voor, met, na Kersfees*”

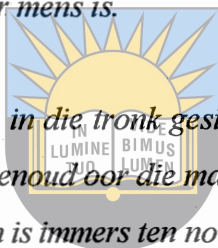
“(V)an Map Jacobs: “(V)an” as voorsetsel, dui hier op besitting. Dis Map Jacobs se Kersfees. Iets opvallends in Odendal et al (1965:546) se definisie van die term “Kersmis” is sy naasmekaarplasing van die term met viering. Met die eerste oogopslag op die titel van hierdie verhoogteks is dit duidelik dat die teks om Map Jacobs se spesiale geleentheid gaan - 'n Kersfees wat aan die karakter met die naam Map Jacobs toegewy is. Die titel “Krisimis van Map Jacobs” sigself skep en prikkel die toeskouer se nuuskierigheid. Hy wil graag dadelik weet wat in drama aangaan.

Die hoofkarakter en die ander karakters in hierdie teatrale teks is weer die sogenaamde “kleurlinge”. Die sogenaamde “kleurlinge” is van die burgers in Suid-Afrika wat as *dispensable* wesens deur die wittes en die swartes as die twee politieke magsblokkebeskou word. Voorbeelde van hierdie fokalisasie is reeds aanwesig in die volksverhale van *Ons Klyntjie* (1896 - 1906) en later in onder andere Melt J. Brink se *Die Storie van Klaas Windvoël die ou Hotnot* (1910) en G.R. von Wielligh se *Jakop Platjie* (1917), waar die bruinman gekarikaturiseer word as 'n sogenaamde “tipiese Hotnot”, 'n lui, skelm en komiese figuur met 'n inherente swakheid vir drank. (Meer oor hierdie stereotipering onder 2.2 van hierdie studie). Dis teen hierdie agtergrond dat Adam Small vir die bruinmens se erkenning in sy drie dramas *Joanie Galant-hulle*, *Kanna hy kō hystoe* en *Krisimis van Map Jacobs* veg. Hy veg vir die bevryding van die bruinmens van die apartheidstelsel. Hier word die bruinman se geestelike, maatskaplike en politieke nood en leed blootgelê.

Brink, A.P. (1986:175) bestempel die “kleurlinge” as 'n “gemeenskap van uitgeworpenes, gedoem deur die Groepsgebiedewet en die 'witman' se ganse onmenslike wettestruktuur om nooit 'êrens' uit te kom nie.” As gevolg van sy eie onderdrukkende wette ervaar die 'witman' die verset van die onderworpenes se kant af. Vandaar dat Schutte (1984:108) beweer: “Met *Krisimis van Map Jacobs* sit Adam Small die tradisie van die sosio-politieke versetliteratuur voort.”

5.3 Die fabel as 'n "semiotiese sisteem"

Brink (1984:174) gee die beste opsomming van hierdie drama: *"Sewe jaar vóór die Kerstyd waarin die stuk afspeel, was Map Jacobs 'n bendeleier, gedug en gevrees in die townships; een fatale aand het sy bende op twee vroue toegeslaan, hulle beroof en verkrag (laasgenoemde eintlik teen Map se eie bedoeling in) - en te laat het hy ontdek dat hulle sy eie ma en suster was. Sedertdien het sy ma nog nooit weer kon praat nie, wat o.a. een skitterende toneel tot gevolg het, waar Map desperaat die stom vrou tydens 'n tronkbesoek probeer oortuig dat hy hom bekeer het en nou 'n ander mens is.*



"Sewe jaar lank het Map in die tronk gesit: nou gaan hy op parool vrygelaat word, en die hele blok is benoud oor die manier waarop sy terugkoms die buurt gaan beïnvloed. Sy bestaan is immers ten nouste verweef met sy gemeenskap s'n. Dit is waar hy sy naam gekry het: al die tatoeëermerke wat sy lyf soos 'n landkaart oortrek: 'ek weet, 'is verskriklike die, se hy in toneel 6, 'maar dis nog altyd deel van my kaart, 'it wys waar ek gewies het, elke merk, ek weet...' En in toneel 9: 'Cause hulle kan sien waarvandaan jy kom, jou history is op jou arms, op jou lyf, op jou nek, op jou gesig even... jou history en jou geography, jou ... alles!'"

"Niemand sien kans om hom weer te aanvaar nie. In die gesin Cavernelis (wat hulle 'beter' as hul bure ag en wat hul lewens daaraan wy om geld te spaar sodat hulle eendag uit die Flats kan uitkom) is hy nie meer welkom nie, wat vir Map tot in die lewe knou - omdat die meisie Blanchie, deesdae aan die uitgaan met witmans, met drome van 'n modelleerlewe in Europa in haar kop, die vrou in sy lewe was. Die manne van die Kersorkes, waarin hy vanslewe altyd saksofoon gespeel het, wil hom nie meer hê nie omdat hulle skrikkerig is vir hom. Niemand sien kans om verantwoordelikheid vir hom te aanvaar of hom werk aan te bied nie. En Map se verwerping is maar net emblematisies van dié van sy hele gemeenskap: dat Blanchie se drome vernietig word omdat daar van haar Paryse

kontrak niks kom nie; dat haar pa deur die trein doodgetrap word omdat hy te gebroke is om op te let... dit alles illustreer maar net nog verder die bestaan van 'n gemeenskap van uitgeworpenes, gedoem deur die Groepsgebiedewet en die “witman” se ganse onmenslike wettestruktuur om nooit “êrens uit te kom nie.”

“Seer sekerlik dus 'n indrukwekkende en ontroerende gegewe. En telkemale kry dit ook baie geslaagde dramatiese gestalte: in die reeds genoemde toneel tussen Map en sy ma in die tronk (toneel 3), in die wyse waarop Map voor sy ma en Apostel George die misdaadtoneel nie maar net oorvertel of bely nie, maar dit uitspéél - en daarvoor die hele register van “verhoogtaal”, verbaal én nie-verbaal, gebruik (toneel 6); die kontras tussen die afgetrokke, óntrokke, pratende Map en die onverstoorbare straatlewe in toneel 10, die manier waarop Maud in toneel 11, in haar uitbarsting oor die ramp wat Blanchie getref het, die hele wyer sosiale spektrum binne-in die dramawêreld intrek, die slottoneel (‘Blanchie: Johnie... Wat het .. geword ... Map: Alles ... en niks ... Blanchie ...’)...”

5.4 Die “township” as gevangenis/tronk as motief/rol van die Groepsgebiedewet van 1950

Die *Longman Dictionary of Contemporary English* (1978) definieer die term “township” in die Suid-Afrikaanse konteks as “*a place where non-white citizens live*” (Longman, 1978:1172). Met die eerste oogopslag is hierdie term kompartementaliserend en diskriminerend. Die fenotipiese velkleur tree as 'n bepalende kriterium in hierdie geval op, dit wil sê, in die Suid-Afrika van die drama determineer 'n mens se kleur waar jy moet woon. As jy toevallig taksonomies as nie-blank geklassifiseer word, dan hoort jy in die “township”.

Vir 'n plaasjapie denoteer die term “township” die paradys, 'n plek waar alles volop is, maar vir 'n politiekbewuste dra dié term 'n negatiewe konnotasie, veral gesien

binne die apartheidskonteks. Die redes vir die laasgenoemde persepsie sal hieronder duidelik wees.

Een van die Groepsgebiedewet van 1950 se effekte was die gedwonge verskuiwing van mense van hul oorspronklike gebiede na die “township”. Dis juis hierdie gedwonge verskuiwing van mense en die balkanisering van die land volgens rassegroepe se kleur wat die opkoms van swart verzet onder leiding van mense soos Albert Luthuli, Walter Sisulu, Robert Sobukwe, Nelson Mandela (wat nou president van Suid-Afrika is) aangestig het. Dit was dieselfde rassebaseerde afbakening van die land wat in die vroeë 1960s tot die stigting van Steve Biko se Black Consciousness Movement (Swarthbewussynsbeweging) gelei het. Volgens hierdie beweging “(b)eing black is not a matter of pigmentation - being black is a reflection of a mental attitude... (N)on-whites do exist and will continue to exist... (i)f one's aspiration is whiteness” (Sookdeo 1988:70). Dit spreek vanself dat die nie-blanks in die algemeen nog nooit die “township”-lewe as goeie lewe beskou het nie, intendeel fokus hulle dit as ’n tronklewe. “Die Townshiplewe is ’n soort hel van sy eie in ons Suid-Afrikaanse bestel,” het Small (1983:8) dit eindag gekritiseer.

Dis dus geen wonder nie dat Maud en meneer Cavernelis uit dié woonbuurt wil wees. Daarom sê Maud op bladsy 9: “He really wants us out of here ... out of this ... bloody township place.” Die woongebiedehuisse is nie gesellige skuilplekke om in te bly nie, aangesien hulle nie koophuisies is nie, maar huurhuisies waar ’n mens nie soos jy wil kan doen sonder die munisipaliteit se spesiale verlot nie. (bl.46). Die gesin Cavernelis ervaar geen vryheid in hierdie woonbuurt nie. Hulle bly in “matchbox houses”, soos La Guma op bladsy 48 protesteer. Hierdie vuurhoutjiedosiehuissies is ver van die dorp af. Vandaar Small se jeremiade (1979:4):

“Hoe kan dit anders?... Mitchellsplein is ’n pragtige woonbuurt, maar daar is nog nie busdienste of treindienste nie. Ons mense moet drie-uur soggens opstaan om te gaan werk... Telefoondienste is daar nie, polisie is dikwels myle weg van

die plek waar hulle nodig is, en misdaad neem daagliks toe. Haglike sosiale toestande lei tot die totstandkoming van bendes, jong seuns wat terreur saai, roof, steel en aanran(d).” Om die dorp te bereik, moet 'n mens geld hê vir vervoer waar dit beskikbaar is.

Die ontevredenheid met die “*township*”-lewe word ook deur La Guma op bladsy 47 uitgedruk: “*(N)ever mind die busfares ennie trainfares wat julle moet betaal om te travel werk toe. Never mind lat julle nie amenities en facilities in die township het nie! Dáá's group areas legislation, mister Cavernelis. Group areas, ha! More like prisons, big bloody prisons!*” (bl.47)

In sy gesprek met Mister Cavernelis fokus La Guma die “*township*” as 'n plek wat van misdaad, rowery, verkragting en moord verpes is. Vandaar sy woorde: “*(O)r maybe you're lucky, maybe. Jy't nou 'n opportunity gestrike om geld te maak, but others? The others?... Under the breadline, man, they live under the fuckin' breadline, hulle hele dêm lewe lank. En hulle move nooit op nie! Liewerste ónner toe! Kyk, jy word hierso gebore onder die bread-line... en jy vrek hierso onner die bread-line... Moet poverty, en al die misery, en al die crime, robbery, rape, en murde(r)... (M)aar' is 'n stérk tronk dié. Kyk, die tralies!*” (bl.47). Die “*tralies*” verwys hier na die geboue in die omgewing- die “*township*”.

La Guma sien Map se vrylating vanuit 'n ander perspektief: Dis 'n beweging van een tronk na die ander. Hier sien die navorser die teenstelling tussen werklikheid en idealisme. Map kom uit die tronk uit na die “*township*”, waar daar ook geen vryheid is nie. (“*Kamma yt die tronk yt. Na dit toe,*” formuleer La Guma sy fokus op Map se vrylating (bl.47).

Op bladsy 48 fokus La Guma as 'n “*wasteland*” “*die kaal Cape Flats san(d) ... (w)aar die South Easter op sy worse waa(i)... (w)aar daar niks direction is nie?*” Die konsep van die Kaapse Vlakte as 'n “*wasteland*” kom ook voor in Van der Ross (1961) soos hy deur Western (1981:133) aangehaal word.

“For the Coloured, the Sandy Wastes [of the Cape Flats]... The first thing that strikes one about the proclamation is its extreme arrogance... The matter of the inequity of practical provision, of facilities, of distance from work, of schools, hospitals, police protection, roads, lighting, sewerage, to mention but a few of the many respects in which the displaced Coloured persons will find discrimination, serve only to emphasize the unfairness of the entire conception of the proclamation.”

Die toneelaanwysing op bladsy 10 maak verwysing na die lawaai-besoedeling wat Saterdag in die “township” heers. Dis een van die sentrifugale magte wat die Cavernelisse uit die “township” “stoot” - die geraas van die “township” op 'n Saterdag.



5.5 Verlange om te “behoort”/behoefte aan identiteit/ eie geskiedenis/ Afrikaans en Engels as kode / verband met identiteit en behoefte om te behoort / ook met sosiale stratifikasie en strew

Baie mense doen verskillende dinge om tot verskeie groepe te “behoort”. Dit is 'n natuurlike en spontane behoefte. Die mens wil deur sy portuurgroep aanvaar word. Hy wil een van hulle wees en op hulle terugval as probleme voorkom. Die menslike wese is 'n sosiale wese. Hy kan nie totaal onafhanklik en afgesonder lewe nie. Hy het geselskap nodig. Steyn *et al* (1985:168) formuleer die *homo sapiens* se behoefte aan geselskap soos volg:

“Nowhere in the world can man say that he can cope entirely on his own. Man is in co-existence with others, which implies co-responsibility.” Om aan 'n groep te “behoort”, moet die mens egter gewoonlik voor werk. Die voldoening aan die groep se vereistes is imperatief om met die groepslede te kan identifiseer en 'n buitestaander wat daardie identiteitstabiliteit versteur, word dikwels as 'n indringer beskou. Hierdie lid-groep-verhoudinge, volgens Wentzel en Mahlangu (1985:83), *“(d)epend upon conformity of attitudes, behaviour, speech, dress etc....”*

'n Vraag kan dus gevra word watter sentripetale magte Map Jacobs se bendes/skurke saamhou. Volgens Map was daar drie bendes skollies elk waarvan hy leier was: *“It was drie gangs. Ek was elkeen se leader, elke keer. Ek was altyd die leader,”* bieg Map Jacobs op bladsy 33. Onder die drie groepe rowers staan Map sentraal as 'n *“commander”*, *“facilitator”*, *“convenor”*, *“co-ordinator”*, *“guide”*, *“mediator”* ensovoorts om van Engels te ontleen. Enigsins dien hy as 'n sosiopetale mag wat die band onder die drie groepe handhaaf. Die term *“sociopetal”* is hier van Elam (1980:64) ontleen, vertaal en in 'n nuwe konteks toegepas. In hierdie konteks verwys dit na 'n mag wat mense van 'n bepaalde maatskappy tot eendrag aanlok of dryf. Map Jacobs skyn so 'n mag te gewees het. Om deur elke groep aanvaar te word, moes hy tatoeëermerke van *“elke gang”* aan sy liggaam *“brandmerk”*. Die term van Wentzel en Mahlangu (1985:8), *“conformity”*, is hier van pas: Map kry sy liggaam getatoeëer om tot sy bendes te behoort.

University of Fort Hare

Together in Excellence

Die kleredrag soos dit hier sigself in die vorm van *“mombakkies”* en *“balaclavas”* manifesteer, is teken van die eenheid van die sewe benedelede. Hulle behoort tot mekaar en tot een groep (bl.33).

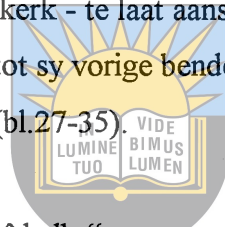
Op blady 18 word melding gemaak van Blanchie met haar skooluniform aan. Die skooluniform suggereer hier dat Blanchie tot 'n bepaalde groep - die skool - behoort. Dit identifiseer haar met die leerlinge wat by Elsieskool leer (bl. 18 en 27).

