

# **Die invloed van die Plautiniese klug op die moderne klug**

Karliën Ponelis

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad Magister  
Philosophiae aan die Universiteit van Stellenbosch



Studieleier: Mnr. F.R. Pauw

Gradeplegtigheid: 11 Desember 2001

## **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.

## Opsomming

Hierdie verhandeling handel oor die impak van 'n antieke Griekse komedievorm, die klug, op moderne werke en denke. A.P. Brink se verhoogstuk *Kinkels innie Kabel* (1971) is 'n vrye verwerking van William Shakespeare se *The Comedy of Errors*. Laasgenoemde werk is weer op sy beurt gebaseer op Plautus se *Menaechmi*. In sy verwerking van Plautus en Shakespeare laat A.P. Brink die hele Europese tradisie deurklink.

Die verhouding tussen die moderne klug en die antieke klug word bestudeer deur te fokus op die term *komedie*: die verhouding daarvan met lag en hoe die komedie van die tragedie verskil ten opsigte van die hantering van lewensproblematiek en komiese visie van die komedieskrywer, maak deel uit van hierdie bespreking. Die komedie se herkoms en ontwikkeling vanaf die Ou Komedie tot die Romeinse Komedie, val ook onder die soeklig. In aansluiting hiermee word Plautus en Terentius bespreek as twee komedieskrywers wat 'n rol gespeel het in die oorlewering en verlewendiging van die Griekse Nuwe Komedie. Hierdie twee skrywers word ook met mekaar vergelyk sodat die eienskappe van die klug geïllustreer word, en hoe dit in wese verskil van komedie.

Die relevansie van die klug in moderne denke word bestudeer aan die hand van Brink se teks. In hierdie verband word daar 'n uiteensetting gegee van die oorspronklike Plautiniese verhaal, die Shakespeariaanse weergawe en die Brinkiaanse teks. Aan die hand van die ooreenkomste en verskille in intrige, karikaturisering, identiteitsvergissings, politiek, die fantasie-element, toeval, ironie, klugtige geweld, die meganiese struktuur, die tydstruktuur en taalregister word die invloed van die antieke klug op die moderne klug geïllustreer. Benewens die klug word Brink se werk ook verder beïnvloed deur twee klassieke middele, met name satire en parodie. Hiermee bring Brink sy (politieke) boodskap tuis. Ten slotte word die dieperliggende temas in Plautus, Shakespeare en Brink se werk bespreek deur aan te toon dat die werk nie net om die klugtige gaan nie, maar ook die meer ernstige.



## Summary

The present thesis deals with the impact of the ancient Greek farce on modern literature with specific reference to the play *Kinkels innie Kabel* (1971) by the contemporary Afrikaans author André P. Brink. This play is loosely based on Shakespeare's *The Comedy of Errors*, which in turn derives from Plautus' *Menaechmi*. Brink's play thus resonates with an entire European tradition.

The relationship between the modern and the ancient farce is studied with reference to the concept of *comedy*. Comic effects, the difference between comedy and tragedy in respect of the handling of vital issues and the comic vision of the playwright are all taken into account. The analysis of the development of Athenian Old Comedy to the Roman Comedy refers to the contribution of Plautus and Terence to the continuation and revitalisation of Greek New Comedy. A comparison of these two playwrights reveals the characteristics of the farce and the difference between farce and comedy.

The modern relevance of the farce is studied on the basis of Brink's text. For this purpose Plautus' original plot, the Shakespearian version and Brink's rendition are discussed and compared. On the basis of the similarities and differences in plot, caricaturisation, misidentifications, politics, fantasy, coincidence, irony, farcical violence, mechanical structure, temporal structure and linguistic register, the influence of the ancient farce on its modern counterpart is demonstrated. In addition to farce, Brink employs the classical devices of satire and parody to drive home his (political) message. Finally it is shown that the farcical in Plautus, Shakespeare and Brink serves a significant and serious thematic purpose.



## **Erkenning**

Die geldelike bystand van die Nasionale Navorsingstigting (NNS/NRF) tot hierdie navorsing word hiermee erken. Die menings en gevolgtrekkings in die tesis is die outeur s'n en moet nie noodwendig aan die Nasionale Navorsingstigting toegeskryf word nie.

## **Acknowledgement**

The financial assistance of the National Research Foundation (NRF) towards this research is hereby acknowledged. Opinions expressed and conclusions arrived at, are those of the author and are not necessarily to be attributed to the National Research Foundation.

**Inhoudsopgawe:**

<b>Inleiding</b>	1
<b>1. Die Komedie</b>	3
1.1. Die term <i>komedie</i>	3
1.1.1 Die komedie en lag	4
1.1.2 Komedie versus Tragedie	6
1.1.2.1 Die komedie en lewensproblematiek	7
1.1.2.2 Die komiese uitkyk van die skrywer	10
1.1.3 Die begrip <i>komedie</i> : samevattend	11
1.2 Herkoms en ontwikkeling	12
1.2.1 Die Ou Komedie	12
1.2.2 Die tragedie as invloed op die Nuwe Komedie	15
1.2.3 Die Nuwe Komedie	17
<b>2. Die Romeinse Komedie</b>	20
2.1 Plautus	22
2.2 Terentius	24
2.3 Die Plautiniese klug versus die Terentiaanse komedie	25
2.3.1 Styl	26
2.3.2 Karakterisering	29
2.3.3 Bou	31
2.3.3.1 Proloog	32
2.3.3.2 Tonele	34
2.3.3.3 Die deurbreking van die dramatiese illusie	35
2.4 Plautus en Terentius: samevattend	37
2.5 Die Klug	38

<b>3. Plautus se invloed op die moderne klug</b>	40
3.1 Intertekstualiteit	40
3.1.1 Die intrige van Plautus se <i>Menaechmi</i>	41
3.1.2 Die invloed van Plautus op Shakespeare	44
3.2 Die skrywer André P. Brink	50
3.3. <i>Kinkels innie Kabel</i> as 'n komedie van dubbelsinnighede	52
3.3.1 Intrige	53
3.3.2 Karikaturisering	61
3.3.2.1 Aikôna	63
3.3.2.2 Galathea	64
3.3.2.3 Magiel en Knippie	65
3.3.2.4 Drommel-van-die-Pêrel en Drommel-van-die Kaap	66
3.3.2.5 Apools-van-die-Pêrel en Apools-van-die-Kaap	68
3.3.2.6 Lucy en Jessie	70
3.3.2.7 Adriana en Emily	72
3.3.3 Identiteitsvergissings	74
3.3.4 Politiek	77
3.3.5 Die fantasie-element	78
3.3.6 Toeval	80
3.3.7 Ironie	80
3.3.8 Klugtige geweld	80
3.3.9 Die meganiese struktuur	82
3.3.10 Die tydstruktuur	83
3.3.11 Taalregister	84
3.4 <i>Kinkels innie Kabel</i> as 'n satire	86
3.4.1 Satiriese bespotting: die parodie	88
3.5 Onderliggende temas in <i>Kinkels innie Kabel</i>	91
3.5.1 Gebondenheid versus vryheid	91
3.5.2 Tydsbeperking	93
3.5.3 Dreigemente	93
3.5.4 Sedeles	93
3.5.5 Die soeke na identiteit	94



