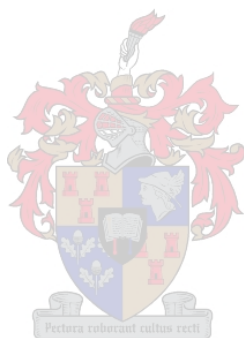


# **Funksies van taalvariasie in die Afrikaanse toneelkuns**

Denene Erasmus

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit Stellenbosch.



Studieleier: Prof. Temple Hauptfleisch  
Desember 2006

## Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening: .....

Datum: .....



## Afrikaanse opsomming

Gesproke taal kan gewoonlik verdeel word in die standaardtaal en die spreektaal/omgangstaal. Standaardtaal verwys na die vorm van 'n taal wat in die formele, openbare sfeer gebesig word en spreektaal verwys meestal na die taal wat in die informele, private sfeer gepraat word. Die spreektaal kan uit baie verskillende taalvariëteite bestaan. 'n Variëteit is 'n taalvorm wat van die standaardtaal verskil, maar steeds deel daarvan vorm, en word gewoonlik deur 'n spesifieke groep sprekers gebruik.

Taalvariëteite vind soms neerslag in die geskrewe taalvorm. Die geskrewe taalvorm wat in hierdie studie van belang is, is toneeltekste. Taalvariëteite word vir 'n aantal funksies in toneeltekste aangewend, wat insluit die metaforiese, die komiese, die realistiese, die poëtiese, die politieke en die dokumentasie van variëteite.

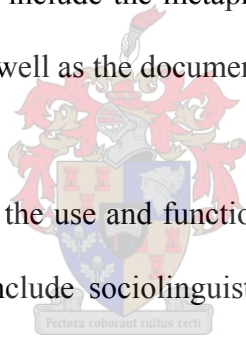
Ek bespreek in die skripsie die funksies waarvoor enkele Afrikaanse variëteite in die toneeltekste wat as voorbeelde dien, aangewend word. In die studie kyk ek ook kortliks na verwante onderwerpe soos die probleemstelling rondom die term *Standaardafrikaans*, die sosiolinguistiek, die invloed van Engels op Afrikaans, en ook die implikasies wat dit vir die toekoms van Afrikaans inhou.

## English summary

The spoken language usually consists of the formal and standardised component and an informal colloquial language. The colloquial language may include some language variants. These variants are forms of the language that show deviations when compared to the standardised form of the language and are usually spoken by a specific group of people.

Sometimes these colloquial variants are used in writing. This study looks at the use of these colloquial variants in theatre scripts. The variants are implemented for various functions in these scripts, which include the metaphoric, the comic, the realistic, the poetical and the political uses as well as the documentation of specific variants.

In this research project I discuss the use and functions of a few Afrikaans variants in plays. Other areas of interest include sociolinguistics, the influence of English on Afrikaans and its impact on the future of Afrikaans, as well as a brief discussion of the problematic term *Standard Afrikaans*.



## Erkennings

Ek bedank graag die skrywers van al die tekste wat in die tesis bespreek word, want hulle tekste was nie net vir my 'n bron van inligting nie, maar ook van inspirasie.

Ek is ewige dank verskuldig aan die liewe Here wat by tye die wa (lees *my*) deur die drif moes trek, my ouers Neels en Deonie Erasmus en susters Bernice en Anli wat my bygestaan het op elke denkbare manier (sonder julle sou ek die projek nooit aangepak of klaargemaak het nie) en my vriende, Anita, Bea, Elsabe, Lindie, Luci en Marissa wat vir drie jaar lank geduldig moes luister na my goeie en slegte tesis-stories.

Dankie aan Prof. T. Hauptfleisch, my studieleier, wat my gedurende die afgelope paar jare oor kontinente heen, voorsien het van bronne, idees, voorstelle en leiding.

Ek hoop van harte dat die doemprofete oor Afrikaans verkeerd is en dat dié taal nog lank in al die vorme waarin ons dit nou ken, sal bestaan en aanhou verander soos wat ons verander, en ons verander soos wat dit verander.

Denene

## Inhoudsopgawe

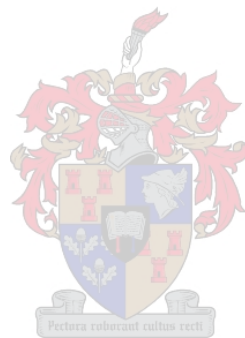
	<b>Bladsy</b>
<b>Titelblad</b>	<b>1</b>
<b>Verklaring</b>	<b>2</b>
<b>Afrikaanse opsomming</b>	<b>3</b>
<b>English summary</b>	<b>4</b>
<b>Erkennings</b>	<b>5</b>
<b>Inhoudsopgawe</b>	<b>6</b>
<b>1. Inleiding</b>	<b>9</b>
<b>2. Die gebruik van Griekwa-Afrikaans in <i>Maagmeisie: Griekwa-stemme</i></b>	<b>30</b>
2.1 Inleiding	30
2.2 Bespreking van <i>Maagmeisie: Griekwa-stemme</i>	35
2.3 Slotgedagtes	49
<b>3. <i>Mamma Medea</i></b>	<b>52</b>
3.1 Inleiding	52
3.2 Bespreking van <i>Mamma Medea</i>	55
3.2.1 Kolchiede	55
3.2.2 Argonoute	61
3.2.3 Vergelyking van Kolchiede en Argonoute	62
3.2.4 Die Werkster en Kreousa	67
3.3 Slotgedagtes	78
<b>4. Sosiaalpolitieke dramas</b>	<b>81</b>
4.1 Inleiding	81
4.2 Bespreking van toneeltekste	85



4.2.1	<i>Kanna hy kô Hystoe</i>	85
4.2.2	<i>Suip!</i>	102
4.4	Slotgedagtes	115
<b>5.</b>	<b><i>Siener in die Suburbs</i></b>	<b>117</b>
5.1	Inleiding	117
5.2	Bespreking van <i>Siener in die Suburbs</i>	120
5.2.1	Algemene bespreking	120
5.2.2	Jakes	123
5.2.3	Tiemie	127
5.2.4	Tjokkie	130
5.2.5	Ma	133
5.2.6	Giel	135
5.2.7	Samevatting	139
5.3	Slotgedagtes	140
<b>6.</b>	<b>Samevatting</b>	<b>143</b>
6.1	Algemene samevatting	143
6.2	Engfrikaans en die teater van die nuwe millenium	147
6.3	Slotgedagte	150
	<b>Bibliografie</b>	<b>151</b>



“... agter al die misundersandings leer mense om mekaar te accept ...”  
– Uit *Political Joke* deur Peter Snyders



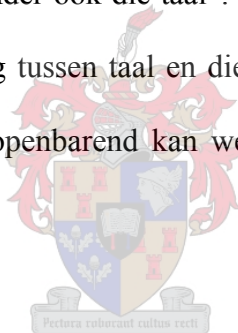


## Hoofstuk 1

### Inleiding

In die teater vind 'n mens gereeld 'n voorstelling van 'n samelewing of 'n gedeelte daarvan en van individue wat sekere groepe mense binne daardie samelewing verteenwoordig. Alle fasette van die mens en die gemeenskap waarvan hy deel is, kan in die teater voorgestel en toegelig word.

Een van hierdie fasette is taal. Venter (1963:9) skryf die volgende oor die verhouding tussen die mens en taal: “Met dat die mens in die tyd en ruimte wissel, vorder en verander, wissel, vorder en verander ook die taal”. Die sosiolinguistiese studieveld is ook gemoed met die verhouding tussen taal en die gemeenskap en die mate waarin die taalvorm wat mense praat, openbarend kan wees van die gemeenskap waarvan hulle deel vorm.



Volgens Du Plessis in Pieterse (1994:15) hou die sosiolinguistiek verband met “sosiaalverwante taalgedrag”. Daar is wisselwerking tussen 'n taal en die mense wat die taal praat, sodat elk hiervan vir ons insig kan gee in die aard en kenmerke van die ander. 'n Taal moet dus dinamies wees en kan aanpas by die behoeftes van die sprekers, sodat hulle deur middel van taal op 'n unieke manier uiting kan gee aan hulle gedagtes. Dit is onder meer om hierdie rede dat daar variasie in die vorm van taalvariëteite in 'n taal voorkom.

In die studie ondersoek ek die wyse waarop dramaturge enkele Afrikaanse variëteite en die unieke wisselwerking tussen taal en die mens vir verskillende funksies en

doeleindes in toneeltekste kan aanwend. Slegs enkele Afrikaanse toneeltekste word as voorbeelde vir die bespreking gebruik. In dié studie is daar baie raakpunte met velde soos die sosiolinguistiek en taalsosiologie, en sekere sosiaalpolitieke en taalsuiwerheidskwessies kom ook aan die lig. Hierdie velde word egter geensins volledig bespreek nie; daar word slegs daarna verwys waar dit van toepassing is op die bespreking van taalgebruik in toneeltekste. Waar nodig, sal ek uitbrei op enkele kenmerke van die variëteite wat bespreek word, maar hierdie kenmerke word weereens nie volledig aangeteken of bespreek nie. Die doel van die skripsie is nie om die variëteite self te dokumenteer en te bespreek nie, maar eerder om kommentaar te lewer oor die funksionele gebruik daarvan in toneeltekste.

In my studie en bespreking van sommige Afrikaanse variëteite verwys ek na sekere rasse en bevolkingsgroepe deur gebruik te maak van rassebenamings wat as neerhalend en/of stereotiperend beskou kan word. Dit is egter nie my bedoeling nie. Die benamings wat ek gebruik, is nie my eie nuutskeppings of idees nie. Ek gebruik dit in direkte aanhalings uit en verwysings na bronne soos dit voorkom in die bronne en toneeltekste waarvan ek gebruik maak.

In ooreenstemming met die aanvaarde gebruik in die Departement Drama van die Universiteit Stellenbosch, gebruik ek eerstepersoonsvorme soos “ek/my” in die skripsie.

Die vraag kan gevra word waarom die toneelteks vir die studie gebruik word, en nie eerder ’n ander letterkundige vorm nie. Hauptfleisch (1997:89) skryf dat dramatiese dialoog ’n artifiële taalvorm is wat bestaan uit ’n seleksie uit die taal wat mense

regtig praat. Die doel van dialoog is om 'n spesifieke boodskap onder afsonderlike omstandighede aan die gehoor oor te dra. Alhoewel die dramaturg die skepper van dialoog is, word dialoog ook beïnvloed deur 'n aantal eksterne sosiale en kulturele faktore. Dialoog word dus beïnvloed deur die spreektaal en die sosiale en kulturele milieu van die gebruikers daarvan.

Taalvariasie vind gewoonlik eers neerslag in die gesproke vorm voordat dit in die geskrewe vorm manifesteer. Daar bestaan ook die moontlikheid dat sekere aspekte van 'n taalvariant slegs in die gesproke vorm voorkom en nooit in die geskrewe vorm gebruik word nie. In toneeltekste word taal in dialoogvorm neergeskryf; hierdie tekste is dus verbaal van aard. Aangesien taalvariasie eerstens neerslag vind in die gesproke vorm, is dit ook verbaal van aard en dus is toneeltekste die ideale vorm van letterkunde om dit te gebruik, weer te gee en aan te teken. Op hulle beurt kan die gebruik van variëteite in toneeltekste 'n mate van realisme verskaf wat nodig is om mense in 'n spesifieke gemeenskap voor te stel. Hauptfleisch (1983:66) skryf in verband met die belang van taalvariasie in toneel dat dialekte en taalvariasies binne 'n samelewing vir die toneelskrywer van besondere belang is. Aangesien die toneel essensieel verbaal en sosiaal van aard is, “stel dit 'n lewende samelewing voor waarbinne persone verbaal of andersins kommunikeer met mekaar en reageer op mekaar” (Hauptfleisch, 1983:66).

Daar bestaan verskeie definisies vir die terme *variëteit*, *spreektaal*, *omgangstaal*, *standaardtaal* en veral *Standaardafrikaans*. Ponelis (1992:79) omskryf *standaardtaal* en *omgangstaal* kortliks as volg:

Tussen standaardtaal en omgangstaal is daar 'n domeinverskil. Die standaardtaal is 'n kultuurvariëteit wat in die sogenaamde hoër domeine aangewend word as middel van die reg, die onderwys, die wetenskap en die literatuur. Die omgangstaal word aangewend in die private sfeer, in die huisgesin en onder vriende.

Die *standaardtaal* is dus die formele, inklusiewe en toonaangewende vorm van 'n taal. Dit is die vorm van 'n taal waarin daar by skole en ander akademiese instansies onderrig gegee word en wat in nuusuitsendings en geregshoue gebruik word. Dit is ook die taal van die grootste deel van die letterkunde, koerante, wetgewing en tydskrifte. Die standaardtaal behoort vir alle gebruikers van die taal, ongeag hulle spreek- of omgangstaal, toeganklik te wees. Variëteite en dialekte (die spreektaalvorme) hoef nie noodwendig aan hierdie vereiste te voldoen nie.

Die standaardvorm van Afrikaans is Standaardafrikaans, maar daar is rede om die mate van inklusiwiteit en toeganklikheid van Standaardafrikaans te bevraagteken. Dit is een van die redes waarom daar baie probleme is rondom die gebruik van die term *Standaardafrikaans*. Standaardafrikaans is vir die meeste Afrikaanssprekendes 'n verstaanbare variëteit, maar baie sprekers kan hulle nie met die ideologie daarvan vereenselwig nie. Na aanleiding van Du Plessis, gee Pieterse (1994:53) die volgende definisie van *Standaardafrikaans*:

... 'n twintigste-eeuse ontwikkeling, gebaseer op die noordelike variëteit van Oosgrens-Afrikaans, ontwikkel na die model van Nederlands, met etlike toegewings aan Kaapse Afrikaans en Oranjerivier-Afrikaans.

Die standaardvariëteit is dus nie werklik 'n inklusiewe model van die omgangsvariëteite van Afrikaans wat in die tyd van standaardisering in gebruik was nie. Een van die redes hiervoor is dat daar 'n politieke agenda agter die standaardisering van Afrikaans was. Cluver (in Pieterse, 1994:84) stel die probleem rondom die totstandkoming van Standaardafrikaans as volg:

In die geval van die totstandkoming van Standaardafrikaans, was daar 'n duidelike wisselwerking tussen die saamtrek rondom die standaardisering van Afrikaans en faktore soos die skep van 'n politieke magsbasis, die ekonomiese en kulturele opheffing van die Afrikaner en die vestiging van Afrikaans as kerktal. Die taal het gehelp om groepskohesie te skep; die politiek het weer die taal gedwing om uit te brei om as amptelike taal gebruik te word.

In aansluiting hiermee skryf Wardaugh (1986:30-31) die volgende in verband met die funksies van standaardiseringsprosesse:

It unifies individuals and groups within a larger community while at the same time separating the community that results from other communities. Therefore, it can be employed to reflect and symbolize some kind of identity: regional, social, ethnic, or religious. A standardized variety can also be used to give prestige to speakers, marking off those who employ it from those who do not, i.e. those who continue to speak a non-standard variety.

Dit is wat plaasgevind het in die geval van die standaardisering van Afrikaans, aangesien daar net daarna gestreef is om een spesifieke groep binne die

Afrikaanssprekende gemeenskap te verenig, naamlik die Afrikaners, terwyl ander sprekers en hulle variëteite uitgesluit is.

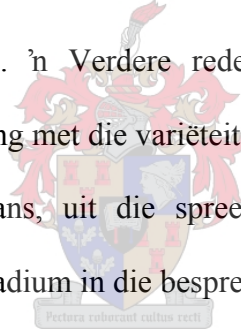
In die sewentigerjare ontstaan daar egter 'n beweging genaamd die Alternatiewe Afrikaanse Beweging, met die doelstelling om, soos Du Plessis (in Pieterse, 1994:74) dit stel, “'n oorsigtelike, maar volledige en sover as moontlik onbevooroordeelde perspektief te gee op die totale taalgeskiedenis(...) Dit behels dus 'n nie te nasionalistiese en 'n nie te rassistiese benadering; dit behels verder 'n taalkundig gebalanseerde benadering waarin daar kennis geneem word van die Germaanse én Afrikageskiedenis van Afrikaans.” Volgens Pieterse (1994:110) is die Alternatiewe Afrikaanse Beweging “hoofsaaklik gesentreer in die Wes-Kaap en Kaapse platteland met leiers of segspersone uit die bruin Afrikaanssprekende akademiese, skrywers- en onderwyskorps”. Die skrywer is van mening dat Alternatiewe Afrikaans nie noodwendig gaan oor 'n “alternatiewe strukturering van die taal self nie, maar eerder 'n alternatiewe benadering, inhoudgewing en aanbieding van Afrikaans”.

Die verandering wat moet plaasvind om Standaardafrikaans meer inklusief te maak, is, soos ek vroeër geïnsinueer het, nie noodwendig taalkundig nie (hoewel daar enkele sulke probleme is), maar eerder ideologies. Teen hierdie agtergrond wend ek voorts die term Standaardafrikaans aan met die wete dat daar 'n sekere problematiek daaraan verbonde is, maar ook met die wete dat die prosesse verbonde aan die ideologiese verskuiwing wat moet plaasvind, reeds sedert die sewentigerjare aan die gang is.

Die spreektaal, ook bekend as die *omgangstaal*, is volgens Ponelis (1992:79) die informele vorm van 'n taal. Mense wat in hulle werksituasie standaardtaalgebruikers

is, kan wanneer hulle tussen vriende of familie is, 'n spreektaal gebruik wat verskil van die standaardtaal. Skrywers kan gebruik maak van spreektaalvorme wanneer hulle poog om die spontane en informele vorm van 'n taal weer te gee. Dit is binne die sfeer van die omgangstaal of spreektaal dat 'n mens verskillende variëteite en/of dialekte aantref.

'n *Variëteit* is 'n taalvorm wat in meerdere of mindere mate verskille toon ten opsigte van die standaardtaal, hetsy in uitspraak, woordkeuse, die betekenis van woorde of sinskonstruksie. Ek het reeds genoem dat variëteite slegs vir 'n bepaalde groep gebruikers toeganklik hoef te wees. Dit is een van die redes waarom variëteite soms as minderwaardig teenoor die standaardtaal beskou word, aangesien laasgenoemde toeganklik is vir alle sprekers. 'n Verdere rede vir die hoër aansien wat die standaardtaal geniet in vergelyking met die variëteite daarvan, is dat die standaardtaal, soos in die geval van Afrikaans, uit die spreektaal van die sogenaamde elite ontwikkel. Ek keer op 'n latere stadium in die bespreking terug na hierdie kwessie.



Verskillende variëteite ontstaan gewoonlik op grond van sosiale, geografiese of ouderdomsverskille. Volgens Combrink (1998: Internetbron [IB]) verwys 'n mens na 'n variëteit wat op grond van geografiese verskille ontstaan, as 'n *dialek*; na dié wat op grond van sosiale verskille ontstaan, as 'n *sosiolek*; en na 'n variëteit wat in 'n spesifieke ouderdomsgroep ontstaan, as 'n *chronolek*.

Hendricks (1978:18-19) gee in sy studie van die taalgebruik in Adam Small se drama *Kanna hy kô Hystoe* 'n stel vereistes of kriteria waaraan 'n taalvorm moet voldoen om as volwaardige variëteit te kwalifiseer. Volgens hierdie kriteria moet die variëteit deel

vorm van 'n groter geheel. Dit moet die taalgebruik wees van 'n homogene taalgemeenskap wat geografies gelokaliseer kan word. Die variëteit moet ook van die standaardtaal verskil wat betref klanke, vorm, woordgebruik, woordbetekenis en uitspraak. Met die stel van bogenoemde kriteria bied Hendricks 'n verdere moontlike definisie van taalvariëteite. Hendricks verloor egter uit die oog dat die homogene taalgemeenskap benewens om geografies gelokaliseer te wees, ook 'n spesifieke sosiale of ouderdomsgroep kan wees.

Wanneer en waar toneelskrywers variëteite aanwend, doen hulle dit in die meeste gevalle om spesifieke doelwitte te bereik. Du Plessis (1986:77) meen dat skrywers se gebruik van variëteite aan die volgende vereiste moet voldoen:



Dit wil vir my lyk of die gebruik van 'n sosiale, geografiese of politieke variëteit van Afrikaans in enige woordkunswerk, vir watter doel ook al, een algemene voorbehoud stel: dit moet uiteindelik die kunswaarde van die kunswerk self verhoog ...

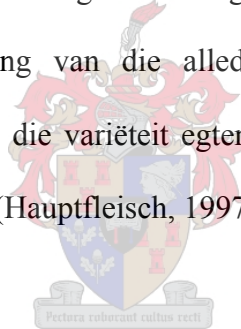
Die gebruik van variëteite in toneeltekste het velerlei funksies, wat die volgende insluit: die realistiese, metaforiese, komiese, poëtiese en politieke funksie. In die onderstaande bondige bespreking van die verskillende funksies van variëteite beskryf ek hierdie funksies aan die hand van voorbeelde waar dit nodig en van toepassing is.

Variëteite word met die oog op *realisme* aangewend wanneer 'n skrywer 'n teks skryf wat in meerdere of mindere mate 'n voorstelling van die werklikheid is. Deur die gebruik van 'n variëteit vir realistiese doeleindes gee die skrywer 'n getroue nabootsing van die alledaagse lewe, en deur meer as een variëteit te gebruik, kan



karakters getipeer en van mekaar onderskei word (Hauptfleisch, 1983:66-67). Hoe akkurater die skrywer die variëteit gebruik, hoe meer realisties sal die karakters en die geïmpliseerde verwysingsraamwerk wees.

Die *metaforiese* aspek van variëteite behels ook dat daar 'n definitiewe verwysingsraamwerk deur die variëteit geïmpliseer word (Hauptfleisch, 1997:92-93). Daar is baie ooreenkomste tussen die *metaforiese* en *realistiese* funksie van variëteite en die twee funksies word soms hand aan hand gebruik, maar die metaforiese funksie word nie altyd binne 'n realistiese opset gebruik nie. Daar kan ook 'n verdere onderskeid tussen hierdie twee funksies getref word. Die hoofdoel by die gebruik van variëteite vir realisme is om die dialoog so lewensgetrou moontlik te maak, sodat die toneelstuk 'n getroue uitbeelding van die alledaagse lewe kan wees. By die metaforiese gebruik daarvan dra die variëteit egter 'n nie-verbale boodskap oor wat tematiese status daaraan verleen (Hauptfleisch, 1997:92-93).



Die volgende geld beide die metaforiese en realistiese funksie. Die geïmpliseerde verwysingsraamwerk bestaan uit inligting oor die tyd waarin 'n drama afspeel en al die gebeure wat op daardie stadium van openbare en gemeenskaplike belang was/is, die geografiese inligting oor die plek waar 'n drama afspeel, inligting oor die sosiale stand of agtergrond van die karakters, asook hulle ouderdom, kleur, ras en geslag. Indien 'n skrywer nie kennis dra van die geïmpliseerde verwysingsraamwerk van die variëteit wat hy/sy gebruik nie, mag die teks aan sekere lede van 'n gehoor en lesers 'n boodskap of tema oordra wat nie met die skrywer se bedoeling ooreenstem nie.

Ten einde die gebruik van en die verskil tussen die realistiese en metaforiese funksie

beter te illustreer, verwys ek kortliks na 'n voorbeeld. Die bekende dramaturg Athol Fugard gebruik in sommige van sy tekste die realistiese sowel as die metaforiese funksie van variëteite, byvoorbeeld in sy teks *Boesman and Lena*. Boesman en Lena is twee Kaapse Kleurlinge. Hulle word gedwing om die “pondok” – die sinkplaatkonstruksie wat as hulle huis dien – te verlaat. Hulle verskyn op die verhoog met skynbaar al hulle aardse besittings by hulle. Boesman kom tot stilstand met Lena kort op sy hakke en begin hulle nuwe “pondok” aanmekaar slaan, terwyl Lena probeer om 'n vuur aan die gang te kry. Te oordeel na die toestand waarin hulle is en die gesprekke wat hulle met mekaar voer, is dit duidelik dat hulle lewens 'n bittere stryd om oorlewing is. Hulle gebruik baie alkohol as ontvlugting, sodat hulle van hulle ellendige bestaan kan vergeet. Dit is ook duidelik dat Boesman Lena gereeld aanrand.

Op 'n stadium verskyn 'n ou swart man, Outa, op die toneel. Lena is aanvanklik verheug oor die nuwe geselskap, maar sy besef gou dat Outa nie 'n woord verstaan van wat sy sê nie. Tog besluit sy om nie die kans deur haar vingers te laat glip om iemand te help wat selfs minder as sy het nie. Aan die einde van die drama sterf Outa, en in 'n skrikwekkende toneel val Boesman die lyk aan en skop hom uit woede en frustrasie oor die omstandighede van hulle bestaan. Boesman en Lena maak hulle dan weer uit die voete, sodat niemand hulle by die dooie man kan vind en hulle dalk vir sy dood verantwoordelik hou nie. Bostaande is 'n baie bondige en vereenvoudigde uiteensetting van die verloop van die drama.

Fugard gebruik taal in die teks op 'n besondere manier. Wertheim (2000:57) skryf die volgende daaroor:

Fugard manipulates language to characterize his two characters, for as in no other play he had ever written before or has written since is the language so heavily peppered with Afrikaans. It is true their Anglo-Afrikaans patois is a way of reminding us that Boesman and Lena's language would be Afrikaans ... in *Boesman and Lena*, the probably Xhosa-speaking Outa appears not at all to understand the characters' language, and a white English-speaking audience will not catch all of Boesman and Lena's heavily Afrikaans-laden speech. The racially mixed situation of the characters is thus cleverly and dramatically reinforced by the language they speak.

Die volgende is 'n enkele voorbeeld uit die teks wat Fugard (1970) se gebruik van taal en veral sy gebruik van Engelse woorde in die teks illustreer:

Boesman: Finished with him already? Ag nee, wat! You must try something there. He's mos better than nothing. Or was nothing better? Too bad you're both so useless. Could have worked a point. Some sports. You and him. They like Hotnot meide. Black bastards! [Lena is wandering around helplessly.] Going to call again? You'll end up with a tribe of old kaffers sitting here ...  
(Fugard, 1970:213)

Boesman is besig om met Lena te praat oor die swart man (Outa) vir wie sy kos gee en by hulle vuur laat sit. Buiten die voorbeelde in die bostaande gedeelte, gebruik Fugard ook Afrikaanse woorde soos "sukkel", "dwaal", "pondok", "Hotnot", "lieg", "moeg" en "baas". Hierdie woorde sal heel moontlik vir 'n Engelse en veral oorsese gehoor onverstaanbaar wees. Soos Wertheim in die bostaande aanhaling noem, is een doel hiermee om vir buitestaanders 'n idee te gee van die probleme wat gepaard gaan

met 'n multikulturele samelewing soos in Suid-Afrika, waar mense mekaar nie altyd verstaan nie. Selfs wanneer hulle dieselfde taal praat, het hulle nie altyd insig in mekaar se lewens nie, of wil hulle bloot nie verstaan nie.

Fugard gebruik dus gemengde taal vir realistiese en metaforiese doeleindes. Met die gebruik van Afrikaanse woorde dui Fugard aan dat die karakters eintlik Afrikaanssprekend is. Hulle vermenging van tale en kenmerkende woordgebruik (byvoorbeeld hulle gebruik van kru woorde en frases) plaas hulle in 'n spesifieke sosiale konteks, en op hierdie manier vervul die variëteit die funksie van realisme. Die metaforiese funksie van die variëteit is onder andere om die probleme in 'n multikulturele samelewing te weerspieël, soos hierbo genoem word.

Uit die voorbeeld van *Boesman and Lena* blyk dit dat daar met die gebruik van 'n variëteit baie inligting aan die gehoor of leser verskaf kan word. As gevolg hiervan kan skrywers in sommige gevalle bekostig om 'n kleiner gedeelte van die teks te wy aan agtergrondinligting ten opsigte van die karakters en die tyd en ruimte waarin hulle hulle bevind. Die rede hiervoor is dat baie van hierdie kwessies deur die gebruik van 'n variëteit en die geïmpliseerde, daarmee gepaardgaande verwysingsraamwerk aangespreek word (Hauptfleisch, 1983:66-67).

Daar kan egter nie in alle gevalle geheel en al op die geïmpliseerde verwysingsraamwerk van 'n variëteit staatgemaak word om 'n teks en karakters binne tyd en ruimte te plaas nie, aangesien alle mense nie oor dieselfde verwysingsraamwerk beskik nie. Daar bestaan altyd die moontlikheid dat lede van die gehoor nie kennis dra van die inligting of verwysings wat deur die gebruik van 'n

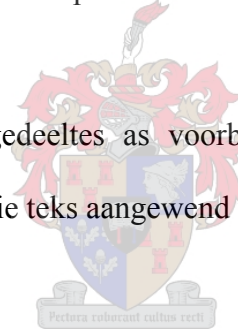
spesifieke variëteit geïmpliseer word nie. Indien 'n teks benewens die variëteit waarin die karakters praat, geen verdere aanduiding gee van hulle agtergrond of die ruimte waarbinne die toneelstuk afspeel nie, bestaan die gevaar dat lesers of lede van die gehoor verwar of selfs vervreem word. Wanneer variëteite in 'n teks gebruik word, word daar nog 'n dimensie tot karakterisering en die teks as geheel bygevoeg, maar as die teks te swaar steun op die geïmpliseerde verwysingsraamwerk van 'n variëteit, kan dit lei tot ongeronde karakters en 'n teks wat as geheel ongemotiveerd en onafgerond voorkom.

Een van die algemeenste funksies waarvoor toneelskrywers variëteite gebruik, is die *komiese* effek. In hierdie geval poog skrywers meestal nie om 'n akkurate weergawe van die variëteit weer te gee nie, aangesien sekere aspekte van die variëteit ter wille van die komiese effek oordryf word, terwyl ander uitgelaat word. Daar word dus 'n karikatuur van die sprekers van die variëteit geskep (Hauptfleisch, 1983:67-68). Die gebruik van variëteite vir hulle komiese funksie word aan die hand van die onderstaande voorbeeld verduidelik en geïllustreer.

P.G. du Plessis gebruik die komiese funksie van variëteite in sy toneeltekste *'n Seder val in Waterkloof* (Du Plessis, 1977). Die drama handel oor twee groepe mense. Die een groep bestaan uit akademici; die ander (bestaande uit die familieledede van prof. Van Vuuren) is nie hoogs opgevoede mense nie en behoort tot 'n laer sosiale groep as die akademici. Hierdie twee groepe se statusverskille word onder andere in hulle taalgebruik weerspieël. Du Plessis laat die twee groepe in verskillende registers praat, naamlik 'n baie formele Afrikaans en 'n meer informele Afrikaans wat ooreenstem met die vorm suburbs-Afrikaans, wat later aan die hand van *Siener in die Suburbs* (Du

Plessis, 1971) bespreek sal word. [Die term *suburbs-Afrikaans* is nie 'n algemeen aanvaarde term in Afrikaans as verwysing na 'n spesifieke Afrikaanse variëteit nie. Dit word meestal in verband met die dramas van P.G du Plessis, en veral *Siener in die Suburbs* (Du Plessis, 1971) gebruik. Die term is dus eerder beskrywing van die dialoog in die dramas, as die naam van die taal wat die karakters praat. Om hierdie rede word “suburbs” in hierdie geval nie met 'n hoofletter geskryf nie.] Volgens Britz (1977:164) is die treffendste eienskap van hierdie drama die verskeidenheid in die verskillende karakters se taalgebruik: “Die taal wat hulle gebruik varieer van 'n suiwer vakgerigte abstrakte taal tot die eendstert-‘slang’. Die akademici praat 'n ‘akademietaal’ (...) Die familie wat kom kuier, praat 'n onsuier maar kragtige mengeltaal wat baie ekspressief en aanpasbaar is.”

Vergelyk die volgende twee gedeeltes as voorbeelde van die twee verskillende variëteite van Afrikaans wat in die teks aangewend word:



Prof. van Vuuren: Waar het ek as opvoedkundige gefaal? Ek het gemeen dat sy in Christelik-Nasionaliteit geborge sou wees. As pedagogies-wysgerige denker het ek steeds besin oor die waardeproblematiek, waardevoorkeure, waarverwesenliking, normerende beïnvloeding, die verbesondering van selfs supra-begripmatige self-evidensie ...

(Du Plessis, 1977:4)

en

Archibald: Wat bedoel hy van die karre? Ek sal hom regsien. Wag, lat ek kyk wat ry hy. 'n Mercedes! Hel, ek sit hulle by elke robot neer of hulle stilstaan en wat's verkeerd met daai trimrings, en die aerial kos my

R26. Nou dink die ou ek's die cheapskate ...

(Du Plessis, 1977:14)

Die eerste aanhaling is 'n voorbeeld van prof. Van Vuuren, een van die akademici, se dialoog en die tweede is 'n voorbeeld van dié van Archibald, 'n lid van die *suburbs*-familie. Dit is duidelik uit die twee aanhalings dat daar 'n groot verskil is tussen die taalgebruik van hierdie twee karakters. Prof. Van Vuuren gebruik 'n oordrewe vorm van Afrikaans met baie vakterme, terwyl Archibald se Afrikaans baie Engelse woorde bevat.