Die aanwesigheid van *“Cyril en Richie-hulle”* word in die vyfde toneel bekend gemaak (bl.20). Hierdie groep bestaan uit Cyril, Richie, Tommy Sobotker en miskien die ander. Wat hou hierdie klompie saam? Dit is moontlik hul gemene belang in die kerrimspel wat tien maal in die vyfde toneel gespeel word. Western (1981:341) verklaar kerrim soos volg: *“This game is makeshift billiards played with checkers, instead of billiard balls”*. Iets anders wat die kerrimspelers

saamhou, is moontlik hul groeptaal wat grof en ru is. Lekseme soos “*kak*” (bl.22), “*Fok-off*” (bl.23), ensovoorts word sonder skaamte gebruik.

Daar is ook die Kersorkes wat homogeen wil lyk deur wit klere te dra. Daardie homogeniteit is nie sommer om dowe neute daar nie, maar as 'n aanduiding dat die orkes saam behoort (bl.36). Musiek hou ook hierdie groep saam.

Apostel George se rol in die rehabilitasie en bekering van Map Jacobs - die moordenaar in die gevangenis, kan beskou word as sy pogings om Map Jacobs by die groep Christene - die kerk - te laat aansluit. Daar kan as “*oop plek*” ingevul word dat Map Jacobs nie tot sy vorige bende skollies mag behoort nie aangesien die groep 'n lae etiek het (bl.27-35).

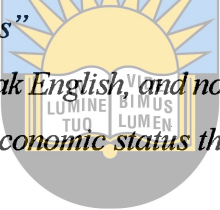


Bl.24: Meneer Cavernelis sê hulle “*meng met niemand in nie*”. Hulle gaan hul eie gang en wil afgesonder bly in hul mikrokosmos. Mister Cavernelis sien homself as 'n mens wat nie aan die “*township*” behoort nie. Hy behoort iewers elders, maar nie aan hierdie Kaapse Vlakte- “*township*” nie. Vandaar sy obsessionele gevoel dat hulle dié plek moet verlaat. Hy soek 'n “*ordentlike plek*” van hul eie en nie die munisipaliteit s'n nie.

La Guma, wat M.J. Prins (1987:36) 'n “*spreekbuis vir die abstrakte outeur*” noem, beaam op bladsy 48 dat 'n mens iewers moet behoort. Hy sê: “*So ons ammal soek identity, 'n direction ... Kyk maar Map Jacobs se tattoos, man... daai's 'n search vir identity*” (bl.49).

Die karakter met die naam La Guma verteenwoordig in die drama moontlik wat Western (1981:58) “*the Coloured radical James La Guma*” noem wat in 1935 die national Liberation League gestig het. Karl Bremer, wat na 1948 minister in die Nasionale Party se regering geword het, het reeds in 1939 groepsgebiede bepleit om “*infiltrasie*” van die “*kleurlinge*” in Woodstock en Observatory te beveg. Dié idee is deur die National Liberation League in 1938 in 'n groot demonstrasie in die

Kaap bestry (Western 1981:57). Iets opvallends omtrent die La Guma van *Krismis van Map Jacobs* is dat hy van Engels hou. Die persepsie is gebaseer op die toneelaanwysing: “*dat La Guma van Engels-praact hou*” (bl.46). Daar móét 'n rede wees waarom “*Mister physical fitness*” (soos Cyril-hulle La Guma noem, bl.52) so van Engels hou. Daar kan geraai en bespiegel word dat dit as gevolg van 'n “*verlange om te behoort*” is. Hy wil iewers behoort, maar nie tot die “*kleurling*” se maatskappy op die Kaapse Vlakte nie. Hierdie bespiegeling is gebaseer op John Western (1981:168-171) se kriteriums van die Suid-Afrikaanse “*kleurling*” se sosio-ekonomiese vlak:

- 
- (a) “*occupational status*”
- (b) “*Coloureds who speak English, and not Afrikaans, as their native language are of higher sosio-economic status than other coloureds, at least in Cape Town and in Natal*”
- (c) “*religious affiliation.*”
 “*As groups, Muslims are of higher status and adherents to the Afrikaans-speaking Dutch Reformed Mission Church (NGSK) are of lower status*” (Western, 1981:169).
- (d) “*housing*” dit is “*home-ownership*”. La Guma wil miskien onder klas (b) en (d) gekategoriseer word. Sy “*verlange om te behoort*” blyk uit sy self-distansiëring van die “*kleurling*” se maatskappy. Hy sien byvoorbeeld dinge nie met dieselfde oog as Cyril en Richie nie. Psigologies behoort hy aan die swart weerstandsbeweging wat teen die Groepsgebiedewet verset bied soos dit onder 5.4 (*passim*) blyk. La Guma wil dalk die sogenaamde “*kleurlinge*” mobiliseer teen die blanke owerheid, maar tevergeefs, want hy ontvang geen ondersteuning nie. Ouens soos Tommy, Richie en Cyril wat klaarblyklik gelatenheid en fatalisme alreeds aanvaar het, wil nie betrokke wees nie. In plaas van die erns van La Guma se betrokkenheid te besef, speel hulle “*kerrim*”. Dis dié dat La Guma selfdistansiërend vir hulle sê: “*Dis die trouble met julle ... so called Coloureds Julle maak jokes oor die situation ... instead of ... (being serious M.E.D.)*” (bl.53). “*Gam is mos so*”,

om die lae-klas “*kleurlinge*” se fatalistiese cliché te gebruik: “(w)hen another of their number lets them dow(n),”... (I)t seems that they have internalized their subordinate role in the unalterable scheme of things” (Vgl. Van der Ross, 1979:2, 36, 37 en 74 en Western, 1981:147). Cyril hulle is óf tevrede met die sosio-politieke *status quo*, óf liewers passiewe waarnemers wat hul magteloosheid alreeds aanvaar het.

Mister Cavernelis se “*verlange*” en “*strew*” “*om te behoort*” blyk uit sy sterk gevoel om die “*township*” te verlaat. (Vgl. 5.4 *passim*). Western (1981) se vierde kriterium is toepaslik by die karakter Mister Cavernelis: “*Onthou Ma nog vir Uncle Cavernelis moet sy suitcase met soft goods (lag 'n bietjie), die overtime-werk om ekstra te verdien, geld, geld, geld... vir 'n plot grond en 'n huis in Grassy Park, even in Belhar, weg van die township af*”, leer die toeskouer uit Map se woorde (bl.17). Cyril noem die Cavernelisse die “*cut above onse township-robbiese! Would-be Glenhaven-mense*” om aan te dui dat hulle nie by die “*township*” hoort nie (bl.22). Om hul sterk gevoel om hulle êrens te gaan vestig, te laat blyk, sê Maud: “*We've got to get the hell out of this township*” (bl.50).

- 5.6 Cyril en Richie as sosiaal onaanvaarbare produkte van sosiale degenerasie/ hul afkeer van meneer en mevrou Cavernelis/ hul veroordelende, minagtende houding jeens die ander / hoe hulle vir hul swak selfbeeld kompenseer / hul minderwaardigheidsgevoel ten opsigte van dié wat hoër strew / morele verontwaardiging as front vir minderwaardigheid.

Cyril en Richie is 'n voorbeeld in hierdie drama van 'n klomp boemelaars in die “*township*” wat as werkloses niks te doen het nie, behalwe om in die straat rond te loop en dwelms te gebruik. Sosiaal is hulle onaanvaarbaar. Op bladsy 10 beskryf Maud hulle as 'n “*klomp skorriemorrie, lay-about, loafer(s)*” wat haar dogter, Blanchie, “*moveer*”. Sy beskryf hulle as sonder “*respect*”, aangesien hulle nie die Sondag eerbiedig nie. Hulle Kaapse patois is te kru vir die rusdag.

Dié twee kêrels is baie krities teenoor die gesin Cavernelis. Cyril verwyt Mister Cavernelis vir sy gebruik van Blanchie ten bate van haar wit klante en vir geld (bl.22). Blanchie neem aan skoonheidskompetisies en modelleerkuns deel, en Cyril en Richie sien net die “*witman*” se baat hieruit. Hulle kompenseer vir hulle vernedering deur Maud deur te sê dat Blanchie ook nie die Sondag eerbiedig nie want sy word ook op Sondag deur haar vader gestuur vir die “*lonely hearts*” besigheid. Om meneer en mevrou Cavernelis verontwaardig te maak, maak Cyril die opmerking dat hulle 'n “*cut above onse townships-robbiese*” is, die “*Would-be Glenhaven-mense*” wat nie “*working class*” soos hulle is nie (bl.22). “*Glenhaven*” verwys in Cyril se Kaapse patois - wat enigsins sy ongeletterdheid aandui - moontlik na Greenhaven, die nuwe “*kleurling*”-huiseienaarskapoord op die Kaapse Vlakte van Primrose Park. Onder 5.5 (*passim*) gee Western (1981) “*housing*”/“*home-ownership*” as een van die kriteriums waarmee die “*kleurlinge*” se sosio-ekonomiese status gemeet kan word. Teen hierdie agtergrond kan daar gesê word dat Cyril met die verwysing na “*Glenhaven*” impliseer dat die Cavernelisse mettertyd so sosio-ekonomies onafhanklik sou word dat hulle 'n huis van hulle eie in Greenhaven sou bekostig. Hoekom “*sou*” en nie “*sal*” nie? Die Cavernelisse se vrywillige verskuiwing na 'n beter oord is hipoteties: As die omstandighede dit toegelaat het (as “*mister*” Cavernelis nie deur 'n trein doodgery is nie - as 'n voorbeeld), sou die familie die “*council-flats*” ontruim het. Cyril verwys na daardie moontlikheid deur gebruik van die adjektiewiese samestelling (van die verlede tyd van die hulpwerkwoord “*Will*”, naamlik “*would*” en die koppelwerkwoord “*be*”, “*would-be*”. Hierdie bepaler gee uiting aan 'n gevoel van verontwaardiging in die sin dat dit klaarblyklik lyk asof Cyril dit al weet dat “*mister*” Cavernelis se nagestreefde doel (om sy eie huis in 'n beter oord te kry) 'n mislukte poging is. Hy bereik inderdaad ook nie sy doel nie, aangesien die dood hom vroeg sou “*steel*”.

Cyril is jaloers as “*mister*” Cavernelis sy “*soft goods*” verkoop. Hy beskou “*mister*” Cavernelis as iemand wat geldgierig is, 'n “*Hoegdrawende ou stront*” wat tot Sondae oortyd werk. Cyril en Richie hou ook nie daarvan dat “*mister*” en

“missies” Cavernelis “Hoge Afrikaans” praat nie. Cyril kla dat hulle “Hoë mense” is wat “Hoë woorde” gebruik en “missies’ Cavernelis gooi net weer Ingils” (bl.24). Die jaloesie stam eintlik uit sy minderwaardigheidskompleks aangesien hy nie “mister” Cavernelis se “suiwer” Afrikaans so vlot soos hy kan artikuleer nie. “Missies” Cavernelis se rykdom in Engelse woordeskat pla hom ook. Gebrek aan geleerdheid kan die oorsaak van so 'n gevoel wees. Op bladsy 25 is Cyril bewus daarvan dat die Cavernelisse na 'n beter oord wil gaan weens hul minagting van die Kaapse Vlakte as 'n sosiale milieu. Cyril volhard met sy sarkastiese aanmerkings: “Djulle fit mos nie in nie, dis nie julle soorte lewe nie!” Nie onse types nie!” Hy kompenseer vir sy jaloesie en minderwaardigheidsgevoel.

Wanneer La Guma, die “gesondheidsfanatikus”, hulle polities wil oriënteer en “konsiëntiseer”, bestempel hulle hom ironies as 'n “blêdie instant messiah”, bedoelend daarmee dat hy 'n pseudo-verlosser is wat *sito-sito* wil handel. Die verborge betekenis daarvan is: La Guma sal nie daarin slaag om die “kleurlinge” se maatskappy tot redding te bring nie (bl.53). Die gedagte van 'n messias hou enigszins verband met die Mosesheld wat sy gemeenskap, volgens Jakob in *Kanna Hy Kô Hystoe*, desperaat nodig het (bl.7). Tydens Jakob se bediening poog hy om sy mense bekeerd te kry, maar ná sy oortuiging dat hy nie daardie messias is wat sy mense kan bekeer nie, pleeg hy selfmoord. Miskien is die gebruik van die tipering “blêdie instant messiah” in *Krismis van Map Jacobs* 'n sinspeling daarop dat Jakob as 'n Mosaïese figuur te spoedig bekering van sy mense verwag het. Dieselfde geld van La Guma dat hy die “kleurling”-maatskappy (wat lankal “gebrainwashed” is) in 'n kits wil mobiliseer. Dus sien Cyril en Richie so 'n handeling as te haastig en tekenend van die onegtheid van 'n pseudo-volksleier. (As gevolg hiervan sal La Guma nie daarin slaag om volgelinge te kry nie M.E.D.) Hierdie standpunt is gebaseer op Richie se gebruik van die negatiewe skelwoord “blêdie” (bl.53).

Map se van (Jacobs), wat oorspronklik “Jakob se seun” beteken, laat die leser/toeskouer iets daarin lees: Dit is Jakob se seun wat 'n leier van die skollies is en

nie 'n religieuse leier nie, maar terselfdertyd 'n diaboliese leier wat deur rehabilitasie en bekering tot 'n *homo religiosus* verander. Maar in die geval van “*Jacobs se Removals het Onse goed gekom haal!*” in *Joanie Galant-hulle* maak Jakob se seun sy verskyning in die vorm van 'n monster wat die Groepsgebiedewet genoem word. In hierdie Jakob se seun is die religieuse eienskap nie duidelik herkenbaar nie, maar is nogtans daar soos dit onder item 4.2.1 (*passim*) bespreek word. (Vgl. February 1991:229-237).

Terug na Richie en Cyril: Die twee vente het ook soos La Guma 'n radikale streep. Hulle is totaal bewus van baie witmense se uitbuiting en kaperjolle. Daarom brandmerk hulle die witmense as die “*whiteys*” wat anderkant die “*colour line*” sit en op hulle neerkyk. Hulle weet dat sommige witmense kan voorgee om “*nice en kind*” te wees as hulle in die sogenaamde “*Coloured township* kom. Hierdie skynheiligheid word ook deur die politiek bewuste Davy in *Joanie Galant-hulle* aangeval (bl.33). Hy brandmerk die blankes as die “*Bierrie hypocritical Wittes!*” Dis dié tipe mense wat Davy op bladsy 33 van *Joanie Galant-hulle* in die episode met die opskrif “*Haitie-taitie multi-racial mense!*”, aanspreek: “*Bly lekker daarso bokant teen die berg in julle mansions, dan wil djulle kom pèllie-pèllie met ons hierso onderkant die Cape Flats!*”

5.7 Rol van minderwaardigheidsgevoel van werklose by Map Jacobs

Die lewe is swaar vir 'n werklose. Psigologies is hy alreeds “*verkrag*” en beskadig. Hy beskou homself as 'n onding; iets niks werd nie. Hy is onseker oor sy donkere toekoms waardeur sy oë nie kan tonnel nie. Sy drome kan nie verwesenlik word nie. Parasities is sy lewe. Die hulp wat hy van die goeie Samaritane ontvang, is nie standvastig nie. Hy ly honger en weet nie waar hy kos kan kry nie. So 'n honger maag is baie gevaarlik! Hierdie arme skepsel het geld nodig, maar daar is geen werk vir hom nie. Werkloosheid laat hom verkleineer, vernederd en minderwaardig voel - 'n swak selfbeeld. Om vir hierdie minderwaardigheidsgevoel te kompenseer en 'n bestaan te maak, bedink hy dus listige planne en metodes

waarmee hy geld in die hande kan kry. Sulke planne is meestal immoreel, byvoorbeeld moord, verkragting, diefstal en dies meer. Soek na sulke mense, dan sal jy hulle in die sogenaamde “*township*” teëkom; dié “*township*” wat deur die balkaniseringstelsel van apartheid geskep is. Die werklooses in hierdie drama is Map Jacobs en sy bende skurke wat in al drie genoemde vorme van immoraliteit betrokke is.