3.5.6 'n Nuwe lewe	94
3.5.7 Eersgeboortereg	95
3.5.8 Verdeeldheid versus eenheid	95
3.5.9 Ongerealiseerde besitting	96
<b>Slotbeskouing</b>	<b>97</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>99</b>

## **Inleiding**

Die Grieke het die grondslag gelê van die Westerse teater deur die ontwikkeling van die tragedie, die melodrama, mimiek, ballet, toneelspel, kostuums, verhoogapparaat en die teatergebou (Casson 1960: 1). Daarom is dit ook nie blote toeval dat so baie van ons teatertradisie en teaterterme afkomstig is van die Grieke nie. A.P. Brink se verhoogstuk *Kinkels innie Kabel* (1971) is 'n vrye verwerking van William Shakespeare se *The Comedy of Errors*. Laasgenoemde werk is weer op sy beurt gebaseer op Plautus se *Menaechmi*. Plautus se toneelstukke is soos dié van sy landgenoot, Terentius, aanpassings van die Griekse Nuwe Komédie. Die leser maak dus nie kennis met 'n nuwe en oorspronklike intrige nie, maar eerder met 'n eeue-oue een. Die voorlopers van hierdie genre is onder andere die tragedie van Euripides en die Aristofaniese komedie.

Plautus se *Menaechmi* is 'n draad in die verbinding wat die Grieke met die Romeine, die Antieke met die moderne Europese tyd en die Moderne met die hedendaagse verbind. In sy meesterlike en onderskatte verwerking van Plautus en Shakespeare laat André Brink die hele Europese tradisie deurklink.

Hierdie verhandeling handel oor die impak van 'n antieke Griekse komedievorm, die klug, op moderne werke en denke. Vir hierdie doeleindes sal A.P. Brink se verhoogstuk *Kinkels innie Kabel* (1971) as voorbeeld voorgehou word van 'n kruisbestuiwing tussen moderne kreatiewe denke en die betrokke Griekse vermaaklikheidsvorm via die Romeinse klug. Brink maak ook van twee verdere klassieke middele gebruik om sy (politieke) boodskap tuis te bring, met name die satire en die parodie.

Die bespreking word in drie dele verdeel. In die eerste deel word die agtergrond van die klug in oënskou geneem, met name die Griekse komedie. Die term *komedie*, asook sy herkoms en ontwikkeling vanaf die Ou Komédie tot die Nuwe Komédie, sal die fokus van hierdie eerste deel uitmaak. In die tweede afdeling word aandag gegee aan die Romeinse Komédie asook aan twee van die

bekendste skrywers in dié genre, Plautus en Terentius. Hierdie twee skrywers sal ook met mekaar vergelyk word. Met hierdie vergelyking word die eienskappe van die klug geïllustreer, en hoe dit in wese verskil van die komedie. Die derde deel van die bespreking sal fokus op die relevansie van die klug in die moderne denke. Hierby word Brink se teks betrek wat ook van die satire en die parodie gebruik maak.



# 1. Die Komedie

## 1.1 Die term komedie

Vanweë die komedie se dinamiek en veelsydigheid kan dié kunsvorm moeilik binne 'n vaste raamwerk geplaas word. *Komedie* is 'n generiese naam vir literêre kategorieë soos die burlleske, die klugspel of paskwil, die satire, parodie, die karikatuur en die die travestie (Ohloff, 1992: 224-227). Teoreties kan die verskillende soorte komedie in duidelik onderskeibare kategorieë ingedeel word, maar ek vind dat sulke kategorieë meermale oorvleuel. Die aspekte wat hierdie kategorieë gemeen het, is belangriker as die onderskeid wat tussen hulle bestaan. So kan al die vorme van die komedie as komiese kuns beskou word. Hierdie komiese vorme beskik almal oor 'n lagwekkende en spottende effek wat bereik word deur verskeie tegnieke wat wissel tussen (karikaturale) oordrywing, onverenigbare jukstaposisies en spottend-ironiese nabootsing. 'n Essensiële element van al hierdie komiese vorme is die diskrepansie tussen onderwerp en styl deurdat 'n relatief ernstige en belangrike onderwerp deur 'n ligsinnige hantering daarvan bespotlik gemaak word. Ook kan 'n onbeduidende onderwerp belaglik gemaak word deur dit met ironiese erns te benader. Al word die onderwerp verskillend hanteer, kan dit in beide gevalle duidelik herken word: die komedie is immers in wese 'n kritiese genre.

Om die begrip *komedie* te definieer, word die komedie dikwels gekontrasteer met die tragedie. Die komedie word egter ook geassosieer met lag. Vervolgens sal daar dus gefokus word op die komedie se verhouding met lag en hoe die komedie van die tragedie verskil.

### 1.1.1 Die komedie en lag

Die feit dat uiteenlopende omskrywings reeds van die term *komedie* gegee is, kan toegeskryf word aan die uiteenlopende benaderings wat al gevolg is by die ondersoek na wat 'n komedie is. Die betekenis van hierdie term wissel na gelang van die ondersoeker se benadering. Die begrip *komedie* word deur die *Verklarende Afrikaanse Woordeboek* (1992: 371) omskryf as “1. Langerige toneelstuk vol grappige voorvalle, blyspel, klug. 2. Grappige geval”, terwyl die *Tweetalige Woordeboek* van Bosman, Van der Merwe en Hiemstra (1994: 771) as vertaalekwivalente van die Engelse “comedy”, naas die Afrikaanse “komedie” en “komediespel” ook “blyspel” aangee. Die HAT (2000: 587) definieer *komedie* as “1. Blyspel 2. Grappige vertoning”.