Een van die funksies van die gebruik van variëteite in *'n Seder val in Waterkloof* (Du Plessis, 1977) is komedie. Die sterk kontras tussen die akademici en die *suburbs*-familie, soos daargestel deur hulle verskillende variëteite, is by tye uiters komies. Hauptfleisch (1983:77) skryf: “Du Plessis het natuurlik die gebruik van hoër en laer kodes tot 'n metafoor verhef in sy hoogs suksesvolle satire *'n Seder val in Waterkloof*, waar taal- en kultuurstereotipes fyn bekyk en ten behoewe van 'n geslaagde klugspel uitgebuit word”. Soos ek vroeër genoem het, word sekere aspekte van die variëteit gewoonlik oordryf of, soos Hauptfleisch in bostaande aanhaling skryf, uitgebuit wanneer variëteite vir hulle komiese funksie gebruik word, soos in die geval van *'n Seder val in Waterkloof* (Du Plessis, 1977). Dit kan in 'n mate tot stereotipering lei.

Du Plessis skets verskeie stereotipes of karikature in hierdie drama, onder andere die jong “eendstert” uit die *suburbs*, Archibald, en die konserwatiewe akademikus, prof. Van Vuuren. Die skepping van karikature wat 'n sekere variëteit praat, hou op sigself nie noodwendig negatiewe implikasies in vir die sprekers van die betrokke variëteit nie, maar dit kan lei tot stereotipering van die sprekers. As skrywers 'n ander skrywer

se weergawe van 'n variëteit as voorbeeld gebruik en die variëteit dan herhaaldelik op dieselfde manier aanwend, ontstaan die gevaar dat gehore en skrywers hierdie weergawe daarvan en die karikature van die sprekers later as 'n voorstelling van die sprekers sal beskou. Die probleem met stereotipering is dat dit die gehoor se persepsie van 'n sekere groep mense negatief of verkeerd kan beïnvloed.

Variëteite beskik soms as gevolg van hulle verbale aard oor uitsonderlike ritmes, klanke en beeldspraak wat nie altyd in die standaardtaal voorkom nie. Sulke eienskappe bied aan skrywers die moontlikheid om variëteite vir 'n verdere funksie, naamlik die *poëtiese*, aan te wend. Variëteite hoef egter nie noodwendig oor bogenoemde eienskappe te beskik om hulle vir poëtiese gebruik geskik te maak nie. Aangesien 'n variëteit reeds verskille in vergelyking met die standaardvorm vertoon, kan skrywers die geleentheid aangryp en poëtiese vryheid neem met die verwerking van die variëteit vir poëtiese doeleindes (Hauptfleisch, 1983:68). Die verstaanbaarheid van die dialoog moet egter in gedagte gehou word, want dit kan gebeur dat 'n skrywer 'n variëteit in so 'n mate verwerk dat dit nie meer vir die leser of die gehoor verstaanbaar is nie. De Villiers (1984:115-116) skryf die volgende in verband met versdialoog:

Dit is verder heeltemal waar dat die dialoog in die drama op sy beste altyd die indruk behoort te gee dat die oorsprong daarvan by die persoon is wat dit besig. Die toehoorder moet dit kan aanvaar as die persoon se natuurlike spreekwyse ... Geslaagde versdialoog wat suksesvol gelewer word, skep dus eerder die indruk van 'n persoon wat ongewoon goed praat, van 'n verbeeldingryke en emosievolle persoon, fassinerend om na te luister, iemand met 'n besonder lewendige spreekwyse, as van 'n



uitdrukkingstyl. Die toehoorder ervaar nie die gesproke woord direk as kunsprosa of as poësie soos 'n leser gewoonlik in die eerste plek sou doen nie, maar eenvoudig as 'n ryker, tekenender vorm van spraak wat die personasies in die drama se gevoelens en gedagtes buitengewoon volledig weergee.

De Villiers (1984:119) noem verder vier punte wat aansluit by bostaande aanhaling, waarop dramaturge moet let wanneer hulle versdramas skryf. Ek haal hulle vervolgens aan as voorstelle, eerder as riglyne. Eerstens moet die verse “gepas wees vir die akteur se spraak en vir die begrip van die gehoor ...”. Tweedens moet die woordgebruik en styl van die verse “gelykluidendheid toon met die huidige styl van gewone spraak” (De Villiers, 1984:119), sodat die gehoor nie vervreem voel deur die taalgebruik nie. Derdens moet daar “voldoende en gepaste variasie wees in die struktuur van die dramatiese verse om te voorkom dat die gehoor die stuk eentonig of vervelig of langdradig vind” (De Villiers, 1984:120) en laastens moet die dialoog oor 'n dinamiese kwaliteit beskik, aangesien dit die akteur die geleentheid moet gee om bewegings en gebare te inkorporeer.

Skrywers gebruik soms doelbewus 'n variëteit wat as die spreektaal van 'n sekere belangegroep dien om hulle saak deur middel van taal te stel. In sulke gevalle verrig die variëteit 'n *politieke* funksie. Pieterse (1994:17) skryf die volgende in verband met die verhouding tussen taal en politiek:

Die basiese raakpunt tussen taal en politiek is voorts die beskouing dat beide simboliese sosiale gedrags- en kommunikasiemedia is en dat politiek deur middel van taal geperpetueer word. Taal is nie bloot 'n kanaal waardeur informasie vloei van sender na hoorder nie, dit bevat,

kommunikeer en versterk ideologieë en verskillende (politieke) magsverhoudinge.

Hiermee maak Pieterse die stelling dat taal wel gebruik kan word om 'n politieke rol te vervul as gevolg van die implisiete ideologiese waarde daarvan. Volgens Webb (1992:9) het “die Afrikaner se sterk assosiasie met apartheid meegebring dat Afrikaans gestigmatiseer geraak het”. Hy skryf verder: “Afrikaans word tans in bepaalde belangrike kringe gesien as die simbool van manipulasie, diskriminasie en wit bevoordeling.”

Afrikaans is dus 'n gepolitiseerde taal en daarom kan die variëteite daarvan baie doeltreffend aangewend word vir 'n politieke doel. Omdat variëteite afwyk van die standaardtaal, kan die gebruik daarvan aandui dat daar in opstand gekom word teen die onderdrukkende waardesisteem, geloof, tradisies, politieke oriëntasies en/of denkwyses van die taalgroep wat deur die standaardtaal gesimboliseer word. Daar is verskeie voorbeelde in die Afrikaanse letterkunde waar taal met 'n politieke doel gebruik word, veral by werke deur skrywers soos Adam Small en Peter Snyders, wat in Kaapse Afrikaans skryf. Ek bespreek die politieke funksie van variëteite in 'n latere hoofstuk meer volledig aan die hand van toneeltekste.

Die tekste wat ek gaan gebruik vir 'n bespreking van die funksies van variëteite in toneeltekste, sluit *Maagmeisie* (Deacon, 2003) deur Thomas Deacon en *Mamma Medea* (Lanoye, 2002) deur Tom Lanoye in, maar in my bespreking gebruik ek 'n vertaling van laasgenoemde teks deur Antjie Krog. Kaapse Afrikaans word aan die hand van Adam Small se drama *Kanna hy kô Hystoe* (Small, 1965) en Oscar Peterson en Heinrich Reisenhofer se komedie *Suip!* (Peterson & Reisenhofer, 2000) bespreek.

Laastens bespreek ek P.G du Plessis se gebruik van Suburbs-Afrikaans in *Siener in die Suburbs* (Du Plessis, 1971).

Thomas Deacon maak in die versdrama *Maagmeisie* (Deacon, 2003) gebruik van Griekwa-Afrikaans. Die teks dokumenteer sekere rituele en gebruike asook die spreektaal van die Griekwawolk. Hierdie variëteit verskil heelwat van Standaardafrikaans. Die teks is in versvorm geskryf, wat die taal in die teks nog verder van die standaardtaal verwyder. Daar kan dus 'n probleem ontstaan wat betref die verstaanbaarheid van die dialoog vir standaardtaalsprekers. Dit is een van die kwessies wat ek in my bespreking van die teks sal aanraak. Die teks bied ook 'n goeie voorbeeld van die poëtiese gebruik van 'n variëteit. 'n Verdere moontlike funksie van die gebruik van variëteite is die dokumentasie daarvan; hierdie moontlikheid word aan die hand van die teks verder bespreek.

Antjie Krog gebruik 'n wye verskeidenheid variëteite in haar weergawe van *Mamma Medea* (Lanoye, 2002). Die gebruik van die verskillende variëteite het 'n duidelike metaforiese doel. Taal word ook as 'n middel tot karakterisasie gebruik en sekere temas, byvoorbeeld die kwessie van beskaafdheid teenoor barbaarsheid, word deur middel van taalgebruik versterk. Dit is dus 'n teks waarin verskeie variëteite vir 'n verskeidenheid funksies aangewend word.

*Kanna hy kô Hystoe* (Small, 1965) is 'n welbekende Afrikaanse drama. Verskeie kwessies wat verband hou met die politieke situasie wat tydens die ontstaan van die teks in Suid-Afrika geheers het, kom daarin na vore. Taal speel dus 'n metaforiese rol in die teks, maar daarbenewens word die betrokke variëteit ook vir ander doeleindes

aangewend, byvoorbeeld 'n poëtiese en realistiese funksie. Daar is reeds vroeër genoem dat Adam Small taal soms met 'n politieke doel aanwend; dit is een van die redes waarom ek hierdie teks gekies het.

Ek bespreek ook Peterson en Reisenhofer se komedie *Suip!* (Peterson & Reisenhofer, 2000), omdat die politieke kwessies wat in hierdie teks gehanteer word, ooreenstem met dié in Small se teks, hoewel dit veel later geskryf is. Die teks het egter 'n komiese aanslag; die variëteit verrig in hierdie geval dus ook 'n komiese funksie. In albei tekste word Afrikaans en Engels tot 'n mate teenoor mekaar gestel, met Afrikaans as die taal van die onderdrukker en Engels as dié van bevryding en vooruitgang.

*Siener in die Suburbs* (Du Plessis, 1971) deur P.G. du Plessis was, wat taalgebruik betref, 'n grensverskuiwende werk in die Afrikaanse toneel. Taal speel 'n duidelike sosiolinguïstiese rol in die teks en verrig sodoende 'n metaforiese funksie. Die taalgebruik in *Siener in die Suburbs* (Du Plessis, 1971) bied 'n goeie voorbeeld van die wyse waarop 'n taal vir die teater geskep kan word om 'n greep uit die samelewing voor te stel. Op hierdie manier verrig die variëteit ook die funksie van realisme.

In die volgende hoofstukke ondersoek ek die wyse waarop enkele Afrikaanse variëteite vir verskillende funksies in die genoemde dramas aangewend word. Eerstens bespreek ek twee dramas wat onlangs gepubliseer is, naamlik *Maagmeisie* (Deacon, 2003) en *Mamma Medea* (Lanoye, 2002). Daarna bespreek ek twee dramas wat in Kaapse Afrikaans geskryf is, naamlik *Suip!* (Peterson & Reisenhofer, 2000), wat onlangs gepubliseer is, tesame met *Kanna* (Small, 1965) wat reeds in die sestigerjare verskyn het. Laastens bespreek ek *Siener* (Du Plessis, 1971) wat in die

sewentigerjare gepubliseer is.



## Hoofstuk 2

### Die gebruik van Griekwa-Afrikaans in *Maagmeisie: Griekwa-stemme*

#### 2.1 Inleiding

Die versdrama, *Maagmeisie: Griekwa-stemme* (voortaan *Maagmeisie*) deur Thomas Deacon (2003), vertel die verhaal van die inisiasieproses waardeur 'n Griekwameisie gaan wanneer sy volwassenheid betree. 'n Aangepaste weergawe van Deacon se teks is die eerste keer in Oktober 2003 tydens die *Macufe* Kunstefees in die Bloemfontein-omgewing opgevoer. Akteurs uit die Griekwagemeenskap is in die produksie gebruik.

Griekwa-Afrikaans dateer volgens Coetzee (2000:Internetbron) “uit die negentiende eeu voor die Voortrekkertyd”. In die agtiende eeu het daar 'n Khoi-Khoistam naby St. Helenabaai gewoon wat as die Grigriquas bekend gestaan het en hulle eie inheemse taal gepraat het. Volgens Nel (2004:IB) het Adam Kok I destyds lede van die Grigriquas, asook skipbreukelinge, vlugtende misdadigers en afstammelinge van blankes en Kaapse Khoi-Khoi om hom vergader. Hierdie groep mense het geleidelik vanaf die Kaap noordwaarts getrek tot hulle uiteindelik in die omgewing van die huidige Kimberley aangekom het. Eerwaarde John Campbell, 'n sendeling, het hulle die naam “Griekwas” gegee toe hy in 1813 onder hulle begin werk het. Volgens Nel (2004:IB) het die Griekwas teen daardie tyd reeds 'n “heel nuwe taal ontwikkel wat baie met Nederlands gemeng was”.

In 1862 is die Griekwaleier Adam Kok III deur Sir George Grey, destydse goewerneur van die Kaapkolonie, ooreed om na die Kokstadomgewing te verhuis as gevolg van 'n dispuut oor die besitreg van diamantvelde. Die Griekwas het hierdie

gebied Nuwe Griekwaland genoem, en die meeste Griekwas woon vandag nog in die omgewing en praat steeds hulle unieke taal.

Griekwa-Afrikaans verskil dramaties van Standaardafrikaans en beskik oor 'n aantal unieke kenmerke wat dit van die standaardtaal onderskei. Verskeie inheemse Afrikatale, byvoorbeeld Khoi, San, Korana en Bathlapin, het 'n invloed gehad op die vorming en totstandkoming van Griekwa-Afrikaans. Verdere invloede sluit in Nederlands en Engels. Aangesien die variëteit etlike verskille ten opsigte van Standaardafrikaans toon, is die verstaanbaarheid daarvan soms 'n probleem vir standaardtaalsprekers. Hierdie kwessie word later in die hoofstuk bespreek.

Hier is 'n opsomming van sommige van die unieke kenmerke wat Griekwa-Afrikaans van Standaardafrikaans onderskei, soos gebruik deur Deacon in *Maagmesie* (Deacon, 2003).



Deacon gebruik *beeldspraak* om sodoende die karakters se taalgebruik te verryk met beelde ontleen aan die natuur en die fisiese omgewing van die Griekwas, byvoorbeeld:

Ouma Trooitjie: (...) jy soos an kleurselmot, opper, op  
ôr witgatbome vlerk sal rek,  
tot dour by oense himmelsplek ...  
(Deacon, 2003:24)

Die woord “kleurselmot” verwys volgens 'n voetnota in Deacon (2003:24) se teks na 'n skoenlapper of 'n vlinder. In die gedeelte vergelyk Ouma Trooitjie 'n mens se reis

na die hemel met die manier waarop 'n vlinder opstyg en oor die boomtoppe wegvlieg.

In Griekwa-Afrikaans en die taalgebruik van die Griekwa-karakters in *Maagmeisie* (Deacon, 2003) word daar soms 'n “e” bygevoeg na meervoudsvorme, byvoorbeeld in Ouma Klipskoen se woorde: “*Seunse* van oens Griekoesland ...” (my kursivering) (Deacon, 2003: 18). Palatalisasie vind by verskeie woorde in die teks plaas. Een voorbeeld hiervan is Ouma Trooitjie se uitspraak van “keend” [kje:nd] (Deacon, 2003: 14) in plaas van *kind* [kənt]. In die geval vind daar egter meer as net palatalisasie plaas – die e-klink word ook verleng en vervang die neutrale vokaal [ə].

Griekwa-Afrikaans staan soms skertsenderwys bekend staan as “Harmansdruptaal” (Nel, 2004:IB) as gevolg van die *onvaste lengte van vokale by die uitspraak van sommige woorde* (klinkers wat amper altyd verleng word), wat lei tot die temerige uitspraak. Byvoorbeeld, die Verteller in *Maagmeisie* spreek *oor* [o:r] uit as “ôr” [ɔ:r] (Deacon, 2003: 11) – 'n verskynsel bekend as oorronding. Ouma Trooitjie spreek *kyk* [kəik] uit as “keek” [ke:k] (Deacon, 2003:11), waar die onvaste vokaallengte deur vokaalverwisseling veroorsaak word. Buiten vir die onvaste vokaallengte, vind daar ook soms 'n wisseling van vokale plaas wat bekend staan as *vokalisme* – byvoorbeeld wanneer Ouma Trooitjie suster [sæstər] as “seuster” [sø:jtər] (Deacon, 2003:11) uitspreek en wanneer sy uit [œyt] uitspreek as “uut” [y:t] (Deacon, 2003:15).

Deacon gebruik in dié versdrama sekere unieke Griekwa-Afrikaanse sinskonstruksies, byvoorbeeld die konstruksie met *goed* en die *vir*-konstruksie. In sommige gevalle



word *goed* gebruik in plaas van *hulle*. Voorbeelde is Ouma Trooitjie wat van “jullegoed” (Deacon, 2003: 16) en “magoed” (Deacon, 2003:28) praat.

In Kaapse Afrikaans is daar ook ’n sintaktiese kenmerk wat verband hou met die gebruik van *vir*, maar in dié geval is dit ’n sintaktiese konstruksie met ’n Engelse ekwivalent, waar *vir* in plaas van ander voorsetsels gebruik word. Die *vir*-konstruksie in Griekwa-Afrikaans is nie noodwendig ’n na-afery van die Engelse sinskonstruksie nie, aangesien die *vir* in Griekwa-Afrikaans nie in die plek van ander voorsetsels staan nie. Vergelyk hier die Verteller se woorde: “Ouma trooitjie swaai vir kerie bokant kop” (Deacon, 2003:21).

Verdere sinskonstruksies wat deur Deacon aangewend word, sluit in *skakelwerkwoordkonstruksies* en *herhalingskonstruksies* wat konstruksies insluit soos *in...in*, *uit...uit* en *met...saam*. Let hier byvoorbeeld op Ouma Trooitjie se gebruik van “sterkte uut jul lyfte uut kan spring” (Deacon, 2003:31). *Skakelwerkwoordkonstruksies* behels dat inhoudswoorde soos *loop* en *kom* grammatikaal funksioneel aangewend word. Die Verteller sê byvoorbeeld: “teen afte van die steilte weg loop draai” (Deacon, 2003:11).

Hierdie is nie ’n volledige lys kenmerke van Griekwa-Afrikaans óf die kenmerke daarvan wat in *Maagmeisie* (Deacon, 2003) aangewend word nie. Dit is slegs ’n opsomming van sommige van die uitstaande kenmerke van Griekwa-Afrikaans wat met ’n redelike hoë frekwensie in die teks voorkom.

Du Plessis (1999:IB) en Van Rensburg (1990:81) is van mening dat Griekwa-Afrikaans vinnig aan die kwyn is. 'n Moontlike oorsaak hiervan is volgens Van Rensburg (1990:81) dat die jonger sprekers van Griekwa-Afrikaans skoolopleiding in Standaardafrikaans ondergaan en dan hierdie variëteit as spreektaal aanneem. 'n Verdere oorsaak behels moontlik dat die Griekwas as gevolg van blootstelling aan die media en toenemende kontak met Standaardafrikaans- en Engelssprekendes, sowel as sprekers van 'n verskeidenheid ander in- en uitheemse tale, nie meer so 'n geïsoleerde groep vorm as wat in die verlede die geval was nie. Hulle spreektaal word dus al hoe meer deur Standaardafrikaans en ander tale, byvoorbeeld Engels, beïnvloed.

Ek het in die inleidende hoofstuk die moontlikheid genoem dat variëteite soms in toneeltekste gebruik word vir die *dokumentasie* daarvan. Dit sou dus gevalle wees waar 'n variëteit aangewend word ten einde die unieke spreektaal van 'n sekere bevolkingsgroep te dokumenteer. Dokumentasie van tale en variëteite is van groot belang by tale wat, soos Griekwa-Afrikaans, die risiko loop om as spreektaal al hoe meer in onbruik te raak. Die dokumentasie van Griekwa-Afrikaans is ook belangrik aangesien daar nog relatief min in die taal geskryf is en dit dus vir baie ander Afrikaanssprekendes 'n onbekende variëteit is. Die gebruik van Griekwa-Afrikaans as skryftaal maak dit meer toeganklik vir al die sprekers van Afrikaans.

Die dokumentasie van Griekwa-Afrikaans en die insluiting van hierdie variëteit in die Afrikaanse taalspektrum is tans van groot belang as gevolg van die poging om Afrikaans te herdefinieer. Soos reeds genoem, het sommige mense Afrikaans in die verlede verkeerdelik as die eksklusiewe besit van wit standaardtaalsprekers beskou. Die dokumentasie en gebruik van variëteite soos Griekwa-Afrikaans as skryftaal toon

dat daar tans ten opsigte van Afrikaans gepoog word om 'n taal te skep wat inklusief en toeganklik is vir die sprekers van al sy variëteite.

Van Zyl (2003:IB) noem *Maagmeisie* 'n “digterlike weergawe van 'n stuk kultuurgeskiedenis”, aangesien dit 'n drama is wat in versvorm van 'n Griekwatradisie vertel. Volgens Weideman (2003:IB) is hierdie drama nie net nog 'n literêre werk nie, maar 'n “reddingsdaad”. Hiermee bedoel hy dat die drama deels ten doel het om die “vinnig eroderende mondelinge oorlewings en gebruike” (Weideman, 2003:IB) van die Griekwas te dokumenteer. Beide die taal en tradisies van die Griekwas is hier op die spel; dus is Deacon se teks nie net 'n dokumentering van die taal nie, maar ook van die Griekwas se tradisies. Die variëteit word vir verskeie funksies in die teks aangewend. Ek gaan in my bespreking van die teks veral op die metaforiese en poëtiese funksie van die variëteit fokus.

## 2.2 Bespreking van *Maagmeisie: Griekwa-stemme*

*Maagmeisie* is 'n beskrywing van die inisiasierituele waartydens Maagmeisie ('n jong, maagdelike vrou) volwassenheid betree of, soos Weideman (2003:IB) dit stel, “deur ouer Griekwavroue in die geheimenisse van die lewe ingelyf word”. Die belangrikste tema in die drama is tradisie, wat die oorvleueling en vermenging van verskillende tradisies insluit, sowel as die bewaring, oorlewering en verlies daarvan.

Tydens die inisiasietydperk moet Maagmeisie haar vir 'n tydperk van twee weke in 'n “hok” ('n roubaksteenhuus) afsonder. Daar is verskeie tradisionele rituele wat deel vorm van die inisiasieproses. Die ouer Griekwavroue smeer Maagmeisie se lyf met “bokmis, boegoe, saggerooide klei” om “die mag van donker geesgoed te verdryf”

(Deacon, 2003:14). Later word die kleimengsel met 'n mengsel van boegoe, melk en 'n lam se maagsap afgewas en in 'n skilpaddop opgevang om aan die waterslang te offer. Na afloop van die inisiasietydperk word Maagmeisie deur die ander Griekwas as 'n volwasse vrou aanvaar en is sy gereed om met Aramsram ('n jong man) verenig te word. Maagmeisie gooi boegoe in die vuur as “teken lat die band van liefbly ewiglik sal duur” (Deacon, 2003:31).

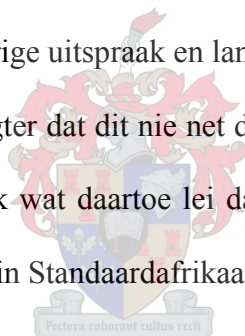
Die versdrama open met die “Lofdig”, wat as 'n proloog tot die drama dien. Die eerste versreël van die Lofdig is: “Oense Griekwa ees soos kanniedood ...” (Deacon, 2003:7). “Kanniedood” verwys volgens 'n voetnoot deur die skrywer na 'n “geharde aalwyn wat in die Noord-Kaap voorkom”. Volgens hierdie vergelyking is die Griekwas net so “gehard” soos die aalwyn en kan hulle ten spyte van moeilike omstandighede oorleef. Die aalwynplant moet meeding met die moeilike weersomstandighede in die Noord-Kaap, waar dit soms vir lang tye baie droog en warm is. Die Griekwas, daarenteen, voer 'n stryd teen die elemente wat tot die verval van hulle taal en tradisies kan bydra. Die vergelyking verwoord op 'n beeldryke wyse een van die temas van die drama, naamlik die voortsetting of oorlewing van die Griekwataal en -tradisies. Daar word dus nie net na die Griekwas self verwys nie; ook hulle tradisies is soos “kanniedood” en sal nie maklik verdwyn nie. Die variëteit vervul hier 'n metaforiese funksie, aangesien die taal oor tematiese waarde beskik.

Die openingsreëls van die drama skep 'n sekere atmosfeer. Woorde soos “klippensrant” en “bergkam” skets aan die leser of gehoor 'n beeld van die landskap in die Noord-Kaap, terwyl die verwysings na die maan aandui dat dit aand is. Die drama word dus binne 'n spesifieke geografiese konteks geplaas.

Verteller: En ver, ver agter klippensrant,  
steek nag an dikpit vetkers brand,  
maak rondgepramde maan,  
haar teupel teun die bergkam staan

(Deacon, 2003:11)

Die verteller gebruik beskrywende en beeldryke taal om die eenvoudige boodskap dat dit aand is, oor te dra. Daar is vroeër aangedui dat Griekwa-Afrikaans, volgens Nel (2004:IB), soms skertsenderwys “Harmansdruptaal” genoem word. Hierdie benaming is moontlik die gevolg van die onvaste vokaallengte in sommige woorde, byvoorbeeld “teupel” in plaas van “tepel” en “teun” in plaas van “teen” in die bostaande aanhaling. Dit lei volgens Nel tot “die temerige uitspraak en langsame praterij ...” (Nel, 2004:IB). In die gedeelte hierbo blyk dit egter dat dit nie net die uitgerekte klinkers is nie, maar ook die beskrywende taalgebruik wat daartoe lei dat dit soms in Griekwa-Afrikaans langer neem om iets te sê as wat in Standaardafrikaans die geval sou wees.



Die dialoog is in versvorm geskryf, wat ’n verdere rede is vir die gebruik van beeldspraak. Laasgenoemde verleen poëtiese waarde aan die taal. Die dialoog het ook ’n spesifieke rympatroon – in die bostaande gedeelte gebruik die skrywer paarrym. Soos ek reeds genoem het, word die variëteit dus in die teks vir ’n poëtiese funksie aangewend.

Nadat die verteller die atmosfeer geskep het, begin Ouma Trooitjie (een van die ouer Griekwawroue) die verhaal van Maagmeisie se inisiasieproses vertel. Ouma Trooitjie beskryf die eerste gebeure in die ritueel as volg:

Ouma Trooitjie: Teken lat die tweetandlam  
vasgevat moet word,  
vir Maagmeisie, sy bloed moet stort

(Deacon, 2003:11)

Soos met die verteller se dialoog, gebruik die skrywer hier ook paarrym. As deel van die ritueel moet die ou Griekwavroue vir Maagmeisie 'n skaapooi slag. Deacon skryf dat dit “die laaste fase van Maagmeisie se kindertyd verteenwoordig” (Deacon, 2003:35). Die lewe (of geboorte) en die dood word op verskeie plekke in die teks as simbole gebruik. Die skaapooi se dood is simbolies van die einde van Maagmeisie se kindertyd, wat met 'n nuwe begin vereenselwig word, aangesien sy binnekort haar nuwe lewe as volwasse vrou gaan betree. Die simboliese gebruik van taal in hierdie gedeelte is nog 'n voorbeeld van die wyse waarop die variëteit metafores aangewend word in hierdie drama.



Die waterslang, waarna ek reeds verwys het, speel 'n belangrike rol in die inisiasieritueel. Die verteller verwys in die onderstaande gedeelte vir die eerste keer na die waterslang:

Verteller:       Roep reentboogslyf van waterslang  
                      om luglaans ôr fontein te hang,  
                      wyl Maagmeisie nou seet en wag

(Deacon, 2003:14)

Deacon gee die volgende beskrywing van die waterslang: “ 'n aantreklike, manlike reptiel met pragtige blou oë en lang oogwimpers. Op sy voorkop is daar 'n helder lig. Soms word gepraat van 'n kosbare blink steen op sy voorkop.” (Deacon, 2003:37). Die

gebeure wat met die waterslang verband hou, word as die dramatiese klimaks in die teks gebruik, aangesien dit die slang is wat uiteindelik besluit of Maagmeisie en haar offers aanvaarbaar is al dan nie, en hierdie besluit bepaal of sy as volwasse vrou 'n voorspoedige lewe sal lei.

As deel van die inisiasieritueel smeer Ouma Trooitjie Maagmeisie se lyf met “bokmis, boegoe, saggerooide klei” (Deacon, 2003:14) om “die mag van donker geesgoed te verdryf” (Deacon, 2003:14). Volgens Deacon word daar tydens die inisiasietyperk slegs gefluister in Maagmeisie se teenwoordigheid. Terwyl Ouma Trooitjie die mengsel aan haar smeer, fluister sy die volgende woorde in haar oor:

Ouma Trooitjie: Daar's dinge wa jy nog moet hoor, my keend,  
als jy die lewe vas wil bind

(Deacon, 2003:14)

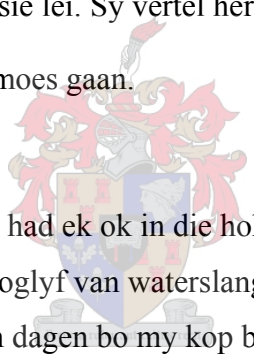
Die “dinge” wat Ouma Trooitjie in Maagmeisie se oor fluister, is wysede wat sy as bejaarde vrou aan 'n jong vrou oorvertel om haar voor te berei op die lewe van 'n volwasse vrou. Ouma Trooitjie vertel haar wat die doel is van al die rituele waardeur sy moet gaan en hoe dit haar op haar lewenspad sal help.

Ouma Trooitjie: Bekbeen van die lam moet heulgelyf kom uut die vuur,  
annars sal die dood lê loer dié uur  
lat afgôï pyne keer op keer  
door jou se lyf bly ruk en skeur

(Deacon, 2003:15)

Die bekkenbeen en stert van die skaapooi wat deur die leier van die “ouvroue” geslag word, moet volgens Deacon (2003:35) nie saam met die ander vleis gekook word nie. Hierdie liggaamsdele moet heel bly selfs wanneer dit gekook word, anders sal die meisie met groot smart geboorte skenk. Deacon skep in hierdie gedeelte ’n sterk kontras deur die lewe en die dood terselfdertyd ter sprake te bring. Hoewel lewe en dood hier letterlik gebruik word en nie as simbole nie, herinner die gebruik daarvan ’n mens daaraan dat hierdie twee aspekte ’n belangrike rol in die drama speel. Die rympatroon in die bostaande gedeelte is weereens paarrym.

Ouma Klipskoen is ook een van die ouer Griekwavrouens wat Maagmeisie deur die verskillende fases van haar inisiasie lei. Sy vertel herinneringe uit haar jong dae toe sy self ook deur die inisiasieproses moes gaan.



Ouma Klipskoen: Soos jy had ek ok in die hok gesit, gebid  
lat reentbooglyf van waterslang,  
tot end van dagen bo my kop bly hang,  
gevra lat eek vir altoos mooi en oulik vet sal bly,  
al sal die tyd met hom se vingers ôr my lyf bly gly  
(Deacon, 2003:16)

Daar is in hierdie gedeelte ’n verwysing na die waterslang, wat weereens sy belangrike rol in die inisiasieritueel bevestig. Hoewel daar in die eerste versreël ’n effense variasie in die rymskema is, gebruik Deacon paarrym vir Ouma Klipskoen se dialoog. Lewe en dood, wat tot dusver simbolies aangewend is, word hier deur jeug en ouderdom vervang. Ouma Klipskoen is oud en sy vertel hoe sy gehoop het dat sy vir altyd jonk sal bly. Sy het selfs die waterslang gevra om by haar te bly sodat sy altyd “mooi en oulik vet sal bly” ten spyte van die jare wat verbygaan.



Een van die belangrikste dryfvere vir die inisiasieritueel is Maagmeisie se vrugbaarheid. Baie dele van die ritueel is daarop gerig om te verseker dat sy vrugbaar sal wees en maklik geboorte kan skenk. Die onderstaande gedeelte is 'n voorbeeld hiervan:

Ouma Klipskoen: Smeer met boegoe vanaf hakskeen

ôr die lyf en teussen been,  
solat doodlyflammer pad sal vat,  
soos vuurvonk luglaans weg sal spat,  
uut jul se lyfte weer an lyf sal groei,  
soos perskieboom wat vroegjaar blomsel bloei,  
en uut dié knopsel van die voorjaarsblom,  
dour elke keer an nuwe perskie uut sal kom.

(Deacon, 2003:18)

Ek het genoem dat *tradisie* die oorkoepelende tema in die drama is – veral die voortbestaan van tradisies speel 'n belangrike rol. Maagmeisie word voorberei vir fisiese voortplanting, wat die voortbestaan van haar mense verseker. *Maagmeisie*, daarenteen, dokumenteer die taal en 'n belangrike tradisie van die Griekwas, en op hierdie manier beywer die drama hom vir die voortbestaan van die Griekwatradisies. Vrugbaarheid en voortplanting word dus in die aanhaling gebruik as 'n metafoor wat die tema benadruk. Deacon maak in hierdie gedeelte van metafore, vergelykings en beeldspraak gebruik, en daar word weereens na lewe en dood verwys. Die woord “doodlyflammer” dui volgens Deacon (2003:18) op onvrugbaarheid of misgeboorte. Boegoe word aangesmeer om misgeboortes en onvrugbaarheid te verhoed. Dit word vergelyk met 'n vuurvonk wat die lug in skiet en verdwyn. Die reël “uut jul se lyfte weer an lyf sal groei” is 'n verwysing na swangerskap: dit word vergelyk met 'n

perskeboom, waaruit daar elke jaar nuwe bloeisels en vrugte groei. 'n Nuwe begin en nuwe lewe is baie belangrik en die ritueel word gevolg om die dood af te weer.