Johnnie Jacobs was 'n matrikulant wat weens sy armoedige agtergrond nie verder kon studeer nie. As 'n alternatief soek hy na werk. Maar op grond van sy kleur kon hy nie na matriek 'n ordentlike werk kry nie. Op hierdie wyse is Johnnie 'n veronregte en minderbevoorregte mens gemaak. Goeie werk was slegs vir die bevoorregte klas gereserveer (bl.32). Om bevoorreg te wees in die Suid-Afrika van destyds het blankheid beteken en ongelukkig was Johnnie “*gekleurd*”. Dis dié dat Map vir Apostel George vertel: “(e)n toe ek 'n job soek, 'n goeie werk, well, 'it was alles vir whites only...” (bl.32). Met sy matriek-sertifikaat is hy die werk van 'n boodskapper aangebied. So 'n aanbod was vernederd en het 'n minderwaardigheidsgevoel by hom verwek; daarom het hy dit verwerp. Sy probleem daarna was dat hy ten spyte van alles steeds 'n bestaan moes maak. *Vivacé continua*. Hoe sou hy dan sy bestaan maak?

Uit mismoedigheid het hy in misdaad verval. Toe sluit hy hom aan by 'n bende rowers waarvan hy 'n leier geword het. Sy minderwaardigheidsgevoel blyk indirek uit die wyse waarop hy deurgaans klem daarop lê dat hy die “*leader*” van die bende was. Sy trots op sy leierskap moet kompenseer vir 'n gevoel van verworpenheid of nutteloosheid. Die aanspreekvorm “*chief*” (bl.34) het hom dan seker ook op 'n sagte plekkie geraak en dit vir hom feitlik onmoontlik gemaak om sy medebendelede teë te gaan.

5.8 Cavernelis as iemand wat sosiaal “boontoe” strewel/ Goeie “onskuldige” wat uiteindelik die skuld dra terwl die werklike skuldiges nie aan die pen kon ry nie

Om sosiaal “*fototropies*” te strewel, is prysenswaardig, maar nie die obsessie daaroor nie.

..
Meneer Cavernelis werk bedags by 'n poloniefabriek en saans en naweke verkoop hy “*soft goods*”. Hiermee strewel hy “*boontoe*”; hy wil al hoe meer geld verdien om die sielododende “*township*” te verlaat en na 'n beter oord te verhuis. Hy sê dit self vir Blanchie en Maud op bladsy 51 dat hy al die afgelope jare sy bes gedoen het om vir hulle 'n “*ordentlike plek*” te kry. “*So groot is sy gesin se drang na 'n respektabele bestaan dat hulle nie omgee dat hul dogter Blanchie op onrespektabele wyse daarvoor geld insamel nie*” (John Bruwer, 1979:22). Mnr Cavernelis laat Blanchie toe om aan uitstallings en modelleerkuns vir geld deel te neem. Van die begin van die drama af word hy as 'n goeie man uitgebeeld. In sy maatskappy is hy baie voorbeeldig.

Deur by die poloniefabriek te werk, wys hy vir sy gemeenskap dat geld nie opgetel word nie, maar verdien moet word. Sy verkoop van “*soft goods*” wys ook vir sy samelewing dat 'n mens geld na-uurs kan voortbring as jy jou brein konstruktief gebruik. Hoewel hierdie betekenis nie direk deur die kodesisteam van die drama uitgedruk word nie, kan die “*ideale*” teaterganger dit waarskynlik vanuit sy “*werklikheid*” aflei.

Dis net in Richie en Cyril se oë dat hy nie 'n goeie man is nie. In hom sien hulle 'n geldgierige kapitalis en 'n “*Hoegdrawende ou stront*” wat sy eie dogter vir die “*witman*” se plesier en vir geld gebruik. Cyril-hulle sien hom as iemand wat homself as beter en verhewe beskou en die “*kleurling*”-maatskappy en die leefwyse daarvan geringskat.

Goed en onskuldig soos hy uitgebeeld word, word hy uiteindelik 'n sondebok. Hy sterf met die goeie eienskappe van 'n regskepe man. Hy is so teleurgesteld en gebroke dat hy te blind word om 'n komende trein betyds raak te sien! (die “*ideale*” teaterganger se interpretasie van die dramateks in verband met meneer Cavernelis se lot). Maar terselfdertyd kan die moontlikheid van selfmoord nie buite beskouing gelaat word nie, aangesien La Guma op bladsy 56 verklaar dat hy vir Cavernelis geskreeu het. Maar die moontlikheid is ook dat hy te laat vir hom geskreeu het. La Guma, as 'n mens met koördinasie van die brein en die liggaamlike spiere kon vir die trein stop, maar vir Cavernelis op iets met wiele en remme wat kan misluk, is dit 'n ander saak! As La Guma op bladsy 56 sê: “(Toe stop ek, ek dink toe mister C... gaan oek...”, dan kan daar afgelei word dat La Guma se geskreeu nie betyds was nie.



Die “*witman*” wat in *Krismis van Map Jacobs* as 'n uitbuiters optree, ry nie aan die pen nie. Die mislukking van Blanchie se Paryse kontrak verwar en frustreer meneer Cavernelis. Dis eendag hy wat ly en nie die magtige uitbuiters wat sy dogter gebruik nie. In hierdie verband is Blanchie se beskuldiging op bladsy 51: “*Is alles Daddy se skuld*” - wat deur 'n “*veskriklike stilte*” gevolg word - van groot belang. Sy pak die skuld vir die verplettering van haar ontsnappingsdroom op hom. Aan die slot van die drama lei sy dood egter tot 'n versoening tussen Map en Blanchie. Op hierdie wyse word Cavernelis uiteindelik 'n soort verlossende Christusfiguur, iemand wat deur sy dood die sonde van die gemeenskap dra en versoening bewerkstellig. Daarom dat Map verklaar: “*Dit ... moet nou ... so gebeur*” (bl.55).

5.9 Probleme van 'n bekeerde mens, die gerehabiliteerde, teruggekeerde gevangene

Die probleme van 'n gerehabiliteerde gevangene behoort dadelik opgelos te word, maar ongelukkig is dit nie altyd so gou nie. Die vertraging van so 'n probleemoplossing kan daartoe lei dat selfs die bekeerde weer misdaad pleeg en hierdie keer opsetlik, om weer na die tronk te gaan.

5.9.1 Aanpassing by eie maatskappy

Een van die grootste probleme wat 'n gerehabiliteerde gevangene konfronteer, is hoe hy hom by sy gemeenskap aanvaarbaar gaan maak. Die gemeenskap het 'n neiging om 'n gewese gevangene, veral dié wat skuldig was aan misdaad, as 'n verstoteling - 'n “*social misfit*” te beskou. So 'n gestigmatiseerde teruggekeerde gevangene het dus 'n groot taak om sy medemens te oortuig dat hy nou regtig 'n nuwe mens is. Akklimatisasie is sy hoofsaak, wat daartoe kan lei dat sy gemeenskap hom vertrou. Map dra so 'n verantwoordelikheid in hierdie drama. Hy word egter vanuit die staanspoor as 'n uitgeworpene beskou.

Die spanning oor sy terugkeer na sy maatskappy word al hoe groter. Dit verhoog en strek van die uiterlike tot die innerlike vlak van belewing. Die spanning word die eerste keer duidelik wanneer Cyril op bladsy 13 vra: “*Wat dink jy gaat Map kom doen as hy yf is...? Wat gaat hy doen? God, ek wil nie hierso wies nie, sê ek vir jou!*” Vrae soos “*Wat gaan Map se houding wees teenoor Blanchie en veral haar pa se geldmakery en hoe moet die stomheid van Antie Grootmeisie verklaar word binne die klaarblyklike verband van Map se verlede?*” bly aanvanklik onbeantwoord (Schutte, 1983:109). Met afkeuring bestempel Richie vir Map as “*die vark*” wat 'n “*lelike ding*” gedoen het. Om sy angs uit te druk, is Cyril van mening (bl.13): “*Omdat Map Jacobs nou ytkom..., ammal moet nou beginne cover up!*”

Niemand sien kans om hom weer te aanvaar nie. By die gesin Cavernelis wat hulle “*beter*” as hul bure ag, en wat hul lewens daaraan wy om geld te spaar sodat hulle eendag uit die sielododende Kaapse Vlakte kan uitkom, is Map nie meer welkom nie (Brink, 1986:174). Niemand is gewillig om verantwoordelikheid vir hom te aanvaar of hom werk aan te bied nie. Die Kersorkes waarvan hy die saksofoonspeler was, wil hom nie meer aanvaar nie. Hulle is bang vir hom. Sy nooi, Blanchie, kuier reeds toe hy nog in die gevangenis is nie meer by hom nie. Bladsy 16: Hier herinner hy sy ma daaraan om vir Blanchie te sê “*sy moenie bang*

wies nie” want hy is nou 'n “*anner man*”.... Maar Blanchie se skuldige gewete pla haar waarskynlik want sy gaan met 'n “*witman*” uit met drome van 'n modelleerlewe in Parys in haar kop. Map probeer sy ma oortuig dat hy nou hier in die tronk 'n “*kind van die Here Jesus geword het*”.

Op bladsy 39 sien Tommy Sobotker “*amper dieselfde*” man in Map Jacobs, met die tatoeëermerke wat nog nie verander het nie, maar Map Jacobs toon sy “*bekeerdheid*” deur Tommy se sigaretaanbod te verwerp. Noudat hy Jesus “*gekry*” het, rook hy nie meer nie. Hy wil nie meer die tempel van God “*besoedel*” nie. Al maak Tommy Sobotker eerder die indruk van 'n skinderbek, 'n indruk wat versterk word deur die feit dat sy optrede in die didaskalia as “*moedswillig*” getipeer word, speel hy enigsins 'n groot helper se rol in hierdie drama in Map se “*nuwe*” aanpassing by sy maatskappy. Hy beklemtoon hierdie idee van die helper op bladsy 42 deur te sê: “*ek moet jou darem vertel wat hierso gebeur het, while jy weg was... 'Is my duty...'*” Hier speel Tommy 'n informatiewe rol. Hy onthul wat in Map se afwesigheid plaasgevind het. Sulke praatjies laat Map as teruggekeerde gevangene, welkom voel by sy eie maatskappy.

5.9.2 Pogings om werk te kry

Die tweede probleem wat 'n teruggekeerde gevangene dadelik moet oplos, is dié van werk. Hy moet gou in diens geneem word om voort te lewe, maar weer gebeur dit ongelukkig nie altyd so nie. Die werkgewers wil verwysings hê: hulle wil sowel getuigskrifte as die plek waar hy vroeër gewerk het, hê. Gedwonge om eerlik te wees, moet die gevangene nou bely dat hy in die tronk was. Net 'n paar of geen werkgewers wil so 'n werknemer wat byvoorbeeld vroeër moord gepleeg het, hê nie. Dis dié dat Map “*van een werkplek na die ander weggewys word*” (Brink, 1986:176). Maar daar is daarenteen altyd die vrywilligers en weldoeners soos mejuffrou Afrika van die Welsyn wat 'n Goeie Samaritaan se daade verrig. Sy soek werk vir Johnnie Jacobs. Sulke mense (weldoeners en vrywilligers) tree nie hulpvaardig om dowe neute op nie, maar om die mens se status as 'n *homo dignus*

te herstel. As Map Jacobs ordentlike werk vir 'n matrikulant kan kry, kan sy positiewe selfbeeld, ekonomiese status, sosiale status ensovoorts moontlik verhef word.

5.10 Die Christelike as kode en die rol van die kerk en die Bybel in die rehabilitasie van 'n misdadiger

Dit behoeft geen betoog dat die dramatitel, *Krismis van Map Jacobs*, die Christelike kode insluit nie. “*Krismis*” val jaarliks op die 25ste Desember en op hierdie dag word Jesus Christus se geboorte herdenk. Anders gestel word Kersdag gevier ter ere van die Christuskind se geboorte in Bethlehem. Dis die Kersfees van Jesus. (Vgl. 5.2 *passim*). Maar in hierdie drama is dit die “*Kersfees*” van Johnnie Jacobs, die *vriendskaplik* sogenoemde “*Map*” wat nou 'n bekeerling is. Op hierdie wyse word Map Jacobs met Christus geïkoniseer. Normaalweg is Kersfees die tyd van opgewondenheid en blydschap, maar dis ironies dat dit in hierdie drama die tyd van teleurstelling is. Hierdie teleurstelling is die gevolg van Johnnie Jacobs se onaanvaarbaarheid deur en die afwesigheid van gasvryheid by sy gemeenskap, Blanchie se frustrasie nadat die belofte van 'n Paryse kontrak nie nagekom word nie en meneer Cavernelis se ondergang as 'n sondebok omdat hy die skuld daarvoor moet dra.

Maud se gebruik van die uitroep, “*Jesus!*” voorspel vir die toeskouer dat daar in die drama 'n Christelike motief te voorskyn gaan kom (bl.9). Die herhaalde gebruik van die Kersorkes se naam, die “*Star of the Redemption*” (bl.12), versterk die aanwesigheid van die religieuse kode in die drama. Die melding van die “*Star of the Redemption*” herinner die leser/toeskouer aan die Ster van Betlehem wat die astroloë na Jerusalem (waar Jesus - die Verlosser- was) gelei het.

Volgens Du Plessis (1985:100) beteken die verskyning van die Ster van Betlehem dat 'n koning gebore was. Gesien teen hierdie agtergrond kan daar gesê word dat Map Jacobs hier aan 'n gebore koning gelyk gestel word. Map se bekering tot 'n

herborene in die tronk staaf miskien dat hy nou tot “koninklike figuur” verheewe is.

Die term “Redemption” van die Kersorkes se naam “Star of the Redemption” beteken verlossing, bevryding en redding.

Dus kan daar gesê word dat die Johannie Jacobs wat met Kersfees huis toe kom, hier met 'n “Verlosser”, “Bevryder”, of “Redder” geïkoniseer word. Maar in hierdie drama gaan dit om 'n “redder” wie se terugkoms spanning en onsekerheid by sy mense wek. Of miskien sinspeel die term “Redemption” op Map se redding in die tronk.