Die uitgangspunt van al hierdie voorafgaande definisies is klaarblyklik dat die komedie daarop gemik is om die mens te laat *lag*. Lag kan beskou word as die reaksie van die gehoor (die kyker) teenoor die komedie. Dit is ook in hierdie sin 'n eienskap van die komedie; die verhouding tussen lag en die komedie is 'n kontroversiële onderwerp wat al deur verskeie teoretici bespreek is. Aan die een kant bestaan daar diegene<sup>1</sup> wat van die standpunt uitgaan dat lag 'n voorvereiste vir 'n komiese effek is, terwyl ander<sup>2</sup> daarteen argumenteer. Volgens Howarth (1978: 8) lewer die komedie twee onafhanklike elemente. Enersyds word die estetiese beginsel aangetref wat die komedie verlewendig, asook die komiese impuls wat die lag van die kyker bepaal. Andersyds is komponente soos intrige, tema en situasie ook in die komedie te vinde wat 'n dramatiese vorm aan die stuk verleen en 'n ander reaksie as dié van lag bewerkstellig, naamlik belangstelling, nuuskierigheid, spanning en verrassing. Kortom, die komedie bestaan uit sowel 'n komiese as 'n dramatiese element. Dit is juis hierdie twee elemente wat dikwels verwar word en wat onduidelikheid oor die begrip *komedie* in die hand werk. Howarth (1978: 9) voer aan dat dit juis belangrik is om die twee fasette van mekaar te onderskei aangesien lag in die een kategorie,

---

<sup>1</sup> Meredith (Howarth 1978: 8)

<sup>2</sup> Heinsius, Jonson, Steele, Knights (Howarth 1978 :8)



naamlik die komiese, 'n groot rol te speel het, maar in die ander kategorie, die drama, bloot 'n minimale of selfs geen rol speel nie.

Wanneer die verhouding tussen die komedie en lag onder die soeklig kom, kom baie uitgangspunte ter sprake. Sowel psigologiese as fisiologiese teorieë word aangetref, maar volgens Howarth (1978: 12) moet teorieë in verband met lag verdeel word in subjektiewe/morele teorieë versus objektiewe/intellektuele teorieë. Dit is in die post-Renaissance tydperk dat die skuif van eersgenoemde teorieë na laasgenoemde plaasgevind het. Vanuit 'n moralistiese perspektief skryf Descartes en Hobbes, wat hul standpunte baseer op 'n vergelyking wat die laggende persoon tref tussen homself en dit waarvoor daar gelag word. Ohloff (1992: 224) verwys in hierdie verband na die degraderingsteorie waarvolgens die waarnemer meerderwaardig voel teenoor 'n medemens wat verneder word. Kant formuleer sy teorie aangaande lag aan die hand van ongelyksoortigheid wat in die komiese voorkom wanneer twee ongerymdhede naas mekaar geplaas word. Vir hom is lag “[...] an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing” (Howarth 1978: 13). Hier word met ander woorde verwys na die frustrasie wat uit ons verwagting ontspring wanneer twee dinge waargeneem word wat op die oog af gelyksoortig is, maar wanneer hulle naas mekaar geplaas word, ongelyksoortig is. Lag is in hierdie opsig 'n verligting van hierdie frustrasie. Bergson sluit ook ten nouste aan by hierdie uitgangspunt, met die volgende formulering: “We laugh whenever a person reminds us of an inanimate object” (Howarth 1978: 14). Ons lag vir mense se onhandigheid en vir wat hulle soos marionette laat lyk. Hierdie tipe outomatisme vorm ook die hart van die klug. Koestler, Beattie en Claude Saulnier sluit ook met hul onderskeie intellektualistiese teorieë by Bergson aan (Howarth 1978: 13-14).

Teoretici van 'n spesifieke tyd kan iets belangriks vertel van die verwagtinge van die gehoor vir wie die skrywers geskryf het. Humor (lag) is aan die mode onderhewig. In hierdie verband opper Howarth (1978:14) vir Molière (1622-1673) as voorbeeld wat voortdurend 'n stryd gehad het met die skryf van komedies vir toeskouers wat net gelag het as hulle daarna voel. In sy tyd is lag en die komedie afgekraak. Die komedie kon alleenlik geregverdig word as dit



gerig was op 'n goeie saak; andersins is dit oorwegend beskou as 'n vernederende bedryf. Dieselfde neerhalende houding teenoor die lag word ook in Steele (1842-1894) se era aangetref. Lag is as kunsmatig en triviaal beskou, en dit is die hartseer en trane wat 'n morele hoër gesag bo lag geniet het. Vandag is dit egter net die teenoorgestelde. Met al die komedies op die televisie, satiriese films en parodiese toneelstukke wat die vermaaklikheidswêreld oorheers, is dit duidelik dat lag voorkeur en voorrang geniet bo die publieke vertoon van hartseer emosies. Die hedendaagse meer objektiewe teorieë van lag beskou dit as 'n spontane verskynsel sonder 'n morele grondslag, maar wel met 'n intellektuele basis, wat afhanklik is van verbale humor. Howarth (1978: 17-18) formuleer die doel van lag, in terme van hedendaagse teorieë, soos volg:

“Any comedy, even one whose ‘comic’ content is minimal, should take us out of ourselves, entertain us and delight us; and, whether we laugh immoderately or not at all, we may well smile with anticipation as we identify with the sympathetic characters, with relief as we applaud the discomfiture of their opponents, or with relaxed wellbeing as we enjoy the happy ending.”

### 1.1.2 Komedie versus Tragedie

'n Ander moontlikheid om die betekenis van die term *komedie* te ondersoek, is om die etimologie daarvan te bestudeer. So word die etimologie van hierdie woord in die HAT (2000: 587) aangegee as afgelei uit die Griekse *komos* wat “vrolikheid” beteken en *aoidein* wat “sing” beteken. Ohloff (1992: 226) is van mening dat die woord afgelei is van *komos* (“feestelike optog”), en *ode* wat “lied” beteken.

Howarth (1978:1) is van mening dat geleerdes nog steeds argumenteer oor die etimologie van die woord en daar bestaan geen eenstemmigheid oor die grense wat vir hierdie tipe drama (vermaak) voorgeskryf is of selfs wat die estetiese doel daarvan is nie. Verder beskik ons ook nie oor 'n essensiële formulering wat as vertrekpunt geneem kan word nie. Volgens Howarth (1978: 1) kan 'n mens

nie sê wat *komedie* is nie, maar wel wat dit nié is nie. In hierdie verband merk Howarth (1978: 1) die volgende op:

“Scholars still argue over the etymological derivation of the word ‘comedy’; there is no general agreement on the boundaries prescribed for this kind of drama, or the aesthetic purpose which animates it; and we possess no challenging formulation of the essence of comedy, such as the *Poetics* provide for tragedy, with sufficient authority to make it the necessary starting point for any theoretical inquiry. It would be absurd even to try to produce a comprehensive definition, let alone a far-reaching theory of comedy, where so many better minds have failed [...]”