Wanneer die inisiasieproses die punt bereik waar Maagmeisie na die waterslang moet gaan, word 'n velsak met “die bene van die ooi, maagsap, asook die rooikleit wat van die Maagmeisie se lyf afgewas is” (Deacon, 2003:37) saamgeneem as 'n offer aan die waterslang.

Ouma Klipskoen: Als vellesak nie afsak uun die stroom,  
had jy verloor  
sal jy ôr Griekoeswerwe laans moet swerf,  
tot oudgeid an jou lyf bly kerf.  
Niemand om jou hante ôrmekaar te vou,  
als dood met vasgrypvingers an jou nekpit klou.  
(Deacon, 2003:22)

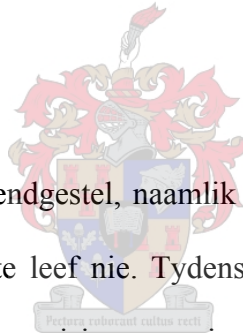
As die velsak sink, is dit volgens die aanhaling hierbo 'n teken dat die waterslang dit aanvaar het; as dit bly dryf, aanvaar hy dit nie en sal Maagmeisie nooit 'n man of kinders hê nie. Sy sal dan, na aanleiding van die woord “Griekoeswerwe” vir die res van haar lewe moet rondswerf soos die Griekwas van ouds wat, soos vroeër genoem, rondgeswerf het voordat hulle in die huidige Kokstadomgewing gevestig geraak het.

Nadat die velsakoffer deur die waterslang aanvaar is, slaan Ouma Trooitjie met haar kiere op die water. As die druppels op Maagmeisie val, is dit 'n teken dat sy 'n maagd is en deur die waterslang aanvaar word.

Sangers: Oense seuster had an vrou geword,  
dour't water ôr haar lyf gestort.  
Oense seuster ees nou uutgeskoon  
sy dra haar slang se waterkroon.  
Pluk die riel uut jou se tweesnaar, speulman,  
lat oens sing en speul tot geelmaan  
speekwiel agter gatskantrante sak,  
en dag se rooi vir voorloper uut hy se hangplek haak.

(Deacon, 2003:26)

Die druppels val wel op Maagmeisie, en uit blydschap en dankbaarheid volg daar 'n groot feesviering, omdat sy as maagd deur die waterslang aanvaar is. Die inisiasieydeperk is nou byna verby en dit is nie meer lank voor sy die lewe van 'n volwasse vrou kan betree nie.



'n Nuwe karakter word nou bekendgestel, naamlik Oudste Meerkat. Sy is 'n baie ou vrou en het nie meer lank om te leef nie. Tydens die inisiasieritueel vorm Oudste Meerkat 'n sterk kontras met Maagmeisie, aangesien laasgenoemde pas "hergebore" is as 'n volwasse vrou. Lewe en dood word weereens simbolies gebruik om hierdie kontras te stel. Hoewel lewe en dood hand aan hand gebruik word, is die uiteindelijke boodskap een van hoop: dit wat verlore sou gaan met Oudste Meerkat se dood, word nou behou en voortgesit deur Maagmeisie, wat haar nuwe lewe betree en die voortbestaan van die tradisies sal verseker.

Die gedeelte van Ouma Trooitjie oor Oudste Meerkat bring weer 'n nuwe idee na vore, in verband met die voortbestaan van tradisie.

Ouma Trooitjie: Deet wat sy oens nog kon leer, sal wegwaai  
soos die wind,  
en dour waar sy geloop had, sal man en vrou  
en keend,  
anner spore ooptrap tot uun voorkantsland.  
Waar Jirre van die lewe an newie vuur lat  
brand.

(Deacon, 2003:29)

Ouma Trooitjie sê dat die dinge wat Oudste Meerkat hulle nog kon leer, na haar dood met die wind sal wegwaai en verlore sal wees vir hulle wat agterbly. Daar is dus altyd 'n bietjie kennis en wysheid wat verlore gaan. Dit herinner 'n mens aan die feit dat Griekwa-Afrikaans (soos vroeër genoem) as gevolg van die jeug se skoolopleiding in Standaardafrikaans en hulle kontak met die media, in onbruik raak. Hoewel die taal mondelings oorgedra en skriftelik gedokumenteër kan word, gaan daar met verloop van tyd tog iets daarvan verlore. Dieselfde geld hulle tradisies.



Die drama sluit af met Maagmeise en Aramsram wat trou aan mekaar belof. Die leser of gehoor word dus gelaat met die hoop dat hulle 'n nuwe geslag sal verwek. Maagmeisie en Aramsram sal hopelik al die dinge wat hulle geleer het, aan hulle kinders oordra en só die voortbestaan van die Griekwas se taal en tradisies vir nog 'n generasie verseker.

'n Mens vind baie verwysings na die Bybel en die Christelike geloof in die teks. Daar is byvoorbeeld die herhaalde verwysing na Adam en Eva, wat volgens die Bybel die eerste man en vrou was wat deur God geskape is. "Aramsram" (Deacon, 2003:22) en "Aram" (Deacon, 2003:15) verwys in die teks na die manlike geslag. Die naam "Eva"

word nie direk gebruik om na die vroulike geslag te verwys nie, maar dien wel as simbool van die voorspoed van die lewe, aangesien nuwe lewe deur Eva moontlik is. “Evasblaar” (Deacon, 2003:23) verwys byvoorbeeld na die voorspoed van die lewe.

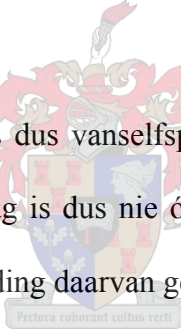
Verder word Ouma Trooitjie deur die verteller met Moses vergelyk [“soos Moses van jaar nêr” (Deacon, 2003:23)]. Moses is ’n karakter uit die Bybel wat sy volk moes lei, en Ouma Trooitjie moet nou vir Maagmeisie deur die inisiasieproses en dus op die pad na volwassenheid lei. Oudste Meerkat word vergelyk met Job, ’n man wat in smart verkeer en sy lot bekla nadat God Satan toegelaat het om hom van al sy aardse besittings, sy gesin en sy gesondheid te ontnem [“Dees oudste Meerkat, zat der dagen, wat soos an Job der jare nêr haar levenslot beklagen” (Deacon, 2003:28)].

Die gebruik van Bybelse verwysings tussendeur die beskrywing van ’n tradisionele inisiasieproses weerspieël die vermenging van volke en kulture waaruit die Griekwas en hulle unieke kultuur ontwikkel het. Soos ek vroeër genoem het, is die Griekwas afkomstig uit ’n Khoi-Khoistam wat as die Grigriquas bekend gestaan het, tesame met skipbreukelinge, vluggende misdadigers en afstammeling van blankes en Kaapse Khoi-Khoi. Die inisiasieritueel wat in *Maagmeisie* beskryf word, is moontlik erfgoed uit die Khoi-Khoitradisies. Die Christelike invloed is moontlik afkomstig van hulle ander voorouers, of dalk eerwaarde John Campbell, die sendeling na wie ek vroeër verwys het, wat in 1813 onder die Griekwas begin werk het.

Die funksies waarvoor die variëteit in die teks gebruik word, en waarop ek in die bespreking gefokus het, is die metaforiese en poëtiese funksie, sowel as die dokumentasie van die variëteit.

Aangesien die variëteit met 'n metaforiese doel aangewend word, kan 'n mens aanneem dat die gebruik daarvan 'n spesifieke verwysingsraamwerk impliseer. Die geïmpliseerde verwysingsraamwerk verbonde aan Griekwa-Afrikaans sluit die geskiedenis rondom die totstandkoming van die Griekwavolk en hulle tradisies in, asook die aard van die omgewing waar hulle gevestig is, naamlik die Kokstad-area in die huidige Noord-Kaapprovinsie. Die metaforiese funksie word vervul deur tematiese inhoud aan taal toe te skryf. Die oorkoepelende tema, naamlik *tradisie*, word met behulp van verskeie simbole, byvoorbeeld lewe en dood, in die teks behandel. Die dokumentasie van die variëteit en die inisiasiepraktyk dien ook 'n tematiese doel, aangesien dit die tema van die voortbestaan van tradisies benadruk.

*Maagmeisie* is 'n versdrama; dit is dus vanselfsprekend dat die variëteit in die teks poëties aangewend word. Die vraag is dus nie óf die variëteit poëties gebruik word nie, maar eerder of hierdie aanwending daarvan geslaagd is al dan nie.

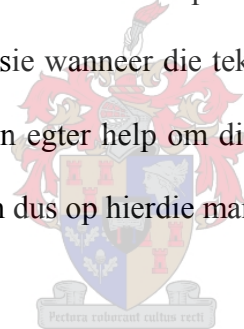


Ek verwys in die inleidende hoofstuk na vier punte waarop daar volgens De Villiers (1984:119) gelet moet word wanneer taal poëties aangewend word in dramas. Een van die punte behels dat die verse “gepas [moet] wees vir die akteur se spraak en vir die begrip van die gehoor” (De Villiers, 1984:119). Griekwa-akteurs is in die eerste opvoering van *Maagmeisie* (Oktober 2003) gebruik en die dialoog sou dus wel gepas gewees het vir die akteurs se spraak.

Die verstaanbaarheid van die dialoog vir die gehoor kan egter probleme veroorsaak. In vergelyking met die aantal literêre werke wat in 'n variëteit soos Kaapse Afrikaans

geskryf en gepubliseer word, word daar min in Griekwa-Afrikaans geskryf. As gevolg hiervan is Griekwa-Afrikaans nie so algemeen bekend soos sekere ander Afrikaanse variëteite nie. Verder toon die variëteit baie meer verskille ten opsigte van Standaardafrikaans as sommige van die ander variëteite; daarom is dit soms minder verstaanbaar as byvoorbeeld suburbs-Afrikaans of Kaapse Afrikaans. Die Griekwas kry inspirasie uit hulle omgewing vir die beeldspraak wat in die variëteit aangetref word. Sonder 'n mate van kennis van die Griekwas se historiese omgewing kan die beeldspraak vir die leser of gehoor geheel en al onverstaanbaar wees.

Deacon gebruik dikwels voetnote om woorde wat uniek is aan Griekwa-Afrikaans in Standaardafrikaans te omskryf. Dit oorkom die probleem van verstaanbaarheid vir die leser. Voetnote is egter nie 'n opsie wanneer die teks opgevoer word nie. Die akteurs se dramatisering van die teks kan egter help om die gehoor se begrip van woorde te vergemaklik en die probleem kan dus op hierdie manier opgelos word.



De Villiers (1984:119) skryf verder dat daar variasie in die verse van versdramas moet wees om te voorkom dat die stuk eentonig raak. Die dialoog behoort oor 'n dinamiese kwaliteit te beskik wat ruimte laat vir die inkorporasie van bewegings en gebare deur akteurs. Die gebruik van bewegings en gebare is in die geval van *Maagmeisie* van groot belang, aangesien dit die verstaanbaarheid van die dialoog kan beïnvloed.

Kritici is in twee kampe verdeel oor die poëtiese waarde of geslaagdheid van die teks. Weideman (2003:IB) skryf dat Deacon “atmosfeerryke en dramatiese beskrywings” gebruik om die “agtergrond en milieu” te skets en dat hy veral beïndruk is deur die “beeldryke uitbeelding van die maan, die Noord-Kaapse omgewing en die

waterslang”. Weideman se kritiek op die gebruik van beeldspraak is positief. Alhoewel hy die rympatrone en versritme nie noem nie, lei ek af dat *Maagmeisie* volgens Weideman as versdrama slaag as gevolg van die indrukwekkende beeldspraak.

Van Zyl (2003:IB) voel dat die drama as geheel hom nie juis beïndruk nie, maar dat dit baie bied wat “poësieliefhebbers kan geniet”. Hy verwys ook spesifiek na die beeldspraak of, soos hy dit noem, die “andersoortige terme en segswyses” in die dialoog. Ten spyte van sy gemengde gevoelens oor die drama as geheel, lyk dit tog of die poëtiese gebruik van die variëteit en die beeldspraak hom beïndruk.

Olivier (2003:IB) verskil egter van Weideman en Van Zyl. Volgens hom beïndruk die poësie in die teks nie juis nie. Hy kritiseer die feit dat Deacon die verskillende karakters se dialoog nie “werklik onderskeidend maak nie”. Nie een van hulle het dus ’n “eiesoortige dramatiese kwaliteit” nie. Al die karakters praat in paarrym – nie een van hulle praat “deurgaans in ’n afgewisselde ritmiese of lettergrepige patroon nie” (Olivier, 2003:IB). Olivier meen dat die teks veel meer sou kon wees indien Deacon meer moeite gedoen het om die karakters van mekaar te onderskei wat dialoog betref.

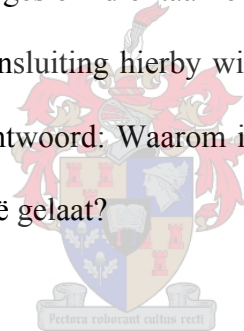
Hoewel die teks ryk is aan beeldspraak, metafore en vergelykings, bied dit, soos Olivier (2003:IB) tereg opmerk, nie veel in terme van afwisseling in die rympatroon en ritme nie. Die karakters se spreekbeurte volg logies op mekaar, maar hulle kommunikeer nie direk met mekaar nie (buiten aan die einde waar *Maagmeisie* en *Aramsram* met mekaar praat). Die dialoog is meestal in die vorm van ’n vertelling geskryf en is effens eentonig, omdat daar nie variasie tussen die taalgebruik van die



verskillende karakters is nie. Elkeen van die karakters kan sy/haar eie vertelling dramatiseer, maar omdat hulle nie direk met mekaar kommunikeer nie, kan die dramatisering ook, soos die dialoog, eentonig raak. Die gevaar bestaan dus dat die teks tydens 'n opvoering eentonig kan raak. Danksy ryk beeldspraak en die gebruik van metafore bied die teks geslaagde poësie, maar as dramatiese dialoog bied dit nie aan die verskillende karakters veel moontlikhede vir individuele interpretasie nie.

### **2.3 Slotgedagtes**

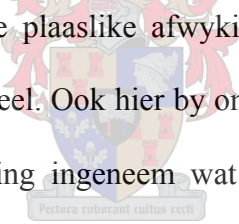
Ek het verskeie kere in die bespreking van *Maagmeisie* genoem dat die drama die taal en tradisies van die Griekwas dokumenteer. Ek het ook genoem dat hierdie dokumentasie belangrik is, aangesien die taal en tradisies by die jonger geslag Griekwas in onbruik raak. In aansluiting hierby wil ek ten slotte die volgende vraag stel, gevolg deur 'n moontlike antwoord: Waarom is die dokumentasie van Griekwa-Afrikaans in die verlede agterweë gelaat?



Daar bestaan wel 'n aantal toneeltekste waarin Griekwas uitgebeeld en hulle taal gebruik word. Twee hiervan is Nico Luwes se teks *Aku Vang 'n Ster* (Luwes, 1988) en Hans du Plessis se ongepubliseerde drama *Broerse* wat in 1997 by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees opgevoer is. Die karakter Aku is van onsekere afkoms en toon Griekwa-, Boesman- en blanke trekke. Sy taalgebruik toon ooreenkomste met Griekwa-Afrikaans. *Broerse* is geskryf in Griekwa-Afrikaans en toon tematiese oorkomste met sosiaal-politieke dramas. Die bestaan van Griekwa-Afrikaans en die sprekers daarvan is dus in die verlede nie geheel en al geïgnoreer nie, daar is bloot min daarvoor of daarin geskryf.

Variëteite (omgangstaal of spreektaal) is veral in die verlede as minderwaardig teenoor die standaardtaal beskou, maar hierdie beskouing word steeds by sommige mense aangetref. Een rede daarvoor spruit uit die feit dat omgangstale nie dieselfde aansien as die standaardtaal geniet nie. Dit is omdat die standaardtaal in die openbare sfeer (byvoorbeeld die wetenskap, reg, media, literatuur, administrasie en onderwys) aangewend word, terwyl variëteite in die private sfeer (byvoorbeeld die huisgesin en vriendekring) gebruik word.

Spreektaalvorme word soms as agterlik beskryf. Du Plessis (1986:74) skryf dat daar lank geglo is dat “Afrikaans nie verskeidenheid het nie” en dat “iets soos die dialek van die Griekwas ’n veragterde vorm is”. Louw (1941:11) stel dit as volg:



Teen baie van hierdie plaaslike afwykinge in die taal bestaan daar ’n groot vooroordeel. Ook hier by ons word teenoor derglike verskynsels die houding ingeneem wat veral vroeër algemeen was ten opsigte van die dialek: dit is beskou as die verkeerde taalgebruik, ’n gevolg van die onkunde, die slordigheid, die ruheid van die onontwikkelde persoon.

Daar word dus op spreektaalvorme of variëteite neergesien omdat dit nie dieselfde aansien as die standaardtaal geniet nie en omdat dit as die onsuiwer, veragterde taal van onontwikkelde persone beskou word.

Odendaal (1996:IB) skryf in ’n artikel oor die rol van Standaardafrikaans die volgende omtrent die taalkundige waarde van dialekte:

’n Dialek is nie minderwaardig in taalkundige sin nie omdat dit sy eie grammatikale struktuur het soos die “taal” self. Dit is nie ’n verwerde, dus in die tyd verslegte vorm nie, want dit is dikwels, selfs meestal, ’n ouer vorm as die standaard.

Die Griekwas gebruik beeldspraak wat op hulle omgewing gebaseer is, en hulle taal word beïnvloed deur al die tale waaruit dit ontwikkel het. Die taal is dus uniek en het ontwikkel om aan die sprekers daarvan se behoeftes te voldoen.

Pieterse (1994:22) skryf dat taal verpolitiseer kan word deur die stigmatisering van taalvariëteite en uitspraak. Die stigmatisering van sekere Afrikaanse variëteite dateer uit die Apartheidsjare, en selfs ook voor daardie tyd. Daar is veral tydens die Apartheidsjare neergesien op mense op grond van hulle velkleur, en daar is terselfdertyd neergesien op die taalvorm van diene te wien die diskriminasie plaasgevind het.

Griekwa-Afrikaans is een van die tale waarteen daar gediskrimineer is. Dit is onder andere om hierdie rede dat daar tot dusver so min in hierdie variëteit geskryf is. As gevolg van hierdie vroeëre diskriminasie is dit nou van groot belang vir die herdefiniëring van Afrikaans as ’n inklusiewe taal dat daar in variëteite soos Griekwa-Afrikaans geskryf word.

## Hoofstuk 3

### Mamma Medea

#### 3.1 Inleiding

*Mamma Medea* (Lanoye, 2002), die tragiese liefdesverhaal van Medea en Jason, is rofweg gebaseer op Euripides se tragedie *Medea*. Antjie Krog vertaal die stuk uit Nederlands en Vlaams in Afrikaans en verplaas die teks vanuit 'n Europese na 'n Afrika-milieu. Die Afrikaanse weergawe van *Mamma Medea* is die eerste keer op 24 September 2002 tydens die Aardklop Kunstefees in Potchefstroom opgevoer, onder regie van Marthinus Basson.

In 'n onderhoud met Van der Merwe (2003:IB), gee Lanoye die volgende kort beskrywing van *Mamma Medea*: “Die stuk gaan oor die vernietigende passie van 'n vrou wat in haar wraak ook haar man die afgrond intrek. Wat nie net die meubels, nie net die eetgerei of die vase nie, maar die kinders ook as ammunisie gebruik.”

*Mamma Medea* handel oor 'n vrou (Medea) wat haar geboorteland verlaat en haar gesin ter wille van 'n man (Jason) verrai. Wanneer die twee in Jason se tuisland aankom, vergeet hy gou al die dinge wat Medea vir hom gedoen het en beplan ná 'n paar jaar van getroude lewe om haar vir 'n jonger vrou (Kreousa) te verlaat. Na Medea se aanvanklike tirade hieroor gee sy voor dat sy in Jason se toekomsplanne berus en probeer oënskynlik om die vrede te herstel deur 'n geskenk aan Kreousa te stuur. Medea stuur die geskenk egter met voorbedagte rade, en dit veroorsaak Kreousa en haar pa se dood. Medea se moord op Kreousa ontketen 'n vernietigende rusie tussen haar en Jason, wat die moord op hulle kinders tot gevolg het. Die drama eindig met 'n

laaste gesprek tussen Medea en Jason, waaruit hulle verslaentheid oor die daade waartoe hulle jaloesie, wraaksug en liefde hulle gedryf het, duidelik blyk.

Krog skryf in 'n voorwoord by die vertaalde weergawe van *Mamma Medea* dat Lanoye se verwerking van die tragedie moderne vraagstukke soos “wat is barbaars, wat is agterlik, wat is vry?” aanspreek (Krog in Lanoye, 2002:7). Krog spreek in haar vertaling en verwerking van die teks dieselfde vraagstukke aan as Lanoye, maar die agtergrond in haar weergawe is Suid-Afrikaans. Dit was maklik om die verskille tussen die karakters binne die Suid-Afrikaanse konteks met behulp van velkleur uit te beeld. Krog kies egter om dit eerder met taalverskille te doen, aangesien dit volgens haar meer ruimte laat vir die ontginning van kontraste en verhoed dat daar vasgekyk word teen die stigmas wat in die Suid-Afrikaanse milieu met velkleur geassosieer word.



Sy skryf die volgende in die voorwoord in verband met die vertaalproses en die gebruik van taal in die teks:

In die oorspronklike teks ontgin Tom Lanoye veral die taal- en kultuurspanning tussen Vlaams en Nederlands. Medea en haar mense praat Vlaams, Jason en sy mense Nederlands. Hy stel die klassieke teenoor die moderne, die beskaafde teenoor die barbaarse, die ontwikkelde teenoor die agterlike, die beheerde teenoor die vrye (...) Om die spanning in die oorsprong-taal binne 'n Suid-Afrikaanse konteks met Afrikaans as teiken-taal te ver-taal, was verskeie opsies beskikbaar. Medea kon swart gewees het, Jason wit; Medea kon Afrikaans gewees het, Jason Engels; Medea kon wit gewees het, Jason bruin of andersom. Maar dit sou die stuk

onmiddellik binne 'n enkelvoudige politieke spanning situeer wat nie veel ruimte laat om ander kontraste te ontgin nie. In die vertaling word dus verskillende aksente gebruik, dialekte en soorte Afrikaans in spanning teenoor mekaar gestel.

(Krog in Lanoye, 2002:7)

Tydens 'n onderhoud wat Steyn (2005:IB) met Lanoye gevoer het, sê laasgenoemde dat Krog die drama lokaliseer deur van 'n magdom Afrikaanse aksente (lees variëteite en dialekte) gebruik te maak. Medea, die een wat uit 'n "barbaarse" land kom, praat "n deftige, Hoogafrikaans in versvorm"; Jason, wat uit die "beskawing" van die moderne wêreld kom, praat "n moderne Afrikaans in prosavorm".

Die variant- en dialekverskille tussen individuele karakters speel 'n belangrike rol in hulle karakterisering. Een van die mees onderskeibare temas in die drama is die vergelyking wat tussen die beskaafde of ontwikkelde en die agterlike of barbaarse getref word. Soos reeds genoem, word die tema ook as vraagstuk gestel, aangesien 'n mens na aanleiding van die teks jouself kan afvra: "Wat is barbaars?" of "Wat is beskaafd?"

Hierdie tendens vind ook neerslag in taal. Ek het reeds genoem dat standaardtaalsprekers soms neersien op die variëteite van 'n taal en die sprekers daarvan. My gevolgtrekking is dat variëteite nie mindere vorme is nie; hulle vervul slegs verskillende funksies. Die een is dus nie beter as die ander nie; hulle is bloot verskillend, en elke persoon se spreektaal is voldoende solank dit in sy/haar spesifieke behoeftes voorsien. Dieselfde redenasie geld moontlik vir verskillende kulture.

Dit is juis deur middel van taalgebruik dat hierdie tema in *Mamma Medea* behandel word. Aangesien taal in die drama oor tematiese inhoud beskik, verrig dit 'n metaforiese funksie. Krog gebruik nie net een of twee Afrikaanse variëteite om die tema toe te lig nie, maar verskeie, onder andere Kaapse Afrikaans, Griekwa-Afrikaans, Engfrikaans en moderne Afrikaans.

Die variëteite word deurgaans metafories aangewend en in spesifieke gevalle ook vir 'n poëtiese en komiese funksie. Ek gaan in my bespreking van die teks poog om aan die hand van voorbeelde aan te toon hoe die verskillende variëteite vir die bogenoemde doeleindes en funksies aangewend word.

### **3.2 Bespreking van *Mamma Medea***



#### **3.2.1 Kolchiede**

Die openingstoneel speel af op 'n onbenoemde eiland in die “verre en barbaarse Kolchis” (Lanoye, 2002:9), waar Medea en haar gesin woon. Chalkiope (Medea se suster) het die eerste spreekbeurt. Daar word met Chalkiope se spreekstyl 'n kontras geskep, aangesien sy – 'n inwoner van 'n barbaarse eiland – 'n beheerste, poëtiese taal praat, soos blyk uit die volgende aanhaling:

Chalkiope:    Misgis ek my? Is dit my kinders dié?  
                  Dit kan nie wees nie. Geeste ... spoke ... want  
                  My diepste vlees en bloed het my lank  
                  Al t'rug verlaat ... nie eers 'n woord, adres  
                  Of brief van hulle nie! Net poef! Verdwyn  
                  Na vreemde lande waar hul nie kon hoor  
                  Hoe dat ek huil, hoe ek na hul verlang –

Beroof van seuns, van eggenoot, van hoop ...

(Lanoye, 2002:15)

Chalkiope rig haar in hierdie gedeelte tot haar seuns, wat ná hulle omswerwinge na hulle moeder en land van herkoms teruggekeer het. Hulle was volgens die aanhaling op reis om hulle vader se land van herkoms te gaan verken: “Melas: Ons wou daai tyd, na onse pa se dood / Graag sien die plek waar Derra vanaf kom.” (Lanoye, 2002:16).

Chalkiope se dialoog is in versvorm en beskik oor ’n metriese toon. Medea en al die ander Kolchiede, wat Chalkiope (haar suster), Aieties (haar vader), Apsyrtos (haar broer), Frontis en Melas (Chalkiope se seuns) en Kirke (Medea se tante) insluit, se dialoog stem ooreen wat styl en ritme betref. Die meeste van hulle gebruik ’n unieke en klassieke vorm van Standaardafrikaans. Dit is uniek as gevolg van die poëtiese aard van hulle dialoog, asook as gevolg van hulle ryk woordeskat, aangesien hulle woorde gebruik wat nie noodwendig deel vorm van alle Standaardafrikaanssprekendes se woordeskat nie.

Krog skryf dat Medea en haar mense se taalgebruik “’n diep klassieke Afrikaanse woordeskat en ritme” toon, terwyl ’n “gevarieerde gekruide prosa” by Jason en sy mense (die Argonoute) waarneembaar is (Krog in Lanoye, 2002:7).

Die Kolchiede praat almal in ’n beheerste versvorm met ’n duidelike, vaste ritme, maar sonder ’n vaste rympatroon. Elke versreël bestaan uit tien lettergrepe. Neem as voorbeeld die volgende versreël uit die bostaande aanhaling van Chalkiope se dialoog: “Mis / gis / ek / my? / Is / dit / my / kin / ders / dié?” (Lanoye, 2002:15).



Krog dui in die voorwoord by die teks aan dat die verse in vyfvoetige jambes geskryf is. Krog definieer 'n jambe as “n swak daling gevolg deur 'n sterk heffing” (Lanoye, 2002:8). Vyfvoetige jambes dra dus vyf heffings. In die versreël wat hier as voorbeeld gebruik word, behoort die volgende lettergrepe dus heffings te dra: “-gis”, “my”, “dit”, “kin-” en “die”, en die dalings behoort in die volgende lettergrepe voor te kom: “mis-”, “ek”, “is”, “my”, en “-ders”. Let op dat die woord “my” twee maal gebruik word, eers met 'n heffing en daarna met 'n daling. Dit is moontlik aangesien die eerste “my” aan die einde van 'n vraagsin gebruik word en die tweede in die middel van 'n sin; dus word die woord op hierdie twee plekke verskillend uitgespreek.

Griekse skrywers soos Euripides het van jambes gebruik gemaak. Euripides sou dus in sy oorspronklike Griekse tragedie oor die Medea-mite jambes gebruik het. Die Griekse skrywers het egter nie dieselfde patroon gevolg as wat in *Mamma Medea* gebruik word nie. 'n Jambe het vir hulle uit 'n kort lettergreep gevolg deur 'n lang lettergreep bestaan. Dit is vir die doel van hierdie tesis onnodig om spesifieke poëtiese elemente breedvoerig te bespreek. Wat wel belangrik is, is die feit dat Medea en haar mense oor 'n “klassieke Afrikaanse woordeskat” (Lanoye, 2002:7) beskik en in 'n streng metriese en beheerste toon praat.

Ek het reeds genoem dat Chalkiope se beheerste en poëtiese dialoog in kontras staan met haar barbaarse omgewing. Dieselfde geld die ander Kolchiede, aangesien hulle 'n soortgelyke spreekstyl het. Terselfdertyd is daar egter 'n verwantskap tussen hierdie mense, hulle omgewing en die klassieke woordeskat waaroor hulle beskik, aangesien hulle deel is van die klassieke eerder as die moderne wêreld. Hulle taalgebruik skep

dus 'n ingewikkelde paradoks, want dit skep 'n kontras sowel as harmonie met hulle omgewing en die karaktereienskappe wat deur hierdie omgewing geïmpliseer word.

In die sosiolinguistiese studieveld word daar geredelik aanvaar dat daar 'n insiggewende verwantskap bestaan tussen 'n taalvorm en die mense wat dit praat. Soos uit die bostaande paragraaf blyk, word hierdie verwantskap in die drama bevraagteken. Dit sluit aan by een van die hoofemas van die drama. Soos reeds genoem is, behels die tema onder andere dat daar vrae soos “Wat is barbaars?” en “Wat is modern?” gestel word. Ek gaan in dié bespreking van die *Mamma Medea* herhaaldelik terugkeer na hierdie en ander vrae.

In Chalkiope en die ander Kolchiede se dialoog word die tema deur middel van taal ontgin. Taal speel dus 'n tematiese rol en vervul 'n metaforiese funksie. Hierbenewens word die klassieke variëteit van Standaardafrikaans, wat deur sommige van die Kolchiede gebruik word, ook vir die poëtiese funksie aangewend, soos ek vroeër aangedui het.

Hoewel al die Kolchiede in 'n soortgelyke versvorm praat, is daar wel karakteropenbarende verskille tussen hulle taalgebruik. Vergelyk as voorbeeld die dialoog van Chalkiope se seuns, Frontis en Melas:

Frontis: Meneer? Moet tog nie huiwer nie – terwyl  
U sit en planne maak – raadpleeg sommer  
'n Onderlegde meisiekind van hier.

Melas: Traai ommie favour te verkry van die  
Een wat die mieste suffer onner die

Groot ombeskoftheid van die leier-ou.

Frontis: Met haar verslaan u elke enkele  
Soldaat wat uit 'n slangtand op wil staan.

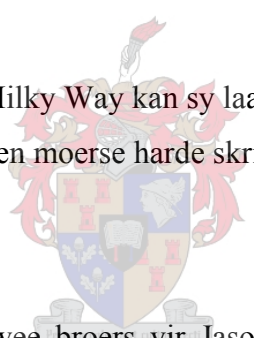
Jason: Hoe so?

Melas: Sy ken die djoematjie wat vuur en wind  
En aarde, loepend water reg kan toor.  
Sy kry dit reg dat vark of beer of stad  
Of mans instructions wat sy gie, obey.

Frontis: Sy tem die asem van vulkane wat  
Die hemelruim met uitskotkole skroei.

Melas: Die hele Milky Way kan sy laat val  
Deur net een moerse harde skrie te gie.

(Lanoye, 2002:25)



In hierdie gedeelte vertel die twee broers vir Jason van Medea se kragte. Frontis gebruik dieselfde variëteit as die ander Kolchiede, maar Melas praat Kaapse Afrikaans. Die aanhaling hierbo bevat 'n aantal kenmerke van Kaapse Afrikaans wat Melas se taalgebruik duidelik onderskei van Frontis se Standaardafrikaans. Engels het 'n groot invloed op Kaapse Afrikaans – laasgenoemde word gekenmerk deur die gebruik van Engelse woorde en frases, byvoorbeeld “favour”, “suffer”, “instructions” en “obey”. Verafrikaansing van Engelse uitspraakgewoontes word ook gesien – byvoorbeeld die Engelse “try” wat verander na “traai”. Verdere kenmerke van Kaapse Afrikaans sluit in 'n vinnige spreektempo wat assimilasië tot gevolg het in woorde soos “ommie” en “onner”, en die vrye variasie van klanke wat klankwisseling veroorsaak. In die bostaande aanhaling is daar voorbeelde van vokaalwisseling

(“mieste”, “skrie”, “gie” en “loepend”), en ’n voorbeeld van konsonantwisseling (“djoematjie”).

’n Mens kan uit die teks aflei dat hulle vader van ’n ander land as hulle moeder gekom het en dus tot ’n ander kultuur, met ’n eie taal, behoort het. Dit is dus moontlik dat Melas soos hulle pa praat, en Frontis soos hulle ma. Taal word hier as ’n middel tot karakterisasie gebruik. Dit dien as onderskeidende kenmerk tussen die broers en dui ook op die feit dat hulle die kinders van ouers met verskillende agtergronde is. Die variëteite vervul hier ’n metaforiese funksie as gevolg van die bydrae wat dit tot karakterisasie lewer.