In die tronk gebruik Map Jacobs sy oorspronklike naam, Johnnie, wat ook 'n Bybelse kode dra. Met hierdie naam, Johnnie, kan Map miskien met óf Johannes die Apostel, óf Johannes die Doper gelykgestel word. Om die verbande origens tussen Map en hierdie figure te wys, is dit miskien noemenswaardig om te sê dat party profete en apostels in die Bybel reiniging moes ondergaan voordat hulle hul bedieningsplig aangepak het. Om 'n paar te noem, moes Saul, die Christenvervolger, God se openbaring op pad Damaskus toe ondergaan. Jesaja moes eers met 'n hete kool gereinig word voordat hy met sy bediening begin het. Die moontlikheid dat Map Jacobs na sy tronkvonnisbediening, rehabilitasie en bekering in die tronk apostelskap sou aanneem, kan nie buite beskouing gelaat word nie. As daardie moontlikheid sou verwesenlik word, dan sou Johnnie Jacobs met Johannes die Apostel geïkoniseer kon word. As Johnnie Jacobs apostelskap na sy tronkvonnis sou aanneem, sou hy miskien bemagtig/georden word om kinders en bekeerlinge te doop, wat die navorser ook as 'n soort suiwering beskou.

Map Jacobs sal op die “sewende” “na sewe jare” se vonnis vrygelaat word (bl. 17 en 31). Die rangtelwoord, “sewende”, herinner die toeskouer aan die Sabbatdag, waarop God gerus het na ses dae se *creatio ex nihilo* (skepping uit niks). As Du Plessis (1985:87) die genealogie in Matthéüs 1, veral Matthéüs 1:17 bestudeer,

merk hy op dat hierdie sinoptiese evangelie met 'n “*distinct seven-fold pattern*” “*speel*”. Hy gee die redes vir die gebruik van die veelvoud van sewe soos volg: “*The use of the number seven is probably in the interest of memoranisation, but it also indicates that the genealogies are not historical factualities but planned artistic stylisation.*” Met die spel van sewe in hierdie drama kan daar ook gesê word dat die dramaturg sy beplande artistieke “*stylisation*” hier demonstreer en dit ook aanwend vir die doel van memorisering deur die toneelspelers.

Die assosiasie wat die “*ideale*” teaterganger tussen die Sabbatdag en die “*sewende*” dag waarop Map na “*sewe jare*” se vonnis vrygelaat word, is nie toevallig nie, maar relevant vir hierdie besondere teks: God se ses-dae-lange skepping was arbeidsintensief en vermoeiend. Dieselfde geld vir Map: Sy sewe-jare-lange vonnis is 'n kwessie van harde werk en uitputting. Daarna word hy op “*parole*” vrygelaat om te rus. God moes ook soos Map “*rus*” op die Sabbatdag. Map se vrylating op parole is ook enigszins 'n aanduiding dat hy nou bekeerd en gerehabiliteerd is. *Together in Excellence*

As Map Jacobs vir sy moeder, antie Grootmeisie, sê hy is “*jammer oor dit alles*”, sien die toeskouer die tipiese eienskap van 'n Christelike bekeerling. 'n Bekeerling behoort jammer te voel oor sy misdade en dus om vergifnis te vra. Map sê self hy het in die tronk “*ge-change*” (bl.15) en dis juis wat van die tronklewe verwag word. Dit behoort 'n gevangene te korrigeer en te rehabiliteer. Vandaar dat daar deesdae van korrektiewe dienste gepraat word. Map het die Here Jesus in die tronk gevind. Die titel *Krismis van Map Jacobs* kan ook hierop sinspeel. Hy het metafories gesproke nou “*nuwe wit kleres*” aan wat sy reinheid na 'n lang tronkvonnis simboliseer. Nou is hy gereinig. Hier kom weer die motief van Johannes die Doper, na vore. 'n Mens behoort eers “*skoon*” en “*gereinig*” te wees om óf gedoop te word (Map Jacobs is nou Johnnie Jacobs), óf om die missie van God uit te voer soos Jesaja en die ander profete.

Bl. 16: Die term “*apostel*” word duidelik deur Douglas *et al*, (1962:59-61) verduidelik. Volgens die *New Bible Dictionary* deur Douglas *et al* word die Griekse term “*apostolos*” meer as 80 maal in die Nuwe Testament (meestal deur Lukas en Paulus) gebruik. Dit is afgelei van die werkwoord “*apostellō*”, om te stuur. “*Apostolos*” beteken die “*sent one, messenger*”; dit verwys na “*one commissioned*”. Die werkwoord “*apostellō*” beteken “*to send with a particular purpose*”. Douglas *et al* (1962:59) beweer: “*The only occasion on which Mark uses the word 'apostel' is on the successful return of the Twelve from a mission of preaching and healing (Mk 6:30; cf. Mt. 10:2 ff). This is usually taken as a non-technical use (i.e. 'those sent on this particular assignment').*” Wat die bekwaamhede van 'n apostel betref, sê Douglas-hulle: “*It is obvious that the essential qualification of an apostle is the divine call, the commissioning by Christ*” (Douglas, 1962:60). Die verklaarings pas by Apostel George in hierdie drama. Hy tree op as 'n man van die Woord - die boodskapper wat deur God na die tronk toe gestuur word om Map te laat bekeer.

University of Port Harcourt
Together in Excellence

Die teenwoordigheid van Apostel George, en sy rol teenoor Map in hierdie drama, demonstreer die *ekklēsia* (kerk) en die Bybel se funksie in die misdadiger se rehabilitasie. Botha *et al* (1985:271-281) beskryf *ekklēsia tou̐ theou̐* - die kerk van God - as “*those in every place who call on the name of the Lor(d)... (who have M.E.D.) (t)he gifts of the Spiri(t) (the charismata) (to M.E.D.) ((c)all to repentance) (u)nder the dominion of Jesus, the k̄irios*” (*Lord M.E.D.*) Die kerk, volgens Botha *et al*, is “*the revealer of God's wisdom*” (*as M.E.D.*) “*God's instrument*”. Apostel George speel dieselfde rol in hierdie drama.

Dis deur Apostel George dat Map bekeer raak. Hy oriënteer hom Sondag geestelik deur hom die “*lig*” te wys. Om vir Map die “*lig*” van God suksesvol te wys, behoort Apostel George “*charismata*” te hê en instrumenteel te wees in Map se bekeringsproses. Apostel George het karisma en doen presies dit om Map te bekeer. Sy sukses blyk uit Map se bekering na sy vrylating. In altwee dramas, naamlik *Krismis van Map Jacobs en Kanna Hy Kô Hystoe*, is daar 'n religieuse

leier. In die eersgenoemde teatrale teks is dit Apostel George wat met “*charismata*” daarin slaag om Map Jacobs te rehabiliteer en te bekeer, maar in die laasgenoemde is dit Prediker Jakop wie se pogings om sy mense te bekeer 'n fiasko is en op hierdie manier sy gebrek aan apostelskap en “*charismata*” aan die lig bring.

Bl. 28: Apostel George verseker Map Jacobs apokalipties dat *Yōm Yahweh* (die Dag van God, die oordeelsdag) sal aanbreek waarop twee prosesse sal plaasvind, naamlik dié van die dood en dié van die redding (vg. Star of the Redemption *passim*). Op dieselfde bladsy word Map met Saul, die Christenvervolger wat ná God se teofanie (God se openbaring) op pad Damaskus toe Paulus, die bekeerde, die herborene en die apostel geword het, vergelyk.

“*In the name of Jesus of Nazareth, rise up! rise up!*” beveel Apostel George vir Map Jacobs (bl.30) (vgl. Botha *et al.*, 1985:275: “*those in every place who call on the name of the Lord*”). Miskien is daar hier 'n verband met Christus se opstanding uit die dood. Die bevel “*staan op*” vorm ook deel van die gesprek tussen Jesus en Saulus op die pad na Damaskus (Handeling 9:6). Map en Christus het iets gemeen: Hulle is albei afkomstig van 'n minderwaardige sosiale milieu. Jesus is van Nasaret en Map van die Kaapse Vlakte. Apostel George sê op bl.30 vir Map Jacobs: “*Jy kom van die Cape Flats af, broer Jacobs, my nuwe broer. Hoekom bekommer jy jou, die Here Jesus het gekom van Nasaret!*”

Du Plessis (1985:90) bevraagteken Christus se Nasarénerskap. Hy beweer Matthéüs beskryf Christus-hulle se rit Galiléa toe, dit is, na Nasaret, asof hulle hulle daar vir die eerste keer sou vestig: “*En hy het gaan woon in 'n stad met die naam van Násaret, sodat dit vervul sou word wat deur die profete gespreek is, dat Hy Nasaréner genoem sou word*” (2:23).

Du Plessis sê volgens Markus 6:1 en 4 was Nasaret die dorp waar Christus grootgeword het - Jesus se *patris* (sy eie moederstad). Hy voeg by en sê hierdie

voorval in Nasaret gee die indruk dat die bewoners daarvan blykbaar onbewus was dat die Christuskind in Betlehem, die stad van Dawid, gebore is.

Nog op die terrein van die Christelike kode vertel Apostel George vir mevrou Jacobs dat die Here haar seun aan haar terugbesorg het. Op hierdie manier word Johnnie Jacobs met die Verlore Seun geïkoniseer. Toe hy nog besig was met sy wandade, was hy soos 'n verlore seun, maar nou dat hy 'n herborene is, is hy soos 'n seun wat deur God aan sy moeder *teruggegee*” is (bl. 30-31) (Lukas 15:11-32).

Apostel George spreek Antie Grootmeisie aan as “*suster*” (bl.30-31) wat 'n titel van *koinōnia* (kameraadskap) is. Hy gebruik ook die titel “*my nuwe broer*” vir Johnnie Jacobs om *filadelfia* (broederskap) te aksentueer (bl.29-33).

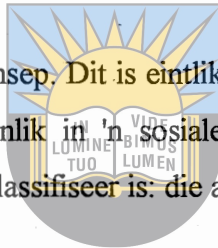
Map Jacobs se versoenende woorde op bladsy 17: “*Ek het vir Uncle Cavernelis alles vergew(e)*” herinner die toeskouer aan Jesus Christus se woorde aan die kruis: “*Vader, vergeef hulle, want hulle weet nie wat hulle doen nie*” (Lukas 23:34). Op dieselfde bladsy sê Map Jacobs Miss Africa het vir hom gevra om vir iemand op wie hy staatmaak, presies te sê wat daardie nag gebeur het. Belydenis as deel van die Christelike *etos* speel nou hier 'n groot rol.

Op bladsy 21 eis Maud dat Cyril en Richie Sondag as 'n heilige dag eerbiedig, maar reageer Cyril in selfverdediging deur te sê dat “*Missies*” Cavernelis hulle “*(b)ekke al drie keer sleg gesê het, shuddup! 'Cause three, says de Bible, is enough!*” Hierdie “*drie*”-getal herinner die toeskouer aan die Heilige Drie-eenheid van God, ook aan Sadrag-Mesag-Abednego se episode (Daniël 3:8-30) en laastens aan Petrus se drie-maal verloëning van Jesus Christus voordat die haan twee maal gekraai het (Markus 14:27-31). Cyril misbruik hier die Bybel *scherzando* (op skertsend-komiese wyse) om Maud “*tereg te wys*”. Dié misbruik van die Bybel deur Cyril blyk uit Richie se kommentaar daarop: “*Hel, ou Cyril, watte' translation is daa(i)? (L)os die vrou, man! Jy wiet ons is ordinary Christian robbiese, net soes sy!*” (bl.21-22).

Miskien wil Adam Small deur gebruik van die twee dissipels - Apostel George en Prediker Jakob - en die Bybelteks vir die Suid-Afrikaners suggereer dat hulle die Bybel en geloof as gidse van hul lewens moet gebruik en naboots ten spyte van al die ellende wat deur die monster-apartheid-veroorsaak is of wat daarmee geassosieer kan word. Maar dis aangrypend ironies dat beide dramas desnieteenstaande in 'n katastrofe eindig.

5.11 Uitbuiting van die magteloses deur die onderdrukker en die gedryf word tot die uiterste in die strewe om te ontsnap

Uitbuiting is 'n oerou konsep. Dit is eintlik so oud soos die mensdom. Hierdie werklikheid heers gewoonlik in 'n sosiale milieu waarvan die maatskaplike piramide in drie strata geklassifiseer is: die aristokratiese klas, die middelklas en die lae klas.



University of Fort Hare

Together in Excellence

In Suid-Afrika ressorteer die nie-blankes onder die uitgebuites van die blanke as 'n uitbuiters. Die sogenaamde “ontbeerlike” “kleurlinge” is die uitgebuitenes in hierdie drama. Blanchie gaan uit met 'n wit kêrel van Constantia (bl.40) en Tommy bespiegel/raai: “Hy supply haar glo net mooi moet alles wat sy wil hê, kleres ook” (bl.40). Die gebruik van houdingsadjunk “glo” dui enigsins aan dat Tommy nie seker is of die wit vent Blanchie “moet alles” “supply” nie. Om hierdie suspisie te versterk, praat Cyril van daardie blankes “wat by Blanchie in en yt is” (bl.23). Hiermee praat Cyril moontlik van die kêrels wat Blanchie as 'n “sex object” gebruik. Een kêrel vandag en môre 'n ander een. Cyril praat moontlik van dieselfde ouens as hy van “Die hele spul, blêdie whiteys wat kamma hierso innie township kom visit, asof hulle belong, moet hulle nice and kind wit gevriete! Smiling fokken hypocrites!” praat (bl.23). Hoeveel wit vente gaan uit met nie-blanke nôiens in vergelyking met die nie-blanke ouens wat met wit nooiens uitgaan? Hoekom kan dit nie vyftig-vyftig wees nie? Blanchie se wit kêrel kan nie deur haar gemeenskap en Blanchie kan nie deur die wit kêrel se gemeenskap aanvaar word nie. Vandaar miskien haar vrugafdrywing (“*abortion*”) op bladsy

41. Sy word dus gebruik en uitgebuit. Cyril sê op bladsy 22 Blanchie word deur die wittes in uitstallinge en as model vir hul eie baat gebruik: *“Daar's mos geld in daai, man, daar by die whiteys se kant”*. Daar behoort hier gemeenskaplike belange te wees: Enersyds die *“witman”* se seksuele tevredenheid en Blanchie se betaling deur die *“witman”* andersyds vir haar prostitusionele handeling. Daar kan daarom gesê word dat meneer Cavernelis sy dogter indirek *“verkoop”* in sy strewe om uit die *“township”* te ontsnap.

Blanchie is van die tipe *“kleurlinge”* wat Davy op bladsy 33 in *“Haitie-taitie multi-racial-mense!”* in *Joanie Galant-hulle* beskryf: *“Brynes wat Wit vrinne het!... Coloureds wat met Witmense mix... Hulle rook só ... en eet só... en drink só... High society!”* *“Sy's stylish deesdae,”* sê Tommy op bladsy 40.

Die *“stylvolle”* Blanchie word belowe dat sy binnekort vir modelwerk na Parys, Frankryk, sal gaan. In Kontrak en ooreenkoms word aangegaan, maar die *“witman”* verander soos 'n verkleurmannetjie van voorneme. Hy het moontlik iemand anders gekry wat hy ook gaan gebruik vir geld, en miskien seksueel ook. Al het die uitbouter Blanchie lief, is daar sy Wet, die Wet op die Verbod op Gemengde Huwelike van 1949, wat die moontlike ontwikkeling van hul liefdesverhouding van nul en gener waarde maak. Maar as sy deur die uitbouter vir geld gebruik wil word, *“knows”* geld *“no colour, creed, or race”*, soos Cyril vir Richie sê (bl.24).