Howarth kontrasteer die komedie lynreg met die tragedie. Vir die doel van hierdie bespreking gaan die tragedie nie in diepte bespreek word nie, maar slegs die hoofpunte waar die komedie en die tragedie van mekaar verskil, naamlik lewensproblematiek en benadering.

### **1.1.2.1 Die komedie en lewensproblematiek**

Die komedie is vandag ‘n gewilde vermaaklikheidsvorm aangesien dit op ‘n onderhoudende wyse ‘n bepaalde lewensbenadering oordra. Wanneer die komedie slegs op vermaak ingestel is, word daarna verwys as ‘n klugspel. Die definisie en aard van die klugspel word in Afd. 3 uitvoerig bespreek. Norwood (1931: 1) benader die begrip *komedie* deur die dramatiese komponent daarvan as vertrekpunt te neem:

“Drama is the portrayal of a difficulty or problem presented and solved by the interaction of beings (whether human or not) whose words and deeds are displayed to an audience by performers impersonating them. Comedy is that type of drama which employs action tolerably close to real life and an expression light, charming, often laughable.”

Volgens Cronjé (1971: 177) word die komedie as ‘n blyspel dikwels gering geskat in vergelyking met die tragedie as ‘n treurspel, “blykbaar omdat gemeen



word dat dit moeiliker is om ‘ernstig’ te wees as om ‘luim’ aan die dag te lê”. Juis omdat die komedie luimig en snaaks is, word die lewensopvatting wat daarin opgesluit is, dikwels oor die hoof gesien. Die komedie se lewensproblematiek word nie so eksplisiet soos dié van die tragedie benader nie. Die komedie is implisiet ernstig. Die erns daarin word verberg deur humoristiese kommentaar, optrede, dialoog en karikatuur. Juis vanweë hierdie verhulling stel die komedie hoër eise aan die gehoor, aangesien die kyker of die leser daardeur moet dring om die betrokke lewensiening raak te sien. Die komedie doen dus ‘n beroep op die kyker/ leser se intelligensie. Myns insiens lê die ware sukses van die komedie daarin dat dit die gehoor sowel vermaak as laat dink. Die geslaagde komedie beperk emosionele betrokkenheid, verhoed dit selfs en akkommodeer ‘n meer intellektuele benadering. Christopher Fry (1978:19) stel hierdie gedagte soos volg:

“Comedy...is a world of its own. [...] when we leave it again, it can have given to the world of action we rejoin something of a new cast.”

Lewensproblematiek word in die komedie verbeeld deur bepaalde protagoniste. In Hoofstuk 5 van sy *Ars Poetica* sê Aristoteles: “Comedy is...an imitation of inferior people” (Heath 1996: lxii). Die woord het sowel morele as sosiale implikasies. Die sentrale karakters van die komedie sluit onderhoriges in soos slawe en gewone burgers (karakters wat in die tragedie slegs periferies is), sowel as komiese karakters wat moreel verwerplik optree al is hulle persone met ‘n belangrike status. In die tragedie word morele verdorwenheid in karakterisering slegs aanvaar in die mate wat die struktuur dit van die intrige vereis. In die komedie word morele verdorwenheid doelbewus by die plot geïnkorporeer aangesien die komedie die mens wil laat lag, en “the laughable is a species of what is disgraceful” (Heath 1996: lxii).

Volgens Howarth (1978: 3) verskil die protagonis wat in die komedie teenwoordig is, heelwat van die tragiese held. As gevolg van die gebrek aan ‘n metafisiese dimensie is die komedie meer wêrelds. Die komiese held of heldin is dus gewone mense met gewone menslike eienskappe en belange. Hulle is nie transendentiaal nie. Wanneer daar wel gebruik gemaak word van karakters met



‘n verhewe status, word hul belange nogtans menslik verbeeld en nie so heroïes of mities soos in die geval van die tragedie nie.

Die vernaamste verskil tussen die protagonis in die tragedie en die protagonis in die komedie is dat laasgenoemde ‘n algemene tipe simboliseer terwyl eersgenoemde ‘n spesifieke individu uitbeeld. In ‘n komedie kan ‘n mens ook ‘n protagonis aantref wat ‘n individu is, maar nogtans ‘n algemene tipe verteenwoordig. Met die spesifikasie van die aard van die karakter hang die spesifikasie van die protagonis se situasie ook ten nouste saam. Terwyl die situasie en die aard van die tragiese held so gespesifiseer is dat hy nie met ander menslike tipes geïdentifiseer kan word nie, kan daar in meer universele terme gedink word aan die komiese held(in) en die situasie wat deur hom of haar verbeeld word.

Met die bogenoemde sosiale realiteit hang die moraliteit onderliggend aan die komedie saam. Howarth (1978: 6) stel die vraag hoe moreel die komedie moet wees aangesien dit in die sewentiende en die agtiende eeu teenkanting van die Puriteine en moraliste soos Rousseau ontvang het. Volgens hom behels die moraliteit van die komedie ‘n positiewe ingesteldheid teenoor die lewe. Die effek van die komedie is nie eksklusief daarop gemik om ‘n mens se ingesteldheid te verander nie, maar wel om ‘n aanvaarding van ‘n lewensvatbare sosiale orde weer in te stel. Die wanaangepaste karakters, die niksnutte, die selfsugtige konkelaars en die ander wat die verloop van sake en hul orde ontwig, word as skadeloos vertolk, maar as hulle nie bekeer word tot die regte manier van dink nie, word hulle ten minste uit die sosiale kosmos uitgesluit wat deur die dramaturg geskep word. Die straf vir truuks en bedrog, die morele verdorwenheid van die skurke en die skobbejakke word deel van ‘n groter skema wat voldoen aan die kyker se behoefte aan sekuriteit.

‘n Verdere eienskap van die komedie is die gelukkige einde, wat deur Howarth (1978: 7) as “*escapist in character*” beskou word. Die komedie eindig bykans altyd met ‘n huwelik of ‘n fees ter viering van hindernisse wat uit die weg geruim word (soos in die Atheense Ou Komedie), of selfs as gevolg van langverlore familielede of vriende wat weer opgespoor word (soos in die Nuwe



Komedie). Daarom word die kyker genoop om nie op die verlede of die toekoms te fokus nie, maar om deel te neem aan 'n oomblik van feesviering waarin tyd en realiteit uitgeskuif word.