Een van die konvensies van die antieke Griekse tragedies was om geweld weg van die verhoog en buite sig van die gehoor te laat plaasvind. ’n BoodsAPPER het die gehoor dan van die gebeure vertel. Daar is verskeie redes hiervoor. Hulle het byvoorbeeld nie oor die tegniese apparaat beskik om sulke tonele behoorlik uit te beeld nie, en gevolglik was vertellings van die gewelddadige gebeure meer effektief as die uitbeelding daarvan.

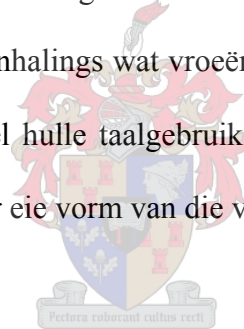
Hierdie konvensie word ook in *Mamma Medea* aangewend. Frontis en Melas word as boodskappers gebruik. Hulle vertel die gehoor van ’n gewelddadige stryd waartydens Jason ’n kosbare goue vag (goue vel) van die Kolchiede bekom. (Die goue vag is die rede vir die Argonoute se besoek aan Kolchis.) Die vertelling moet baie lewendig en dinamies wees, omdat dit oor gewelddadige gebeure handel en die leser en gehoor moet boei. Die gebruik van verskillende variëteite vir Frontis en Melas se dialoog

verskaf die nodige afwisseling om te verhoed dat die versdialoog tydens hierdie lang vertelling eentonig raak.

### 3.2.2 Argonoute

Jason en sy mense (Idas en Telamon) is Argonoute. Hulle word teenoor die Kolchiede gestel. In die kontras tussen die Kolchiede en die Argonoute word die moderne teenoor die klassieke en die barbaarse teenoor die beskaafde gestel. Soos ek reeds genoem het, word een van die temas van die drama juis in hierdie kontras na vore gebring.

Die vorm van die Argonoute se dialoog verskil dramaties van dié van die Kolchiede. Hulle taalgebruik word in die aanhalings wat vroeër gebruik is, beskryf as 'n moderne Afrikaans in prosavorm. Hoewel hulle taalgebruik ten opsigte van styl ooreenstem, praat elke karakter steeds sy/haar eie vorm van die variëteit.



Ek gaan Idas en Telamon se dialoog vergelyk om die verskille tussen hierdie twee Argonoute se taalgebruik te demonstreer. Daarna word Jason en Medea se dialoog vergelyk om die verskille tussen die Argonoute en Kolchiede se dialoog aan te toon.

Die volgende is 'n voorbeeld van Idas en Telamon se dialoog:

Telamon: Hulle begrawe nog die vrouens se lyke. In die grond, soos dit hoort. But the poor men!

Idas: Ja, die mans word in 'n sak van bokvelle toegenaai en aan die toppe van die bome vasgespyker. Soos droë FL'e! Dis verskriklik! Waai die wind, dan klepper die

hele blêddie bós van lyke. En, so lyk dit my, dis aan so  
’n boom wat die Goue Vel hang!

Telamon: But heavily guarded.

Idas: Ja, fok! Deur ’n slang met ’n duisend oë.

Telamon: And that can mean anything here, maar jy moet baie  
goed weet, Jason, hier moet mens niemand  
underestimate nie.

(Lanoye, 2002:24)

Telamon gebruik baie Engelse woorde en frases; Idas nie. In die bostaande uittreksel gebruik Idas byvoorbeeld geen Engelse woorde nie. Die volgende aanhaling is ’n voorbeeld waar hy wel ’n Engelse frase gebruik: “Idas: En waar jy kyk is termiete, spinnekoppe, kakkerlakke, kraaie, you name it” (Lanoye, 2002:24).

Verder gebruik Idas oor die algemeen ’n meer gekruide taal as Telamon. Dit dui moontlik daarop dat Idas ’n gewelddadiger persoon as Telamon is. ’n Moontlike bewys hiervan is dat Telamon meestal ’n gemoedeliker houding as Idas teenoor Medea (’n vreemdeling) inneem. Die variëteit verrig dus in hierdie geval weereens ’n karakteriserende en dus metaforiese funksie.

### **3.2.3 Vergelyking van Kolchiede en Argonoute**

Soos ek reeds genoem het, is die verskille tussen die Kolchiede en Argonoute se taalgebruik van groot tematiese belang. Ek gaan hierdie verskille vervolgens aan die hand van Jason en Medea se dialoog aantoon. Die volgende is ’n uittreksel waar Medea vir Jason vra om sy land van herkoms aan haar te beskryf:

Medea: Maar hou, wanneer u veilig tuis is, tog  
 My naam in ere en gedagte. So  
 Sal ek ook dié van u diep in my hart  
 Bewaar. O, wees so goed om kortliks my  
 Tog van u land van herkoms te vertel.  
 Dit moet 'n oord wees – magtig, magies, om  
 'n Man van u kaliber op te lewer.  
 Is dit ver van hier? Hoe bar die oortog?  
 Leef mens daar in liefde? Agterdog?

Jason: Tja. Hoe sal ek nou sê? Mens kan dit nie sommer so  
 één, twee, drie saamvat nie.

Medea: Praat tog met my oor u geboorteland.  
 Die prag – hoe mooi, hoe wyd? Ek smeeek u tog!

Jason: Mmmm ... My land lê nie tussen sulke kaal vaal  
 vlaktes ingekluister soos hier nie. In vergelyking is  
 ons eintlik ... meer opmekaar. Vol mense. Orals is  
 geboue en strate en highways. Met baie karre en rook  
 en so. En ligte ... verkeersligte en straatligte, en sulke  
 ... vreeslike neonligte ... En billboards. Daar is reuse  
 billboards wat so by jou verbyflits. Party mense vind  
 dit erg, maar ek vind dit ... besonders. En so ver jou  
 oog kan kyk is buurtes en stede en townships ... nogal  
 dig opmekaar gepak. Een daarvan is waar ek vandaan  
 kom. Jolkos.

(Lanoye, 2002:37-38)

Jason en sy mense is veronderstel om uit die beskawing te kom; tog is hulle taalgebruik nie werklik “beskaafd” nie. Dit verskil immers van Standaardafrikaans

deurdat hulle Engelse woorde en frases gebruik. Hulle gebruik dikwels ook kru taal. Die gebruik van gekruide taal dui gewoonlik op 'n persoon se onverfyndheid of selfs onopgevoedheid. Tog word hulle taal 'n moderne Afrikaans genoem. 'n Mens kan in hierdie verband die vraag vra of *modern* noodwendig sinoniem is met beskaafdheid of ontwikkeldheid. Jason se dialoog is immers in 'n eenvoudiger styl geskryf as Medea se beheerste en ontwikkelde versdialoog.

Die mees onderskeibare verskille tussen die Argonoute en Kolchiede se taalgebruik kan soos volg saamgevat word: Die Kolchiede gebruik 'n beheerste versdialoog teenoor die Argonoute se prosastyl, en eersgenoemde beskik oor 'n klassieke Afrikaanse woordeskat teenoor die moderne en gevarieerde woordeskat van die Argonoute. Hierdie verskille is merkbaar in bostaande aanhaling.

Die verskil tussen Medea en Jason se dialoogvorme is van groot belang in die drama, aangesien hulle die hoofspelers is wat teenoor mekaar speel. 'n Mens merk egter in die teks dat namate Jason se karakter onder Medea se invloed groei en ontwikkel, sy taalgebruik ook verander. Hy assimileer sommige van die woorde wat Medea gebruik, en begin om al hoe minder Engelse woorde te gebruik.

Hieroor skryf Krog die volgende: “Dis asof die woordrykheid en boeiende taalbeheer van Medea aansteeklik werk op Jason en sy mense. Geleidelik begin hulle minder slordige taal gebruik en word woorde soos orrelpunt, kokhals en bombarrie in hulle woordeskat-geheue wakker gemaak” (Krog in Lanoye, 2002:8).

Die volgende is 'n voorbeeld van Jason se dialoog uit die tweede deel van die teks:

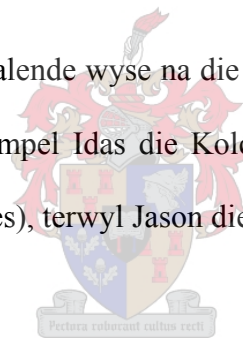


Jason: En dan sou jy nie hierdie bombarrie opgeskop het nie? Asseblief, Medea! Jy is lankal nie meer baas van jou eie woede nie.

(Lanoye, 2002:81)

Jason hou nie geheel en al op om Engelse woorde te gebruik nie, maar gebruik dit minder dikwels. In die bostaande aanhaling sien 'n mens dat hy woorde soos “bombarrie” begin gebruik. Dit is een van die woorde wat volgens Krog onder die invloed van Medea se “woordrykheid en boeiende” taalgebruik in sy “woordeskatgeheue” wakker gemaak is.

Die Argonoute verwys op neerhalende wyse na die Kolchiede en hulle omgewing. In die onderstaande gedeelte bestempel Idas die Kolchiede as barbaars (hy verwys in hierdie gedeelte spesifiek na Aites), terwyl Jason die Argonoute beskaafd noem:



Idas: Wat is die woord van 'n barbaar nogal werd?

Jason: Ons is Grieke. My belofte kom uit die beskawing.

(Lanoye, 2002:23)

Die volgende is nog 'n voorbeeld waarin Jason sê dat die Kolchiede wat intellek en ontwikkeling betref, nie naastenby op dieselfde vlak as hulle (die Argonoute) is nie:

Jason: Dié mense is nog steeds mentally verder van ons af as al die kilometres wat ons afgelê het.

(Lanoye, 2002:33-34)

Later in die teks sê Jason reguit vir Medea wat hy van haar land van herkoms dink. Hy vergelyk dit met Korinte, waar hulle hulle op hierdie stadium bevind:

Jason: ...Wil jy nie dalk afklim van die idilliese verhogie wat jy jou 'land' noem nie? (...) In my hele lewe het ek nog nooit so 'n troostelose aidsnes gesien nie. (...) Jy behoort eintlik moerse bly te wees dat ek jou uit daai winderige gat verlos het. (...) Jy leef nou hier in 'n beskawing en hurk nie langer met verkramppte barbare om kampvure nie. Jy kon kennis maak met 'n kultuur en gesaghebbende wette (...)

(Lanoye, 2002:80)

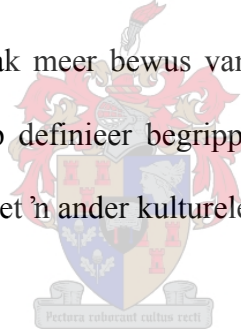
Jason en sy mense dink dat die Kolchiede agterlik en barbaars is; daarteenoor beskou die Argonoute hulleself as ontwikkelde en beskaafd. Tog praat die Kolchiede 'n meer beheerste taal, en die Argonoute 'n kru en gemengde taal. Die ironie wat hierdeur bewerkstellig word, weerspieël die tematiese vrae wat volgens Krog deur Lanoye se teks geopper word: "Wat is barbaars, wat is agterlik, wat is vry?" (Krog in Lanoye, 2002:7).

Ek sluit die bespreking rondom die tematiese waarde van die variëteite af deur 'n laaste paar opmerkings te maak. Daar is 'n kontras tussen die taalgebruik van die Argonoute en die Kolchiede, maar elke groep se taalgebruik vorm ook in 'n mate 'n kontras met hulle eie karakters. Die kontras tussen die twee groepe is duidelik (poësie teenoor prosa, klassieke teenoor moderne woordgebruik); dié tussen die karakters en hulle eie taalgebruik is egter meer subtiel, maar van groot belang. Voorbeelde hiervan is die Kolchiede se beheerste taalgebruik in teenstelling met hulle barbaarse

omgewing, en die Argonoute se gebruik van gekruide taal in teenstelling met hulle beskaafde agtergrond.

Dit is vanuit hierdie kontraste dat die tematiese vrae, wat al by herhaling genoem is, na vore tree. Die sogenaamde barbare is meer beheers as die sogenaamde beskaafdes. Die beskaafdes is meer modern, en die barbare meer tradisioneel of klassiek. As gevolg van die paradoks wat hierdeur geskep word, kan 'n mens die tradisionele en geykte definisies van woorde soos “barbaars” en “beskaafd” begin bevraagteken.

Dit sou relevant wees om sodanige vrae aan 'n hedendaagse samelewing te stel. Ons lewe in 'n tyd van globalisasie waar kontak tussen verskillende kultuur- en rassegroepe toeneem. Mense raak meer bewus van ander kulture, veral danksy die media. 'n Bepaalde kultuurgroep definieer begrippe soos “beskaafd” en “barbaars” moontlik heel anders as mense met 'n ander kulturele agtergrond.



Hierdie situasie bestaan ook in Suid-Afrika, omdat dit 'n land is waar daar mense van verskeie kultuurgroepe woon. As mense van een kultuur nie begrip het vir die tradisies of denkwyses van 'n ander kultuur nie, kan dit daartoe lei dat een groep teen 'n ander diskrimineer, aangesien eersgenoemde kan dink dat hulle meerderwaardig is. Die tematiese vraagstukke in *Mamma Medea* is dus van toepassing op die huidige samelewing.

### **3.2.4 Kreousa en Die Werkster**

Ek het tot dusver in my bespreking van die teks op die metaforiese en poëtiese funksie van die variëteite gefokus. Dit is egter nie die enigste funksies waarvoor

variëteite in die teks aangewend word nie. Die komiese funksie daarvan word ook benut, veral by Die Werkster en Kreousa. Die Werkster en Kreousa is albei Korintiërs, maar hulle taalgebruik stem glad nie ooreen nie. Die Werkster praat Griekwa-Afrikaans en Kreousa 'n moderne vorm van Afrikaans wat tot 'n mate met dié van Jason en sy mense ooreenstem. Ek gaan vervolgens die komiese gebruik van variëteite in *Mamma Medea* aan die hand van hierdie twee karakters se dialoog bespreek.

Dit wil voorkom of Die Werkster in sommige van haar tonele die rol van die koor wat ons in Euripides se tragedie aantref, vervul. Die rol van die koor behels onder andere om kommentaar te lewer op die aksie wat op die verhoog plaasvind, om as tussenganger tussen die akteur en die gehoor op te tree, en om met behulp van liedere of liriese spraak verligting te verskaf na afloop van intense emosionele of spannende episodes in 'n drama. Die Werkster kommunikeer wel met die gehoor en vertel die gehoor by die aanvang van die derde bedryf van Medea en Jason se omswerwinge en ook van die onheil wat tans in hulle huis aan die broei is.

Daar is verskeie aspekte omtrent Die Werkster se dialoog wat dit komies maak. Wanneer sy by die aanvang van die derde bedryf aan die woord kom, begin sy onmiddellik praat oor wat in Medea en Jason se huis plaasvind, asof dit nie 'n private saak is nie. Die volgende gedeelte is 'n voorbeeld hiervan:

Werkster: Maar hulle se huwelik is amperkans ge-opskaaf, nè. Ge-opskaaf? Wat praat ek ... 'n Draadbreker-donkie het langer in hom se tome gehou as hulle se samekoms. Hulle is ... ompas. Ompaar gebymekaarskraap.

Omlekker en eintlik omlieflik ... Ag hedetjie tog, en wat is nou aan 't worde? Ek vra jou? Daai Medea-meid gaan dit mos nie vat nie. Met dit gaan sy nie saamlê nie, hoor wat ek vandag se dag hier sê. Want Meneer-goed is stout.

(Lanoye, 2002:74)

Sy praat een stryk deur totdat Die Gym-Instrukteur haar in die rede val en vir haar sê: “Het jy niks beters om te doen nie? In plaas van om so skaamteloos babbelend hier buite rond te hang nie?” (Lanoye, 2002:75). Net daarna, wanneer sy wil hê dat Die Gym-Instrukteur 'n brokkie nuus aan haar moet vertel, sê sy vir hom: “Ek swye. Soos graftese” (Lanoye, 2002:75). Dit is komies en ironies, aangesien sy pas met haar lang monoloog bewys het dat sy allesbehalwe “swye”; intendeel, sy hou dinge nie maklik geheim nie.



Die Werkster word sodoende in 'n mate gestereotipeer as die tipe vrou wat graag skinder; die feit dat sy dit ontken, maak die situasie selfs meer komies. Stereotipering word dikwels gebruik wanneer variëteite vir die komiese funksie aangewend word.

'n Verdere kenmerk van taal wat vir die komiese funksie aangewend word, is die oordrywing van sekere onderskeibare aspekte van die variëteit. Soos ek genoem het, praat Die Werkster Griekwa-Afrikaans.

Daar is reeds in die vorige hoofstuk gewys op die unieke *beeldspraak* wat kenmerkend is van Griekwa-Afrikaans. Verder maak Krog, soos Deacon, gebruik van sommige unieke Griekwa-Afrikaanse sinskonstruksies wat insluit: 1) die konstruksie met *goed* – byvoorbeeld “Die Werkster: ... mevrou-goed ...” (Lanoye, 2002:73) en

“Die Werkster: ... Jason-goed ...” (Lanoye, 2002: 73); 2) die *herhalingskonstruksie* wat konstruksies insluit soos *in...in*, *uit...uit* en *met...saam* – byvoorbeeld “Die Werkster: ... met dit gaan sy nie saamlê nie ...” (Lanoye, 2002: 74); en 3) die *skakelwerkwoordkonstruksies* wat behels dat inhoudswoorde soos *loop* en *kom* grammatikaal funksioneel aangewend word – byvoorbeeld “Die Werkster: ... die vure so te loop staan en opja ...” (Lanoye, 2002:84).

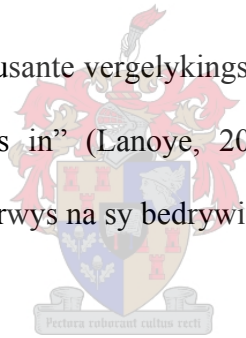
Enkele kenmerke van Griekwa-Afrikaans wat in *Medea* (Lanoye, 2002) voorkom en nie reeds in die vorige hoofstuk genoem is nie, sluit in *analitiese besitvorme* en die gebruik van *hy* in plaas van *sy*. Hier is enkele voorbeelde wat die gebruik van analitiese besitvorme illustreer: “Die Werkster: ... hulle se huwelik ...” (Lanoye, 2002:74) (merk die onnodige gebruik van *se*), en “Die Werkster: ... langer in hom se tome gehou ...” (Lanoye, 2002:74) (*hom se* word in plaas van *sy* as besitvorm gebruik). Die gebruik van *hy* in plaas van *sy* kom voor by variëteite soos Kaapse Afrikaans en Griekwa-Afrikaans waar *hy/hom* gebruik word om na ’n vrou of ’n meisie te verwys in plaas van die gebruiklike *sy/haar* van Standaardafrikaans. In die voorbeeld word daar na Kreousa verwys: “Die Werkster: ... en die liefietjies-kind van Kreoon, onse grote Kreoon en Koning, is die enkele kind van *hom* pa, sy erf sy gehele dinge ...” (my kursivering) (Lanoye, 2002:74).

Ter wille van die komiese effek oordryf Krog sommige van hierdie kenmerke – die analitiese besitvorme en die “goed”-konstruksie word byvoorbeeld dikwels aangewend.

Die Werkster gebruik lagwekkende eufemismes, byvoorbeeld: “Want Meneer-goed is stout. Ja! Ek sê dit! Hy’s vir jou goed stout! Soos ’n sleghalter neuks hy al tussen die oitjies in.” (Lanoye, 2002:74), terwyl “Meneer-goed” baie meer as net “stout” is. Hy is besig om sy vrou te verkul en vir ’n jonger een te verlaat.

Wanneer Die Werkster nie die waarheid versag nie, oordryf sy dit, soos in die volgende geval: “Maar snaaks, nè – (...) – as sy so swaarliks voel, dan voel ’n mens sommer same met haar. Verskriklik same. Want sy ken van swarigheid, dié vrou. O ja, sy ken” (Lanoye, 2002:73). Die Werkster kon die onderwerp ná die eerste sin daargelaat het, maar sy benadruk die feit nog drie keer.

Sy gebruik ook soms rare en amusante vergelykings, byvoorbeeld: “Soos ’n sleghalter neuks hy al tussen die oitjies in” (Lanoye, 2002:74). Hier noem sy Jason ’n “sleghalter” en verwys spottenderwys na sy bedrywighede met jong vroue.



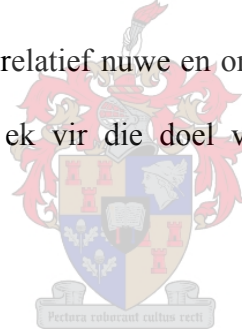
Ek het vroeër genoem dat die koor soms deur middel van liedere die spanning in ’n toneel breek. Die Werkster breek in sommige tonele die spanning deur komiese verligting te verskaf. Een van Die Werkster se mees komiese tonele is wanneer sy, nadat Jason en Medea ’n groot rusie gehad het, op die verhoog verskyn en rustig vra: “’n Lekker koppietjie tee vir Mevrouw-goed saam? (*Medea haal haar skouers op*) ’n Ou koekietjie?” (Lanoye, 2002:84). Die antiklimaks wat deur Die Werkster se onskuldige vraag bereik word, is uiters komies.

Die komiese funksie word subtieler aangewend in Kreousa se taalgebruik as by Die Werkster. Kreousa verskyn net een keer in die drama waar sy ’n gesprek met Medea

voer. Een van die komiese aspekte van Kreousa se taalgebruik is die skerp kontras wat dit met dié van Medea vorm.

Lanoye sê die volgende oor Kreousa se karakter en taalgebruik tydens 'n onderhoud met Steyn (2004:IB): “Kreousa, byvoorbeeld, praat nou met 'n Pretoria-aksent. Blykbaar is dit heel snaaks, maar ek hoor dit nie. Ek kan net die resultaat sien en dit is dat iedereen lag. Aanvanklik is sy 'n bimbo, maar geleidelik moet sy die publiek kasty vir die stereotipe. Sy het die *lines to become real* en dís interessant, en as jy daarvoor 'n taal, 'n aksent, 'n plaats, 'n konnotasie kan gebruik, dan moet jy dit doen.”

Kreousa se spreektaal stem ooreen met 'n variëteit wat deesdae *Engfrikaans* genoem word. Aangesien *Engfrikaans* 'n relatief nuwe en omstrede term is, is dit nodig om 'n verduideliking te gee van wat ek vir die doel van hierdie bespreking daaronder verstaan.



Die hoofkenmerk van Engfrikaans is dat Afrikaanse woorde en frases op 'n skynbaar ad hoc-basis met Engelse woorde en frases vervang word – dus die vrye vermenging van Afrikaans en Engels.

Die gebruik van hierdie variëteit word meestal met 'n sekere generasie geassosieer. Dit is egter nie duidelik na watter generasie verwys word nie. Meeste kritici meen dat Engfrikaans deur jongmense – dus 'n jong, nuwe generasie – gepraat word, maar dit is nie noodwendig die geval nie.



Emile Joubert (1999:IB) skryf in sy artikel wat onder meer handel oor die taalgebruik op die SABC2-musiekprogram *Geraas*, dat die vermenging van tale “die algehele trant” is van “gesprekke in *Geraas*”, die tyskrifartikels deur jong skrywers en “jong Afrikaanse romans”. Hy verwys spesifiek na ’n onderhoud op *Geraas* met Gert Vlok Nel wat volgens Joubert (1999:IB) ’n “toonaangewende, nuwegeslag Afrikaanse digter” is. In die onderhoud word Nel se spreektaal, soos sy skryftaal, gekenmerk deur die vermenging van Afrikaans en Engels. Joubert skryf dat die taal van kunstenaars soos Gert Vlok Nel, “die taal van ’n nuwe generasie Afrikaanssprekendes” (Joubert, 1999: IB) is.

Koos A Kombuis (2004:IB), bekende Afrikaanse musikant en skrywer, verwys ook na die sprekers van Engfrikaans en diegene wat daarin skryf as “Nagtegaal se generasie”. Hier bedoel hy Jackie Nagtegaal, skrywer van die omstrede boek *Daar’s vis innie punch*, waarin sy Engfrikaans as skryftaal gebruik. Die vraag is nou: Is die nuwe generasie Gert Vlok Nel en Kie of Jackie Nagtegaal en Kie, want Nel, gebore in 1963, is ’n volle twintig jaar ouer as Nagtegaal? Ek vermoed dat hierdie “generasie” nie op ouderdom berus nie, maar eerder op ’n sekere stel denkwyses.

Skrywers soos Peter Louw (1999:IB) en Jaap Steyn (2000:IB) is van mening dat hierdie sogenaamde generasie die gemengde variëteit gebruik as teken van hulle verwerping van taalpurisme en alles wat verband hou met of gesimboliseer word deur suiwer Afrikaans, byvoorbeeld Apartheid en ’n onderdrukkende waardesisteem. Engfrikaans word dus deur ’n groep sprekers met ’n eenderse politieke agenda gebruik.

Louw (1999:IB) skryf die volgende in hierdie verband: “Deur jou taal te meng, wys jy dat jy koel is en die engheid en taalpurisme van die vorige geslag verwerp. Engels-Afrikaans of Engfrikaans is bevryde Afrikaans, volgens hierdie houding. Dit onderskei jou van diegene wat jou onderdruk het met hul rasbehepthed, godsdienstige dogmatisme, seksuele bekrompenheid en patriargale onverbiddelikheid. Afrikaans is dus die simbool van onderdrukkende waardes, en deur dit gedeeltelik deur 'n ander taal te vervang, word simbolies wraak geneem en die onderdrukking ondermyn.” Steyn (2000:IB) sluit aan by Louw se stelling. Hy stel die vraag “Hoekom het Engfrikaans so toegeneem?” en beantwoord dit dan deur te sê: “Party mense meen dis omdat die Engfrikaners kwaad is oor apartheid, Afrikanernasionalisme of die wit manlike taalstryders.”

’n Ander voorstel is dat hierdie generasie, deur hulle taal met Engels te meng, poog om deel te wees van globalisasie. Louw (2002:IB) skryf dat die moderne Afrikaner deels ’n “wêreldbürger” is wat “daagliks blootgestel word aan die globaliserende invloed van Amerikaanse en Engelse televisie, rolprente en tydskrifte”. Afrikaanssprekendes word dus sterk beïnvloed deur ’n oorwegend Engelse media.

Jackie Nagtegaal het in ’n toespraak getiteld *Wat van laertrek by Pramberg?* gesê dat Afrikaanssprekendes se blootstelling aan die internasionale wêreld in Engels geskied, danksy die oorwegend Engelse media. Sy sê verder: “(D)ie van ons wat vatbaar is vir suggestie, gaan tog die taal van blootstelling in ons daaglikse gebrabbel opneem” (Nagtegaal, 2003:IB).

Nagtegaal en Louw is dit dus eens dat blootstelling aan die Engelse media 'n sterk invloed op Afrikaanssprekendes se taalgebruik het. Steyn (2000:IB) egter, beskou Afrikaanssprekendes se neiging om Engelse woorde en frases te gebruik as 'n “amateuragtige aanpassing by globalisering en 'n poging om byderwets te wees”.

Daar is ook kritici wat van mening is dat Engfrikaans glad nie 'n taal is nie. Hennie Aucamp (2003: IB) voer byvoorbeeld aan dat dit nie eens “'n groeptaal of 'n sosiolek [is] nie, want dit gedra hom nie soos een nie. Daar is geen eenheid van idioom en styl nie, geen konsekwente grammatiese beleid nie.”. Ek het reeds genoem dat die lukrake vervanging van Afrikaanse woorde en frases met Engelse ekwivalente een van die kenmerke van Engfrikaans is.

Die doel van die tesis is egter nie om 'n saak vir of teen die bestaan of gebruik van Engfrikaans te stel nie. Ek neem vir die doeleindes van die tesis aan dat Engfrikaans wel 'n variëteit van Afrikaans is wat gebruik word deur 'n groep sprekers met eenderse politieke en sosiale oortuigings ten opsigte van die gebruik van Standaardafrikaans.

Kreousa se karakter is 'n gestereotipeerde jong Engfrikaanssprekende wat klaarblyklik nie veel respek het vir die ouer geslag of die taalvorm wat hulle gebruik nie. Sy maak herhaaldelik van sekere Engelse woorde gebruik, byvoorbeeld: “My pa het my actually verbied.” (Lanoye, 2002:84) en “Weet jy, ek’s actually jaloers” (Lanoye, 2002:85). Die woord “actually” word telkens in plaas van “eintlik” gebruik – maar op plekke waar die woord oorbodig is. In die volgende voorbeelde gebruik sy weer die woord “amazing” herhaaldelik in die plek van Afrikaanse byvoeglike naamwoorde soos “ongelooflik” of “fantasties”: “Maar Jason is absoluut amazing.” (Lanoye,

2002:84), “Jy’s werklik ’n amazing vrou.” (Lanoye, 2002:88) en “Dis eintlik amazing dat die arme Jason so lank met jou uitgehou het” (Lanoye, 2002:90).

Dit wil dus voorkom of daar, ten minste in Kreousa se geval, tog ’n sisteem is waarvolgens Afrikaanse woorde met Engelse ekwivalente vervang word. Kreousa se dialoog word egter komies aangewend en daarom is dit moontlik dat die skrywer sekere aspekte van die variëteit oordryf. Dit is dus nie noodwendig ’n realistiese voorstelling daarvan nie.

Volgens Lanoye (Steyn, 2004:IB) word die komiese funksie nie net gebruik om die gehoor te vermaak nie. Komedie kan volgens hom gebruik word om die “spanning te breek voordat ’n belangrike ding gesê word”. Verder sê hy: “As jy eers gelag het en iets verskriklik gebeur, dan ontspan jy en kom die beeld baie sterker oor. Die *entertainment* is daar om die harte van die mense oop te maak sodat jy wéét jy kan hulle tref” (Steyn, 2004:IB). Die toneel met Kreousa word dus vir komiese verligting gebruik om die spanning te breek voordat die drama ’n klimaks bereik met Medea se moord op Kreousa, Jason se uitbarsting, en die moord op Medea en Jason se kinders.

Voordat die toneel tussen Kreousa en Medea afspeel, is dit reeds vir die gehoor of leser duidelik dat Medea nie van haar hou nie. Jason sê onder andere aan Medea: “Jy raak heeltemal van God en mense los en al jou sinne kwyt as ek van haar praat” (Lanoye, 2002:82). As net die blote verwysing na Kreousa Medea so kan ontstel, kan ’n mens verwag dat laasgenoemde haar humeur heeltemal sal verloor wanneer sy Kreousa sien. Dit is met hierdie wete dat die gehoor of leser na die toneel tussen Kreousa en Medea kyk.

Kreousa word aanvanklik betower deur Medea se spreekstyl. Sy sê: “Jy’t regtig ’n special way met woorde, Medea! En jou taal! So juicy. Ek wens ek kon ook so praat” (Lanoye, 2002:88). Kreousa lewer egter kommentaar op die wyse waarop Medea dinge sê, eerder as op wát sy sê, wat insinueer dat Kreousa dalk nie werklik verstaan wat Medea sê nie. Dit laat haar effens dom en naïef voorkom. Kreousa se naïwiteit teenoor Medea se wysheid skep ’n komiese kontras. Hulle word albei daardeur gestereotipeer: Kreousa as die mooi, jong, dom meisie en Medea as die ouer, wyse vrou.

Medea bring Kreousa onder die wanindruk dat hulle dalk vriendinne kon wees as omstandighede dit net sou toelaat:

Medea: Kreousa, tog ... Hoe staan ons hier, ons twee.  
Jy kon die hartsvriendin gewees het wat  
Ek nooit kon vind in hierdie land van Jason.

Kreousa: Exactly.

Medea: En wat dryf ons uiteen? Ons leeftyd? Skoonheid?

Kreousa: Well, dinge gebeur maar soos dit gebeur, nie waar nie?

Medea: Wel, nee, my hartjie.  
Sodra die eerste baard sy hartjie groei  
Is elke man – barbaar of hoog beskaafd –  
Die slaaf van wat sy lendene dikteer (...)

(Lanoye, 2002:86-87)

Kreousa besef nie dat Medea besig is om haar uit te tart nie. Haar naïwiteit (wat ook in 'n mate deur haar taalgebruik aangedui word) en die feit dat sy selfs op hierdie stadium nog nie besef dat Medea haar eintlik aanval nie, dra by tot die komiese aspek van haar karakter. Later kom sy wel agter wat aangaan; dan word die rolle omgekeer en begin sy Medea beledig.

Kreousa toon uiteindelik geen respek vir Medea nie. Sy rokkel Medea se man af en het die vermetelheid om na laasgenoemde se huis te gaan. Wanneer Medea haar dan met reg berispe, begin sy terugbakei en jak die vrou wie se man sy “gesteel” het af. Kreousa verwerp dus in 'n mate die waardesisteme van die ouer geslag. As gevolg hiervan stem haar karakter ooreen met ander jongmense wat Engfrikaans ook as spreektaal gebruik.

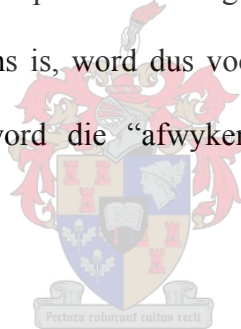
Die gebruik van Engfrikaans het in hierdie geval dus ook 'n metaforiese funksie, maar die komiese funksie van Kreousa se dialoog is van groter belang. Soos ek reeds genoem het, verskaf hierdie toneel komiese verligting voordat die drama 'n klimaks bereik.

### **3.3 Slotgedagtes**

Antjie Krog se Afrikaanse weergawe van *Mamma Medea* bied 'n goeie voorbeeld van die wyse waarop 'n verskeidenheid variëteite in een teks vir verskillende funksies aangewend kan word. Die temas in die drama maak *Mamma Medea* 'n relevante teaterstuk vir die moderne samelewing.