Meneer Cavernelis tree ook as 'n uitbouter op. Is dit nie tot die uiterste gedryf as meneer Cavernelis dit toelaat dat sy eie dogter so uitgebuit word nie? Tereg sê Cyril Blanchie: *“allow haar om ge-use te word deur daai ou dêrre van haar, ou haitie-taitie bliksem van 'n Cavernelis... Om geld te maak”* (bl.22) en voeg by vir *“mister”* Cavernelis: *“Because jy use vir Blanchie, jy, ou dad. Sy bring mos cash in, cash. Daai's mos al waarin jy interested i(s). (J)ou eie vleis en bloed, en jy use vir haar so”* (bl.25). Blanchie skryf self haar prostitusionele handeling aan haar vader toe: *“Is alles Daddy se skuld!”* verwyf sy hom (bl.51). Tommy ondersteun

hierdie verwyf op bladsy 40: ”(I)s eintlik nie sy sêlwers wat so wil maak nie, maar' is haar ou dêrre, mister Cavernelis, hy druk vir haar so in alles in, vir geld.” Teen die agtergrond van die bostaande aanhalings is dit duidelik dat “mister” Cavernelis skuld vir Blanchie se prostitusie dra. Solank hy geld uit die situasie maak om van die “township” af te ontsnap, is alles in die haak. Dit is om hierdie obsessie dat Cyril en Richie hom opponeer.

Blanchie se uitbuiting deur haar “*friends across the colour line*” word opvallend wanneer die Cavernelisse 'n brief ontvang dat Blanchie nie Parys toe sal gaan nie (bl.50). Kwaad sê Maud: “*Bastard! Took you to bed, took you to bed... Bastard, but now, now he's used you.*” Maud brei uit: “*when they've used you, that's it...* Maar ek het vir jou gesê, *sweetheart, those white dandies, die klomp fashion-moffies... hulle sil vir jou use tot lat hulle jou klaar ge-use het, en dan... dūmp hulle vir jou (en vat M.E.D.) Next pretty girl in the queue*” (bl.49).

University of Fort Hare

Together in Excellence

5.12 Arbeidspraktyk: Werkreservering as oorsaak van morele verval

Werkreservering is alreeds bespreek onder 2:4 “*Die 'kleurlinge' en apartheid*” as item nommer 2.4.4.

Hierdie arbeidspraktyk het met die implementering van apartheid as 'n ideologie in Suid-Afrika in werking getree.

In werkreservering kry die bevoorregte klas voorrang by die werk. Harde arbeid word deur die lae klas uitgevoer. Sekere ampte kon nie deur die nie-blankes beklee word nie. Dis teen hierdie sosio-politieke agtergrond dat Kanna in *Kanna Hy Kô Hystoe* tot 'n besluit kom dat hy sy eie vaderland (Suid-Afrika) moet verlaat om hom permanent oorsee te gaan vestig. Hy besef mos dat sy menswees in Suid-Afrika nie tot die optimale potensiaal ontwikkel kan word nie. In Suid-Afrika met sy onregverdige arbeidspraktyk van werkreservering sou Kanna met sy kwalifikasies in ingenieurswese nie in diens geneem kon word nie. En as hy sou,

sou loondiskriminasie as gevolg van sy velkleur op hom toegepas word. Hy sou swak betaal word. Gelukkig het Kanna dit by voorbaat geweet. Hierdie gedagte is gebaseer op Vermeulen (1987:34) se interpretasie van Kanna se besluit om hom oorsee te gaan vestig: *“Daar is sodanige omstandighede wanneer ons besef dat Kanna nie net bloot om selfsugtige redes sy mense in die steek gelaat het nie, maar dat sy sosio-politieke posisie as intelligente en hoogs gekwalifiseerde bruinman onder die apartheidsbeleid ook 'n groot motiverende rol in sy optrede gespeel het. Genoemde beleid plaas hom in 'n paradoksale en daarom onhoudbare situasie, naamlik: om volwaardig mens te wees, moet hy sy aanspreeklikheid teenoor sy mense nakom, maar gegewe sy tweederangse burgerskap onder die diskriminerende wette van apartheid, kan hy nie volwaardig mens wees as hy in die land bly nie. Anders gestel: om volwaardig mens te wees, moet hy emigreer na 'n land van gelykberegting, maar as hy dit doen, kan hy nie volwaardig mens wees nie, want dan laat hy sy eie mense- sy 'roots' om 'n geliefde uitdrukking van Adam Small te gebruik - in die steek.”*

University of Fort Hare
Together in Excellence

Dit is daarom geen wonder dat Map Jacobs na sy matriek die werk van 'n boodskapper aangebied word nie. Map getuig op bladsy 27: *“Toe's al die jobs vir wittes... Net messenger vir my!”* Bl.32: *“(G)oeie werk... was vir whites only”*

As gevolg van hierdie arbeidspraktyk is baie blankes vanuit die staanspoor gekondisioneer om 'n bepaalde neerhalende fokus op die nie-blankes te hê. Die etiese gevolg hiervan was dat nie-wittes as tweede-of derderangse wesens beskou is. (Voltooi hierdie stereotipering van die chirurg in *Joanie Galant-hulle* bladsy 30-31: *“What is it with you Coloured people? You Coloured people...”* en vergelyk met die *“witvrou”* se houding teenoor 'n *“bruinvrou”* (Kietie) in werksituasies onder 3.7.2 *passim*, (Bl.25 in *Kanna Hy Kô Hystoe*).

5.13 Geld as die enigste hulpmiddel in strewe om aan onbevredigende sosiale opset te ontkom

Die gesin Cavernelis strewe in hierdie drama daarna om aan 'n onbevredigende opset te ontkom. Hulle soek 'n deftige oord weg uit die “*township*” uit. Blanchie neem deel aan skoonheidskompetisies of doen werk as 'n model vir geld en roem. Sy wil beter en beroemd wees. Dis baie moontlik dat haar wit kêrel van Constantia haar met geld aangelok het. Bladsy 40: “*Hy supply haar glo net mooi moet alles wat sy wil hê, klere en alles, geld oek...*”

Meneer Cavernelis onderneem saans en naweke uittogte met sy “*soft goods*” vir geld. Bl.11: Gedurende die week werk hy by 'n poloniefabriek vir 'n salaris. Daardie geld sal hom in staat stel om aan die onbevredigende sosiale toestand van die “*township*” te ontkom. Hy wil die sosiale hiërargie beklim en 'n nuwe maatskaplike status verkry. “*Ou mister Cavernelis, (c)anvass nou well moet die soft goods*” (bl.41). *Together in Excellence*

Mevrou Cavernelis beoefen kleremakery en die doel daarvan is moontlik kommersieel. Vandaar “*missies Cavernelis, wat kan sy tog inkry moet die naaimasjien, moet die dressmaking...*” (bl.41).

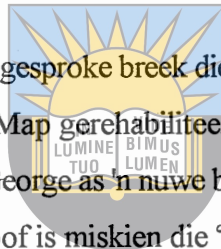
Tommy Sobotker tree ook op as 'n sakeman wat in “*trinkets*” spesialiseer. Die “*goetertjies*” wat hierdie smous verkoop, bring geld in wat hom hopelik eendag 'n hoër status sal gee.

5.14 Die didaskalia

5.14.1 Die dramatitel as deel van die didaskalia

Die dramatitel is alreeds breedvoerig onder item 5.2 bespreek. Die titel *Krismis van Map Jacobs* verwys met die eerste oogopslag na 'n spesiale geleentheid op 25

Desember vir 'n karakter met die naam Map Jacobs. Die geleentheid wat gevier behoort te word, word nie in die drama gevier nie. In plaas daarvan word die teruggekeerde gevangene uitgebeeld as iemand met 'n probleem in die aanpassing by sy eie gemeenskap na sewe jaar in die tronk. Hy is byvoorbeeld nie welkom by sy mooi Blanchie en haar gesin nie; nie welkom by die Kersorkes waarvan hy vroeër lid was nie. Die drama is stil oor Kersfees: Daar is geen duidelike aanduidings dat die Kersdag aanbreek nie. Net aanstalles vir die dag word gemaak, byvoorbeeld die oefeninge van die Kersorkes. “*Star of the Redemption*” (bl.12).



Maar Bybels en metafories gesproke breek die Kersdag in Map se moeder en Map self aan: In die tronk raak Map gerehabiliteerd en bekeerd tot 'n “*nuwe*” skepsel, 'n herborene wat Apostel George as 'n nuwe broer met wit klere aan beskryf. Map se aanneming van die geloof is miskien die “*Krismis van Map Jacobs*”.

University of Fort Hare

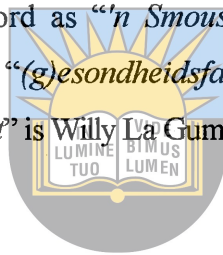
Together in Excellence

In die geval van mevrou Jacobs kan die “*Krismis van Map Jacobs*” beteken dat sy nou baie bly moet wees noudat haar seun wat soos die Verlore Seun was, bekeer en gerehabiliteer is. Noudat Map God aangeneem het, is hy soos die Verlore Seun wat terugkeer. Mevrou Jacobs se blydschap kan uitgedruk word in die vorm van 'n geslagte vet kalf. Vandaar Apostel George se bevel vir antie Grootmeisie: “*Slag vir jou seun die gemeste kalf. Kyk, hy is teruggevind!*” (bl.31).

Letterlik gesproke is die titel *Krismis van Map Jacobs* miskien misleidend of miskien ironies aangesien Map en sy mense nie die Kersdag geniet nie. In plaas daarvan heers spanning oor Map se terugkoms en is daar die katastrofiese lot van “*mister*” Cavernelis.

5.14.2 Karakterlys en karakterisering

Die dramaturg gebruik die karakterlys hier om die fiktiewe karakters aan die toeskouer voor te stel en hul rolle te verdeel. Daar is die hooffiguur Map Jacobs, sy ma “*antie*” Grootmeisie, Apostel George wat “*'n Man van 'die Woord van God*” se rol speel. Daar is ook “*mister*” Cavernelis “*Die man wat sy gesin 'uit die township' wil uitkoop*”. Sy dogter is Blanchie, Maud is sy tweede vrou. Cyril en Richie word beskryf as “*Leeglêers van die buurt*”: *Cyril die vernynige soort; Richie meestal sy agterryer.*” Tommy Sobotker verteenwoordig die kommersiële wêreld. Dié sakeman word as “*'n Smous met 'goetertjies', gemoedelik van manier?*” voorgestel. Die “*(g)esondheidsfanatikus en selfaangestelde politieke kommentator van die buurt*” is Willy La Guma. Oompie Paulsen is “*(l)ieger van die Kersorkes*”.



Daar is Miriam die “*seamstress*” en “*mense op straat*”.

University of Fort Hare
Together in Excellence

Die benoeming van die karakters fungeer hier (soos Savona en Aston, 1982:28 sê), as 'n handeling wat die fiksionele karakters skep. Willy La Guma is byvoorbeeld 'n gesondheidsfanatikus en selfaangestelde politieke kommentator van die omgewing. Die karakterlys funksioneer as 'n bron van inligting oor elke karakter. Die toeskouer/leser word ingelig oor elke karakter. Hy word byvoorbeeld ingelig dat oompie Paulsen die leier van die Kersorkes is.

Die dramaturg plaas in sy karakterlys die karakters in 'n hiërargiese volgorde, d.w.s. volgens die belangrikheid van die rol wat elke karakter speel. Map Jacobs is byvoorbeeld heel eerste geplaas as die hoofheld oor/om wie die drama gaan. Miriam, wat “*dispensable*” is en wat ook 'n nietige rolletjie speel, is laaste geplaas.

Die name van die karakters dra egter self betekenis vir die toeskouer. Byvoorbeeld, in die naam “*Map Jacobs*” sien die toeskouer weer 'n Jacobs wie se liggaam so getatoeër is dat dit met 'n landkaart vergelyk kan word en in die naam

Apostel George sien die toeskouer die boodskapper van God wat sy bediening moet uitvoer as sy plig. In die naam Willy La Guma sien die ingeligte leser/toeskouer wat Western (1981:58) “*the Coloured radical James La Guma*” noem wat in 1935 die National Liberation League in die Kaap gestig het. Hier tree Willy La Guma as 'n spreekbuis vir die onsigbare outeur op, soos Prins (1987:36) hom beskryf.

5.14.3 Die voorwoord as didaskalia wat die toeskouer se verbeelding fokaliseer

In die “*vooraf*” sê die abstrakte outeur “(d)ie drama vind plaas in 'n 'township' op die Kaapse Vlakte”. Hiermee word die toeskouer ingelig waar die drama afspeel en op hierdie manier word sy verbeelding strak gelokaliseer op die Kaapse Vlakte. Hierdie inligting help die leser/toeskouer om te antisipeer hoe die karakters van daardie milieu hulle sal gedra en watter soort *homo sapiens* (mense) hulle is.


 University of Fort Hare
 Together in Excellence

In dieselfde voorwoord word die toeskouer/leser in kennis gestel hoe die “*wit en swart*” magsblokke van Suid-Afrika die bruinmense stereotipeer. Hulle word byvoorbeeld as “*dispensable*” wesens beskou.

5.15 Die rol van die “lig” in die drama

Eerste bedryf: “*Mister*” Cavernelis kom op 'n Saterdagmiddag, etenstyd, by die huis aan. Nadat hy sy fiets geparkeer het, doof die lig op die kombuis in waar Maud besig is om Saterdagmiddag se ete reg te sit terwyl hy by sy deur ingaan. Meneer Cavernelis kom van die buitewêreld na die binnewêreld (die kombuis), dus speel die lig hier 'n milieu-skeidende rol. Die buitemilieu word van die binnemilieu geskei (bl.9).

Tweede bedryf: Aan die begin van die bedryf is die lig vóór en op die trap van die woonstelblok waar die Cavernelisse woon. Daar is ook die Kersorkes van die

buurt wat vir Kersfees oefen. Die straat is vol mense, onder andere Cyril en Richie wat kerrim speel. Hier stel die lig moontlik die omgewing van die Cavernelisse se woonstel, die Kersorkes, die mense in die straat met Cyril, Richie en Tommy Sobotker inkluis voor (bl.12). Op dieselfde bladsy verander die lig van koers om Blanchie wat mooi aangetrek is en Maud voor te stel.

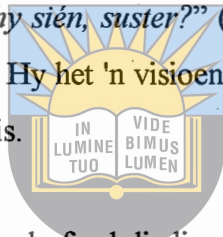
Derde bedryf (die tronktoneel): Aan die einde van hierdie bedryf verander die lig weer eens om die tronkmure te laat verdwyn. Die lig dui hier moontlik die einde van die bedryf aan om die toeskouer vir die vierde bedryf - 'n terugflits na Map en Blanchie se skooldae by 'n skool in die omgewing van die Elsiesrivier - gereed te maak (bl.18).



Aan die einde van die vierde bedryf verander die lig van rigting. Die toeskouer se oogfokus en verbeelding word weer op die tronk gevestig (bl.19) terwyl Blanchie verdwyn. Hierdie keer neem Map afskeid van Antie Grootmeisie. Dig lig speel nou 'n dubbele rol: Dit merk die einde van die terugflits (Blanchie se afskeid van Map) in die vierde bedryf en vestig die toeskouer se fokus op Map se afskeid van sy ma, Antie Grootmeisie.