### **1.1.2.2 Die komiese uitkyk van die skrywer**

Die komiese visie van die komedieskrywer is nog 'n terrein waarop die komedie van die tragedie onderskei kan word. Hierdie komiese visie is 'n verbeeldingswêreld wat die skrywer skep en verbind aan die reële wêreld. Dit is 'n intellektuele wêreld wat deur 'n fantasie of oordrywing op so 'n wyse gekombineer word dat die kyker of die gehoor nie so emosioneel betrokke raak soos by die tragedie nie. Die reaksie wat die komedie wil uitlok, is die teenoorgestelde van dié van die tragedie. In die *Ars Poetica* definieer Aristoteles die oogmerk van die tragedie as om reaksie uit te lok op pynlike en destruktiewe leed (Heath 1996: lxii) Waar die tragedie swaarkry en smart betrek ("an action that involves destruction or pain"), vermy die komedie dit: "the laughable is an error or disgrace that does not involve pain or destruction" (Heath 1996: lxii). Die komedie stel dit ten doel om die kyker of die gehoor te laat sáám lag eerder as om vír iemand te lag (Howarth 1978: 18). Deur saam te lag word daar saamgestem met die dramaturg se kritiese oordeel. Cronjé (1971: 179) voeg hierby dat die komiese benadering nie gebaseer is op haat en afbreek nie, maar op herstel en opvoeding. Om swakhede en tekortkominge binne 'n bepaalde gemeenskap uit te lig, word hulle juis geaksentueer deur oordrywing en humor: "As 'n mens oor jouself kan lag, dan erken jy daarmee - eintlik duideliker as wat op enige ander manier onder mense kan gebeur - jou eie foute, tekortkominge en wanbegrippe" (Cronjé 1971: 179).

Myns insiens is dit ook die benadering van die komedieskrywer wat die tipe komedie bepaal. Die tipes komedie wat aangetref word, verskil na gelang van die houding van die komedieskrywer teenoor sy karakters en die bedoeling wat hy of sy in die betrokke werk met hulle het. Wanneer die komedieskrywer die karakters verneder en daar as 't ware 'n aanval op die gemeenskap of die samelewing geloods word, het 'n mens te make met 'n *satiriese komedie*. Indien die karakters verneder word, sonder 'n aanval op die gemeenskap, is die



resultaat 'n *karakterkomedie*. Die *sedeblyspel* bemoei hom met sosiale/maatskaplike gebruike en bevraagteken voortdurend of karakters voldoen aan sekere sosiale standaarde. As die komedieskrywer konvensionele denke satiriseer, word 'n *ideëkomedie* geproduseer. Die *romantiese komedie* behandel die tema van 'n problematiese liefdesverhouding wat gelukkig eindig. Die *intrigekomedie* is 'n produk van 'n skrywer wat, deur middel van 'n ingewikkelde intrige van omgekeerde situasies, wil amuseer en vermaak. Waar die outeur moontlike ernstige kwessies wil aanpak, sonder om die emosie verbonde aan die tragedie aan te wakker, kry 'n mens te doen met die *sentimentele komedie*. Elemente van die tragedie word gevind in *tragikomedie*. Die *klugspel* is die resultaat van kreatiewe denke waarin suiwer vermaak die oogmerk is en nie die oordra van 'n spesifieke boodskap of lewensproblematiek nie. Tesame met die humorwekkende fisiese aktiwiteite word die klugspel ook dikwels ingespan in die *musikale komedie*.

Die voorbeelde wat ek hier genoem het, is natuurlik nie die enigste vorme van komiese vermaak wat aangetref word nie. Elemente wat in die komedietipes voorkom, is nie net tot 'n spesifieke tipe beperk nie. Dit kan ook in ander vorme van die komedie of ander vorme van vermaak aangetref word. So word daar in Brink se werk, wat in Afd. 3 onder bespreking kom, nie net suiwer elemente van die klug aangetref nie, maar ook van die komedie, satire en die parodie. Die komedie is dus 'n dinamiese vermaaklikheidsvorm vanweë die uitruilbare eienskappe waarvoor dit beskik.

### **1.1.3 Die begrip komedie: samevattend**

In kort kan gesê word dat die komedie daarop ingestel is om 'n bepaalde boodskap (met name 'n lewensopvatting) op 'n humoristiese dog kritiese wyse tuis te bring. Juis omdat die komedie oor gewone mense handel, is dit dus nie transendentiaal ingestel is nie, maar sosiaal. Ten einde oor gewone karakters te kan skryf, moet die skrywer 'n deeglike kennis en begrip hê van gewone mense - "[...] hul lewensopvatting, hul doen en late en veral hul nalate" (Cronjé 1971: 178). Die komedieskrywer benader in sy werk 'n spesifieke gemeenskap; hy of sy moet dus op so 'n wyse skryf dat die mens binne daardie betrokke



gemeenskap bewus gemaak word van sy of haar eie swakhede. Die komedie kan ook slegs sukses behaal in 'n gemeenskap wat tot selfkritiek in staat is en kritiek van buite verdra en daarby baat vind. Die tipe komedie hang ook af van die benadering van die komedieskrywer.

## 1.2 Herkoms en ontwikkeling

### 1.2.1 Die Ou Komedie

Die eerste vorm van literêre komedie wat aan ons bekend is, is die toneelstukke wat ná Thespis<sup>3</sup> deur die mense van Athene opgevoer is op die feeste ter ere van Dionusos, die god van wyn. Hierdie subgenre van komedie heet die Ou Komedie en word deur 'n paar ongewone eienskappe gekenmerk. Die eerste eienskap wat in hierdie verband ter sprake kom, is die hoofrol wat deur 'n koor, 'n gevolg van sangers en dansers, vertolk is. 'n Tweede eienskap van die Ou Komedie is dat die koor se kostuums groot *phalloi* vertoon het. Hieruit kan die vrugbaarheidsoorsprong van die komedie afgelei word. Dertens was daar 'n struktuurkomponent bekend as die *parabasis* waarin die koor (namens die dramaturg) met die gehoor gepraat het oor sake van die dag (Casson 1960: 4).