Een van die interessantste aspekte van die teks is die uitdaging wat dit aan huidige sosiolinguistiese idees stel. Dit word bewerkstellig deur die paradoksale aard van die karakters se taalgebruik: Sekere aspekte van hulle taalgebruik is strydig met hulle aard en omgewing; ander pas daarby.

Die teks kan 'n mens dus tot nuwe insigte bring wat betref die verhouding tussen mense en die taalvorm wat hulle gebruik. Ek het reeds die neiging om teen sekere variëteite van 'n taal en die sprekers daarvan te diskrimineer, bespreek. Griekwa-Afrikaans is vroeër as voorbeeld van so 'n variëteit genoem (sien 2.3). In *Mamma Medea* beeld Krog egter 'n situasie uit waar die sogenaamde barbare of onopgevoedes 'n meer klassieke en beheerste taal praat as die sogenaamde beskaafdes. Die variëteit wat nader aan Standaardafrikaans is, word dus voorgestel as die spreektaal van die “onopgevoedes”; hierteenoor word die “afwykende” variëteit voorgestel as die spreektaal van die “opgevoedes”.



Hierdeur bevraagteken die teks mense se sienings oor die intrinsieke waarde van die gebruik van 'n suiwer teenoor 'n onsuiver taal. Dít is egter nie 'n nuwe idee nie. Rousseau skryf reeds in die dertigerjare van die vorige eeu dat suiwerheid as sodanig geen waarde het nie:

(...) die onsuiverste kulture en volkere en tale is dikwels die vooraanstaandstes, die suiwerstes die agterlikstes. Buitendien, nog wat kultuur nog wat volk nog wat taal betref, bestaan daar so iets soos “suiwerheid” – ons kan miskien sê dat die een minder onsuiver as die ander is. Aangesien die taal 'n uitvloeisel van die

kultuur is, en die kulturele leermeesters en opvoeders byna sonder uitsondering deur die eeue heen van buite gekom het, is dit vanselfsprekend. Hoewel onsuiverheid as sodanig dus nie afgekeur kan word nie, moet elke betrokke taaleenheid beskou word met die oog op die vraag: Is dit so 'n doeltreffend moontlike middel ter bevrediging van die werklik bestaande behoeftes? Hier geld a) individuele, b) volksbehoefte; of as ons dit anders stel, a) taalwelsyn, b) volkswelsyn. Kortom; nie die motiewe wat tot die gebruik van die eenheid lei nie, maar die werklike uitwerking van die eenheid op die taal en die volk moet die deurslag gee.

(Rousseau, 1937:209)



Die tipe vraagstukke wat in die teks gestel word en die afleidings wat 'n mens daaruit kan maak, bevestig dat taal 'n politieke aard het. Ek het egter nie in hierdie hoofstuk op die politieke gefokus nie. Krog het verkies om die verskille tussen die groepe aan die hand van verskillende variëteite uit te beeld, eerder as verskillende rasse- of kultuurgroepe, omdat sy wou wegbeweeg van wat sy 'n "enkelvoudige politieke spanning" noem (Krog in Lanoye, 2002:7). Ek gaan wel in die volgende hoofstuk meer fokus op die politieke aard van taal en spesifiek dié van variëteite, en hoe die taal op hierdie wyse in sosiopolitieke dramas aangewend word.



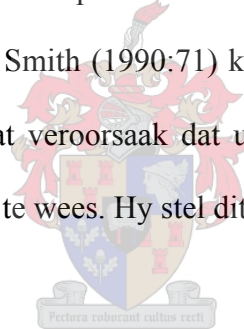
## Hoofstuk 4

### Sosiopolitieke dramas

#### 4.1 Inleiding

Sosiopolitieke dramas kan breedweg omskryf word as dramas wat oor uitsigloosheid en politieke frustrasie handel. Uitsigloosheid verwys na die onvermoë van diegene wat in 'n politieke stryd betrokke is om uit hulle sosiale omstandighede, wat armoede, werkloosheid, drank- en/of dwelmmisbruik en geweld insluit, te ontsnap.

Een van die doelwitte van 'n sosiopolitieke drama is om mense bewus te maak van sekere omstandighede en hulle aan te spoor om daadwerklike pogings aan te wend om dit te probeer verbeter. Volgens Smith (1990:71) kommunikeer hierdie dramas soms “sisteembevestigende idees”, wat veroorsaak dat uitkoms uit sekere omstandighede onmoontlik of baie moeilik skyn te wees. Hy stel dit soos volg:



Net die uitsonderlike individu (...) slaag daarin om te ontkom aan 'n permanente reddelose bestaan. Uitkoms *en masse* word nie in die vooruitsig gestel nie en so die skynsekerheid bevestig dat die ondergeskikte “massa” die posisie permanent toegeval het.

(Smith, 1990:71)

Na aanleiding van bogenoemde stelling noem Smith hierdie dramas “demobiliserende agente” (Smith, 1990:71). Dit maak mense bewus van bepaalde omstandighede, maar gee geen hoop vir uitkoms nie. Die gehoor word dus met die idee gelaat dat enige poging om hierdie omstandighede te verbeter, sinneloos is, aangesien dit net die “uitsonderlike individu” is wat daarin slaag om te ontsnap.

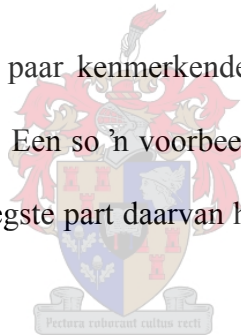
Ek stem nie heeltemal saam met hierdie siening nie. Dit is wel waar dat sommige sosiopolitieke dramas, byvoorbeeld *Kanna hy kô Hystoe*, wat later bespreek word, die moontlikheid van uitkoms skraal laat lyk. Soos uit my bespreking blyk, maak hierdie drama die gehoor of leser bewus van die omstandighede, en daag dit hulle uit om te herbesin oor hulle rol in 'n samelewing waar mense gedwing word om in sodanige omstandighede te lewe.

Ek gaan twee dramas in hierdie afdeling bespreek: eerstens *Kanna hy kô Hystoe* (voortaan *Kanna*) deur Adam Small (1965), en daarna *Suip!* deur Oscar Peterson en Heinrich Reisenhofer (2000). *Suip!* is ná die afskaffing van apartheid geskryf – veel later as *Kanna*, nadat die heersende politieke stelsel wat in *Kanna* deels verantwoordelik gehou word vir die karakters se onderdrukkende omstandighede, afgeskaf is en met 'n nuwe, meer liberale stelsel vervang is. Die karakters in *Suip!* worstel egter met soortgelyke probleme as dié in *Kanna* en 'n deel van die blaam word steeds op die vorige regerende orde gewerp, hoewel die huidige orde ook geblameer word.

Die variëteit wat in die dramas gebruik word, staan bekend as Kaapse Afrikaans. Daar is in die vorige hoofstuk tydens die bespreking van een van die karakters (Melas) se gebruik van Kaapse Afrikaans 'n aantal kenmerke van die variëteit genoem. Die genoemde kenmerke, naamlik die gebruik van Engelse woorde en frases, die verafrikaansing van Engelse uitspraakgewoontes, assimilasie (assimilasie kom ook voor in Standaardafrikaans) en klankwisseling, kom ook voor in die dramas wat in hierdie hoofstuk bespreek word.

Verdere kenmerke van Kaapse Afrikaans in *Kanna* (Small, 1965) en/of *Suip!* (Peterson, 2000) sluit in die voorkeur aan die *argaïese uitspraak* van sommige woorde en die gebruik van sekere hibridiese sinsvorme. Die argaïese uitspraak van woorde kom meestal by ouer karakters in die dramas voor. Dié kenmerk van Kaapse Afrikaans word gesien in Afrikaanse woorde wat uit Nederlands oorgeneem is, byvoorbeeld die uitspraak van [sæ:] as [sɛx]: “Makiet: *Seg hy niks nie (...)*” (my kursivering) (Small, 1965:17). Daar is ook ’n aantal voorbeelde van hibridiese sinsvorme. Een hiervan is sintaktiese konstruksies met Engelse ekwivalente, byvoorbeeld “Sofia: ... sê jy vir my dat ek sal nooit my ancestors sien nie?” (Peterson, 2000:101).

Kaapse Afrikaans beskik oor ’n paar kenmerkende verbale konstruksies wat nie in Standaardafrikaans voorkom nie. Een so ’n voorbeeld is die konstruksie *gewees...het*, byvoorbeeld “Makiet: Dis die slegste part daarvan hoekom Poena so sleg gewies het” (Small, 1965:51).



Kaapse Afrikaans beskik oor baie meer kenmerke as wat hierbo en in die vorige hoofstuk genoem is. Ek gee slegs ’n opsomming van sommige kenmerke wat in die dramas onder bespreking aangewend word, om aan te dui dat die variëteit wat gebruik word wel Kaapse Afrikaans is.

Kaapse Afrikaans se agtergrond is onder meer polities georiënteerd. Reeds (in Pieterse, 1994:106) dui die plek van Kaapse Afrikaans as politieke taal binne die Afrikaanse taalspektrum en die Suid-Afrikaanse milieu as volg aan:

Die Afrikaans van die statutêr geklassifiseerde kleurling het die Afrikaans geword waarin hewig protes aangeteken word teen die apartheidsstrukture; dit het die Afrikaans geword waarin uiting gegee word aan die lyding a.g.v. rassediskriminasie; dit het die Afrikaans geword waarin politieke krisisse georganiseer is. Ja, die Afrikaans van die “kleurling” het ’n nuwe semantiese inhoud gekry. Dit het ’n Bevrydingsafrikaans geword. Nie ’n Afrikaans wat handhawer is van eksklusiewe kulturele en politieke instellings nie. Dit het werklik ’n Afrikataal geword.

Die blote keuse om in Kaapse Afrikaans te skryf, kan dus waarskynlik gesien word as simbool van ’n onderdrukte groep se protes teen diskriminasie en ander sosiale omstandighede. Dit is as gevolg van die simboliese waarde van Kaapse Afrikaans dat hierdie variëteit moontlik ’n politieke funksie kan verrig, soos daar in die inleidende hoofstuk aangedui het is. Ek bespreek hierdie kwessie later in meer detail.

Ek verskaf nie in hierdie hoofstuk ’n uitgebreide bespreking van spesifieke politieke aangeleenthede en sosiale misdrywe en omstandighede nie. Die doel van die onderstaande bespreking is slegs om die wyse waarop die betrokke variëteit binne die grense van die genoemde toneeltekste op ’n metaforiese wyse aangewend word, aan te dui. Sodoende kan kommentaar gelewer word op die politieke aspekte wat in die temas van die dramas na vore kom. Ek fokus egter nie net op hierdie aspek van taal nie, maar ondersoek ook die wyse waarop die variëteit vir ander funksies aangewend word.

## 4.2 Bespreking van toneeltekste

### 4.2.1 *Kanna hy kô Hystoe*

*Kanna hy kô Hystoe* deur Adam Small (1965) is die verhaal van Makiet se “welfare-kind”, Kanna, en al die mense wat hy agterlaat wanneer Makiet en haar tweede man, Pang, hom met hulle swaarverdiende geld oorsee laat studeer.

*Kanna* toon raakpunte met ’n aantal teatervorme, en in die besonder met die epiese drama. Hierdie teatervorm is grotendeels deur Bertolt Brecht tot stand gebring. Soos in die geval van *Kanna*, is die doel van die epiese drama nie bloot om te vermaak en/of ’n voorstelling van die werklikheid te gee nie, maar om ’n boodskap aan die gehoor of leser oor te dra en hulle krities daarvoor te laat nadink.

In die epiese teater vind ’n mens ook dat die karakters nie noodwendig voorstellings van werklike mense is nie, en ’n enkele karakter kan gebruik word om opponerende argumente te stel. Kanna is ’n voorbeeld van só ’n karakter. Hy het ’n aantal uiteenlopende persoonlikhede wat elk ’n ander houding teenoor sy mense inneem en verskillende beweegredes vir sy optrede verskaf.

Die gebeure in *Kanna* verloop nie chronologies nie. ’n Stem gee by die aanvang van die drama te kenne dat die verlede en die hede, die lewendes en die dooies, tegelykertyd teenwoordig is (Small, 1965:10). Die leser of gehoor word, deels te danke aan Kanna, gou daarvan bewus gemaak dat sommige van die karakters nie meer lewendig is nie, maar blote figure. Kanna verwys na Diekie, Kietie, Makiet en Pang as die “dooies” in die volgende gedeeltes: “Die dooies antwoord nie” (Small,

1965:12) en “Die dooies praat nie” (Small, 1965:14). Volgens Vermeulen (1987:11) suggereer hierdie gegewens “dat die drama hom afspeel in Kanna se verskeurde gemoed”. In aansluiting hierby beskryf Vermeulen (1987:11) die drama as “’n veruiterliking van Kanna se innerlike gemoedsbeleving”.

Soos ek reeds vermeld het, is *Kanna* ’n sosiopolitieke drama. Daarom staan kwessies soos uitsigloosheid en sosiale misdrywe sentraal daarin. In die volgende paragrawe word die inhoud van die drama kortliks uiteengesit met betrekking tot dít wat ’n mens van Kanna en sy mense se lewens leer. Die gebeure wat ek hieronder uiteensit, verloop nie chronologies in die drama nie en word in sommige gevalle net genoem.

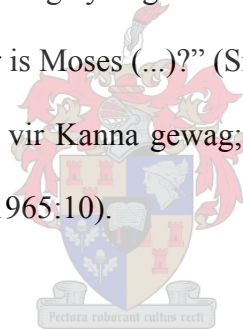
Kanna is Makiet se aangenome kind. Sy stuur hom Kaapstad toe sodat hy sy skoolopleiding “by die groot skool in die stad” (Small, 1965:9) kan ondergaan, aangesien hy as leerder groot potensiaal toon. In die stad loseer Kanna by Roeslyn en haar kinders. Na Paans (Makiet se eerste man) se dood trek Makiet en haar ander twee kinders, Diekie en Kietie, ook stad toe. Makiet trou later met haar tweede man, Pang, en albei werk hard om Kanna na ’n oorsese universiteit te kan stuur.

Diekie en Kietie lei tragiese lewens in die stad. Kietie word twee keer verkrag: een keer as kind net nadat hulle in die Kaap aangekom het en later weer as jong vrou. Jakop, een van Roeslyn se kinders, raak verlief op Kietie, maar na haar tweede verkragting, wat op swangerskap en ’n aborsie uitloop, pleeg hy selfmoord. Kietie beland in ’n huwelik waar haar man haar as prostituut laat werk en haar gereeld aanrand. Een aand slaan hy haar so erg dat sy sterf. Diekie kom op die toneel af en

maak Kietie se man dood in 'n poging om haar te beskerm. Hierna word Diekie van moord aangekla en tereggestel.

Die karakters wag met kinderlike naïwiteit op Kanna se terugkoms, en glo dat hy hulle sal ophef uit hulle triestige bestaan van “armoede, geweld en die banaal seksuele” (Smith, 1990:59). Makiet sê in hierdie verband die volgende oor Kanna: “Hy moet terugkom het (...) na ons toe (...) dan het ons nou bieter gelewe ...” (Small, 1965:24).

Kanna word dus 'n reddersfiguur vir sy mense, wat op hom wag om uitkoms te verskaf uit die onderdrukkende omstandighede waarin hulle hulleself bevind. Daar word reeds vroeg in die drama 'n vergelyking tussen Kanna en Moses van ouds getref: Jakob vra: “O waar / waar / waar is Moses (...)?” (Small, 1965:10) en dan volg 'n stem wat die volgende sê: “Hulle het vir Kanna gewag; deur die jare gewag dat hy moet huis toe kom. Huis toe” (Small, 1965:10).



Daar ontstaan 'n kontras tussen Kanna en die ander karakters. Hy het die onderdrukkende sisteem waarin die ander steeds vasgevang is, oorkom. Hy is in 'n posisie om hulp te verleen; hulle is hulpbehoewend. Op hierdie manier word Kanna van sy mense onderskei: hoewel hy ván hulle is, is hy nie meer werklik deel van hulle nie.

'n Mens sou die volgende vrae in hierdie verband kon stel: Waarom het die karakters net op Kanna bly wag en nie self iets omtrent hulle situasie probeer verander nie, en waarom het Kanna nie na die mense wat met soveel hoop op hom bly wag het, teruggekeer nie?

Dit sou nie waar wees om te sê dat die ander karakters niks probeer doen het om hulleself op te hef nie. Makiet het baie opgeoffer sodat Kanna verder kon gaan studeer, sodat en sy familie 'n beter toekoms kon hê. Kanna was dus hulle hoop op 'n beter toekoms. Nadat Kanna hulle verlaat het, het daar nie veel hoop oorgebly nie.

Daar is sosiopolitieke omstandighede wat dit vir die karakters moeilik maak om uit hulle omstandighede te ontsnap. Smith skryf in hierdie verband: “'n Regerende orde wat townships soos dié waarin Makiet en haar gesin hulle bevind, tot stand bring, word medeverantwoordelik gehou. Die lewe word so uitsigloos, verdrukkend, dehumaniserend, dat inskakeling daarby eerder as aktiewe entoesiastiese verset daarteen, begryplik word” (Smith, 1990:60).

Die sosiopolitieke omstandighede waarin die mense in die drama hulle bevind, word deur suggestie aangedui. Voorbeelde hiervan is die geval waar Kietie as jongmeisie verkrag word, asook hulle geforseerde hervestiging. Roeslyn sê ná Kietie se eerste verkragting aan Makiet: “Ons moet die poelies foun ...”, waarop Makiet antwoord: “Nie! Nie! (...) Hulle sil ons dootmaak!” (Small, 1965:22). Die “hulle” waarna Makiet verwys, is waarskynlik die benedelede wat Kietie verkrag het. Daar is dus geen hoop dat Kietie se verkragters ooit gestraf sal word vir wat hulle gedoen het nie, aangesien die mense in dié woonbuurt die benedelede vrees en hulle gevolglik nooit aankla nie.

Dit suggereer ook dat hulle nie op die polisie kan staatmaak om hulle te beskerm nie. Later kom die kwessie van Kietie se verkragting weer ter sprake wanneer Diekie in die hof verskyn oor sy moord op Poena. Diekie het die moord gepleeg om Kietie te



beskerm, en nou word hy vervolgd deur die regstelsel wat self nooit iets gedoen het om haar te beskerm nie.

'n Mens kry die idee dat die karakters altyd in hulle omstandighede vasgevang sal bly, tensy daar hulp van buite af kom – vandaar hulle verbete vasklou aan die hoop dat Kanna sal terugkeer om hulle te help. Waarom het Kanna nooit teruggegaan om sy mense te help nie? Hierdie vraag het nie 'n enkelvoudige antwoord nie. Kanna se karakter toon verdeeldheid oor die saak. 'n Deel van hom voel skuldig; 'n ander deel probeer sy optrede regverdig. Vermeulen maak die stelling dat “(...) Kanna nie net bloot om selfsugtige redes sy mense in die steek gelaat het nie, maar dat sy sosiopolitieke posisie as intelligente en hoogs gekwalifiseerde bruin man onder die apartheidsbeleid ook 'n groot motiverende rol in sy optrede gespeel het” (Vermeulen, 1987:34).



Die blaam vir Kanna se optrede word dus deels op die onderdrukkende politieke stelsel van die tyd geplaas. Dit is ironies dat die stelsel wat Kanna verhoed om na sy mense terug te keer, ook die stelsel is wat hulle onderdruk en laat smag na die uitkoms wat hulle glo Kanna kan bring.

Small maak in *Kanna* van verskillende variëteite en tale gebruik om onder meer verskille tussen die karakters aan te dui, en veral om Kanna van die ander karakters te onderskei. Vermeulen (1987:11) skryf die volgende oor die taalgebruik in *Kanna*: “Dat daar 'n verwydering tussen hom en sy mense bestaan, word nog verder gesuggereer deur die dialoog: Kanna praat oorwegend konvensionele Afrikaans, terwyl Makiet-hulle Kaapse Afrikaans praat.” Daar word ook van 'n verskil in

taalgebruik gebruik gemaak om tussen Kanna se verskillende “persoonlikhede” te onderskei.

Een verskil wat deur middel van taalgebruik aangedui word, is die ouderdomsverskil tussen die ouer karakters, byvoorbeeld Roeslyn en Makiet, en die jonger karakters, byvoorbeeld Diekie, Kietie, Toefie en Skoen. Die volgende uittreksels is enkele voorbeelde wat hierdie verskil aandui:

Roeslyn:        Nai, ons sien hom nie weer nie, het ek vir djou  
                      mammie gesê, Kietie, nie soes ek vir Kanna ken nie,  
                      nai. Kanna hy’t so ’n goeie kop, die mense gaat vir  
                      Kanna daar annerkant hou ... en Kanna sy hart was  
                      oek maar nie hierso nie.

(Small, 1965:20-21)

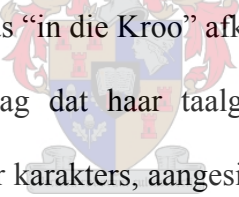
Daar kom verskeie kenmerke van Kaapse Afrikaans in Roeslyn se taalgebruik voor, byvoorbeeld klankwisseling in “nai”, assimilasië in “annerkant” en die argaïese uitspraak van “gaat” in plaas van “gaan”. Sy gebruik dus ’n vorm van Kaapse Afrikaans, maar maak nie baie van Engelse woorde gebruik nie. Makiet se taalgebruik stem in ’n redelike mate ooreen met dié van Roeslyn:

Makiet:        Hierso, Jiena, ek het nog my pension darem vir twee  
                      mane, so foun maar vir Kanna ... Foei tog, miskien  
                      kan hy nie kom nie, dis darem oek maar baie ver vir  
                      hom ... seg hy niks nie, Jiena ... (*Sy glimlag stil.*)  
                      Praat hy nog altyd so mooi ... foei tog, hy’t oek maar  
                      monde om oep te hou ... Hoeveel klêngoed het Kanna

nou, Jiena? (...) Dis darem maar ver weg ... wat sê  
Kanna?

(Small, 1965:16-17)

'n Aantal kenmerke van Kaapse Afrikaans kom in die bostaande gedeelte voor: assimilasië, byvoorbeeld in “mane” en “hy't”, en klankwisseling en vokaalverhoging, byvoorbeeld in “twie”, waar die [e:]-klank gewissel word met die [i]-klank, en “oep”, waar die [o:]-klank gewissel word met die [u]-klank. Hibriediese sinsvorme kom ook voor, byvoorbeeld in “... foun maar vir Kanna ...”. In hierdie geval vind daar speling tussen Afrikaans en Engels plaas, aangesien die Engelse woord “phone” as 'n Afrikaanse woord uitgespreek word. Wat die argaïese uitspraak van woorde betref, word “sê” byvoorbeeld as [sɛx] (“seg”) uitgespreek, in plaas van [sɛ:].



Makiet is oorspronklik van 'n plaas “in die Kroom” afkomstig; sy het later in die Kaap gaan woon. 'n Mens sou verwag dat haar taalgebruik meer variasie toon in vergelyking met dié van die ander karakters, aangesien sy lank op die plaas gewoon het. Sy gebruik nie veel Engelse woorde nie, en gebruik meer argaïese woord- en sinsvorme as die ander karakters. Hierdie verskille is genoeg om haar taalgebruik van dié van die jonger karakters te onderskei. Die variasie in haar taalgebruik kan egter ook toegeskryf word aan haar ouderdom, en nie noodwendig aan haar plattelandse agtergrond nie. Roeslyn, wat in die stad bly, se taalgebruik stem immers ooreen met dié van Makiet, soos reeds genoem.

Diekie se taalgebruik dien as voorbeeld van die wyse waarop die jonger geslag se taalgebruik van dié van die ouer geslag verskil:

Diekie:           Jakop ... hy't suicide ge-commit ... Your honour, kôs  
hy was 'n goeie man gewies ... Daai's hoekom, hy't  
suicide ge-commit! Kôs hy kan dit nie stáán nie!

(Small, 1965:51)

Diekie is Makiet se seun wat nooit soos Kanna na “die groot skool in die stad” gegaan het nie. Hy het later, ná Paans (Makiet se eerste man) se dood, saam met Makiet stad toe getrek. Sy taalgebruik bevat heelwat Engelse woorde en uitdrukkings, byvoorbeeld “suicide ge-commit”, “your honour” en “kôs”, wat 'n verkorte vorm van “because” is. Verder sien 'n mens in die bostaande gedeelte 'n voorbeeld van 'n hibridiese sinskonstruksie wat deur die invloed van Engels tot stand gebring word: “Kôs hy kan dit nie stáán nie” (“because he couldn't stand it”). Die Engelse woorde en sintaksis het sy woordeskat en sinsvorming moontlik tydens sy verblyf in die stad binnegedring.



Smith (1990:108) skryf die volgende oor Small se gebruik van Engels: “Small (...) benut Engels op twee wyses, t.w. om 'n townshipgebruik – die substitusie van Engelse woorde/sinne vir hul Afrikaanse ekwivalente – te reflekteer (...) en om Engels as prestigetaal te benut ...” Hendricks (1978:41) noem dat daar 'n neiging onder “kleurlinge” is om Afrikaans ter wille van Engels in te boet. Volgens hom blyk dit in sommige gevalle 'n “doelbewuste reaksie van 'n polities-onderdrukte groep teen die blanke Afrikanerdom met sy Afrikaanse taal” te wees. Diekie se gebruik van Engels (en so ook dié van die ander karakters) kan dus deels simbolies wees van sy opstand teen die onderdrukkende heersende orde, maar dit reflekteer ook die “townshipgebruik” van Afrikaans waarna Smith (1990:108) verwys.

Soos uit die voorafgaande bespreking oor Roeslyn, Makiet en Diekie se taalgebruik blyk, word die variëteit metafories aangewend as 'n middel tot karakterisasie, om sodoende 'n onderskeid tussen die verskillende karakters te tref.

Kanna gebruik drie verskillende registers, naamlik Standaardafrikaans, Kaapse Afrikaans en Engels. Elkeen van hierdie tale of variëteite stel 'n ander kant van Kanna se gemoed voor. Sy optrede teenoor die ander karakters getuig van wisselende emosies: simpatie, selfverwyt, ongeërgdheid, selfsug en selfregverdiging. Die onderstaande aanhaling is een van die eerste episodes in die teks waartydens Kanna sy verskeurde gemoed aan die leser openbaar:

Kanna: Ek het hard probeer wees, die een ek. Well, who was it? Anybody special? Dit was die een ek.

Kanna: (*Lag.*) Dis antie Raslyn se kinners. Dit was die ander ek.

Kanna: But dammit, who was it?

Kanna: Dis vannie hys af, dis van onse mense af. Het djy nie gehoor nie? (*Lag.*)

Kanna: So what did they say? Did they say something?

Kanna: Nee, nee, het ek gesê, jy weet mos hulle sê nooit iets nie. Hulle's nie kapabel en sê enigiets nie. Nee, het ek gesê, nee, hulle sê maar net Kietie is dood ... Kietie? O ja, ek is jammer, jy het seker al van Kietie vergeet ...

Kanna: So who is Kietie?

Kanna: Onse sistertjie, het ek gesê. En antie Raslyn se kinners sê Makiet sê hulle moet vir my sê Kietie sy's doot, of ons hystoe kom vir die funeral. (*Lag.*)

Kanna: They must be darned silly people ...

Kanna: ... het die ander ek gesê. O ja, het ek gesê, hulle is bloody darned silly people, het ek gesê ...

Kanna: ... to expect you to go all that way for her funeral ...

Kanna: Haar funeral. Ja, het ek gesê ... and all that money, het ek gesê, maar dis net soos hulle is, het ek gesê, so bloody darned silly naïef.

Kanna: ... as if you could do anything about it.

(Small, 1965:16)

In die bostaande gedeelte verkeer Kanna in gesprek met homself na aanleiding van 'n telefoonoproep wat hy van die huis af ontvang het. Ysie en Jiena (Roeslyn se kinders) het hom op Makiet se aandrang geskakel om hom van Kietie se dood te vertel en te verneem of hy sal terugkom vir die begrafnis.

Kanna gebruik drie verskillende tipes dialoog in die aanhaling. Eerstens praat hy Standaardafrikaans, dan Engels en derdens Kaapse Afrikaans. Hy is bewus van die verskeurdheid in hom en verwys na homself as "...die een ek ..." wanneer hy Engels praat en "... die ander ek ..." wanneer hy Kaapse Afrikaans praat.

Die Kanna wat Standaardafrikaans praat, is meer bewus van sy mense as die "Engelse Kanna", maar in beide gevalle toon hy nie veel belangstelling in hulle wel en weë nie. Wanneer hy Kaapse Afrikaans praat, is hy meer simpatiek teenoor hulle, en amper beskuldigend teenoor die selfvoldane en ongeërgde houding wat die "ander Kannas" jeens sy mense handhaaf.

Die "Engelse Kanna" het, soos hy self sê, "hard probeer wees". Dit is die deel van sy gemoed wat die heel verste verwyder is van sy mense, soveel so dat hy hulle

byna glad nie meer onthou nie. Hy is afhanklik van die “ander Kanna” om homself as’t ware te herinner wie daardie mense is. Met sy gebruik van Engels het Kanna van een taal na ’n ander oorgeskakel. Hy praat nie meer sy mense se taal nie, wat simboliseer dat hy glad nie meer deel van hulle is nie.

Anders as by die ander karakters, word Engels in Kanna se geval as “prestigetaal” (sien Smith, 1990:108) gebruik, aangesien hy verder gaan studeer het, in ’n ander land woon, uit die arm woonbuurt ontsnap het en nie eens meer dieselfde taal as sy mense gebruik nie. Sy gebruik van Engels simboliseer dus ook sy uitkoms uit ’n uitsiglose bestaan.

Kanna verwys deur middel van Standaardafrikaans na die “Engelse Kanna” as die “een ek” en die “Kaapse Afrikaanse Kanna” as die “ander ek”. Wanneer hy Standaardafrikaans praat, tree hy op as middelman tussen die twee kante van sy persoonlikheid. Dit kom dus voor of die Kanna wat Standaardafrikaans praat, die werklike Kanna is wat vasgevang is in sy ambivalente gemoed, waar die een heeltemal van sy mense wil wegkom en die ander verbete en met skuldgevoel terugryp na daardie deel van sy lewe.

Na afloop van die telefoongesprek vra Makiet: “Praat hy [Kanna] nog altyd so mooi (...)?” (Small, 1965:17). Sy gee hier te kenne dat Kanna nog altyd, selfs toe hy tussen hulle geleef het, anders (“mooier”) as die ander gepraat het. Daar was dus van jongs af ’n andersheid aan Kanna.

Die verwydering wat Kanna reeds in sy jong dae teenoor sy gesin ervaar het, word skrynend uitgebeeld in die toneel waar Makiet, Diekie en Kietie van die plaas af stad toe trek, waar Kanna op daardie stadium reeds was. Terwyl die drie op hulle “donkiekarretjie” aangery kom, merk Kanna twee maal op: “Kyk hoe kyk die mense, Diekie!” (Small, 1965:28). Hierdie woorde is sprekend van Kanna se verleentheid oor sy mense.

Wanneer hulle vir hom wuif, waai Kanna nie terug nie. Makiet vra dan verslae: “Kanna ... Diekie, hoekom waai Kanna dan nie?” (Small, 1965:30), waarop Kanna volgens die spelaanwysings gefrustreerd en bitter antwoord: “Kanna het nie gewaai nie omdat ... omdat ... Sê enigiets, sê wat julle wil. Maar julle kan nie sê Kanna het nie gewaai omdat Kanna julle nie liefgehad het nie, julle kán dit nie sê nie!” (Small, 1965:30).



Hierdie Kanna openbaar liefde en dankbaarheid teenoor sy mense. Hy kan nie hardop erken dat hy hom vir hulle skaam nie, en verdedig homself deur te sê dat hy hulle liefhet. Tog tree hy nie so op nie. Dit is dus hierdie emosioneel verskeurde Kanna wat uiteindelik in verskillende persoonlikhede uiting moet kry, aangesien die verskil tussen hom en sy gesin so groot is dat hy dit self moeilik kan begryp en verwoord.

Die simpatieke en menslike deel van sy persoonlikheid word met die gebruik van Kaapse Afrikaans voorgestel. Hierdie deel van sy persoonlikheid kom veral na vore wanneer hy oor Makiet se dood praat:

Kanna: Jiena-hulle het weer laat weet, ek bedoel van Makiet,  
dat sy dood is. (*Stilte.*)



Kanna: (*Speel sy een ek.*) Dis antie Raslyn se kinnars, het jy nie gehoor nie? Dit was my een ek. Dis antie Raslyn se kinnars. Hulle sê Makiet sy's doot. Makiet, het jy nie gehoor nie? (*Bewoë.*) Makiet, sy's doot!

Kanna: Ek het gekom. Betyds vir die begrafnis ...

Kanna: (*Sy ander ek.*) Maar jy't nie gegaan vir Kietie nie, en jy't nie gegaan vir Diekie nie, en jy't nie gegaan vir Roeslyn nie, en jy't nie gegaan vir Pang nie ... Dit was my ander ek.

Kanna: (*Die een ek.*) Maar dis Makiét nou wat doot is. Lyster jy dan nie, hoor jy dan nie. Makiét sy's doot nie! Dis Makiét, hoor jy?

Makiét, hoor jy nie. Ek het op ... haar wasgeldjies geleer ... ek het ... Makiet! Makiet!

(Small, 1965:61)

’n Deel van Kanna (gesimboliseer deur sy gebruik van Kaapse Afrkaans) is wel bewus van Makiet se opofferinge vir hom. Hy raak aggressief teenoor die ander Kanna (gesimboliseer deur sy gebruik van Standaardafrikaans) wat ongeërg voorkom, en kla hom aan weens die feit dat hy nie een van die ander mense se begrafnisse bygewoon het nie. Dit is egter nie net die begrafnis waar Kanna afwesig was wat sy aggressie uitlok nie – dit is ook sy skuldgevoel as gevolg van sy totale afwesigheid in sy mense se lewens wat die uitbarsting uitlok.