Bedryf V: [Maud versus Richie en Cyril en “mister” Cavernelis versus Cyril-hulle, die Cavernelisse en laastens Map versus Blanchie in die tronk.] Aan die einde van die konfrontasie tussen Maud, “mister” Cavernelis en Richie-hulle verander die lig en Cyril-hulle verdwyn. Mnr Cavernelis bly alleen agter en daarna kom Blanchie. Die lig slaan 'n brug/oorgang op tussen die “werklikheid” en die terugflits. Die werklikheid is die konfrontasie tussen die Cavernelisse en Cyril-hulle en die terugflits is die dialoog tussen meneer Cavernelis en Blanchie asof dit in die Cavernelisse se “flat” is (bl.26). Die lig verander daarna om die toeskouer met Blanchie se besoek aan die tronk te oriënteer. Aan die einde van die besoek aan die tronk doof die lig uit (bl.27).

Sesde Bedryf: Op bladsy 28 en 29 praat Apostel George van 'n “*glorious light*”. Weer praat hy op bladsy 29 van die “*lig wat uit die hemel kom*”... “*a light from heaven*”. Op bladsy 30 praat hy van die “*wit lig van die Here*” en op bladsy 31 van die Lig “*met die hoofletter 'L'*”. Die lig waarvan die apostel hier praat, verskyn in die hoofteks. Dié “*glorious light*”, “*wit lig*” en die “*Lig*” is hier transendentiaal van aard. Dis nie die lig wat mensgemaak is nie. Dit verwys moontlik na die Lig van God. Dit simpliseer Map Jacobs se bekering. Na sy bekering is hy soos iemand wat in die lig van God loop, soos iemand aan wie God Homself geopenbaar het. Vandaar miskien apostel George se woorde: “*Dáár is jou seun. Kan jy sién dat hy sién, suster?*” (bl.30) Wat sien die seun? Hy sien moontlik die Lig van God. Hy het 'n visioen (soos Saulus) van God noudat hy bekeerd en gerehabiliteerd is.



Aan die einde van die biebiedryf val die lig soos beskryf in die neweteks helder op Map Jacobs en dan doof dit uit. Die lig maak Map hier 'n sentrale figuur op wie almal konsentreer.

Twaalfde Bedryf: Die lig oorbrug hier die gaping tussen die toneel van die kerrimspelers in die straat en dié van Map en Blanchie se eerste ontmoeting na die eersgenoemde se vrylating na sewe jaar se tronkvonnis (bl.54). Die lig verander ná die gesprek van die kerrimspelers en doof uit.

Op bladsy 56 doof die lig finaal uit. Miskien word hiermee die einde van die bedryf en die drama aangedui. Die finale uitdowing van die lig kan ook miskien daarop dui dat “*mister*” Cavernelis en sy mense se ideale morsdood is en nie weer na die lewe kan kom nie.

5.16 Prostitusie en miskraam (“*abortion*”) as tekens van die morele verval

Blanchie, soos Cyril op bladsy 13 sê, is betrokke by die “*Lonely hearts! Massage parlour!*” wat myns insiens 'n “*Escort Agency*” is. Dis waar sy werk volgens Cyril.

Cyril beskou “*mister*” Cavernelis as die hoofuitbouter van “*sy eie vlees en bloed*” as Blanchie se biologiese vader. As Maud die brief lees oor Blanchie se mislukte poging om in Frankryk te gaan modelwerk doen, sê sy “(h)e's not 'I', he's 'We'” (bl.50). Wat Maud hiermee moontlik bedoel, is dat Blanchie hier met baie kêrels uitgaan en nie net een nie. Op dieselfde bladsy sê Maud vir Blanchie: “*You and your friends across the colour line... You and the Sunday newspapers... You and your beauty competitions ... You and your daddy Yes, you and your daddy! All for the money, all for the money, the money)... (Jus' look at us now, kyk nou... hoe humiliate julle vir ons!!!*” (bl.50). “*All for the money,*” dui moontlik daarop dat Blanchie se liggaam verkoop word. Sy genereer geld deur haar liggaam aan die sekshonger kêrels te verkoop. Iets vernederends - 'n morele verval.

Maud spreek Blanchie aan as 'n “*little bitch*” (bl.50), 'n “*teef*” (bl.51) en Blanchie aanvaar dit enigins dat sy 'n “*Bitch*”, “*Jintoe*”, 'n “*Teef*” is, al skryf sy dit alles aan haar vader toe: “*Is alles Daddy se skuld!*” (bl.51)

University of Port Harcourt
Together in Excellence

Tommy sê: “*Daar was 'n rumour al, ma' ek moet sê dis nou maar net 'n rumour, lat Blanchie ... well ... 'n abortion gehad he(t) ... (S)al glo oek 'n wit ou se laaitie gewies het, ek wiet nou nie is 'it dieselfde ou wat vir haar nou so supply nie, ek mien soos die mense maar praat ... 'n Abortion, imagine, maar, well as jy daai soorte connections het, soes Blanchie, dan kry jy seker baie reg*” (bl.41)

Die moontlikheid dat Blanchie 'n vrugafdrywing ondergaan het, kan nie buite beskouing gelaat word nie, al kom dit uit 'n skinderbek, praat sulke “*bekke*” partymaal die waarheid uit.

5.17 Die menslike liggaam as 'n middel van kommunikasie: Die kinetiese kode

“Just as the mode of dramatic dialogue is essentially deictic, so too is the use of the body in theatrical communication: deictic gesture, indicating the actor and his relations to the stage, is of decisive importance to theatrical performance,

being the primary means whereby the presence and the spatial orientations of the body are established” (Elam 1980:72). *“In performance, establishing the 'I am here in this space' is achieved both by verbal and gestural deixis. In speaking the dialogue, the actor is also using the body to point to her/his relation to the on-stage dramatic world, her/his action within it. Speaking the text involves speaking with the body. Whenever, we converse, facial expressions, gestures of the hand, and so on, come into play. Use of the body language helps to fix the meaning of an utterance: Yes, accompanied by a nod of the head, reinforces signification of assent”* (Aston and Savona, 1991:116-117).

In die eerste toneelaanwysing (bl.9) sien ons “*mister*” Cavernelis by die huis per fiets aankom. Hy parkeer die fiets op die klein platform bo en sluit die fiets en ketting aan die traliewerk. Uit sy optrede om die fiets aan die traliewerk te ketting, lees die toeskouer dat hy dit om veiligheidshalwe doen. Miskien word hiermee die onveilige maatskaplike toestande waaronder sy gemeenskap leef, aan die lig bring.

Maud soen “*mister*” Cavernelis, maar die soenery met die verbale handeling: *“I’m also ready, soes jy sien, Cavernelis... darling. Come give me a kiss, man... (Sy soen hom) Jy’s ook so beisg, jy’t ook soveel op jou mind, you even forget to kiss me sometimes when you get home”* (bl.10). Uit hierdie gebaar is daar drie dinge leesbaar: “*Missies*” Cavernelis het “*mister*” Cavernelis lief. Vandaar die soenery en die gebruik van die “*sagte-plek*”-rakende liefdevolle aanspreekvorm, “*Cavernelis-darling*”. Tweedens eis Maud “*mister*” Cavernelis se liefde vir haar en derdens is die soenery miskien protesterend aangesien “*mister*” Cavernelis so psigies besig is dat hy partykeer vergeet om aandag aan haar te gee.

“Tommy vryf sy 'goetertjies' blink” (bl.14). Die “*goetertjies*” verwys moontlik na die “*Silver bangles*” of “*ringetjies*” wat hy verkoop (bl.37). Die doel van Tommy se optrede is dalk om dié goetertjies so aantreklik te maak dat dit die klante aanlok.

Volgens die toneelaanwysing op bladsy 15 praat Map *staccato* (“*huiwerend*”) as hy met sy moeder in die tronk gesels. Hy sê byvoorbeeld, “*Ek is nog ôrait, Ma... 'Is Map... 'Is Johnie ... Miss Africa... 'n Mens kan nogal moet haar praat*” (bl.15). Hierdie huiwering word moontlik versoorsaak deur sy skuldgevoel dat hy vir sy moeder se stomheid verantwoordelik is. Dus is sy ma se stomheid moontlik vir hom 'n kwelling des geestes. Dié skuldgevoel vreet sy binneste oor sy onetiese daad - die verkragting van sy familielede.

“*Antie*” Grootmeisie knik dat dit “*goed gaan*” met haar nadat Map vir haar gevra het hoe dit met haar gaan (bl.15). Met hierdie gebaarsdeiksis bedoel “*Antie*” Grootmeisie dat alles reg is met haar. Sy is nie siek nie, behalwe vir haar stomheid wat sy miskien nie meer as 'n siekte visualiseer nie.

As “*Antie*” Grootmeisie nie iets goed verstaan nie, kyk sy vraend op. Met hierdie gebaar impliseer sy dat Map iets volledig moet verklaar of miskien herhaal. As Map vir haar sê dat hy volgens “*Miss*” Africa, op parool op die sewende van aanstaande maand vrygelaat sal word, kyk “*antie*” Grootmeisie “*lewendig op*” en “*knik opgewonde*”. Hierdie gebare dui op “*Antie*” Grootmeisie se opgewondenheid en blydskap dat Map vrygelaat sal word (bl.15). Op dieselfde bladsy probeer Map sy ma oortuig dat hy nou 'n bekeerling is na die rehabilitasie in die tronk. Sy “*skud haar kop hewig om te kenne te gee dat sy 'glo*” dat Map 'n bekeerling is. Hierdie gebaar (die hewige kopskud) behoort na afkeuring en negatiewiteit te verwys, maar hier verwys dit na 'n goedkeuring van en positiewiteit dat Map nou 'n bekeerde en 'n gerehabiliteerde is. Map vra ook sy ma of sy dink dat hy lieg as hy sê dat hy 'n “*ge-changede man*” is nou dat hy die Here Jesus gevind het. Die ma reageer daarop deur haar kop te knik. Hierdie gebaar impliseer dat “*antie*” Grootmeisie ontken dat wat Map sê, nie waar is nie. Dwarsdeur die derde bedryf gebruik “*antie*” Grootmeisie die knik- en kopskudsgebare om goedkeuring en afkeuring aan te dui.

Bl. 18: In hierdie terugflits na Blanchie en Map se skooldae sien die toeskouer die bemindes se “*glimlag vir mekaar*”. Op bladsy 19 is die toneelaanwysing: “*Hy raak aan haar. Sy aan hom. Hulle soen mekaar.*” Die gebare in hierdie bedryf verwys na die romantiese oomblikke van die twee bemindes toe hulle nog tienderjariges was. Deur albei gebare word wedersydse liefde beklemtoon. Vandaar miskien die wederkerige voornaamwoord “*mekaar*”.

Bl. 24: Hier word die konfrontasie tussen Cyril en “*mister*” Cavernelis uitgebeeld. Cyril sê geniepsig: “*Up-country... ja ... En nou's 'mister' Cavernelis al weer teru(g)...*” (Hy slaan daarna geniepsig die tas wat agter op die fiets vasgemaak is.) “*(S)oft goods innie suit-case? Ekstra verdienste? Soft goods... Petticoat en panties.*” “*Mister*” Cavernelis probeer vreedsaam verduidelik dat hy hard werk, maar Cyril raak al hoe geniepsiger. As gevolg hiervan raak “*mister*” Cavernelis ook dreigend. Hy praat “*met lippe wat bewe*”. Tommy, wat moeilikheid sien kom, kom nader en staan tussen Cyril en Cavernelis. Cyril se geniepsigheid teenoor “*mister*” Cavernelis en sy slag op die tas agter op die fiets kan as uittarting beskou word. Hy wil moontlik meneer Cavernelis laat verstaan dat sy manier om boontoe te strewe nie reg en aanvaarbaar is nie en om dit te aksentueer, kies hy 'n gewelddadige styl. Reagerend daarop en enigszins selfverdedigend raak meneer Cavernelis dreigend en baie kwaad. Vandaar miskien die uitdrukking “*met lippe wat bewe*”. Tommy se optrede is dié van 'n vredemaker. Hy kom tussenbeide om vrede tussen Cyril en Cavernelis te maak.

Cyril beklemtoon dat meneer Cavernelis Blanchie vir geld gebruik. “*Why? Because jy use vir Blanchie, jy, ou dad. Sy bring mos cash in, cash. Daai's mos al waarin jy interested is, dié*”...-(Gebaar met sy vingers wat “*cash*” beteken). Hierdie gebaar dui miskien daarop dat “*mister*” Cavernelis geldgierig is (b.25).

Bl. 40: Terwyl Tommy Sobotker vir Map van die ontwikkelings in Blanchie se lewe tydens sy afwesigheid vertel, demonstreer hy hoe Blanchie deesdae loop. Hy loop so “*stylish*” soos Blanchie. Hierdie demonstrasie (al kan dit ook as satiries

en spottend verstaan word) beklemtoon miskien Blanchie se “*vordering*” met haar lewe en dat Blanchie nie meer dieselfde Blanchie van sewe jaar gelede is nie: Sy gaan byvoorbeeld uit met 'n wit ou van Constantia, een van die “*posh wit areas*” in die Kaap. Sy het een keer in die koerant verskyn as 'n modelleerkunskandidaat vir die Franse skoonheidskompetisies.

Tydens Map en Blanchie se ontmoeting na die eersgenoemde se vrylating hou die twee mekaar styf vas en soen mekaar hartstogtelik. Hierdie gebare is moontlik 'n demonstrasie van die twee se versoening na 'n lang tyd. Dis miskien gebare van verlange en blydskap na sewe jaar se afsondering van mekaar (bl.55).

La Guma verskyn “*jogging*” of “*skipping*” (b.52). Hierdie optrede ondersteun sy geloof: “(P)*hysical fitness ... a healthy mind in ... a healthy body*” (bl.45) en dit pas ook by sy bynaam “*Mister physical fitness*” (bl.52). Op bladsy 55 word La Guma gesien terwyl hy oor die straat gehardloop kom. Hierdie haas is miskien 'n gevolg van die dringendheid van die nuus oor “*mister*” Cavernelis se tragiese dood.

5.18 Die rol van byklanke

Eerste Bedryf (bl.9): Terwyl Maud voorbereidings vir ete maak, hoor die toeskouers die water in die badkamer loop. Hierdie waterklank stel die toeskouers in kennis dat daar iemand in die badkamer is. Dit is eintlik “*mister*” Cavernelis wat daar is. Vandaar die woorde: “*Ja, Maudie*” van die badkamer af.

“*Die musiek van die orkes klink op. Nuuskieriges verskyn van oral af*” (bl.12). Die musiekklanke lok hier die luisteraars aan. Tydens Apostel George se besoek aan die tronk sing die apostel, en die kitaar- en saxofoonklanke word hoorbaar in die agtergrond. Hierdie instrumentklanke speel in hierdie geval 'n begeleidende rol. Dit begelei apostel George in sy gesang (bl.30).

“Die wind van die Kaapse Vlakte waai, en bly waai, maar dan word dit ook die geluid van 'n trein wat deur die townships reis. En skielik 'n huilende sirene en remme van die trein wat staal op staal laat sing. Blanchie en Map weerloos teen die wind en die huilende trein teen die gebeurtenis” (bl.55). Die “huilende sirene” speel hier 'n verontrustende en waarskuwende rol. La Guma en “mister” Cavernelis word moontlik gewaarsku om op hul hoede te wees teen die dreigende gevaar.

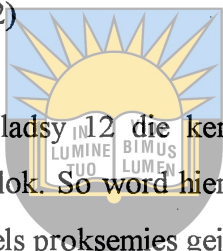
Die saxofoonklank op bladsy 56 herinner Map aan die verlede- gedane sake - toe hy nog 'n saxofonis van die orkes was. “(H) y hoor - en ons hoor - die saxofoon, soos hy dit gespeel het, voorheen. Hy luister. Sy glimlag.” (bl.56).