Die Atheense drama van die vyfde eeu v.C was allesbehalwe suiwer vermaak. Dit is 'n aangeleentheid wat deur die staat behartig is onder die vaandel van een van die belangrikste religieuse gebeurtenisse in Athene, met name die vrugbaarheidsrituele ter ere van Dionusos. So is daar twee van hierdie nasionale dramafeeste gehou. Die Stadsdionusia het op 'n jaarlikse basis aan die einde van Maart en aan die begin van April plaasgevind. Hierdie fees was gewy aan die tragedie en sowel Atheners as nie-Atheners kon dit bywoon. Die ander fees, die Leniafees, is in Januarie aangebied en is gewy aan die komedie. Bywoning was beperk tot Atheense burgers. Om die staatsbetrokkenheid by hierdie feeste te verseker, is twee staatsamptenare jaarliks onder andere vir hierdie doel aangestel. Die *archon eponomus* en die *archon basileus* het die inskrywings vir die toneelfeeste gekeur. Ook het die staat die akteurs besoldig. Aangesien

---

<sup>3</sup> Thespis (534 v.C), die persoon aan wie die eerste tragedie-opvoering toegeskryf word



hierdie koste te hoog was vir die staat om dadelik te betaal, het die archons 'n ryk burger gekies wat as borg vir 'n dramadigter opgetree het. Op 'n stadium het die digter self die hoofrol vertolk, maar hy is later vervang deur 'n professionele akteur. Die archons het die hoofakteurs gekies wat vir hierdie feeste benodig was en hulle is by wyse van loting aan elke digter toegewys (Casson 1960: 5).

Die hoogtepunt van hierdie feeste was die toneelkompetisies. Die toneelstukke is opgevoer, teen mekaar opgeweeg deur 'n lekejurie van tien mans, en die beste tragedie, komedie en beste hoofakteurs is met pryse beloon. Hierdie feeste is gekenmerk deur streng reëls. So moes daar in die komedie altyd 'n koor teenwoordig wees. Vuil grappe was ook gebruiklik asook 'n (ernstige) politieke seremonie. Daarbenewens is 'n debat in hierdie tipe komedie gevoer en sekere tipes liedere moes ook tydens hierdie toneelopvoerings gesing word. Tog is die komedie nie uitsluitlik gekenmerk deur 'n streng vormlikheid nie, maar daar is ruimte gelaat om vrye teuels aan die fantasie te gee. Geen onderwerp was te absurd of te ernstig om as komiese onderwerp te dien nie. Ook is daar met menige politieke en sosiale figure die gek geskeer. In geen era sedertdien het die komedie sulke vryheid van spraak en van fantasie geniet nie; andersyds was geen latere komedie aan strengere vormreëls onderworpe as die Atheense Ou Komedie nie (Casson 1960: 6).

Die hoofmerk van die Griekse Ou Komedie was om deur middel van vermaak die kyker op te voed. So is politieke satire, woordspelings en klugtigheid gebruik om politieke, literêre en filosofiese boodskappe van 'n ernstiger aard tuis te bring. Hoewel Aristofanes se komedie gerig was op die wen van pryse op hierdie toneelfeeste wou hy ook 'n politieke boodskap uitdra. Hy gebruik humor, satire en skeldtaal om die boodskap van wat 'n goeie Atheense burger behoort te wees, tuis te bring. Hiermee wou hy die politieke bevooroordeeldheid, skynheiligheid en huigelagtigheid van die Atheense samelewing blootlê en verdryf. Die komedies van Aristofanes het tussen drie temas gevarieer, naamlik politiek en die Peloponnesiese Oorlog teen Sparta, literatuur (spesifiek dié van die tragedieskrywer Euripides) en opvoeding, waarin veral klem gelê is op die leerstellings van die sofiste (Casson 1960: 8).



Die oorgang van die Ou Komédie na die Nuwe Komédie staan bekend as die Middelkomédie. Dit is 'n subgenre wat gedateer word tussen die einde van die Peloponnesiese oorlog in 404 v.C en die oornam van Athene deur Masedonië in 338 v.C. Volgens Ohloff (1992: 226) is die Middelkomédie gekenmerk deur die parodiëring van gode en mites. Dit is verstommend dat die Ou Komédie so vinnig verander het in die stemmige, ongepolitiseerde en domestiese komédie van Menandros. Die rede vir hierdie transformasie is die omverwerping van Athene in die Peloponnesiese Oorlog in 404 v.C. Athene was nou sy ryk, weermag en staatskis kwyt. Hierdie gebeure het op 'n manier die heiligheid en voorskriftelikheid van die ou tradisies verbreek. Die Masedoniese oorheersing van Athene sedert 338 v.C, het 'n merkbare verandering in die Atheense politiek en drama meegebring. Die feit dat Athene sy onafhanklikheid verloor het en dat publieke sake ten volle behartig is deur buitelanders, het ook 'n effek gehad op die Griekse drama. Etlike eienskappe van die Ou Komédie het weggeval. Die primitiewe vrugbaarheidselemente soos falliese kostuums verdwyn terwyl die koor nie nou meer deel was van die aksie nie, maar slegs die aksie onderbreek deur ingevoegde sang en dans. Die redes hiervoor was dat die koor te duur geword het om te onderhou; boonop het hulle het nie meer veel gehad om te sê nie, want politieke kommentaar was nou uit die mode en selfs gevaarlik (Casson 1960: 65). Volgens Norwood (1931: 59) het die verkleining van die koor se rol ook aanleiding gegee tot die instel van toneelverdelings. Obsene taalgebruik en satiriese kommentaar val ook weg aangesien die mense nou vermaak wou word en nie meer politiek beïnvloed wou word nie. Hierdie stand van sake word alreeds in Aristofanes se laaste bekende toneelstuk, *Rykdom* (388 v.C), aangetref. Mense was nie meer lus om na die kritiek, die hart van sy komedies, te luister nie. Daar was ook geen meer motivering vir hierdie kritiek nie aangesien Sparta die oorlog gewen het en dit nou te laat was om die mense te mobiliseer. Van daar is dit ook 'n kort sprong wat 'n mens maak na die tyd van Menandros en die Nuwe Komédie.

Voor daar na die bespreking van die Nuwe Komédie oorgegaan word, is dit ook noodsaaklik om in verband met die oorsprong en herkoms van die komédie kennis te neem van die tragedie as invloed op die Nuwe Komédie.



### **1.2.2 Die tragedie as invloed op die Nuwe Komedie**

Volgens Pope (1959: 49, 50) is dit moontlik dat die Nuwe Komedie sowel uit die Ou Komedie as die vyfde-eeuse tragedie ontstaan het. Dit is wel so dat Menandros se sedeblyspel totaal verskil van die kunsmatige styl, trant en ernstige intrige van die tragedie. Pope (1959: 49, 50) verduidelik egter sy siening aan die hand van die tragedie wat ook ontspring het uit religieuse feeste wat ontstaan het uit soortgelyke rustieke danse as die komedie. Hierdie tipe vermaak, met al sy kunsmatige konvensies, het ook deur die vyfde eeu behoue gebly. Die belange van die digters wat dit geskryf het, was onderworpe aan heelwat verandering.