Daar is vanuit drie oorde aanklagte teen Kanna. Sy mense, hyself en die leser vra: Waarom het Kanna sy mense in die steek gelaat? Vermeulen (1987:34) stel voor dat dit nie bloot uit selfsug was nie, maar dat “sy sosiopolitieke posisie as intelligente en hoogs gekwalifiseerde bruin man onder die apartheidsbeleid ook ’n motiverende rol in sy optrede gespeel [het]”. Daar is bewyse in die teks dat sy mense van hierdie rede

bewus is. Makiet sê byvoorbeeld: “Nie, Kanna kan nie gebly het nie, ek wiet” (Small, 1965:17). Hiervolgens is daar by wyse van spreke versagtende omstandighede vir Kanna se optrede, maar dit verklaar nie die totale vervreemding van sy mense nie.

Die gebeure in die drama voltooi ’n sirkel wanneer Kanna uiteindelik terugkeer vir Makiet se begrafnis. Daar ontstaan weereens ’n situasie waar hy in die verleentheid is oor sy mense: op die lughawe herhaal hy die gedagte wat hy destyds met Makiet-hulle se aankoms in die Kaap gehad het: “Die mense het gestaar” (Small, 1965:65).

In hierdie episode kry ’n mens nuwe insig in die omvang van die afstand tussen Kanna en sy mense. Hulle vertel hom byvoorbeeld:

Toefie: Hulle’t die hyse in die Kaap in afgebriek.

Skoen: Kôs hulle’t biesagheite gebou daar, toe skyf hulle al die mense yt.

(Small, 1965:65)

Die “hulle” na wie daar in die bostaande gedeelte verwys word, is die regerende orde wat verantwoordelik is vir die onderdrukkende sosiopolitieke bestel. Dan antwoord Kanna: “Ek help om die groot biesagheite op te sit” (Small, 1965:68). In plaas daarvan om aan sy mense uitkoms te bied, het hy deel geword van die stelsel wat hulle onderdruk.

Buiten die metaforiese funksie van die variëteit wat in Kanna gebruik word, het dit ook ’n poëtiese funksie, wat bydra tot die literêre waarde van die drama. Small skryf

die volgende gedeelte in sy aantekeninge, en stel dit duidelik dat die ritme en poësie in die stuk vir hom van groot belang is:

As die spelling van afwykende vorme nie deurgaans konsekwent is nie – ,kô’ naas ,kom’, of ,geliede’ vir ,gelede’ alhoewel nie ,liewe’ vir ,lewe’, of ,doot’ vir ,dood’ alhoewel nie ,broot’ vir ,brood’, ens. – het ek redes daarvoor, hoofsaaklik redes van hoe, binne sy konteks, die geskrewe woord my oog getref het, en redes van, soos dit vir my gelyk het, die poësie van die betrokke woord. Die titel van die stuk, *Kanna hy kô Hystoe*, moet vinnig uitgespreek word sodat die ritmiese effek van die opeenvolgende K-H-K-H tot sy reg kan kom.

(Small, 1965:5)



Hauptfleisch (1997: 91) noem die poëtiese funksie die mees esoteriese van al die funksies van taalvariëteite op die verhoog. Die vinnige en ongedwonge spreektrant, kenmerkend van Kaapse Afrikaans, verleen aan die variëteit ’n sekere ritme en vloeibaarheid. Ter illustrasie van die wyse waarop hierdie variëteit poëties aangewend word, wil ek Jakob se taalgebruik uitsonder en as voorbeeld gebruik:

Jakop:            (...) Die wêreld se manne sit in die knyp  
                      maar Moses het simplie sy stok gegryp  
                      en geskrou op die volk  
                      en geloep moet die volk  
                      onner die vuur en die wolk (...)

(Small, 1965:7)

Die bostaande gedeelte in paarrym kom uit een van Jakob se preke. Verskeie kenmerke van Kaapse Afrikaans wat tot die ritme bydra, word in hierdie gedeelte aangewend. In die tweede reël word die woord “simplie”, ’n verafrikaansing van die woord “simply”, in plaas van die Afrikaanse ekwivalent “eenvoudig” gebruik. “Simplie” bestaan uit twee lettergrepe, terwyl die Afrikaanse ekwivalent, “eenvoudig”, uit drie bestaan. Die Engelse woord word dus gebruik sodat hierdie versreël, soos die voorafgaande een, uit tien lettergrepe kan bestaan. As gevolg hiervan stem die twee versreëls ritmies ooreen.

In die vierde versreël word die woorde “geloep” (in plaas van “geloop”) en “moet” (in plaas van “met”) gebruik. Hierdie wisseling van vokale bewerkstellig assonansie. Die assimilasie in “onner” in die laaste versreël dra verder by tot die ritmiese patroon in die gedeelte.

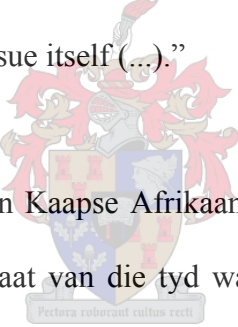
Jakob:                    (...) Nou vrinne,  
                                   Dit was al wat hy gehad het  
                                   hierdie man van God,  
                                   ’n staf,  
                                   ’n dooie stok,  
                                   en boenop het hy nog gehakkel ok (...)

(Small, 1965:38)

In die bostaande gedeelte word daar van vokaalverhoging gebruik gemaak (“boenop”). Die doel hiervan is om die woord ritmies te laat funksioneer in die versreël. Aangesien al die lettergrepe in die versreël kort is, word die eerste lettergreep van “boonop” verkort deur die lang [o:]-klank as ’n kort [u:]-klank uit te spreek. Aan die einde van hierdie versreël word die vokaal in die woord “ook”

gereduseer om binne die rympatroon van die betrokke gedeelte in te pas (“ok”). Small gebruik die variëteit deurgaans om ’n poëtiese gevoel aan die teks te gee, soos uit bostaande voorbeelde blyk.

Rakende die politieke funksie van die variëteit, is daar steeds die vraag of daar werklik ’n onderskeid te tref is tussen die politieke en metaforiese funksie. Indien die tematiek van ’n drama ’n onderliggende politieke boodskap behels, soos in *Kanna*, hou die taalgebruik ’n metaforiese funksie in. Om egter ’n politieke funksie te kan vervul, behoort ’n taal of variëteit ’n funksie te vervul onafhanklik van die tematiek van die teks. O’ Barr (in Pieterse 1994:17) skryf die volgende in hierdie verband: “Language is the mirror, the vehicle, and the means for expression of many political relations. Seldom is it the basic issue itself (...).”



Myns insiens kan die gebruik van Kaapse Afrikaans wel ’n politieke funksie vervul, veral wanneer die politieke klimaat van die tyd waarin die drama geskryf is, in ag geneem word. Tydens die apartheidsjare het die regerende orde neergesien op en gediskrimineer teen onder andere die mense waarvan Small in *Kanna* skryf. Hulle is as minderwaardig beskou. By implikasie is hulle spreektaal ook as tweederangs beskou in vergelyking met Standaardafrikaans. Small skryf in hierdie verband: “(...) groot kuns is in elk geval die beste en blywendste opposisie teen ’n verdrukkende politieke stelsel (...).” (in Smith, 1990:32).

Sodanige “groot kuns”, wat *Kanna* insluit, is dus deels geskryf as opposisie teen die politieke stelsel. Small se gebruik van Kaapse Afrikaans as skryftaal bewys dat dit moontlik is om “groot kuns” in hierdie taalvorm te skep. Die leser of gehoor, wat

moontlik van mening is dat Kaapse Afrikaans 'n tweederangse taal is wat deur tweederangse burgers gebruik word, word dus deur die aanwending van Kaapse Afrikaans in 'n eersterangse drama uitgedaag om te herbesin oor hulle opinies. Op hierdie manier vervul die variëteit myns insiens 'n politieke funksie.

Om op te som: in *Kanna* word die variëteit van Kaapse Afrikaanse gebruik om 'n poëtiese, politieke en metaforiese funksie te vervul. Die metaforiese funksie word veral gebruik ten behoeve van karakterisasie en die uitbeelding van Kanna se wisselende gemoedstoestand.

#### **4.2.2 *Suip!***

*Suip!* deur Heinrich Reisenhofer en Oscar Peterson (2000) is die eerste keer in Junie 1999 tydens die *Standard Bank National Arts Festival* in Grahamstad opgevoer, onder regie van Heinrich Reisenhofer. Die drama speel in Kaapstad af en die karakters daarin is meestal sogenaamde bergies – hawelose mense in Kaapstad en omgewing. In die drama gee een van die karakters die volgende verklaring vir die benaming “bergie”: “Shaun: (...) people here in Cape Town call us bergies because we have no home and we like a little wine (...)” (Peterson & Reisenhofer, 2000:85).

Die hoofkarakters in die drama is die vier bergies: Shaun, Koffie, Sofia en Rose. Die ander karakters sluit musikante, 'n boer en 'n jong seun in. Shaun en Rose het albei aanvanklik op plase gewerk; Rose in De Aar en Shaun in Namakwaland. Koffie bly sy lewe lank al op straat. Daar is geen verwysing in die drama na Sofia se agtergrond nie. Shaun en Rose het albei Kaapstad toe gegaan met die hoop op 'n beter lewe en werksgeleentheid nadat hulle blykbaar hulle werk op die plase verloor het, soos uit

die volgende gedeelte blyk: “Rose: Ek weet nie van jou nie, maar ek het hientoe gekom om werk te kom soek” (Peterson & Reisenhofer, 2000:101). Hulle het egter uiteindelik op straat geëindig, en hulle lewens as bergies word in die drama uitgebeeld.

Die stuk speel af by *St George’s Mall* in Kaapstad. Die karakters het baie interaksie met die gehoor en doen hulleself voor as ’n groep straatkunstenaars. Hulle bedel op ’n stadium by die gehoor en maak geen geheim daarvan dat hulle die geld gaan gebruik om drank te koop nie. Shaun sê byvoorbeeld: “For the sake of the show all we ask is just a little something to buy a kan, the cheapest dop on the market” (Peterson & Reisenhofer, 2000:82).

Boy is die ander karakter wat saam met die bergies op die verhoog verskyn, ’n jong seun wat op straat beland het nadat hy van die huis af weggeloop het. Die hoofkarakters drink en baklei deurentyd, soveel so dat al vier bergies aan die einde van die drama half bewusteloos op die verhoog rondlê. Die stuk eindig dramaties wanneer Boy ’n bottel vol brandspiritus oor Sofia uitgooi en ’n brandende vuurhoutjie op haar laat val.

Hierdie stuk is ’n hele paar jaar ná die sosiopolitieke dramas waarna Smith in *Toneel en Politiek* (1990) verwys, geskryf en vorm dus nie deel van die korpus werk wat hy behandel nie. Die groep hawelose mense in *Suip!* leef in ander maatskaplike omstandighede as die mense wat in *Kanna* voorgestel word. Daar is egter baie tematiese ooreenkomste tussen *Suip!* en *Kanna*. Soos in *Kanna*, speel uitsigloosheid en sosiale misdrywe ’n groot rol in *Suip!*. Daar word gereeld verwys na die regerende

orde wat volgens die karakters deels verantwoordelik gehou kan word vir die omstandighede waarin hulle hulle bevind.

Koffie verskyn op 'n stadium in die hof op verskeie aanklagte. Ter verdediging beskuldig hy die sisteem wat hom onderdruk het. Hy gee selfs kolonialisme die skuld vir sy omstandighede, wat hom dwing om gewelddadig op te tree en ook op ander maniere die wet te oortree.

Koffie verwoord sy siening as volg:

Koffie: It's the fucken system that keeps us where we are to this day, the same system that spat me out on the streets.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:99)

en

Koffie: Amnesty edelagbare. History did this to me; I never had a chance from the day Jan van Riebeeck landed in the Cape. History put me where I am now. It's the white man's conspiracy.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:123).

Uit hierdie twee aanhalings blyk dit dat Koffie nie bereid is om enige verantwoordelikheid te aanvaar vir sy situasie of die wandade wat hy pleeg nie. Hy plaas al die blaam op die "system" en die "white man's conspiracy".

Rose gaan verder en sê dat selfs nadat die vorige regeringstelsel vervang is, daar steeds geen hoop is nie, aangesien die skade reeds aangerig is: "(...) Mandela, jy's te laat! Mbeki, jy ook! Kyk hoe lyk ek. Niemand sal my nou lief hê. Mandela, jy's te

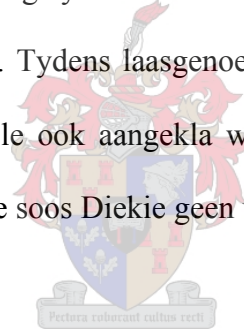


laat vir my!” (Peterson & Reisenhofer, 2000:126). In die toneel wat in die hof afspeel, word daar egter ook op ’n stadium genoem dat die karakters tog in ’n mate verantwoordelik gehou kan word vir hulle benarde situasie. Rose, wat haar in die hoftoneel as Koffie se aanklaer voordoen, herinner hom aan die feit dat hy self ook skuldig is:

Rose:       Who drinks the wine? You. Who sells the dagga?  
                  You. Who is a shame to his mother? You. Who is a  
                  useless human being? You. I rest my case.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:124).

Die hoftoneel herinner aan ’n soortgelyke toneel in *Kanna*, waartydens Diekie van die moord op Poena aangekla word. Tydens laasgenoemde hofsak word die gehoor of leser tot die besef gelei dat hulle ook aangekla word van die rol wat hulle in die samelewing speel, wat aan mense soos Diekie geen uitkoms bied nie.



Rose speel in *Suip!* die aanklaer wat haar eie mense herinner aan hulle aandeel in die uitsigloosheid van hulle bestaan. Deur die loop van die drama word die blaam vir hulle sosiopolitieke en maatskaplike omstandighede ook op die vorige en huidige politieke bestel geplaas. In hierdie geval word daar egter te kenne gegee dat hulle self ’n deel van die blaam dra.

Die karakters in *Suip!* erken dat hulle alkohol misbruik en dat hulle bewus is van die effek van alcoholmisbruik op hulle lewens en dié van ander:

Shaun: (...) Now friends, I'm not going to insult your intelligence, we are alcoholics.

(Peterson 2000:82).

Koffie: (...) Then during the riots, man, they would target the bottle stores and burn them down, because they knew their parents were drinking their lives and their earnings away (...)

(Peterson & Reisenhofer, 2000:98)

Koffie: He once had a family, believe it or not, wife and kids, waar's hulle nou? Hy't homself onder hulle uitgesuip...

(Peterson & Reisenhofer, 2000:114).

Hierdie karakters se besef dat hulle alkoholmisbruik deels verantwoordelik is vir die uitsigloosheid van hulle bestaan, maak hulle meer as net passiewe slagoffers van 'n regeringstelsel wat hulle in die verlede onderdruk het: Hulle dra aktief by tot die uitsigloosheid van hulle bestaan wanneer hulle alkohol misbruik.

Die sosiale misdrywe wat in hierdie geval bydra tot die uitsigloosheid van hulle bestaan, sluit in werkloosheid, haweloosheid, alkoholmisbruik en die nagevolge van 'n onderdrukkende stelsel. Shaun noem die volgende kenmerke van die stelsel waardeur hulle voorheen onderdruk is: "(...) The slavery, the dop system, police corruption, Group Areas, Immorality Act ..." (Peterson & Reisenhofer, 2000:102).

Die dopstelsel het behels dat plaaswerkers drank ontvang het as gedeeltelike betaling van hulle lone. In sommige gevalle kan hierdie stelsel geblameer word vir die hoë

voorkoms van alkoholmisbruik onder die mense waarna daar in *Suip!* verwys word.

Rose sê die volgende oor die dopstelsel:

Rose: (...) It's a farm tradition made only from the best reject grape pulp mixed with chemicals to give that distinct taste and lingering body odour. This wine was given to the slaves on the farms and then when slavery was abolished it was given to the farm workers as part of their wages. Can you believe it, they still sell it here in Cape Town just to remind all us ex-farm workers where we come from (...) Ja, when I take a sip I'm back on that farm ...

(Peterson & Reisenhofer, 2000:94)

Na die afskaffing van die vorige regeringstelsel en al die apartheidswette, is nuwe wetgewing geïmplementeer. Een van die wette wat 'n invloed op die plaaswerkers se lewens gehad het, is die wet met betrekking tot die minimum loon. In die drama lees die boer voor uit 'n brief wat die implikasies van hierdie nuwe wetgewing uiteensit:

Farmer: (...) There will now be a minimum, adequate housing, pension and workers compensation for all farm workers. (...) The dop or tot system, as it has been called, is to be officially discounted. (...) Freedom is at hand; almost a hundred years ago slavery was abolished and now so is apartheid and all its evils.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:96)

As die wette werklik deurgevoer kon word om elke plaaswerker se omstandighede te verbeter, sou dit ideaal wees, maar as gevolg van wette soos dié wat 'n minimum loon voorskryf, het baie plaaswerkers soos Rose en Shaun hulle werk verloor. Rose sê die

volgende in hierdie verband: “Daar was niks meer vir ons op die plaas nie. The farmer said he could not afford us anymore” (Peterson & Reisenhofer, 2000:97).

Ten spyte van die uitsigloosheid van hulle bestaan, is daar tog tekens dat die karakters van ’n beter toekoms droom; indien nie vir hulleself nie, dan vir die jeug. Koffie moedig die jong seun, Boy, aan om van die strate af weg te kom, sodat hy iets sinvols met sy lewe kan doen. Die volgende is ’n uittreksel uit hulle gesprek:

Koffie: Wat soek jy hier? Jy het ’n future, man! I can hear by the way you speak, jy het ’n bietjie education. Fok weg van die straat af!

Boy: Maar jy’s op die straat.

Koffie: Hey, do like I say, not like I do. Do you want to end up like Shaun over there?

Boy: Nee.

Koffie: I’ve been on the streets all my life; I’ve had no choices.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:115)

Shaun maan die ander karakters op ’n stadium om die seun met respek te behandel, omdat hy hulle toekoms is:

Shaun: Nou wag nou, a nee a! Mens praat nie so met ’n kind nie. How will this child learn anything if you treat him like a dog? Respect hom en hy sal vir julle respect. Wees ’n example vir die kinders, man. You see, he will soon be a man and we must teach him goodness. This is our future.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:82)

Daar word in *Suip!* na karakters verwys wat net soos Kanna daarin geslaag het om uit hulle uitsiglose omstandighede te ontsnap, maar, soos Kanna, gaan hierdie karakters nooit terug om hulle mense te help nie. Shaun noem hulle die “Gam yuppies” en sê die volgende oor hulle:

Shaun: (...) University education, huh, maar wat weet hulle van die lewe? Daar sit hulle met hulle wit vriende en ek bet jou hulle willie hulle eie mense ken nie ...

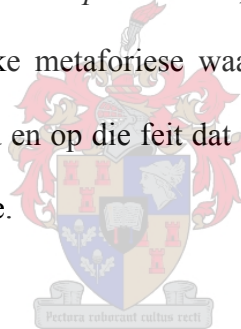
(Peterson & Reisenhofer, 2000:108-109)

Die karakters in *Suip!* praat Engels en ’n vorm van Kaapse Afrikaans wat vanweë die hoë frekwensie Engelse woorde en frases merkbaar verskil van die Kaapse Afrikaans wat in *Kanna* gebruik word. ’n Verdere kenmerk van die taalgebruik in *Suip!* is die krasheid daarvan. Dit is egter nie ’n kenmerk van Kaapse Afrikaans nie, maar van die karakters self. Kras taal is ’n stereotipiese kenmerk van die bergies se taalgebruik. Daar word in die drama soos volg daarna verwys: “Shaun: (...) Julle mense drink en vloek en gedra julleself soos varke (...)” (Peterson & Reisenhofer, 2000:124). In hierdie episode speel Shaun die regter by Koffie se verhoor. Die “julle mense” na wie hy verwys, is die bergies.

Een van die funksies van die variëteit in hierdie drama is die metaforiese funksie. Elke karakter se taalgebruik onthul sekere karaktereienskappe, en sekere metaforiese aspekte is op al die karakters van toepassing. Dit sluit die gebruik van gekruide taal en die vermenging van Afrikaans en Engels in.

Die gebruik van kru taal is 'n metafoor vir die omstandighede waarin hulle lewe. Hulle word daaglik met geweld en armoede gekonfronteer en lei moeilike lewens. Die kruheid van hulle bestaan vind neerslag in hulle spreektaal, byvoorbeeld wanneer Sofia op 'n stadium 'n baie sterk drankie drink wat haar vir 'n oomblik bewusteloos laat. Wanneer Rose haar probeer help, sê Sofia: "Fok-off! Jou gemors" (Peterson & Reisenhofer, 2000:104). By 'n ander geleentheid steel Boy van die bergies se drank en skree Koffie op hom terwyl hy weghardloop: "Hey, jou fokken naai, kom terug" (Peterson & Reisenhofer, 2000:104).

Die vermenging van Afrikaans en Engels is kenmerkend van Kaapse Afrikaans. Die mate waarin hierdie vermenging in *Suip!* voorkom, is egter uniek. In hierdie drama verkry die vermenging spesifieke metaforiese waarde. Dit dui op die karakters se onsekerheid oor hulle agtergrond en op die feit dat daar niks is wat hulle verbind met of herinner aan hulle herkoms nie.



Die verwarring wat betref hulle herkoms kan deels verantwoordelik wees vir hulle vermenging van tale. Wanneer Shaun oor hulle voorgeslagte praat, vra Rose: "Our people? En nou hoekom ken ek nie vir hulle nie?" (Peterson & Reisenhofer, 2000:85). Sy vind dit dus moeilik om te assosieer met die geskiedenis van hulle voorgeslagte waarvan Shaun hulle vertel. Dit is ook die geval by Sofia, wat die volgende oor haar Khoi-voorvaders sê: "Hoe gaan ek hulle verstaan, ek praat dan nie eers hulle taal nie" (Peterson & Reisenhofer, 2000:101). Uit die bostaande aanhalings is dit duidelik dat die karakters verwyderd voel van hulle voorgeslagte en dus hulle herkoms.

Volgens Shaun se karakteruiteensetting is hy 'n "self-made street intellectual" (Peterson & Reisenhofer, 2000:76). Hy stel homself as volg aan die gehoor voor: "(...) my life is something like Shakespeare you know and I am a poet and a writer. When I sit on the street corner I have big thoughts about the world" (Peterson & Reisenhofer, 2000:80). Shaun is die denker in die groep. Hy is ingelig oor hulle geskiedenis, maar wanneer hy sy kennis met die ander karakters deel, verstaan hulle nie wat hy sê nie.

Alles wat hy sê, maak ook nie altyd sin nie, soos in die gedeelte waar hy sy alkoholmisbruik probeer regverdig:

Shaun: The government would ban it like they banned dagga or like Zuma wanted to ban smoking. The label would say harmful to your health and your family, do not drink near children. But it doesn't, cause it's culture my broe. This is my cultural weapon! This is the true liberator from oppression and the way to heaven.

 (Peterson & Reisenhofer, 2000:109)

Ten spyte van Shaun se meerdere kennis van hulle herkoms en die stand van sake in die land, wend hy hom ook tot drank om aan die ruwe werklikheid van sy daaglikse lewe te ontvlug. Soos 'n mens uit die bostaande aanhaling kan sien, probeer hy egter om sy optrede in 'n mate te regverdig.

Koffie is reeds van jongs af op straat: eers as straatkind, later as bendelid, en nou as 'n bergie. Sy taalgebruik is baie kru en simboliseer die armoede en geweld wat deel van sy lewe is. Hy blameer die staat vir alles wat in sy lewe verkeerd geloop het, veral tydens die Apartheidsjare: "History did this to me, I never had a chance (...)"

(Peterson & Reisenhofer, 2000:123). Die volgende voorbeeld toon die krasheid en gewelddadigheid van sy taalgebruik:

Koffie: Jy moet gelukkig wies ek skiet jou nie vrek nie. Jy moet gelukkig wies ek spare jou vir al die jare van apartheid, jou fokken naai.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:117)

Rose kom oorspronklik van De Aar en het stad toe gekom om werk te soek. Sy kon nie werk kry nie, en het uiteindelik op straat geëindig. Haar taalgebruik is by tye nie so kru en erg vermeng soos dié van die ander karakters nie. Dit is moontlik as gevolg van die feit dat sy eers later in haar lewe aan die bestaan van 'n bergie uitgelewer is. Sy sê op 'n stadium: "(...) my ancesters was [nie] 'n skollie soos jy nie. I may not have a job at the moment, maar ek is ordentlik" (Peterson & Reisenhofer, 2000:89). Die jare op straat het egter hulle merk op haar gelaat en sy gebruik soms, soos die ander karakters, kru woorde. Rose hoop dus nog op uitkoms en dat sy op 'n stadium weer 'n behoorlike, ordentlike bestaan sal kan voer.

Sofia is die oudste van die karakters. In haar karakteruiteensetting word sy beskryf as "eksentries", 'n vrou wat sê en doen wat sy wil wanneer sy wil. Haar karakteruiteensetting sê ook: "She is like an off-white angel whose wisdom emerges through her madness" (Peterson & Reisenhofer, 2000:76).

Sofia vaar graag uit teen die ander karakters en die gehoor met gekruide taal wat kenmerkend is van al die karakters, maar soos uit die aanhaling hierbo blyk, is daar soms wysheid in haar woorde. Die volgende is 'n voorbeeld hiervan:



Sofia: Hoekom is dit so? Ek kan nie verstaan nie! Hulle maak kak, die Here sê hoekom? Ek het nooit iemand doodgemaak op die aarde nie. Ek drink, die madam weet ek drink, die baas weet ek drink, die kleinbaas weet ek drink. Maar mense maak kak. Hulle maak mekaar seer, hulle maak die goetes waar hulle nie weet wat hulle doen nie. Hulle weet nie! Hulle maak ander mense hartseer.

(Peterson & Reisenhofer, 2000:129)

Sofia erken in die bostaande gedeelte dat sy alkohol misbruik, maar anders as in die geval van die mense wat “mekaar” seermaak, affekteer haar alcoholmisbruik net haar eie lewe en maak dit nie ander mense “hartseer” nie. Hoewel hierdie gedeelte onsamehangend is (moontlik omdat sy op die stadium onder die invloed van alkohol is), is dit duidelik dat Sofia probeer om iets belangriks te sê. Die onsamehangendheid van haar dialoog simboliseer die ruwe werklikheid van haar bestaan, aangesien dit moontlik kan dui op die effek van jare se alcoholmisbruik. Ten spyte van die onsamehangendheid van haar woorde skemer daar tog wysheid deur, bekom deur lewenservaring.

Die variëteit word in *Suip!* beide komies en metafories aangewend. As gevolg van die komiese gebruik vind daar 'n mate van stereotipering plaas, met alcoholmisbruik en die gebruik van kru taal as stereotiperende karaktereienskappe.

Vermeulen skryf dat Small met dramas soos *Kanna* “vernuwing [bring] in die tema van die bruin mens” (Vermeulen, 1987:4). Vermeulen verwys in hierdie verband na “die volksverhale van *Ons Klyntji* (1896-1906) en later (...) onder andere Melt J. Brink se *Die storie van Klaas Windvoël die ou Hotnot* (1910) en G.R. von Wielligh se

*Jakop Platjie* (1917)”. In hierdie voorbeelde “word die bruin man gekarikaturiseer as ’n sogenaamde “tipiese Hotnot” – ’n lui, skelm en komiese figuur met ’n inherente swakheid vir drank” (Vermeulen, 1987:4).

In *Suip!* word daar weer van hierdie karikature gebruik gemaak vir die komiese aspek van die drama. Die skrywers gebruik veral komiese verligting om die teneerdrukkende boodskap van uitsigloosheid te onderbreek. Daar word gevolglik by tye die spot gedryf met ernstige sosiale misdrywe. Die volgende is ’n voorbeeld hiervan, waar Sofia ’n grap maak oor hulle chroniese alkohelmisbruik: “Net van kyk na die labels is my liver in sy glory in” (Peterson & Reisenhofer, 2000:84).

Ek noem in die bespreking van *Mamma Medea* (hoofstuk 3) dat komiese verligting as antiklimaks voor belangrike gebeure gebruik word om meer trefkrag aan laasgenoemde te verleen. In *Suip!* word die komiese egter deurgaans aangewend, en skep dit ’n kontras met die humorloosheid van die omstandighede waarin die karakters hulle bevind.

Die variëteit van Kaapse Afrikaanse word in *Suip!* hoofsaaklik met ’n metaforiese en komiese doel gebruik. Wat die metaforiese funksie betref, word die variëteit aangewend ten bate van karakterisasie en die uitbeelding van sekere tematiese aspekte, soos die onsekerheid oor en vervreemding van hulle herkoms. Die komiese funksie word aangewend om komiese verligting te verskaf in ’n andersins teneerdrukkende vertelling oor hierdie groep bergies se uitsiglose lewens.

### 4.3 Slotgedagtes

Daar is verskeie raakpunte tussen die twee dramas wat in hierdie hoofstuk bespreek is, onder meer die tema van uitsigloosheid.

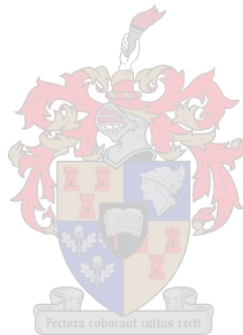
Soos ek reeds genoem het, word die regerende orde in albei dramas in 'n mate vir hierdie uitsigloosheid geblameer. In *Kanna* is die blaam nie te bevraagteken nie, aangesien die drama tydens die Apartheidsjare geskryf is, toe daar wel teen bruin mense gediskrimineer is. *Suip!* is egter ná die afskaffing van Apartheid en al die dehumaniserende wette wat daarmee gepaardgegaan het, geskryf. In hierdie geval word sowel die nagevolge van diskriminasie tydens die Apartheidsjare as die nuwe regering deels verantwoordelik gehou. Dit wil dus voorkom of daar vir sommige mense selfs in 'n nuwe, “diskriminasielose” politieke bestel steeds geen hoop op uitkoms is nie.



Die doel met hierdie dramas is egter nie om 'n teneerdrukkende boodskap oor te dra oor mense se onvermoë om uit 'n onderdrukkende milieu te ontsnap nie. Dit handel ook in 'n breër sin oor die effek wat armoede op mense se lewens kan hê, en die bese kringloop waarin dit hulle kan laat verval. Die doel met die dramas is dus om lesers en kykers van alle klasse en rasse van die bevolking krities te laat nadink en te laat herbesin oor hulle aandeel in die genoemde omstandighede.

Soos reeds genoem is, toon *Kanna* raakpunte met die epiese teatervorm. Ek wil *Suip!* egter hierby insluit. Laasgenoemde drama het dieselfde doel as *Kanna* en ander voorbeelde van die epiese teatervorm, naamlik om 'n sekere boodskap aan die gehoor of leser te kommunikeer en hulle aan te moedig tot nadenke.

Die twee dramas toon verder ook raakpunte met maatskaplike dramas, waarin aktuele vraagstukke binne 'n samelewing behandel word. Daar word ook soms in maatskaplike dramas protes aangeteken teen wantoestande en -praktyke in 'n samelewing. *Kanna* en *Suip!* word hierdeur verbind aan die drama wat vervolgens bespreek gaan word, naamlik *Siener in die Suburbs*. Laasgenoemde drama handel ook ten dele oor die uitsiglose bestaan van 'n armoedige groep mense en is ook al, soos *Kanna*, met maatskaplike dramas vergelyk.



## Hoofstuk 5

### *Siener in die Suburbs*

#### 5.1 Inleiding

P.G. du Plessis gebruik in sommige van sy dramas 'n variëteit van Afrikaans wat na aanleiding van sy stuk *Siener in die Suburbs* (Du Plessis, 1971) as suburbs-Afrikaans of stedelike Afrikaans bekend staan. Die grammatikale basis van suburbs-Afrikaans wyk nie juis van Standaardafrikaans af nie; al wat dit werklik daarvan onderskei, is die gebruik van Engelse woorde en uitdrukkings.

Hauptfleisch stel dit as volg: “hy [P.G. du Plessis] gebruik naamlik Engelse en verengelsde woorde en uitdrukkings om die Afrikaans 'n “suburbs”-klank te gee, maar die grammatikale basis bly AB-Afrikaans” (Hauptfleisch, 1983:76). Daar is ook gevalle waar die keuse of gebruik van woorde en die woordorde afwyk van Standaardafrikaans. Baie van die karakters wat suburbs-Afrikaans besig, gebruik kru taal, maar dit is eerder tiperend van die omgewing waarin hulle woon en die omstandighede waarin hulle lewe, as wat dit kenmerkend is van die variëteit. Hauptfleisch (1983:76) skryf die volgende oor hierdie variëteit:

Soek ons na 'n Afrikaanse voorbeeld van “stedelike” Afrikaans, moet een van die bestes en die bekendste vandag ongetwyfeld P.G du Plessis se *Siener in die Suburbs* wees. Die stuk het as sentrale objek van studie 'n gedeelte van die Suid-Afrikaanse samelewing waarvan die taal en gewoontes nog min beskryf is en waarvan selfs die bestaan so te sê totaal ontken is voor die verskyning van die stuk (...) Dat Du Plessis nogtans daarin kon slaag om, ten spyte van die slegs oppervlakkige ooreenkoms van

sy dialoog met die “suburbstaal”, ’n indruk van uiterste realisme te laat, is ’n pluimpie vir sowel sy dialoog as die fundamentele krag van sy tema.