5.19 Die menslike gebruik van ruimte: Die proksemiese kode in die drama

In sy “Vooraf” se die dramaturg: “Die drama vind plaas, in 'n 'township' op die Kaapse Vlakte. In terme van die groot opset van Suid-Afrika waar die spel een is van 'wit en swart', is die mense waaroor dit hier gaan, 'dispensable'”. Met hierdie voorwoord oriënteer die dramaturg die toeskouer t.o.v. die agtergrond waarteen die spel afspeel. Dit drama word ook hiermee gelokaliseer. Dit vind plaas in 'n klein area, die Kaapse Vlakte, 'n “township”, binne die makrokosmos - die land - Suid-Afrika. Hierdie proksemiese lokalisering van die drama op die Kaapse Vlakte skep afdagtings by die leser/toeskouer. Hy verwag byvoorbeeld die bruinmense en hul Kaapse patois om deel van die drama te wees.

Eerste bedryf (bl.9): Meneer Cavernelis kom etenstyd by die huis aan - die “flat” waar hy woon. Hy parkeer die fiets op die klein platform bo. Die toeskouer word hier presies aan meneer Cavernelis se woonstel voorgestel. As “mister” Cavernelis by die kombuisdeur binnestap, is Maud alreeds in die kombuis. Sodra hy binnekom, verander hy van ruimte, d.w.s. van die buiteruimte na die binneruimte. Hierdie buite-versus binneruimte-gedagte word op bladsy 10 voorgesit: “'n Ruk lank eet hulle in stilte; rondom hulle buitekant, die geraas van die township op

'n Saterdag'. Die gesuggereerde ruimtes word hier gekontrasteer: Die buiteruimte is lawaaierig maar die binneruimte is stil. Hoe verder 'n mens van die buiteruimte (die “township”) gaan, hoe meer word dit tot 'n binneruimte getransformeer. Vandaar Maud se suggestie: “*Ek sê vir jou, we must get óút here, óút óút*” (bl.11). “(H)ere” vewys moontlik na die “township” as 'n binneruimte en “óút” na “Glenhaven” (bl.22), “Grassy Park” of “Belhar” (bl.17) waarnatoe die Cavarnelis kan trek as 'n buiteruimte. Die binneruimte word gestigmatiseer as 'n plek met “*skorriemorrie, layabouts, loafers*” wat hulle met ander mense se sake bemoei (bl.10), maar die buiteruimte is 'n ordentlike oord met die “*cut above onse township-robbiese~*” (bl.22)



Die neweteks plaas op bladsy 12 die kerrimspelers in die straat voor die Cavarnelisse se woonstelblok. So word hierdie twee karaktergroepe met hulle uiteenlopende waardeestelsels proksemies gejuksstaponeer.

University of Fort Hare

Together in Excellence

In die Derde bedryf sien die toeskouer Map in die tronk en “Antie” Grootmeisie van die buitekant. Die gevangenis tree hier op as 'n binneruimte waar die misdaad bekeer en gerehabiliteer word soos dit in die Sesde bedryf blyk. Die buiteruimte wat deur “Antie” Grootmeisie verteenwoordig word, is moontlik 'n plek van verlange waar Map wil wees onder sy kennis. “*Het Ma al vir Blanchie gesê van my, lat ek vir Ma gesê het ek het die Here gekry, hierso?*” vra Map (bl.16). Hierdie vraag is miskien indikatief van Map se heimwee na sy gemeenskap. Op dieselfde bladsy sit Map die gedagte van die tronk as 'n binnewêreld voort. Hy sê: “*Ek wiet hulle sê ons ammal praat maar so ná so 'n lang tyd hierso binnekant, maar is nie waar nie.*” Map se woorde suggereer en impliseer dat die aangesprokene in die buitewêreld is waar hy graag wil wees: “*Hulle moet my net 'n kans gee daar buitekant,*” sê hy (bl.16).

Die bywoord van plek “hierso” is ook deikties van die proksemiteit van Map in vergelyking met “Antie” Grootmeisie s'n “daar”.

As 'n tienjarige word Map op skool geplaas waar sy liefde vir Blanchie dalk begin het. Dié fokalisering blyk uit die terugflits in die Vierde bedryf (bl.18) waar Map “*miskien op 'n bankie in 'n speelpark*” Blanchie van 'n afstand sien nader kom.

Bl.20: Weer word die toeskouers se fokus op die straat gewerp. Hy/sy sien Cyril en Richie-hulle wat besig is om te speel en twee of drie voetbalspelers. Dié kerrimspelers is meestal in die straat in hierdie drama en niks anders mee besig nie, behalwe kerrim.

“*Maud Cavernelis verskyn by haar venster, bo*” (bl.21). Die bywoord van proksemiteit “*bo*” dui aan presies waar in die woonstelblok die Cavernelisse woon. Dié bywoord suggereer dat die blok in verdiepings verdeel is.

Cyril kom op met twee antitetiese konsepte op bladsy 22, naamlik *anmerkant die colour line*” versus duskant “*die colour line*”. Die ander kant van die kleurslagboom het mense wat op hulle “*neerkyk*” en duskant die kleurslagboom is daar “*onse township-geliefde(s) (s)o lekke' soos enige anner*”.

“*Kan ek help dat ek van die Boland ... van up-country af... kom?*” vra “*mister*” Cavernelis (bl.24). Die soortnaam Boland (etimologies gesproke) is plaaslik van aard. Dit is 'n land wat bo geleë is - “*up-country*” soos die Engelse dit sou vertolk. Implisiet word hier bedoel dat die Kaapse Vlakte in die “*Nederland*” geleë of deel daarvan is. Iets opvallends oor die Bolanders is hul uitbeelding deur Cyril as “*Hoë mense wat “Hoë woorde” uit, en wat met niemand inmeng nie, maar die Kaapse Vlakte - inwoners as deel van die “Nederland/Laeland” ken mos nie sukke tale hierso in onse area, innie township nie!*” (bl.24.) Die Bolanders praat “*standard-Afrikaans*” terwyl die Kapenaars die kaapse dialek praat.

Die toneelaanwysing op bladsy 33 dui aan dat Map “*in 'n ander wêreld*” is. Hy “*staar wild*”. Tydens sy belydenis oor hoe die verkragting van sy ma en suster plaasgevind het, word hy beskryf as iemand “*in 'n ander wêreld*”. Wat hier

moontlik bedoel word, is dat Map fisies in die tronk is, maar psigies in daardie punt onder die brug waar die twee vrouens verkrag is. Sy verbeeldingswêreld is die duikweg onder die brug waar die verkragting gebeur het. In hierdie geval verteenwoordig die tronk “*hierdie*” wêreld en die plek onder die brug “*daardie*” wêreld. Dit is “*hierdie*” wêreld in die sin dat Map hom hier en nou in hierdie tronk bevind en “*daardie*” wêreld in die sin dat Map nie nou op daardie plek (die “*subway*”) is nie en dat daardie plek iets van die verlede is waar hy was en nie is nie.

Bl. 54: Blanchie en Map is op 'n “*afstand van mekaar*”. Blanchie is “*totaal verward en huilend*”. Hier sien die toskouer die belang van die akteur-aktrise konfigurasie - die ruimterangskikking tussen die akteurs. Dis die eerste ontmoeting van die twee na Map se vrylating. Die ruimte (die afstand) tussen die twee karakters het moontlik betrekking op hul verhouding. Dit is moontlik 'n afstand wat die onsekerheid van die twee oor mekaar kenmerk. Dis moontlik dat Blanchie twyfel of Map haar nog liefhet, en omgekeerd. Hierdie huiwering word miskien gedemonstreer wanneer Map sy arm om Blanchie sit. Sy ruk haar “*asof dit 'n elektriese skok is,*” weg. As Blanchie (teenoor Map bieg: “*Ek is so vuil, Johnnie,*” dan besef die toskouer dat die afstand tussen die twee “*bemindes*” deur Blanchie se skuldgevoel veroorsaak word (bl. 55). Maar dié afstand tussen hulle is kortstondig: “*Hulle hou mekaar styf vas*” en “*soen mekaar hartstogtelik*” - die gebaar wat volgens die navorser se siening 'n gebaar van versoening is.

Die toneelaanwysing op bladsy 55 stipuleer: “*Maud op die platformpie bó. asof sy daar vasgenael is. Die mense vergader in die straat*”. Maud se standvastige posisie op die platformpie dui moontlik op haar skok aangesien sy miskien 'n huilende sirene en die singende remme van die trein gehoor het en daarna Willy La Guma na haar toe sien gehardloop kom het. As die mense in die straat vergader, dan is dit duidelik dat daar 'n ongeluk op die spoorwegkruis is. Dit is die tipiese ongelukstoneel waar die nuuskieriges wil sien en miskien hulp verleen.



BIBLIOGRAFIE

University of Fort Hare
Together in Excellence

6. **Bibliografie**

- Anoniem. 1974. Adam Small se treffer *Kanna*: KANNA HY KÔ HYSTOE. *Burger* 25 Oktober. Bl. onbepaald.
- Anoniem. C.S. 1974. Ag nee, dis g'n Kanna dié nie! *Rapport*. 24 November : 19.
- Anoniem. 1974. *Kanna is Soos Sy Skepper*. *Oggendblad*. 8 Julie.
- Anoniem. 1979. Mooi voorspel tot Kersseisoen. *Die Volksblad*. 16 November: 12.
- Anoniem. 1979. Small tevrede met Map. *Die Volksblad*. 19 November : 6.
- Anoniem. 1979 "You won't forget her". *Weekend Argus*. 3 Maart : 12.
- Anoniem. 1980. Artikel onbepaald. *Die Burger*. 19 Februarie : Bl. onbepaald.
- Anoniem. 1982. Small se *Krismis* binnekort hier. *Oggendblad*. 3 September : 23.
- Anoniem. 1983. "Book by Small in city launch". *The Argus*. 22 Desember : 8.
- Anoniem. 1984. 'Kanna' staged. *The Argus*. 20 Desember : Bl. onbepaald.
- Antonissen, R. 1961-1965. Kroniek van die Afrikaanse Lettere: *Spitsberaad*. Kaapstad. Tafelberg. 213 - 216.
- Antonissen, R. 1966. "Veelal wreed of bitter, soms gelowig". *Standpunte XIX* : 6 Augustus : 26 - 28.
- Antonissen, R. 1973. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang*. Tweede druk. Kaapstad : Nasou.
- Aston, E. and Savona, G. 1991. *Theatre as Sign-System : A Semiotics of Text and Performance*. London and New York : Routledge : 99 - 162.
- Baker, S. and Katzen, B. 1972. *Looking at Cape Town*. Cape Town: Howard Timmins. (fotos deur Katzen.)
- Baldwin, J. 1963. *The Fire Next Time*. New York: Dial Press.
- Beukes, G.J. 1970. *Die Moderne Eenbedryf*. Pretoria : J.L. van Schaik.
- Birdwhistell, Ray L. 1971. *Kinesics and Context : Essays on Body - Motion Communication*. Hermondsworth : Penguin.
- Botha, A. 1979. Die pyn van menswees, het 'n naam Joanie Galant. Om te cope word 'n lewenswet. *Die Transvaler*. 6 Januarie : 7.

- Botha, F.J. *et al.* 1985. *Guide to the New Testament Vol Ⅴ*. Transvaal, Pretoria: N.G. Kerkboekhandel : 265 - 281.
- Bouwer, S. 1979. Tokkel op ou snaar. *Oggendblad*. 27 Junie : 1.
- Breytenbach, P. 1982. "Small se nuwe drama begin". *Die Transvaler*. 6 September : 8.
- Brink, A.P. 1975. *Looking on Darkness*. New York : Williams Morrow. Eers gepubliseer in 1973 as *Kennis van die Aand*. Cape Town : Buren.
- Brink, A.P. 1978. Sonder twyfel die belangrikste radioprogram verlede week was *Kanna Hy Kó Hystoe* van Adam Small. *Beeld*. 8 Augustus : 9.
- Brink, A.P. 1984. Adam Small se Joanie is suf en baie yl. *Rapport*. 3 Februarie : 2.
- Brink, A.P. 1984. Adam Small toon nog sy vernuf. *Rapport*. 25 Maart : 17.
- Brink, A.P. 1986. *Aspekte van die nuwe drama*. Tweede Hersiene Uitgawe. Kaapstad en Pretoria. *Academica* 174 - 176.
- Brook, P. 1968. *The Empty Space*. Harmondsworth Penguin.
- Bruwer, J. 1979. SUKOV'S BOEI MET MAP. *Rapport*. 25 November : 22.
- Butler, G. (red.). 1959. *A Book of South African Verse*. Cape Town : Balkema.
- Bybelgenootskap van Suid-Afrika. 1989. *Die Bybel*. Goodwood Kaap : Nasionale Boekdrukkery : Exodus 40 bl. 48, Jesaja 66 bl. 645, Daniël 12, bl. 813, Mattheüs 28 bl.5, Markus 16, bl. 42, Lukas 24 bl. 67, Johannes 21, bl. 107, Romeine 16, bl. 173.
- Christopher, A.J. 1988. "Roots of Urban Segregation". *Journal of Historical Geography, Vol. 14* : 151 - 169.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM - Literêr : 100 - 101.
- Coetser, J.L. 1988. *Enigste studiegids vir AFS 203-y: Die Afrikaanse Letterkunde*. Pretoria : Departement Afrikaans : Universiteit van Suid-Afrika.
- Coetzee, A.T. 1966. *Lett. 4(1)*. Februarie : 15 - 17.

- Coetzer, P.W. 1986. *"Die era van Apartheid, 1984 - 1961"*. *Nuwe Geskiedenis van Suid-Afrika in die woord en beeld*. Cameron, Trewhella *eta al*.
Kaapstad : Human en Rousseau.
- Conradie, B. 1964. *Juta se Verklarende Afrikaanse Woordeboek Vir Hoërskole*.
Kaapstad, Wynberg. Johannesburg : Juta en Kie., Beperk.
- Conradie, P.J. 1968. *Hoe om 'n Drama te Ontleed*. Blokboek 10. Kaapstad.
Pretoria Academica.
- Conradie, P.J. 1980. Betrokkenheid in 'n paar onlangse dramas. *Standpunte*
146. April.
- Davidson, M.W. and Stuart, I. 1993. *When Where Why and How it Happened*.
New York, USA : Reader's Digest Association Far East Ltd : 15.
- Davies, W.J. 1971. *Patterns of Non-White Population Distribution in Port Elizabeth with Special Reference to the Application of the Group Areas Act*. Series B. Special Publication No. 1. Port Elizabeth : Institute for Planning Research, University of Port Elizabeth
- De Bruyn, Zahn. 1985. "Wereld". In D.J. Opperman en G.H. Coetzee (reds.),
Skakering. Kaapstad : Tafelberg : 43.
- De Koker, B. 1979. Ontevredenheid van Ontworteldes. *Die Volksblad*.
3 Maart : 4.
- De Wet, M.M. 1978. "Die begrip *tragies* soos verwerk in jonger Afrikaanse dramas". In J.H. Senekal (samesteller). *Beeld en Bedryf*. Pretoria : J.L. van Schaik : 26.
- Dickie - Clark, H.F. 1966. *The Marginal Situation*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Doman, E.J. 1975 "The In-Betweeners : A look at the Coloured People of South Africa". *Optima*, 25(3): 131-151.
- Douglas, J.D. 1962. *New Bible Dictionary*. England : Intervarsity Press : 59.
- Du Plessis, I.D. 1944. *The Cape Malays*. Cape Town : Balkema.
- Du Plessis, I. 1985. *Nazareth or Egypt : Who was right?* Pretoria : J.L. van Schaik : 85 - 106.