Die Attiese dramaturg Euripides (480-406 v.C) se melodramas kan as brug tot die nuwe komedie beskou word. Edmonds (1979: xxxiv) vergelyk die tragedieskrywer met sy konserwatiewe en tradisionele tydgenoot, Aristofanes, deur Euripides te beskryf as 'n vooruitstrewende en anti-tradisionele denker. Euripides het meer rewolusionêr met sy mitologiese bronne omgegaan as sy voorgangers. Hy het 'n spesifieke doelwit onder oë gehad met sy alternatiewe benadering tot sy materiaal. Waar sy voorgangers, Aiskulos (525-456 v.C) en Sofokles (496-406 v.C), geskryf het oor menslike lyding en Sofokles oor (heroïese) individue, benader Euripides die Griekse mitologie meer krities. Aangesien hierdie digter van 'n jonger geslag was wat al aan die ou Griekse gode en godsdienstige gedagtes begin twyfel het, het hy Griekse mites as grondstof van sy tragedies anders as sy voorgangers benader. Die houding van Euripides teenoor die gode van die Griekse mitologie was onder andere tweërlei van aard: hulle was name vir natuurlike beginsels (soos Dionusos en Afrodite) of middels tot politieke propaganda, soos die Delfiese Apollo. Hy transponeer dus nie die mitologiese wêreld onveranderd na sy tragedies nie; hy wend mites binne 'n eietydse (en dus soms anachronistiese) konteks aan. So handel sy weergawe van die *Medeia* nie oor 'n prinses wat na 'n romantiese huwelik dramaties verlaat word nie, maar oor 'n vrou wat harteloos en opportunisties deur 'n handelaar verlaat word wanneer hy uitvind dat sy kanse op bevordering binne sy beroep versleg sal word deur hierdie huwelik, veral omdat hy boonop



verlief raak op 'n plaaslike prinses. Die blinde profeet Tiresias word in die werk van Euripides 'n ander baadjie as by sy voorgangers aangetrek. Hy word in die *Bakchai* 'n gepolitiseerde priester wat die nuwe geloof van Dionusus aanvaar omdat hy dit nie kan stop nie (Pope 1959: 50).

Dit was duidelik nie vir Euripides so maklik om binne die tradisionele konvensies van die vyfde-eeuse tragedie te skryf nie. So wyk hy af van die tradisionele benadering tot die proloog van 'n toneelstuk. Hierna verwys ek op p.35 wanneer die deurbreking van die dramatiese illusie bespreek word. Euripides verander dikwels die eenvoud van die ou legendes deur dit meer ingewikkeld te maak met allerlei verrassings sodat die tragedie se intrige meer boeiend sou voorkom. Volgens Pope (1959: 50) is dit kenmerkend van Euripides se dramaturgie dat hy die koor se funksie minimaliseer, en ook maak hy gebruik van mitologiese situasies waarin hy die kyker/leser wys hoe die stand van sake sou wees indien die verhaal eg was. Euripides se karakters is "modern", al is hul name nie, en die klem word gelê op die ware motiewe vir hul optrede. Hierdie alternatiewe benadering tot die mite lei egter dikwels tot die kritiese beskouing dat Euripides verward en onseker is. Deurdat die bognatuurlike wêreld van die mite as 't ware plek maak vir 'n meer reële wêreld, verskuif die fokus van Euripides se dramas vanaf die wil van die gode na die persoonlike keuse van die mens. Die gevolg hiervan was dat Euripides verskillende soorte dramas geskryf het na gelang van die aspekte van die menslike lewe en menslike lyding wat hy wou beklemtoon. Ten spyte daarvan dat hy 'n tragedieskrywer is, skep Euripides dus dieselfde tipe alledaagse karakters wat in die Nuwe Komedie aangetref word. Hy beweeg weg van die tradisionele Homeriese held en beeld sy karakters as gewone mense uit, elkeen met eie emosies, denke en optredes, wat met alledaagse probleme worstel.



### 1.2.3 Die Nuwe Komedie

Die vorm van die Griekse drama wat die bekendste aan die Westerling is met betrekking tot toonaard is die Nuwe Komedie. Ons ken die Nuwe Komedie deur Menandros (341- 290 v.C) se papyrusfragmente wat in 1958 in Egipte ontdek is. Hierdie komedieskrywer dateer van ongeveer 'n honderd jaar ná Aristofanes en die dae van die Ou Komedie. Athene was nou nie meer 'n onafhanklike wêreldmag nie, want Philippos van Masedonië en sy seun Alexander het die Griekse wêreld en die oostelike Mediterreense area in sy geheel gehelleniseer. Menandros se toneelstukke reflekteer ook hierdie internasionalisering van die wêreld. Dit is om daardie rede dat sommige hedendaagse lesers hulle as modern beskou (Casson 1960: 64). Aristofanes se politieke geksheerdery was nie meer aan die orde van die dag nie. Dit word vervang deur Menandros se universele aanslag in sy werk. Met universele temas spreek hy 'n universele gehoor aan. Die *dramatis personae* van wie hy gebruik maak, is gewone mense soos 'n kok, 'n huiskneg, die arrogante soldaat of die jaloerse vader. Die jong held van Menandros se tekste is gewoonlik welgestel, en die meisie met wie hy uiteindelik trou, baie kuis. Die morele waarde verbonde aan hierdie toneelstukke kan beskryf word as 'n verligte individualisme tekenend van die beskaafde en internasionale middelklas (<http://www.britannica.com>. *New Comedy*. 15 Feb. 2001).

Tussen Menandros en sy voorgangers van die vyfde eeu v.C is daar dus 'n aansienlike kontras. In die vyfde eeu v.C was Athene 'n prominente politieke sowel as intellektuele wêreldmag. Aangesien die regeringsvorm 'n demokrasie was, was die standaard van kennis van en belangstelling in politieke en sosiale sake baie hoog. Alhoewel daar na die Peloponnesiese Oorlog 'n vinnige politieke en ekonomiese herlewing in Athene plaasgevind het, het die omstandighede wat die Ou Komedie gevoed het, nooit weer teruggekeer nie. Van die vierde eeu v.C af was daar groot belangstelling in die individu eerder as die mens as burger van die staat. In 338 v.C het Athene onder Masedoniese bewind gekom. Die situasie het nou drasties verskil van die omstandighede in die vyfde eeu v.C aangesien die vryheid van spraak ingeperk is. Mense was nie



nou meer aan die stuur van hul eie sake nie. Nou is hul belange gedikteer deur konings. Om aan hierdie regulasies te ontsnap, is die teater gesien as 'n uitkoms (Casson 1960: 65).