In teenstelling hiermee skryf Britz (1977:188):

Van al die moderne Afrikaans dramaturge is P.G. du Plessis seker die een wat die dialoog die beste gebruik om ’n realistiese, funksionele spreektaal weer te gee. Die dialoog is ’n spreektaal wat neergeskryf word presies soos dit gebesig word. As gevolg daarvan kry ons by sy dramas ’n onmiddellike beeld van die alledaagse lewe onder verskeie bevolkingslae.

Britz en Hauptfleisch verskil van mekaar wat die akkuraatheid van die spreektaal van Du Plessis se karakters betref: Hauptfleisch (1983:76) beweer dat daar slegs ’n “oppervlakkige ooreenkoms [tussen die spreektaal van die karakters en dié van die mense wat hulle uitbeeld] is”, terwyl Britz (1977:188) van mening is dat Du Plessis se dialoog ’n akkurate voorstelling van die spreektaal is soos dit in die omgang gebruik word. Hierdie skrywers is dit egter eens dat die dialoog, soos Hauptfleisch (1983:76) dit stel, “’n indruk van uiterste realisme” skep. Du Plessis gebruik dus die variëteit in *Siener in die Suburbs* ter wille van realisme.

Moontlike kenmerke van suburbs-Afrikaans, soos wat dit in *Siener* (Du Plessis, 1971) gebruik word, sluit dus die volgende in: 1) die gebruik van *Engelse woorde en frases*, byvoorbeeld: “Jakes: My *outsides* is vir die *oulady* nie te lekker nie, maar in my *insides* is daar ook goeters wat werk. *Love is love.*” (my kursivering) (Du Plessis, 1971: 46); 2) *afwykende woordgebruik en sinskonstruksies*, in vergelyking met Standaardafrikaans, byvoorbeeld: “Jakes: Hy kyk boontoe na jou toe.” (Du Plessis,

1971: 48) (in hierdie gedeelte word die woord “boontoe” gebruik in plaas van “op” en “toe” aan die einde van die sin is oorbodig); en 3) die gebruik van *kru taal* deur meeste van die karakters, byvoorbeeld: “Tiemie: Loop! Ek wil nie ’n tang hê nie. Ek kan kots van julle almal. Maak my vrek, jy sal my nie hier hou nie” (Du Plessis, 1971: 54).

Die kenmerke hierbo genoem word nie by al die karakters, of by elke karakter in dieselfde mate, aangetref nie. Een kenmerk wat wel met ’n wisselende frekwensie by al die karakters voorkom, is die gebruik van Engelse woorde en frases. Suburbs-Afrikaans stem, as gevolg van die kenmerkende vermenging van Afrikaans en Engels, tot ’n mate ooreen met Engfrikaans. Anders as in die geval van Engfrikaans, kan die sprekers van Suburbs Afrikaans geografies gelokaliseer word en hulle behoort almal tot ’n spesifieke sosiale klas of laag van die bevolking.

Verder word die sprekers van Engfrikaans meestal as die “jonger geslag” of “nuwe generasie” geklassifiseer, terwyl die sprekers van suburbs-Afrikaans individue van alle ouderdomme insluit. Volgens Van Vuuren (1980:12) is die sprekers van suburbs-Afrikaans “(d)ie nasate van die vroeëre armblankes, die mense wat in die ‘semi’-huise van Johannesburg se suidelike voorstede woon” en “vorm [hulle] ’n homogene groep met hul eie leefwyse en taalgebruik”.

P.G. du Plessis gebruik hierdie variëteit in die vroeë sewentigerjare in sy drama *Nag van Legio* as die spreektaal van een van die karakters, Charley. Laasgenoemde kom, soos Hauptfleisch dit hiër stel, “uit die ‘suburbs’” (Hauptfleisch, 1983:77). Daarna maak Du Plessis in *Siener in die Suburbs* weer van die variëteit gebruik. Soos ek

vroeër vermeld het, is dit ook die drama wat aanleiding gegee het tot die benaming van die variëteit as *suburbs-Afrikaans*. In die laat sewentigerjare gebruik Du Plessis die variëteit weer in die komedie *’n Seder val in Waterkloof*, “waar taal- en kultuurstereotipes fyn bekyk en ten behoeve van geslaagde klugspel uitgebuit word” (Hauptfleisch, 1983:77). Ek bespreek vervolgens die gebruik van die variëteit in die drama *Siener in die Suburbs*.

## **5.2. Bespreking van *Siener in die Suburbs***

### **5.2.1 Algemene bespreking**

*Siener in die Suburbs* (voortaan *Siener*) is die eerste keer deur die Transvaalse Raad vir die Uitvoerende Kunste op die planke gebring. Dit het op 12 Augustus 1971 in die Breytenbach-skouburg geopen, onder regie van Francois Swart.

Die verhaal handel oor ’n paar mense wat aan die “verkeerde” kant van die spoor in ’n “semi-huis” in die suidelike voorstede van Johannesburg woon. Die hoofkarakters is: Tjokkie, wat met die helm gebore is en die “siener” in die voorstedelike gemeenskap is; sy suster, Tiemie, wat daarvan droom om uit die voorstede weg te kom; en Jakes, die antagonis, wat die moeilikheidmaker in die drama is.

Tiemie raak swanger en Jakes neem aan dat dit sy kind is, maar Tiemie wil nie Jakes se kind hê nie (daar word gesuggereer dat dit moontlik nie eens Jakes se kind is nie), omdat sy uit die voorstedelike omgewing wil wegkom – as sy met Jakes trou, is daar geen kans dat haar lewe ooit beter gaan word nie; intendeel, sy sal, soos Tjokkie sê,



“... Vrydagaande moet dronknes hou en so nou en dan gedôner raak ook” (Du Plessis, 1971:25).

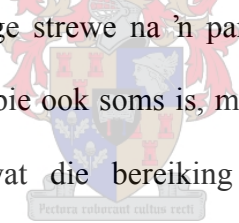
Die byspelers is Tjokkie en Tiemie se ma (Ma) en haar vriend (Giel), asook Fé en Albertus, wat klein rolle in die drama vertolk. Fé is gedurig naby Tjokkie te sien (sy het skynbaar ’n ogie op hom), maar die kalwerliefde tussen die twee word nie in die drama ontwikkel nie. Oor Albertus sê Du Plessis (1971:10) in sy karakterontleding: “Wanneer hy opgedaag het, weet niemand presies nie – ook nie eintlik van belang nie, hy’s daar.”

Sommige van die karakters, byvoorbeeld Giel en Jakes, wil hê dat Tjokkie die toekoms moet voorspel. Giel wil meer oor Ma se vorige man weet, asook wat die uitslag van ’n sekere perdewedren gaan wees. Jakes wil weet of die kind wat Tiemie verwag, syne is of nie. Giel en Jakes “dwing” Tjokkie uiteindelik om die toekoms te “sien”. In sy visioen voorspel hy watter perd die resies gaan wen waarop Giel wil wed. Hy suggereer ook dat Tiemie se kind nie Jakes s’n is nie, en dat hulle (Tjokkie en Tiemie) met hulle pa herenig gaan word.

Nadat die perd wat Tjokkie aangedui het, die wedren wen, kom die toneelstuk tot ’n dramatiese einde. Giel gaan weg omdat hy nou vrees dat Ma se man dalk gaan terugkeer. Tiemie word vermoor, waarskynlik deur Jakes en skuldgevoelens dryf Tjokkie tot selfmoord; so word die kinders dus in hulle dood weer met hulle pa verenig. Die dramatiese ironie wentel volgens Van Vuuren (1980:12-13) om Tjokkie se “sienery”, want “sy ‘regsienery’ maak die situasie erger”.

Die variëteit suburbs-Afrikaans word tegelykertyd ter wille van die metaforiese funksie en realisme aangewend. Soos ek in die inleidende hoofstuk noem, funksioneer hierdie twee funksies goed saam, aangesien albei 'n bepaalde verwysingsraamwerk impliseer. Die realistiese funksie behels dat die karakters in 'n lewensgetroue situasie uitgebeeld word, en hulle taalgebruik behoort dus ook realisties te wees, soos die geval is in *Siener*. Die metaforiese gebruik van die variëteit impliseer dat taal 'n tematiese funksie in die drama vervul.

Kritici het verskillende idees omtrent die tema in *Siener*. Van Coller (1984:23) maak die stelling dat daar oorkoepelende temas in verskeie van Du Plessis se werke voorkom, naamlik:



(...) die mens se ewige strewe na 'n paradyslike bestaan, hoe kleinburgerlik dié utopie ook soms is, met daarteenoor 'n reeks remmende faktore wat die bereiking van dié geluksalige toestand in die weg staan. Dit is opvallend dat hierdie meulstene dikwels milieu- en erflikheidsfaktore is.

Britz (1977:79-80), daarenteen, is van mening dat die tema in *Siener* “die ontleding van die liefde en sy baie verskyningsvorms rondom die mens” is:

Die tema van die liefde word uitgebeeld deur al die karakters, sodat dit 'n beligting word van die liefde van verskeie kante. Tussen Ma en Giel is daar die onwettige liefde wat Giel noem:

“... ’n reïne liefde vir mekaar. Soos ’n man en vrou mekaar moet liefhê” (Du Plessis, Siener, p.15).

As verdere voorbeelde noem Britz die “besitlike jaloersheid” waarmee Jakes Tiemie liefhet en die kalwerliefde wat Fè vir Tjokkie koester. Hierbenewens is daar ook die broer-suster-verhouding tussen Tjokkie en Tiemie en die ouer-kind-verhouding tussen hulle en Ma. Van Vuuren meld ook die verskillende liefdesverhoudings as ’n belangrike element in die drama. Die tema in *Siener* is egter volgens Van Vuuren (1980:7) “die futiele gegryp na geluk en ontsnapping uit ’n troostelose situasie”, en hierdie tema word “gekleë in verskillende liefdesverhoudings”.

Ek is geneig om saam te stem met Van Vuuren en Van Coller, aangesien daar rede is om die teenwoordigheid van liefde in sommige van die sogenaamde liefdesverhoudings te betwyfel. Verhoudings, of dan liefdesverhoudings, is dus nie die tema nie; dit word slegs gebruik om die werklike tema te illustreer – naamlik die karakters se vergeefse strewe na ’n beter lewe.

Ek gaan vervolgens die gebruik van suburbs-Afrikaans in die drama bespreek. Elke karakter (buiten Fè en Albertus) en sy/haar taalgebruik sal afsonderlik beskou en bespreek word.

### **5.2.2 Jakes**

Jakes is moontlik die karakter in die drama met die mees tiperende dialoog. Sy karaktereïenskappe sluit in gewelddadigheid, kruheid en ’n gevoel van minderwaardigheid, maar ook die strewe na iets beters. Hy begeer om ’n pa te word.

Hy wil sy manlikheid hierdeur bewys, want dit blyk uit sy vorige kinderlose huwelik dat hy nie kinders kan hê nie. Die knou wat sy manlikheid kry vanweë sy kinderloosheid dra by tot Jakes se minderwaardigheidskompleks. Hy kompenseer hiervoor deur met 'n groot motorfiets rond te jaag en gewelddadigheid teenoor die ander karakters te toon.

Hy wil hê dat Tiemie die ma van sy kind moet wees, aangesien hy graag 'n ma met sosiale “klas” vir sy kind wil hê. Deur met haar te trou, kan hy sy eie sosiale stand effens verhoog. Dit is egter juis die verhouding tussen Tiemie en Jakes wat verhoed dat sy uit haar voorstedelike omgewing ontvlug om sodoende haar sosiale stand te verhoog. Haar verhouding met Jakes verlaag eerder haar eie sosiale stand. Jakes se liefde vir Tiemie is dus selfsugtig: hy is die enigste een wat voordeel trek uit die verbintenis.



'n Verdere faset van Jakes se persoonlikheid word geopenbaar in sy strewende om 'n beter mens te wees. Britz skryf die volgende in hierdie verband:

Ondanks sy [Jakes se] oppervlakkige lewensbeskouing dat die lewe net uit “love en juice” bestaan, strewende hy tog na iets wat sin en betekenis aan sy lewe kan verskaf. Daarom is sy grootdoenerigheid eintlik paradoksaal met sy innerlike wat in verset is teen sy doellose bestaan. Net soos Tiemie wil hy ook uitstyg bó sy maatskaplike groep en vir sy kind begeer hy dit nog meer.

(Britz, 1977: 99)

Volgens Kannemeyer in Van Coller (1984:31) is die verdieping in Jakes se karakter geforseerd. Sy “begeerte om ‘klas’ te word en met ’n meisie van stand te trou en daarby sy begeerte om ’n laaitie te hê om hom as man te bewys” lei tot tweespalt. Hierdie begeerte van Jakes is myns insiens nie so vergesog nie. Byna al die ander karakters in die stuk het immers die begeerte om bo hulle huidige omstandighede uit te styg. Jakes wil egter nie soos Tiemie uit die voorstedelike omgewing wegkom nie; hy wil binne sy eie milieu na ’n hoër stand beweeg. Van Coller skryf die volgende in reaksie op Kannemeyer se stelling:

Jakes sit opgesaal met erflike eienskappe (sy moontlike steriliteit, dus onmanlikheid) én met sy milieu (daarom soek hy ’n klas-ma vir sy laaitie). Indien dit dui op ’n tweespalt, dan is daar ’n dualiteit by bykans elke karakter wat worstel met die suburbs.



(Van Coller, 1984:31)

Jakes is bewus daarvan dat daar meer aan die lewe is as die teneerdrukkende en gewelddadige omstandighede waarin hy hom daaglik bevind. In die onderstaande uittreksel praat hy oor die liefde:

Jakes: Love is love. Love kom uit jou derms uit. Ek en die  
oulady se insides werk maar net bietjie aan die sterk  
kant.

(Du Plessis, 1971:46)

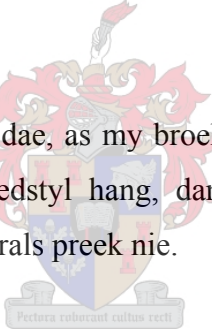
Hier kan ’n mens sien dat selfs wanneer Jakes oor iets soos die liefde praat, hy ’n kru beeld (“derms”) as metafoor gebruik. Soos Van Vuuren (1980: 13) skryf, is Jakes se onverfyndheid merkbaar in sy kru taalgebruik. Ten spyte van sy kruheid blyk dit egter

uit die bostaande aanhaling dat Jakes tog gevoelens het en dus ook in staat is om lief te hê en seer te kry. Hy weet hoe om op 'n gewelddadige wyse uiting te gee aan emosies soos woede, maar weet nie hoe om emosies soos liefde te verwoord nie; hy gebruik dus dieselfde register wanneer hy oor laasgenoemde praat.

Van al die karakters is Jakes se taalgebruik die kruuste en gewelddadigste. Van Vuuren (1980:13) skryf dat dit “wemel van gewelddadige uitdrukkings, omdat geweld die een wet is waarvolgens hy lewe ...”. Van Vuuren skryf verder (1980:13) “Jakes druk homself nooit in die abstrakte uit nie (...) sy taal wemel van Engelse uitdrukkings ...”. Hy gee uiting aan sy gebrek aan enige verfyndheid deur gebruik te maak van kru frases. Die volgende uittreksel illustreer hierdie stelling:

Jakes:

My oue van dae, as my broek nou elke nag oor die  
oulady se bedstyl hang, dan gaat ek nie oor die  
dogter se morals preek nie.



(Du Plessis, 1971:32)

Jakes praat hier met Giel en verwys na die feit dat Ma en Giel saamslaap, al is hulle nie getroud nie, en dat hulle dus nie 'n vinger kan wys na hom en Tiemie nie. Sy verwysing na die “broek” wat “oor die oulady se bedstyl hang” is 'n voorbeeld van Jakes se eiesoortige beeldspak. Hiermee verwys hy na Giel wat elke aand by Ma oorslaap. Jakes erken geen onderwerp as taboe nie; daar is volgens hom niks wat nie bespreek kan word nie. 'n Verdere voorbeeld van 'n kru vergelyking is:

Jakes:

Nee, hy's reg vir sien. Kyk hoe kyk hy. Hy maak al  
geelkoppie. Net so skwirt dan's daai puisie uit.

(Du Plessis, 1971:32)

Hy gebruik die uitdruk van 'n puisie as 'n metafoor vir die feit dat hulle inligting uit Tjokkie wil kry. Die druk (“skwirt”) van die puisie simboliseer die feit dat Jakes fisies “druk” op Tjokkie sal toepas indien hy sou weier om te “sien”. Jakes is onafgerond en kras; hy gebruik geweld om te kry wat hy wil hê. Jakes se eiesoortige beeldspraak is nie net kru nie, dit is ook by tye komies en sy dialoog verskaf op plekke komiese verligting. Die beeldspraak en metafoor waarna ek hierbo (in hierdie en die vorige paragraaf) verwys, is voorbeelde hiervan.

Jakes se kru en gewelddadige taalgebruik is dus simbolies van sy karakter. Dit vervul derhalwe terselfdertyd 'n realistiese en metaforiese funksie: Sy taalgebruik pas by die betrokke milieu en openbaar ook bepaalde aspekte van sy karakter.

### 5.2.3 Tiemie

Tiemie het 'n goeie werk by 'n firma in die stad. Sy streef daarna om uit haar omstandighede te ontsnap, soos uit die volgende gedeelte blyk:

Tjokkie: En jy was altyd stuck-up, jy wou beter doen as hierdie plek. Toe dog ek, oraait, die girl is reg, met haar gesig sal sy hier uitkom.

(Du Plessis, 1971:25)

Die feit dat sy mooi is en daarvan droom om uit die voorstedelike omgewing te ontsnap, onderskei Tiemie van die ander karakters.

Britz (1977:103) skryf in hierdie verband: “Tiemie strewende daarna om uit die Suburbs uit te kom, daarom praat sy beter Afrikaans as die ander karakters.” Tiemie se taalgebruik simboliseer dus haar strewende na ’n beter lewe, deurdat sy ’n “beter” Afrikaans (sonder Engelse woorde en gekruide taal) praat as die res. Die volgende is enkele voorbeelde van Tiemie se taalgebruik wat openbarend is van haar karakter:

Tiemie: Boetie, as ek nou ’n kind moet kry ... dis dieselfde as ek. Ek wil dit nie so hê nie ... ek ... ek wou nie. Ek het Ma te veel gehaat oor myself toe hulle by die skool uitgevind het.

(Du Plessis 1971:24)

In die aanhaling hierbo kan ’n mens sien dat Tiemie nie soos sommige van die ander karakters ’n mengeltaal gebruik nie. Sy sê dat sy nie nou ’n kind wil hê nie, omdat die kind dieselfde lewe as sy sal moet lei: ’n lewe in die voorstedelike gemeenskap waar jy gespot word oor wie jou ma en pa is, of omdat jy nie weet wie jou pa is nie. Sy wil ’n beter lewe vir haarself en haar kinders hê, soos uit die onderstaande aanhaling blyk, en indien sy op hierdie stadium ’n kind by Jakes het, verbeur sy al haar kans op ’n beter lewe.

Tiemie: Dis nie van Ma wat ek wou weg nie ... dis van die plek af. Ma, ek kan nie met Jakes trou nie. Ek wil nie hier bly nie. Ek wil nie hierdie lewe hê nie, ook nie die mans nie, Ma. Ek wil nie ’n man hê wat getrek huis toe kom nie ...

(Du Plessis, 1971:26)



Wanneer Tiemie van die lewe in die voorstedelike omgewing praat, skemer iets van die ruheid en krasheid daarvan in haar woorde deur:

Tiemie:           Hy wou jou weglieg van my af en jy wou my met die kind, met die aspris, wil jy my vasmaak aan hierdie nes. Jy wil my in 'n semi stop om daar te lê en kleintjies kry soos 'n varksog.

(Du Plessis, 1971:54)

In die bostaande dialoog sien ons dat hoewel sy daarna streef om te ontsnap en 'n “beter” Afrikaans praat as die ander karakters, sy tog ook die kras terme gebruik wat kenmerkend is van sommige van die ander karakters. Sy is dus vasgevang in 'n bouse kringloop: sy wou so graag uit haar milieu ontsnap, maar indien sy geboorte skenk aan Jakes se kind, sal haar lewe moontlik dieselfde paadjie as haar ma s'n volg.

Tjokkie en Ma het hulle ontsnappingshoop op Tiemie gevestig, aangesien hulle dink dat sy 'n goeie kans het om weg te kom. Wanneer dit egter begin blyk dat Tiemie, die een van wie almal sulke hoë verwagtinge gehad het, ook vasgevang is, begin 'n mens wonder of dit ooit vir enigeen moontlik sal wees om uit die voorstedelike omgewing te ontsnap. Hierdie aspek van die drama toon 'n ooreenkoms met die sosiopolitieke dramas wat in die vorige hoofstuk bespreek is en waarin uitkoms ook onmoontlik blyk te wees.

Die mees uitstaande kenmerk van Tiemie se karakter is haar droom om uit die voorstedelike omgewing weg te kom, maar dit is moeilik om hierdie droom te verwesenlik: sy is deel van die “suburbs”, en so ook haar taal, al wil sy hoe graag daarvan wegbreek. Haar taalgebruik simboliseer haar optrede, want hoewel sy nie in

die voorstedelike omgewing wil bly nie, en nie met Jakes wil trou nie, het sy tog, soos Tjokkie sê, by hom “loop lê”. Tiemie se taalgebruik is dus ’n metafoor vir haar karakter, wat strewe na beter, maar dit moeilik vind om uit die omstandighede waarin sy grootgeword het en leef, te ontsnap.

#### **5.2.4 Tjokkie**

Du Plessis (1971:27) beskryf Tjokkie in sy karakteruiteensetting as iemand wat van kleins af “diep van geaardheid” was. Hy is ’n ernstige man, en wanneer Fé te kenne gee dat sy ’n ogie op hom het, sê Tjokkie: “Ek loop straight. Ek het al te veel ouens sien vasdraai.” Hy wil nie soos sy ma en suster vasgevang raak in ’n verhouding wat hom nog meer aan die voorstedelike omgewing sal bind nie.

Volgens Van Vuuren (1980:7) is daar ’n teenstrydigheid in die ander karakters, omdat dít waarvoor hulle leef (om hulle maatskaplike omstandighede te verbeter) nie ooreenstem met hulle dade nie. Dit is immers as gevolg van hulle dade dat hulle in hulle huidige omstandighede vasgevang bly. Tjokkie is egter anders. Van Vuuren skryf die volgende in hierdie verband: “Dis net Tjokkie wat nie dié tweespalt in homself het nie: hy lewe suiwer volgens sy beginsels van ordentlikheid” (Van Vuuren, 1980:7).

As gevolg van die feit dat Tjokkie ’n ernstiger mens is as sommige van die ander karakters, met ’n groter sin vir verantwoordelikheid, is sy taalgebruik meer beheers as byvoorbeeld dié van Jakes, en gebruik hy nie soveel kru woorde nie (buiten wanneer hy sy humeur verloor), byvoorbeeld:

Tjokkie: Hulle dommigheid krap in jou seerplek – in die plek waar jy oopgebars het. Dit maak jou siek. Ek kan dit nie vat nie ... al die phonies soos Giel. Ek krap myself ook in my seerplek, soos 'n stompsinnige aap ... dis dié dat ek in so 'n dwaal is as ek klaar is ... dan kan ek net seerkry en myself seermaak. Dan voel dit of alles my skuld is. Maar ek kan daar niks aan dóén nie ...

(Du Plessis, 1971:28-29)

In die bostaande gedeelte beskryf Tjokkie aan Fé hoe hy voel nadat hy die toekoms “gesien” het. Hierdie uittreksel illustreer sy “diepheid van geaardheid” (Du Plessis, 1971:27), aangesien hy in 'n beeldende taal praat en vergelykings gebruik om sy boodskap oor te dra. Die vergelykings wat hy gebruik, is nie so kru as dié van Jakes nie. Tjokkie se deurdagte en beheerste taalgebruik dien dus as metafoor vir die diepte van sy geaardheid.



Tjokkie het ook, soos Tiemie, op 'n stadium daarvan gedroom om uit die voorstedelike omgewing weg te kom. Hy sê byvoorbeeld: “(...) toe ons klein was en saam gesit en speel het ons bly anderkant die spoor en Ma is getroud ... ek het saam met jou gehoop” (Du Plessis, 1971:25). Die Buick waaraan Tjokkie werk, is 'n metafoor vir sy smagting na ontvlugting. Dit sou moontlik 'n manier kon wees om uit sy huidige omgewing weg te kom, maar soos Tjokkie self te kenne gee: “Hy's [die Buick is] gaar. Hy sal nooit loop nie!” (Du Plessis, 1971:14). Hoewel Tjokkie anders is as die ander karakters, het hy geen werklike hoop op ontvlugting uit die voorstedelike omgewing nie.

Die kruheid en gewelddadigheid van sy omgewing het wel 'n impak op sy taalgebruik. Wanneer hy sy humeur verloor nadat hy te wete kom dat Tiemie haar kans op ontsnapping verbeur het, kom sy opgekropte aggressie die duidelikste in sy taalgebruik na vore:

Tjokkie: Jy moet met daardie klot trou! Jy sal Vrydagaande moet dronknes hou en so nou en dan gedôner raak ook. En jy was altyd stuck-up, jy wou beter doen as hierdie plek. Toe dog ek, oraaait, die girl is reg, met haar gesig sal sy hier uitkom. Nou sit jy met die grootste tang in die Suburbs se kleintjie – nog een van die arme bloedjies wat in hierdie plek moet vergaan.

(Du Plessis, 1971:25)

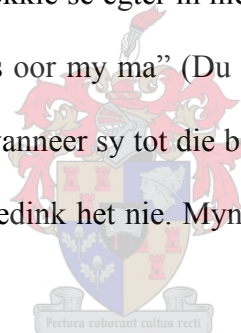
Hoewel Tjokkie nie uit die voorstedelike omgewing kan ontsnap nie, het hy altyd geglo dat sy suster dit sal kan doen. Wanneer hy uitvind dat Tiemie Jakes se baba verwag, is hy woedend, omdat hy weet dat sy nou nie meer 'n kans het om uit haar omgewing te ontvlug nie.

Soos by die ander karakters, vervul die variëteit van suburbs-Afrikaans in Tjokkie se geval ook die funksie van realisme. Sy kras taalgebruik in die bostaande gedeelte is karakteropenbarend en toon aan dat hy, soos Jakes en Giel, deel van die “suburbs” en in 'n mate slagoffer van sy milieu is.

### 5.2.5 Ma

Ma het foute, maar soos Du Plessis (1971: 9) in sy karakteruiteensetting noem, is sy 'n goeie mens en probeer sy om 'n goeie ma vir haar kinders te wees. Ongelukkig lyk dit of sy nie altyd besef watter effek haar keuses op haar kinders se lewens het nie. Sy is baie seergemaak en geskok wanneer sy hoor hoe Tjokkie en Tiemie gespot is oor hulle ma: “Ma: Was ek dan glad nie goed nie... ek bedoel, was ek dan so... so sleg?” (Du Plessis, 1971:25).

Ma verdedig haarself deur te sê dat sy nie wou trou nie, omdat sy die pensioengeld nodig gehad het om vir hulle te sorg. (Sy ontvang 'n pensioen sedert haar man se moontlike dood in 'n oorlog.) Tjokkie sê egter in hierdie verband: “Ek word liever by die skool gespot oor my klere as oor my ma” (Du Plessis, 1971:25). Britz (1977:94) skryf dat Ma pateties voorkom wanneer sy tot die besef kom dat sy nie so 'n goeie ma vir haar kinders was as wat sy gedink het nie. Myns insiens dui dit eerder op 'n mate van naïwiteit in Ma se karakter.



Volgens Britz (1977:103) en Du Plessis (1971:9) het Ma 'n plattelandse agtergrond en moes sy haar by die stadslewe aanpas. Britz (1977:103) gebruik die volgende aanhaling as bewys van Ma se plattelandse agtergrond: “Ma: My kind kry te swaar as hy gesien het. Ek kry hom te jammer as hy soos 'n hasie rondloop wat nie in die lig kan kyk nie” (Du Plessis, 1971:21). Verder gebruik Ma nie veel Engelse woorde en uitdrukkings nie, anders as die karakters wat in die voorstedelike omgewing gebore en getoë is, soos uit die onderstaande voorbeeld blyk:

Ma:           Het jy geld op die skimmel?  
Giel:         Maar, my meisie ...

Ma: Ek vra maar net, want ek sien jou twee beste pakke is uit die kas uit en jou koffer het nie meer stof op nie.

Giel: Het jy dan gekyk? Ek meen in die suitcase? Ek meen ek kan die hele ding ...

Ma: Moenie, Giel. Los dit. Ek wil maar net vir jou 'n ding sê. Ek het 'n groot deel van lewe vir jou gegee, Giel. So goed ek kon. Ook nie verniet, want jy het my partykeer baie gelukkig gemaak.

(Du Plessis, 1971:43)

In hierdie voorbeeld gebruik Ma geen Engelse woorde nie: waar Giel van 'n "suitcase" praat, praat Ma van 'n "koffer". Dit wil dus wel voorkom of Ma nie in die voorstede grootgeword het nie. Dit kan 'n rede wees vir haar naïwiteit – sy het moontlik as jong meisie van die platteland af gekom en was nie voorbereid op 'n lewe in die stad nie.

Ten spyte van haar naïwiteit oor sekere aangeleenthede toon sy in die bostaande aanhaling ook 'n mate van wysheid. Sy het haar nie blindgestaar teen Giel se leë liefdesverklarings nie. Sy weet dat hy beplan om haar te verlaat indien Tjokkie se voorspellings waar is. Haar taalgebruik verrig dus 'n metaforiese en realistiese funksie: dit dui enersyds op haar agtergrond, wat ook die rede vir haar naïwiteit is, en andersyds op die insig wat sy met al haar swaarkry bekom het.

Ten spyte van haar oordeelsfoute kan 'n mens Ma se liefde vir haar kinders nie betwyfel nie. Sy is die enigste persoon wat nie wil hê dat Tjokkie die toekoms moet sien nie, omdat sy weet watter uitwerking dit op hom het. Sy wil ook hê dat Tiemie uit die voorstedelike omgewing moet ontvlug:

Ma: Jy't nie alleen wou hê dat jy moet uitkom uit die Suburbs nie. Mooi meisies het swaar met mans, maar hulle het altyd 'n kans. Ma wou ook dat jy wegkom. Ma het ook gedink, my kind. Baie. Van hoe jy weg is en gelukkig is ... en so goed af is dat jy ons nie eers wil ken nie ...

(Du Plessis, 1971:26)

Ma sien nie meer vir haarself enige kans op ontsnapping uit die voorstedelike omgewing nie. Sy het in haar omstandighede berus, maar soos hierbo genoem word, het sy haar kinders lief en wil sy net die beste vir hulle hê. Britz (1977:94) skryf die volgende oor Ma: “Omdat Ma gesondig en gely het maar die liefde behou het, word sy die menslikste en volledigste karakter van almal.”

Ma se taalgebruik onderskei haar van die ander karakters, omdat dit op haar plattelandse agtergrond dui. Nietemin word sy deel van die “suburbs” en die mense wat daar woon, hoofsaaklik as gevolg van haar onvermoë om uit haar omstandighede te ontsnap, asook haar dade en swak voorbeeld wat die lewe vir haar kinders moeilik maak en hulle hoop op 'n beter lewe verydel.

### **5.2.6 Giel**

Giel is Ma se “kêrel”: Hy gee voor dat hy haar liefhet en soos 'n pa vir Tiemie en Tjokkie is. Tog is dit gou duidelik dat sy attenties aan Ma minder edel is as wat hy wil voorgee. Hy gebruik haar eintlik net om in sy lyflike en finansiële behoeftes te voorsien. Wanneer Giel aan Tjokkie noem dat hy eintlik vir hom en Tiemie soos 'n pa is, antwoord Tjokkie hom met hierdie woorde: “By die pensioenkos en onder die komberse!” (Du Plessis, 1971:15). Aan die einde van die drama sien 'n mens dat

Tjokkie reg is, want wanneer Ma se wêreld in duie stort en sy Giel die nodigste het, verlaat hy haar.

Giel daag aan die begin van die drama by Ma se huis op met nog een van sy muurtekste waarmee hy by Ma wil kom smous. Op die muurteks staan die volgende woorde: “WAT IS ’N HUIS SONDER ’N VADER?” (Du Plessis, 1971:15). Die boodskap op die muurteks veroorsaak ’n misverstand tussen Giel en beide Tjokkie en Ma. Laasgenoemde dink albei dat die boodskap ’n huweliksaanbod van Giel aan Ma is, maar Giel stel dit duidelik dat dit nie sy bedoeling met die teks was nie; hy wil dit net verkoop, omdat hy die geld dringend nodig het. Die volgende is uittreksels uit die gesprekke wat die muurteks tussen Tjokkie en Giel en Ma en Giel uitlok:

Tjokkie: Moet ons nou dié ding in die huis hang? Wil oom Giel en Ma nou uiteindelik trou? Na hoeveel jaar se saamslapery?

Giel: Jy moenie lelike goed praat nie. Ons is nie sleg nie. Jy weet jou ma wil nie met my trou nie oor die pensioen.

Tjokkie: Oom Giel bly nie by Ma nie, oom Giel bly by die pensioen.

(Du Plessis, 1971:15)

Ma: Dis ’n baie goeie gedagte, Giel, maar trou trou ek nie.

Giel: Maar ek het mos nie sountoe gepraat nie! Ek is mos maar die vader des huisies hier rond. Dis nie dat ek jou wil druk om te trou nie. As die kinders die ding elke dag kan sien ...