- Du Toit, Adrian. 1979. Nuwe Adam Small in Bloemfontein. *Beeld*. 16 November : 7.
- Du Toit, Adrian. 1979. Jongste Small drama is té sosio-polities. *Beeld*. 19 November : 11.
- Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen and Co. Ltd : 56 - 76.
- Elam, Keir. 1988. "Much Ado About doing things with words (and Other Means): Some problems in the Pragmatics of Theatre and Drama". In Issacharoff, M. and Jones, R.F. (reds.). *Performing Texts*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press : 38 - 58.
- Engelbrecht, J. et al. 1987. *On Creation and Recreation*. Pretoria : J.L. van Schaik : 1 - 76.
- February, V. 1991. *The Afrikaners of South Africa*. London and New York: Kegan Paul International : 1 - 273.
- Gerwel, G.J. 1983. *Literatuur en apartheid*. Kasselsvlei: Kampen.
- Giliomee, H. 1980/81. "Die krisis van Afrikaner-identiteit", "Die krisis van Afrikanermag" en "Werkreservering". *Standpunte*, vol 33 - 34. Derde Reeks. Parow : Nasionale Boekhandel : 43 - 48.
- Graves, L.M. and Fletcher, A.H. 1941. "Some Trends in Public Housing". *American Journal of Public Health*, 31 : 65 - 71.
- Grobler, Hilda. 1979. Trefkrag gaan verlore weens herhalings. *Hoofstad*. 1 Maart : 24.
- Grové, A.P. 1965. *Letterkundige Sakwoordeboek*. Tweede uitgawe. Kaapstad : Nasou. Grové, A.P. 1973. *Woord en Wonder : Inleidende Studie oor die Tegniek van Poësie*. Pretoria : Nasou Beperk : 61 -90.
- Hall, Edwardt. 1966. *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- Hjelle, L.A. and Ziegler, D.J. 1981. *Personality Theories*. Tokyo, Japan : McGraw-Hill International Book Company : 189 - 234.
- Hofmeyr, J.W. and Pillay, G.J. (reds.). 1994. *A History of Christianity in South Africa*, Vol. 1. Bloemfontein, Cape Town, Durban, King William's Town, Pietersberg, PWV (Pretoria) : HAUM Tertiary.

- Hoofgland, J. 1972. *South Africa : Civilization in Conflict*. London.
- Ingarden, R. 1973. *The Literary Work of Art: (Tr. G.G. Grabowicz)*. Evanston: North- western University Press.
- Jackson, B. 1972. *Working Class Community*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books.
- J.M.E. 1966. Ons Afrikaanse skrywers het blykbaar skielik weer die teater ontdek as 'n mens moet aflei van die talle nuwe toneelstukke wat skielik wyd en syd gepubliseer word. *Dagbreek en Sondagnuus*. 2 Februarie: Bladsy onbepaald.
- Johl, Ronël. 1979. Rou Emosionele Teater. *Die Volksblad*. 7 Maart : 3.
- Johnstone, Keith, 1979. *Improvisation and the Theatre*. London : Faber and Faber.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur, Band 2*. Pretoria : Academica : 294 - 296.
- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse Literatuur 1652 - 1987*. Pretoria en Kaapstad: Academica : 257 - 261.
- Kotze, Sandra. 1979. Map se soort het agtergrond. *Die Volksblad*. 13 November : 4.
- Kromhout, J. 1966. Die seun wat sy ouerhuis verlaat het. *Transvaler*. 7 Maart : Bladsy onbepaald.
- Kuper, H. 1947. *The Uniform Colour*. Johannesburg : Witwatersrand University Press.
- Kuper, H. 1972. "The Language of Sites and the Politics of Space". *American Anthropologist*, 74(3): 411 - 425.
- Kuper, L., Watts, H., and Davies, R.J. 1958. Durban : *A Study in Racial Ecology*. London: Jonathan Cape.
- Longman. 1978. *Longman Dictionary of Contemporary English*. Essex, England: Longman Group Ltd.
- Louw, N.P. van Wyk. 1981. *Versamelde Gedigte*. Kaapstad : Tafelberg/Human en Rousseau : 95 - 115.
- Maatje, Frank C. 1974. *Literatuurwetenschap*: Oosthoek, Utrecht.

- Marais, J.S. 1939. *The Cape Coloured People, 1652 - 1939*. London, New York, en Toronto : Longmans.
- Marris, P. 1974: *Loss and Change*. London : Routledge and Kegan Paul.
- Matoré, G. 1966. "Existential Space" *Landscape*. 15 : 5 - 6.
- Michell, J. 1979. Victims of relocation. *Rand Daily Mail*. 14 Februarie : 7.
- Moll, P.G. 1992. "The decline of discrimination against colored people in South Africa, 1970 to 1980". *Journal of Development Economics* 37. North-Holland : 289-307.
- Mouton, M. 1989. *Dramateorie Vandag*. Potchefstroom : Departement Sentrale Publikasies, PU vir CHO : 166 - 216.
- Nienaber, P.J. (reds.) 1982. *Perspektief en profiel*. Vyfde Hersiene Uitgawe. Johannesburg: Perskor.
- Odendaal, L.B. 1980. "Dramakroniek: Joanie Galant-hulle". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Jaargang 20 nr. 3. Pretoria : Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. September : 176 - 178.
- Odendal, F.F. et al (reds.) 1965. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Doornfontein, Johannesburg : Perskor.
- Olivier, F. 1979. *Kanna 'n sterker drama as Joanie*. *Die Vaderland*. 9 Februarie : 9.
- Olivier, F. 1982. "Adam Small". *Perspektief en profiel*. Nienaber, P.J. et al. Johannesburg : Perskor.
- O'Toole, J. 1973. *Watts and Woodstock: Identity and Culture in the United States and South Africa*. New York : Holt, Rinehart, and Winston.
- Pama, C. 1983. *Die Groot Afrikaanse Familieboek*. Kaapstad, Pretoria, en Johannesburg: Human en Rousseau vir Leserskring: 251 - 252.
- Patterson, S. 1953. *Colour and Culture in South Africa*. London : Routledge and Kegan Paul.
- Pavis, Patrice. 1981. 'Problems of a Semiotics of Gesture', in *Poetics Today*, Issue (2, 3) on 'Drama, Theatre, Performance'. Quebec : Press of University of Quebec.

- Pieterse, C. 1971. *Seven South African Poets : Poems of Exile Collected and Selected by Cosmo Pieterse*. London: Heinemann Educational Books.
- Pinnock, D. 1980. "District Six : Historical Vignettes". *South African Outlook*, 110 (1303) : 1 - 11.
- Philander, F. 1975. Small se *Kanna* word verfilm. *Beeld*. 14 Oktober : 11.
- Pretorius, Réna. 1989. *Oog en Spel : Opstelle oor die drama*. Johannesburg : J.L. van Schaik : 85 - 99.
- Prins, M.J. 1978. Oor die dramatiese ruimte, met spesiale verwysing na *Laat die Kerse brand!* In Senekal J.H. (red.). *Beeld en Bedryf*. Pretoria : J.L. van Schaik : 109 - 116.
- Prins, M.J. Die direktief as dramatiese taalhandeling in *Krismis van Map Jacobs*. In Steenberg, D.H. *et al* (reds.). *Literator*, Jaargang 8, nr. 3. Pretoria-Wes: HAUM-Literêr : 26 - 38.
- Rabie, Jan. 1984. Small's new play unexpected spring rain. *The Cape Times*. 16 Mei : 14.
- Rothe, S. 1989. *Kerken in Zuid-Afrika*. Baarn : Ten Have.
- Savona, Jeanette, L. 1982. Didascalies as Speech Act. (Tr. Fiona Strachan.) *Modern Drama*, 25(1) : Maart : 25 - 35.
- Scholtz, G.D. 1970. *Die Ontwikkeling van die politiek denke van die Afrikaner*, Deel II. 1806 - 1854. Johannesburg : Voortrekkerpers.
- Schreiner, O. 1923. *Thoughts on South Africa*. London: T. Fisher Unwin.
- Schutte, H.J. 1984. "Adam Small: Krismis van Map Jacobs" *Tydskrif vir Letterkunde*, Nuwe Reeks XXII : 4. November: 108 - 110.
- Scott, P. 1955. "Cape Town, A Multi-racial City". *Geographical Journal*, 121: 149-157.
- Shipley, J.T. 1968. *Dictionary of World Literature*. Totowa, New Jersey : Littlefield, Adams and Co.
- Simons, M. 1976. "Organised Coloured Political Movements". In Van der Merwe, H.W. en Groenewald (reds.). *Occupational and Social Change among Coloured People in South Africa*. Kaapstad : Juta : 202 - 237.
- Small, A. 1957. *Verse van die Liefde*. Kaapstad. Colenborg : 32.

- Small, A. 1961a. *Die Eerste Steen*. Kaapstad : HAUM: 111.
- Small, A. 1961b. *Kitaar my kruis*. Kaapstad : HAUM : 92.
- Small, A. 1963. *Sê Sjibbolet*. Johannesburg : Afrikaanse Boekhandel.
- Small, A. 1965. *Kanna Hy kô Hystoe*. Kaapstad : Tafelberg.
- Small A. 1966. "Toe ek *Kanna Hy Kô Hystoe* uit had, het ek gewonder wat dit nou eintlik is". *Burger*. 18 Februarie : bladsy onbepaald.
- Small A. 1971. *A Brown Afrikaner Speaks: A Coloured Poet and Philosopher Looks Ahead*. Munger Africana Library Notes No. 8. Pasadena : California Institute of Technology.
- Small, A. and Jansen, C. 1973. *Oos Wes Tuis Bes : Distrik Ses*. Kaapstad en Pretoria : Human en Rousseau (Fotografe deur Jansen).
- Small, A. 1978. *Joanie Galant-hulle*. Johannesburg : Perskor.
- Small, A. 1983. *Krismis van Map Jacobs*. Kaapstad : Tafelberg.
- Smuts, J.P. 1977. *Hoe om 'n Roman te Ontleed*. Reuse Blokboeke 14. Pretoria en Kaapstad : Academica.
- Smuts, J.P. 1979. "Small-drama slaag net ten dele". *Joanie Galant-hulle. Die Burger*. 12 April : 6.
- Smuts, J.P. 1984. *Krismis van Map Jacobs*. Goed geskrewe herhaling. *Die Burger*. 26 April : 20.
- Sommer, R. 1969. *Personal Space*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice- Hall.
- Sookdeo, Anil. 1988. The Transformation of Ethic Identities : The case of "Coloured" and Indian Africans. *Journal of Ethic Studies*, Vol. 15 : 69 - 83.
- Steenberg, D.H. 1979. 'n Nuwe Adam Small. *Die Transvaler*. 24 Maart : 7.
- Steyn, P.D.G. 1985. *Education 3 : The philosophical and Historical Foundations of Education*, Second edition. Cape Town : Maskew Miller Longman : 168.
- Stone, G.L. 1972. "Identity Among Lower-Class Cape Coloureds". In Whisson, M.G. en Van der Merwe, H.W. (reds.). *Coloured Citizenship in South Africa*. Cape Town. Abe Bailey Institute, University of Cape Town : 28 - 47.

- Strauss, A. 1959. *Mirrors and Masks : The Search for Identity*. Glencoe, Ill.: Free Press.
- Swanepoel, G. 1985. Peaat soek baie spelers en musikante vir Kanna. *Oosterlig*. 26 Augustus : 4.
- The Williams Brothers. 1985 "Nobody". *Blessed*, ZPRY3003. U.S.A. : WEA Records (Pty) Ltd and Priority Records (Pty.) Ltd. : Side One : 1.
- Thomas, T. 1974. *The Children of Apartheid : A Study of Effects of Migratory Labour on Family in the Ciskei*. London: The Africa Publications Trust.
- Tomlinson, R. 1988. "South Africa's Urban Policy". *Urban Affairs Quarterly*, Vol. 23. University of Witwatersrand: 487 - 510.
- Tonight Reporter. 1984. 'Kanna' staged. *The Argus*. 20 Desember : 1.
- Traill, Ian. 1979. *Krismis van Map Jacobs*: Christmas play without the tinsel. *The Friend* : 9 November : 18.
- Van den Berghe, P.L. 1962. "Race Attitudes in Durban, South Africa". *Journal of Social Psychology*, 57 : 55 - 72.
- Van den Berghe, P.J. 1966. "Racial Segregation in South Africa : Degrees and Kinds". *Cahiers d' Etudes Africaines*, 6 (23): 408 - 418.
- Van den Horst, S.T. (red.). 1976. *The Theron Commission Report : A Summary*. Johannesburg: SAIRR.
- Van der Merwe, Chris. 1979. Bruinmense se lotgevalle. *Beeld*. 14 Mei : 10.
- Van der Merwe, Chris. 1979. Die wil en weë van drie bruinmense. *Die Oosterlig*. 18 Julie : 11.
- Van der Ross, R.E. 1961. For the Coloured. *Cape Times*. 23 Februarie : Bl. onbepaald.
- Van der Ross, R.E. 1979. *Myths and Attitudes : An Inside Look at the Coloured People*. Cape Town: Tafelberg.
- Van der Sandt, Vivien. 1979. Small's play is highlight of month of arts feasts. *The Friend*. 6 November : 11.
- Van der Sandt, Vivien. 1979. Play about 'laughter' in poverty. *The Friend*. 12 November : 7.

- Van Rensburg, F.I.J. 1966. Adam Small : *Kanna Hy Kô Hystoe*. *Volksblad*. 12 Augusts : Bl. onbepaald.
- Van Rooyen, J. 1982. Small-drama 'n hoogtepunt. *Hoofstad*. 6 September : 8.
- Van Zyl, I. 1979. *Joanie Galant-hulle*: Onhebbelike Dramatiek. *Die Suidwester*. 12 Februarie : 2.
- Van Zyl, J. 1979. Towards a socio-semiotic of performance. *Semiotic Scene*, 3 (2). April : 99 - 111.
- Vermeulen, H.J. 1987. KANNA HY KÔ HYSTOE. Reuse Blokboeke. Pretoria: Human en Rousseau Beperk, Academica.
- Viljoen, Gerrit. 1979. *Vernuwing en Voortgang*. Kaapstad : Tafelberg : 69.
- Villo, Ray. 1979. *Joanie Galant-hulle* van Adam Small. *Tempo*. 9 Februarie : 7.
- Webster's *Family Encyclopedia* LA BAR. 1988. New York. U.S.A. : Arrow Trading Co., Incorporation: 50.
- Wentzel, J. en Mahlangu, D.M.D. 1985. *Educational Theory and Practice Series: Empirical Education*. Bloemfontein, Kaapstad, Durban, King William's Town, en Pietersburg. De Jager - HAUM : 83 - 90.
- Western, John, 1981. *Outcast Cape Town*. Cape Town, Pretoria, and Johannesburg : Human and Rousseau.
- Zorbaugh, H. 1929. *The Gold Coast and the Slum*. Chicago : University of Chicago Press.