Ma: Die kinders sal jou nie vir 'n pa vat nie, Giel. Nie voor ons trou nie, en trou trou ek nie. Die pensioen hou my op my eie paar pote.

Giel: Dis nie dat ek nie kan sorg nie ...

Ma: Ons kan nie sonder die pensioen klaarkom nie, Giel.

(Du Plessis, 1971:18)

'n Mens kan uit hierdie gedeeltes aflei dat Giel geen planne het om met Ma te trou nie. Ma wil egter ook nie met hom trou nie, omdat sy verkies om selfstandig te wees met behulp van die pensioengeld wat sy ontvang solank sy ongetroud bly. Te oordeel na Giel se dialoog in die drama, draai sy lewe eintlik net om twee dinge, naamlik perdewedrenne en die gedrukte muurtekste wat hy verkoop. Van Vuuren stel dit soos volg:

Giel (...) word uitgeken aan sy gebruik van Engelse perdewedrenterme en biblietiese beelde. (...) Dit illustreer sy twee groot belangstellings: die perdewedrenne en die muurtekste waarmee hy smous vir 'n bestaan.

(Van Vuuren, 1980:12)

Giel se belangstellings is uiteenlopend van aard: die muurtekste met die biblietiese, of ten minste morele, gesegdes en dobbelary, sy minder morele belangstelling. Hierdie verskillende belangstellings dui op sy karakter se skynheiligheid.

Hy is ook skynheilig in sy verhouding met Ma en haar kinders. Hy gee voor dat hy Ma liefhet (en op sy manier hét hy haar moontlik lief), maar soos reeds genoem is, misbruik hy haar deur voordeel te trek uit die pensioengeld wat sy ontvang. Verder noem hy telkemale in die teks dat hy soos 'n vader is vir die kinders, maar tog tree

hy nie soos een op nie. Giel wil vir eie gewin hê dat Tjokkie die toekoms moet sien sodat hy die uitslae van 'n bepaalde perderesies kan voorspel, ten spyte van die feit dat Tjokkie se “sienery” hom fisiese en emosionele leed berokken. Die gebruik van perdewedren- en biblistiese terme is dus karakteropenbarend, aangesien dit as metafoor vir sy skynheiligheid dien.

Die variëteit wat Giel gebruik, word egter nie net vir die metaforiese funksie aangewend nie, maar ook vir die realistiese funksie, aangesien Giel 'n tipiese “suburbs”-karakter is en ook soos een praat. Hy gebruik 'n mengsel van Engels en Afrikaans en 'n woordeskat wat, soos ek reeds genoem het, by sy karakter pas. Die onderstaande gedeelte is 'n voorbeeld waar Giel Engelse en perdewedrenterme gebruik:

Giel: *(vir homself)* Wel, Giel, serves you right. Die klein shaister! Maar mind you, hy het geweet daar's 'n skimmel. Just in case, speel die odds. Speel die skimmel vir 'n wen en oorlede Pa vir 'n plek. Speel hom just in case, just in case. Geld op die skimmel, klere in die tas. Jy speel hom just in case. Dis die lewe daai. Moeilikheid is, hoe agterder jy raak, hoe langer word die odds wat jy moet vat... Hy het geweet van die skimmel...

(Du Plessis, 1971:40)

Giel droom wel daarvan om baie geld met perdewedrenne te wen en sodoende uit sy finansiële verknorsing te kom, maar anders as die ander karakters, toon hy nooit enige werklike hoop of ambisie om sy sosiale stand te verbeter nie.

Giel se hele lewe is eintlik een groot dobbelspel. In die gedeelte hierbo sien 'n mens dat selfs sy verhouding met Ma uiteindelik deel raak van hierdie dobbelspel. Giel lei uit Tjokkie se voorspelling af dat indien die perd wat hy (Tjokkie) genoem het, wen, Ma se man gaan terugkom, en dit sal uit die aard van die saak 'n effek hê op haar en Giel se verhouding. Hy gaan dus in elk geval iets verloor, ongeag of die perd wen of verloor. Indien sy perd wen, verloor hy Ma en dus die mate van sekuriteit wat hulle verhouding hom bied. Indien die perd verloor, verloor hy al sy geld en sy bron van inkomste, naamlik die masjien waarmee hy sy muurtekste druk.

Hy dobbel dus nie net met geld nie, maar ook met die lewe. 'n Mens sien uit die bostaande aanhaling dat hy dobbelary as 'n metafoor vir die lewe (sy lewe) gebruik wanneer hy sê: “hoe agterder jy raak, hoe langer word die odds wat jy moet vat”. Sy gebruik van perdewedrenterme het hier dus weereens metaforiese waarde.

Ten spyte van al die negatiewe elemente in Giel se karakter is hy nie 'n “slegter” mens as enige van die ander karakters nie. Soos hulle, is hy ook uitgelewer aan die omstandighede van sy milieu en moet hy hom so goed moontlik daarby probeer aanpas om aan die lewe te bly.

### **5.2.7 Samevatting**

Elke karakter in *Siener* hoop op sy/haar eie manier op iets beters. Nie een van hulle kry dit egter reg om hulleself of hulle omstandighede te verbeter nie, buiten moontlik Giel, wat geld wen met die perdewedren. Hulle onderskeie probleme, byvoorbeeld armoede, drankmisbruik, seksualiteit [nie dat seksualiteit as sodanig 'n probleem is nie, maar in hierdie geval is dit een van die faktore wat hulle vasgevang hou in hulle

milieu] en minderwaardigheid, is remmende faktore wat hulle vasgevang hou in hulle milieu.

### **5.3 Slotgedagtes**

*Siener* is 'n goeie uitbeelding van een aspek van die sosiolinguistiese vakgebied, waarvolgens daar 'n aanwysbare verwantskap is tussen die milieu waarbinne mense hulle bevind en hulle taalgebruik. Elkeen van die karakters in *Siener* se taalgebruik word in meerdere of mindere mate beïnvloed deur sy/haar omgewing, naamlik die voorstede.

Die karakters se gebruik van Engelse woorde en frases, en in sommige gevalle kru en gewelddadige woorde en terme, dui daarop dat hulle van 'n laer sosiale stand is as byvoorbeeld die “dandies” na wie Tiemie wil ontvlug. Karakters soos Jakes en Giel beskik nie oor die taalvermoë om op 'n meer “beskaafde” manier uiting te gee aan hulle gevoelens en gedagtes nie. Die onderdrukkende invloed wat die karakters se omstandighede op hulle taalvermoëns het, stem ooreen met wat Du Plessis (1995:83) die gebrekshipotese noem. Hiervolgens is daar sintaktiese en semantiese verskille tussen die spraakgewoontes van die laer klasse en ander sosiale groepe:

Die verskil is geleë in die laer klasse se taalvermoë. Aan hierdie onvermoë is niks te doen nie, en dit kortwiek veral opwaartste beweging tussen sosiale klasse. Die ontoereikende taalbeheersing van die laer klasse beperk hulle sosiale beweeglikheid. Die aanvaarding dat die spraak van die laer klasse meer beperk is as dié van die middelklas word die gebrekshipotese genoem.

(Du Plessis, 1995:83)

In die geval van *Siener* sou 'n mens dus na aanleiding van die gebrekshipotese kon sê dat die karakters se onvermoë om uit die voorstedelike omgewing te ontsnap, deels met hulle “ontoereikende taalbeheersing” te make het. *Siener* is egter 'n geïsoleerde en fiktiewe geval. Du Plessis identifiseer voorts die problematiek wat die gebrekshipotese vir 'n werklike samelewing inhou:

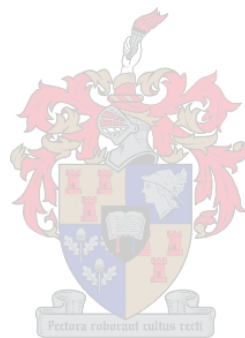
Die sosiale kry egter myns insiens veels te veel klem en dit word 'n rigiede beperking van die linguistiese struktuur, asof die struktuur so vas sou wees dat dit uiteindelik juis variasie gaan verhoed. Die verskil tussen die spraak van die verskillende sosiale groepe lê uiteindelik nie in 'n verskil ten opsigte van taalvermoë nie, maar slegs in 'n verskil ten opsigte van taalblootstelling, en daaraan kan iets gedoen word.

(Du Plessis, 1995:84)

In 'n werklike situasie is dit dus vir 'n persoon moontlik om deur middel van nuwe blootstelling sy/haar taalvermoë te oorkom. Hoewel *Siener* op 'n groep mense in die samelewing gebaseer is en 'n goeie uitbeelding van die sosiolinguistiese verwantskap tussen 'n persoon se milieu en taalgebruik is, is dit net 'n voorstelling en nié die werklikheid nie. Dit is belangrik om te onthou dat die sosiolinguistiese omstandighede wat in dramas uitgebeeld word, nie noodwendig van toepassing is op die werklikheid nie, aangesien enige samelewing voortdurend verander, terwyl die omstandighede in dramas altyd konstant bly.

Die taalgebruik in *Siener* (Du Plessis, 1971) toon die invloed wat Engels in die vroeë sewentigerjare op sommige Afrikaanssprekendes gehad het. Daar word tans weer baie

geskryf en gepraat oor Engels se invloed op Afrikaans; daar word selfs gevrees dat Engels Afrikaans geheel en al gaan vervang. Hierdie vrese is egter nie nuut nie. Engels vorm deel van die groep tale waaruit Afrikaans ontwikkel het, en het dus sedert die vorming van Afrikaans 'n invloed op die taal gehad. Die invloed van Engels op Afrikaans was by tye in die geskiedenis sterker as ander kere, maar dit was nog altyd 'n faktor. Die ontstaan van 'n nuwe variëteit, Engfrikaans, het die debat oor die verhouding tussen Afrikaans en Engels weer laat opvlam. Is daar egter rede tot kommer? Ek keer in die volgende, finale hoofstuk terug na hierdie vraag.



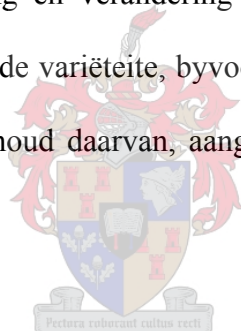
## Hoofstuk 6

### Samevatting

#### **6.1 Algemene samevatting**

Hierdie tesis ondersoek die funksionele aanwending van enkele Afrikaanse variëteite in toneeltekste.

Die bespreking van *Maagmeisie* (Deacon, 2003), fokus op beide die poëtiese en dokumenterende funksie van die variëteit in hierdie versdrama, naamlik Griekwa-Afrikaans. Toneeltekste soos *Maagmeisie* speel 'n belangrike rol in die dokumentering, behoud, vorming en verandering van variëteite. Dit kan die breë publiek bekend stel aan onbekende variëteite, byvoorbeeld Griekwa-Afrikaans, en op hierdie manier bydra tot die behoud daarvan, aangesien dit al hoe meer in onbruik raak.



In 'n onderhoud wat met Nadine Gordimer gevoer is, sê sy die volgende oor Afrikaans:

Afrikaans is nie 'n wit minderheidstaal nie. Dis ook die huistaal van baie bruin mense. Dit sal nooit sterf nie. Maar dis in die hande van die mense wat dit praat. Dis net jammer dat sommige Afrikaners hul kultuur as iets afsonderliks wil beskou. Taal is die basis van kultuur.

(Greyling, 2000:IB)

Ek het in die bespreking van *Maagmeisie* aangedui dat dit vir die Afrikaanse taal as geheel van groot belang is dat daar in relatief onbekende variëteite soos Griekwa-

Afrikaans geskryf word. Dit kan daartoe bydra om die stigma wat aan Afrikaans kleef as wit Apartheidstaal uit te wis. Sodoende kan Afrikaans geherdefinieer word as 'n taal waarin 'n verskeidenheid kulturele groepe wat elk hulle eie variëteit van die taal praat, deel kan hê. Bertyn (1983:119) skryf in hierdie verband: “n Taal is soos die lug wat ons inasem: dit behoort aan niemand nie.” Ek sou graag dié stelling wou wysig: 'n Taal is soos die lug wat ons inasem: dit behoort aan almal.

Krog gebruik in haar vertaling van Tom Lanoye se *Mamma Medea* (2002) 'n verskeidenheid Afrikaanse variëteite op 'n uitdagende wyse. Sy plaas 'n beheerste, poëtiese, maar klassieke vorm van Afrikaans in die monde van die sogenaamde barbare. Verder gebruik sy 'n gekruide, vrye en moderne vorm van Afrikaans as spreektaal van die sogenaamde beskaafdes. Die wisselwerking tussen die karakters se taalgebruik en hulle omgewing is dus paradoksaal van aard, en rig 'n uitdaging aan tradisionele sosiolinguistiese opvattinge. Die effek hiervan is dat die leser of gehoor se vooropgestelde idees oor die definisie van woorde soos “barbaars” en “beskaafd” bevraagteken word.

In die bespreking van sosiopolitieke dramas soos *Kanna hy kô Hystoe* (Small, 1965) en *Suip!* (Peterson & Reisenhofer, 2000) word daar veral gekyk na variëteite se metaforiese rol in dramas. Die politieke funksie van taal word ook betrek. Soos ek reeds genoem het, is Afrikaans 'n verpolitiseerde taal; daarom beskik die variëteite daarvan ook oor politieke eienskappe. Kaapse Afrikaanse is 'n voorbeeld van so 'n variëteit. Dit het as spreektaal van 'n onderdrukte groep 'n rol gespeel in die opstande teen die Apartheidsregime.



Volgens Steyn (2000:IB) en Louw (1999:IB) sien die sprekers van Engfrikaans Standaardafrikaans as die simbool van onderdrukkende waardes (wat insluit die Apartheidsregime). Die vermenging van tale is dus 'n poging om hierdie onderdrukking te ondermyn. Engfrikaans kan dus, soos Kaapse Afrikaans, ook met 'n politieke doel voor oë aangewend word.

Wat is die implikasies daarvan dat variëteite van Afrikaans vir 'n politieke funksie gebruik word? Lanoye sê tydens 'n onderhoud die volgende in hierdie verband:

Jy kan nie van 'n taal 'n instrument van politiek maak nie. As jy dít doen, dan ly die taal skade. Taal is 'n organisme wat gemaak is vir kommunikasie. Jy kan alleen 'n taal van bevryding hê as jy eers 'n taal van verdrukking gehad het.

(Steyn, 2004:IB)

Lanoye noem dat die rol van taal as 'n middel tot kommunikasie moontlik skade kan ly wanneer dit as politieke wapen gebruik word. Ek wil hierby aansluit deur na Hauptfleisch (1983:76) te verwys, wat skryf dat teater al so lank gebruik word as 'n “publieke wapen vir die bevordering van die taal dat teater se werklike doel, naamlik kommunikasie tussen skrywer en gehoor, uit die oog verloor is”.

Die aanwending van taal se politieke funksie hou die gevaar in dat dit die kommunikasiemoontlikhede van die betrokke taal kan beïnvloed indien dit die oorheersende funksie van daardie taal raak. Myns insiens is daar in die dramas wat ek in hierdie verband bespreek het, 'n goeie balans tussen die gebruik van die variëteit se politieke funksie en die ander funksies, byvoorbeeld die poëtiese en metaforiese.

In *Siener in die Suburbs* (Du Plessis, 1971) is daar 'n duidelike wisselwerking tussen die karakters se milieu en hulle taalgebruik. Laasgenoemde word egter nie slegs deur die omgewing beïnvloed nie, maar ook deur elke individu se karaktereienskappe. Dit bring mee dat die karakters se taalgebruik nie net simbolies van hulle omgewing is nie, maar ook van elkeen se gemoed en ambisies. Du Plessis gebruik wel net een variëteit in die drama, maar elke karakter besig 'n unieke vorm daarvan; dus 'n idiolek.

Soos *Kanna hy kô Hystoe* (Small, 1965) en *Suip!* (Peterson & Reisenhofer, 2000), skep *Siener in die Suburbs* vir die leser of gehoor 'n beeld van mense wat in armoede vasgevang is. Al drie hierdie dramas bring die leser of gehoor onder die indruk van die dehumaniserende maatskaplike toestande waarin die karakters verkeer. Die leser of kyker kan dan besin oor sy/haar bydrae, hetsy aktief of passief, om 'n gemeenskap te skep waar sommige mense kan uitstyg en sukses kan behaal, en ander onder die juk van hulle maatskaplike omstandighede in armoede vasgevang bly.

Uit hierdie studie word dit duidelik dat taal en taalvariëteite 'n kragtige rol in die samelewing – en op die verhoog, as weerspieëling daarvan – speel. Soos Kennedy (1975: 34) dit stel: “For in our culture, which language is backward-looking and the bearer of long memories, certain words, phrases, and rhythms are charged with resonances which, in the theatre, can be distinctly heard”. Gesien in die lig van dít wat in die tesis bespreek word, is hierdie stelling inderdaad van toepassing op die funksionele gebruik van variëteite in toneeltekste. Die geïmpliseerde raamwerk van meeste variëteite sluit nie net tyd-ruimtelike informasie met betrekking tot die sprekers daarvan in nie, maar kan ook informasie insluit oor hulle gemeenskaplike

sosiale en politieke omstandighede. Om hierdie rede kan die gebruik van variëteite van groot belang wees in toneeltekste.

## **6.2 Engfrikaans en die teater van die nuwe millenium**

In feite heers daar op die oomblik om verskeie redes groot kommer oor Afrikaans se kwynende status as amptelike taal en die impak wat Engels daarop het. In die huidige Suid-Afrikaanse situasie is daar baie kontak tussen die twee tale, sodat beïnvloeding deur Engels en die media onvermydelik is. Daar is mense wat vrees dat die groei van Engfrikaans onder Afrikaanssprekendes die einde van Afrikaans sal beteken.

Volgens Peter Louw (1999:IB) word Afrikaans se status ernstig benadeel deurdat die gebruik van Engelse woorde die implisiete boodskap oordra dat die taal ontoereikend is. Hennie Aucamp (2003:IB) skryf dat Engfrikaans 'n siekte is wat moet uitgewis word in 'n poging om Afrikaanse te red. Hy skryf: “Taalpraktisyne, politici, sosioloë, skrywers, digters en joernaliste moet die siekteverskynsel Engfrikaans gesamentlik probeer diagnoseer en kure aanbeveel, indien remedieë hoegenaamd nog gaan help” (Aucamp, 2003). Die stryd vir Afrikaans wend hulle tot die owerhede in 'n poging om die amptelike status van Afrikaans te verhoog; hulle erken Engfrikaans ook nie as deel van die Afrikaanse taalspektrum nie.

Die invloed van Engels is egter geen nuwigheid nie. Roussouw (1937:207) sê in 1937 die volgende oor dié mengeltaal: “Dit is merkbaar veral by vroumense, en die oppervlakkige gesels van die jonger geslag”. Roussouw se woorde is tans effens verouderd, maar dui daarop dat Engels in daardie stadium wel 'n invloed op Afrikaans gehad het. Die gebruik van Engels in Afrikaans is deel van Afrikaans se gesproke en

geskrewe tradisie. Dit is ook nie net die gesproke taal nie, maar ook die geskrewe taal wat deur Engels beïnvloed word.

Die tweetalige situasie in Suid-Afrika word uitgewys as een moontlike oorsaak vir die vermenging van Afrikaans en Engels. Suid-Afrika is nie slegs 'n tweetalige land nie, dit is 'n veeltalige land, maar nie een van die ander amptelike tale het naastebly so 'n groot invloed op Afrikaans as wat Engels het nie. Afrikaans en Engels leef al vir baie jare in noue kontak saam in Suid-Afrika. Soos Donaldson (1991:3) dit stel:

Afrikaans is no longer spoken anywhere in total isolation from English. The high degree of bilingualism among Afrikaners in particular, but also more and more among English speakers, is unique, as is the integration of English and Afrikaans speaking people.



Hiervolgens is die kontak tussen Afrikaans- en Engelssprekendes dus een van die oorsake vir die vermenging van Engels en Afrikaans. Donaldson (1991) suggereer (en ek stem saam) dat die tweetaligheid van sommige Afrikaanssprekendes 'n oorsaak is.

In die huidige debat oor Engfrikaans word die media uitgewys as 'n verdere moontlike oorsaak vir die vermenging van tale. Daar word geredeneer dat Afrikaanssprekendes tot 'n groot mate beïnvloed word deur die oorwegend Engelse media waaraan hulle daaglik deur middel van televisie, koerante, die internet, ensovoorts, blootgestel word. Hierdie is enkele moontlike oorsake van Engels se invloed op Afrikaans, maar wat is die gevolge daarvan vir die toekoms van Afrikaans?

Ek stel vroeër die vraag: Is daar rede tot kommer oor die toekoms van Afrikaans in Suid-Afrika? Die tendens by instansies soos skole en universiteite om na dubbelmediumonderrig oor te skakel, of selfs 'n volledige oorskakeling na Engels, bied rede tot kommer. As dit sou gebeur dat Afrikaans op amptelike gebied deur Engels verdring word, kan dit veroorsaak dat Afrikaans uiteindelik volledig deur Engels vervang word, veral omdat al hoe meer Afrikaanssprekendes daaglikse Engelse woorde en uitdrukkings in hulle spreektaal gebruik. Donaldson (1991) beskryf ook die gevaar wat die situasie vir Afrikaans inhou:

Afrikaans is in the process of becoming more and more a translated language and it is a tide which cannot and will not be turned. This metamorphosis, which is occurring as ever more English idiom is being dressed up in Diets vocabulary, is apparently the inevitable product of the unique bilingual situation that exists today in the Republic of South Africa.

(Donaldson, 1991:285-286).



As daar waarheid steek in Donaldson se voorspelling, is daar wel rede tot kommer oor die toekoms van Afrikaans. Hiermee sê ek egter nie dat Afrikaanse variëteite wat beïnvloed word deur Engels, byvoorbeeld Kaapse Afrikaans of Engfrikaans, 'n euwel is wat uitgeroei moet word nie.

Die invloed van Engels op Afrikaans is nie net negatief nie; dit speel 'n rol in die vorming van 'n aantal Afrikaanse variëteite. Variasie in taal is belangrik aangesien 'n taal aanpasbaar behoort te wees sodat dit elk van die uiteenlopende groepe sprekers kan akkommodeer.

Die manifestasie van die invloed van Engels op Afrikaans in Engfrikaans en die toenemende gebruik van die variëteit as spreek- en skryftaal bied 'n verskeidenheid interessante navorsingsgeleenthede. Daar kan onder meer gekyk word na die effek van globalisasie op Afrikaans, die vorming van Engfrikaans – wat volgens my nog in sy vormingsfase is – en die uiteindelige impak wat die variëteit op die standaardtaal gaan hê. In die toneel kan daar gekyk word na die toenemende gebruik van Engfrikaans as skryftaal vir dramas, veral in die geval van die talle nuwe dramas wat jaarliks vir opvoering by kunstefeeste reg oor die land geskryf word (dink byvoorbeeld aan van die toneelwerk van Chris Vorster, Gaerin Hauptfleisch, Saartjie Botha, Francois Toerien en Malan Steyn).

### 6.3 Slotgedagte

Dit is duidelik dat die erkenning van volkereverskeidenheid en die demokratisering van kuns, kultuur en taalpolitiek in Suid-Afrika die pad vorentoe oopgemaak en met potensiaal gevul het. Die tendens om taal in sy volle spektrum (wat insluit die nie-verbale “tale” van dans, mimiek en soortgelyke vorme) te benut, belooft nog veel meer eksperimente en vernuwing in die toekoms. Want, soos in hierdie studie geïllustreer is, bly taalverskeidenheid, en die artistieke gebruik van die menigte taalvariëteite, 'n uiters belangrike, inherente en onlosmaaklike deel van die arsenaal van die toneelskrywer.

## **Bibliografie**

1. Bertyn, L.I. 1983. *Lekkerkunde*. Emmarentia: Taurus.
2. Branford, W. & Claughton, J.S. 2002. Mutual lexical borrowings among some languages of southern Africa: Xhosa, Afrikaans and English. In R. Mesthrie (red.). *Language in South Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Britz, M.H.S. 1977. Die dramakuns van P.G. du Plessis: 'n waardering. MA-verhandeling. Potchefstroom: Universiteit van Potchefstroom.
4. De Villiers, A. 1984. Die dialoog van die versdrama. In C. Malan (red.). *Spel en spieël*. Johannesburg: Perskor.
5. Deacon, T. 2003. *Maagmeisie: Griekwa-stemme*. Hatfield: Protea Boekhuis.
6. Dirven, R., Kock, E. & Webb, V. 1992. Afrikaans: feite en interpretasies. In V.N. Webb (red.). *Afrikaans na Apartheid*. Pretoria: J.L. van Schaik.
7. Donaldson, B.C. 1991. *The influence of English on Afrikaans: a case study of linguistic change in a language contact situation*. Pretoria: Academica.
8. Du Plessis, H. 1986. Taalvariasie in die Afrikaanse letterkunde. *Tydskrif vir Letterkunde*, 24(3):74-78.
9. Du Plessis, H. 1995. *Variasietaalkunde*. Pretoria: Kagiso
10. Du Plessis, P.G. 1971. *Siener in die Suburbs*. Kaapstad: Tafelberg.
11. Du Plessis, P.G. 1977. *'n Seder val in Waterkloof*. Kaapstad: Tafelberg.
12. Fugard, A. (1970) *Boesman and Lena – Selected Plays*. Oxford and Cape Town: Oxford University Press.
13. Hauptfleisch, T. 1983. Taalvariasie op die verhoog: enkele gedagtes na aanleiding van Afrikaanse voorbeelde. In G.N. Claassen & M.C.J. van Rensburg (reds.). *Taalverskeidenheid: 'n blik op die spektrum van taalvariasie in Afrikaans*. Pretoria: Academica.

14. Hauptfleisch, T. 1997. *Theatre and society in South Africa: some reflections in a fractured mirror*. Pretoria: J.L. van Schaik.
15. Hendricks, F.S. 1978. 'n Sinchroniese en diachroniese studie van die taalgebruik in die drama “*Kanna hy kô Hystoe*” van Adam Small. MA-verhandeling. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
16. Kennedy, A. 1975. *Six dramatists in search of a language*. Cambridge: University Press.
17. Lanoye, T. 2002. *Mamma Medea*. Vertaal deur Antjie Krog. Kaapstad: Queillerie.
18. Louw, P. 2002. Vernuwings kry Afrikaans opnuut op koers. *Die Burger*, 8 Junie: Bladsy 3.
19. Louw, S.A. 1941. *Taalgeografie: inleidende gedagtes oor dialektstudie*. Pretoria: J.L. van Schaik.
20. Luwes, N. 1986. *Aku Vang 'n Ster*. Pretoria: HAUM-Literêr uitgewers.
21. Nienaber, G.S. 1942. *Afrikaans tot 1860*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
22. Peterson, O. & Reisenhofer, H. 2000. *Suip!* In F. Coyne *et al* (reds.). 2 + 2 *plays*. Kaapstad: Clarke's Books.
23. Pieterse, H.J. 1994. Taalpolitiek en alternatiewe Afrikaans. DLitt et Phil-proefskrif. Pretoria: UNISA.
24. Ponelis, F. 1992. Standaardafrikaans in oorgang. In V.N. Webb (red.). *Afrikaans na Apartheid*. Pretoria: J.L. van Schaik.
25. Roberge, P.T. 2002. Afrikaans: considering origins. In R. Mesthrie (red.). *Language in South Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
26. Rousseau, H.J. 1937. *Afrikaans en Engels: die invloed van Engels op Afrikaans. Deel 1: 'n sosiologiese-taalkundige ondersoek*. Kaapstad: Maskew Miller.



27. Small, A. 1965. *Kanna hy kô Hystoe*. Kaapstad: Tafelberg.
28. Smith, J. 1990. *Toneel en politiek: 'n voorlopige dokumentering en ideologiese verrekening van kontemporêre swart Afrikaanse toneelaktiwiteit in die Kaapse Skiereiland*. Bellville: UWK Drukkers.
29. Van Coller, H.P. 1984. Spel en Spieël: 'n herwaardering van die dramas van P.G. du Plessis. In C. Malan (red). *Spel en Spieël: Besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor.
30. Van Rensburg, M.C.J. 1990. *Taalvariëteite en die wording van Afrikaans in Afrika*. Bloemfontein: Patmos.
31. Van Vuuren, H. 1980. *Siener in die Suburbs: P.G. du Plessis*. Pretoria: Academica.
32. Venter, H. 1963. In T.J.R. Botha (red). *Taal en Teken: bundel opgedra aan Prof. G.S. Nienaber op sy sestigste verjaarsdag. 12 November 1963*. Redakteur.. Kaapstad: Human & Rousseau.
33. Vermeulen, H.J. 1987. *Kanna hy kô Hystoe: Behandel deur H.J. Vermeulen*. Pretoria: Academica.
34. Walder, D. 1984. *Athol Fugard – Macmillan Modern Dramatists*. Southampton: Macmillan.
35. Wardhaugh, R. 1986. *An introduction to sociolinguistics*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
36. Webb, V. 1992. Afrikaans as probleem. In V.N. Webb (red.). *Afrikaans na Apartheid*. Pretoria: J.L. van Schaik.
37. Wertheim, A. 2000. *The Dramatic Art of Athol Fugard – From South Africa to the World*. Indiana Bloomington and Indianapolis: University Press.

## Internetbronne

1. Aucamp, H. 2003. Engfrikaans nie taal: literêre medium kan verroeste swaard vol skare word. *Die Burger*: 4 Augustus. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://152.111.1.251/argief/berigte/dieburger/2003/08/04/DB/10LDN/03.html> [25 Junie 2004].
2. Coetzee, A. 2000. *Nederlands se Afrikaanse Kreool-kindere*. Referaat aangebied by die Wroclaw Universiteit, Pole. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.ned.univie.ac.at/afrikaans/euroforum/artikels/kreoolkinders.htm> [27 Oktober 2004].
3. Combrink, J. 1998. *Engels as bron van Afrikaans: of Omgangsafrikaans is hoofsaaklik van Engelse herkoms*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.und.ac.za/und/ling/archive/comb-01.html> [20 Oktober 2004].
4. Du Plessis, H. 1999. *As die taal die vure kom uitbrand*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/av434.html> [27 Oktober 2004].
5. Greyling, F. 2000. Afrikaans sal leef – establishment moet sorg vir boeke, biblioteke. *Beeld*: 6 Mei. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/nuus15.html#mei06> [25 Junie 2004].
6. Joubert, E. 1999. Nuwe geslag praat taal soos hulle wil. *Die Burger: Bylae*: 6 Augustus. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/nuus10.html> [27 Oktober 2004].
7. Kombuis, A.K. Jaartal Onbekend. *Verengelsing vs. ver-enging in die nuwe Suid Afrika*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/koospens/vereng.asp> [25 Junie 2004].
8. Louw, P. 1999. *Taalslordigheid berokken skade*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/av7214.html> [27 Junie 2004].

9. *Maagmeisie: mediavrstelling*. 2004. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/teater/maagmeisie.asp> [27 Oktober 2004].
10. Nagtegaal, J. 2003. Wat van Laertrek by Pramberg? *Litnet: Seminaarkamer*: 4 Desember. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/seminaar/pramberg.asp> [25 Julie 2004].
11. Nel, F. Jaartal Onbekend. *Griekwa-Afrikaans*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.god-forum.co.za/kontreiafrikaans/griekwa-afr.htm> [27 Oktober 2004].
12. Odendaal, F.F. 1996. *Watter rol het Standaardafrikaans nog te speel?* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://general.rau.ac.za/aambeeld/june1996/standaardafrikaans.htm> [19 Julie 2005].
13. Olivier, F. 2003. Dramaties slaag Maagmeisie nie. *Beeld*: 26 Mei. [Aanlyn]. Beskikbaar: [http://www.news24.com/Beeld/Boeke/0,,3-72\\_1364646,00.html](http://www.news24.com/Beeld/Boeke/0,,3-72_1364646,00.html) [27 Oktober 2004].
14. *Roadkill/padkos*. 2000. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/SvA3.html#kolnov1> [20 Augustus 2005].
15. Steyn, A. Jaartal Onbekend. *De Kleine Prinsje/Le Petite Prince: 'n interview met Tom Lanoye*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/mond/midea.asp> [20 Augustus 2005].
16. Steyn, J. 2000. Halfgaar taal g'n manier om te probeer boete doen. *Volksblad*: 9 Mei. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/nuus15.html#mei06> [25 Junie 2004].
17. Van der Merwe, K. 2003. *Tom Lanoye: literêre popster*. [Aanlyn]. Beskikbaar: [http://www.boekwurm.co.za/blad\\_skryf\\_klmno/lanoye\\_tom.html](http://www.boekwurm.co.za/blad_skryf_klmno/lanoye_tom.html) [20 Augustus 2005].

18. Van Vuuren, C. 2004. Ballie, maak oop jou bek. *Litnet: Teater*: 30 Julie. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/teater/balle.asp> [20 Augustus 2005].
19. Van Zyl, W. 2003. Griekwa-gedig materiaal vir feesverhoog. *Rapport*: 3 Augustus. [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.proteaboekhuis.co.za/maagmeisie2.htm> [25 Junie 2004].
20. Weideman, G. 1999. *Etse! Tjeend gaan met gôrrawater uit!* [Aanlyn]. Beskikbaar: <http://www.afrikaans.com/av7216.html> [27 Oktober 2004].
21. Weideman, G. 2003. Hokmeisie-ritueel berym. *Die Burger: Boekeblad*: 17 Junie. [Aanlyn]. Beskikbaar: [http://www.news24.com/Die\\_Burger/Boeke/0,,4-251\\_1374445,00.html](http://www.news24.com/Die_Burger/Boeke/0,,4-251_1374445,00.html) [27 Oktober 2004].