Met die nuwe politieke bestel het 'n nuwe vorm van komedie ontstaan wat ten beste deur Casson (1960: 66) beskryf word:

“Its purpose was entertainment, its subject was people, its chief source of humor gentle mockery of the manners of men.”

Waar die Ou Komedie merkwaardig was as gevolg van sy vernuftige verskeidenheid komiese idees, was die hoofienskap van die Nuwe Komedie sy eendersheid. Menandros is beskou as die volmaakte spieël van sy tyd. Hy skryf oor dit waarin die Atheense gemeenskap van ongeveer 300 v.C belangstel, naamlik die alledaagse lewe van die hoër middestand in wie se lewens geld en plesier die spil gevorm het. Die karakters en die intriges was ewe beperk en eenvoudig. Dit het gewoonlik gehandel oor die probleme wat 'n verliefde jong man ondervind omdat hy nie met die vrou van sy drome kan trou nie aangesien sy óf reeds getroud was óf as slavin of courtesane aan 'n ander man behoort het. Somtyds word sy probleme ook bloot toegeskryf aan sy armoede. Deur die een of ander bewimpeling of gelukkige ontdekking dat die vrou sy langverlore niggie of dogter van 'n vriend is, word die hindernisse gewoonlik opsy geskuif en die storie kan gelukkig eindig met 'n huwelikeremonie (<http://www.britannica.com>. *New Comedy*. 15 Feb. 2001).

In hierdie tipe komedie word die leser/kyker ook deurentyd 'n sedeles geleer, maar die moraliserende ondertoon word gebalanseer deur die komiese karakterisering wat op 'n realistiese en simpatieke wyse geskied. Sodoende getuig die sedeblyspel van 'n menslike inslag. Alhoewel daar ook sinisme en satire in hierdie tipe komedie aangetref word, word daar vanuit 'n filantropiese perspektief na mense gekyk. Die sedeblyspel is gewoonlik deur gesofistikeerde skrywers vir lede van hul eie groep of sosiale klas geskryf, en histories het dit in tye en samelewings gefloreer waarin materiële vooruitgang en morele verdraagsaamheid hoogty gevier het. Dit was ook so in die geval van antieke



Griekeland toe Menandros die Nuwe Komedie bekendgestel het (wat die voorloper van die sedeblyspel was). Menandros se vloeiende styl, uitgebreide intriges en karakters is nageboots deur Romeinse skrywers soos Plautus (254-184 v.C) en Terentius (186/185-159 v.C) wie se komedies baie bekendheid geniet het en vanaf die Renaissancetydperk as modelle gebruik is.

## 2. Die Romeinse Komedie

Wanneer Aristofanes komedies geskryf het, het hy noodwendig 'n spesifieke plek en tyd in gedagte gehad, naamlik die Dionususteater in Athene tydens een van die twee Dionususfeeste. 'n Eeu later het die Atheense drama in die Griekssprekende wêreld so alomteenwoordig geword soos Amerikaanse films vandag deurdat dit in 'n wye verskeidenheid teaters opgevoer is, van Italië tot Klein Asië. Tog was die doel van alle ambisieuse toneelskrywers en akteurs om die groot deurbraak van hul loopbaan te maak in Athene, die plek waar die Atheense gehore die voorreg gehad het om die eerste te wees wat die nuwe produksies en optredes kon besigtig. Die enigste was hul egter ook nie, aangesien mense op sowel die Egeïese eilande as in Klein Asië, Noord-Afrika en die suide van Italië die toneelstukke van bekendes soos Menandros en Difiolos kon sien wat aan hulle deur professionele toneelgeselskappe gebring is (Casson 1960: 179).

Teen 700 v.C. het die Grieke reeds die deel van Italië gekoloniseer wat gestrek het van Napels tot Sisilië. Teen die vierde eeu v.C. het elke stad in hierdie gebied oor sy eie teater beskik. Die plaaslike mense kon elke vorm van drama besigtig: klugspelle, die Nuwe Komedie of Euripides se tragedies. Noord van hierdie area word Rome aangetref. In Aristofanes se tyd was die Romeine nog 'n klein en onbeduidende volk, maar in die tyd van Menandros het Rome gevorder tot 'n groeiende en ontwikkelende staat. Tussen 300 en 200 v.C. het die Romeine hul grens suidwaarts verskuif na die kus van Sisilië en sodoende neem hulle die Griekse dorpe oor wat daar aangetref word. In hierdie proses word elemente van die Griekse kultuur ook oorgeneem, onder meer die Griekse drama (Casson 1960: 179).

Voordat die eerste vertaalde verwerking van 'n Griekse komedie (in ongeveer 240 v.C.) opgevoer is, het die Romeine oor twee vorme van teatervermaak beskik, naamlik die *mimus* (mimiek) en die *fabula Atellana*. Mimiek is 'n konsep wat nog steeds vandag aan ons bekend is. Maskerloos en kaalvoet het



akteurs 'n wye verskeidenheid alledaagse of mitologiese karakters oordrewe en met verskillende absurditeite nageboots. Die *fabula Atellana* is nie so bekend soos die *mimus* nie en kort meer verduideliking. Die woord *fabula* word gebruik vir alle tipes Latynse drama. Atellaanse drama was 'n spesifieke tipe rustieke klug wat na Rome ingevoer is van Atella naby Napels waar dit oorspronklik in die Oskiese dialek opgevoer is. Hierdie vermaaklikheidsvorm was kort en is gebruik vir klugte en tragedie-opvoerings. Toneelspelers het maskers gedra. Met begeleidende musiek en sang is belaglike situasies, bedrog, skelmstreke en algemene lawwigheide uitgebeeld. Algemene tipes wat veral voorgestel is, was Pappus, die geklike ou man wat maklik bedrieg is, Maccus, die dom hanswors, Bucco, die grootprater of vraat, en Dossennus, die geslepe bedrieër (Castellani 1988: 57). Die *fabula Atellana* het in die eerste eeu v.C 'n literêre genre geword, maar daar het slegs 'n paar fragmente daarvan oorgebly in die vorm van werke deur Lucianus Pomponius van Bononia, Novius en ander minder bekende skrywers. Sekere van die karakters wat in hierdie vermaaklikheidsvorm teenwoordig was, beïnvloed die sestende-eeuse Italiaanse *commedia dell' arte* ([www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Roman Comedy*. 6 Maart 2001).

Die *mimus* en die *fabula Atellana* was die tipe vermaak waaraan die Romeine van die middel tot die laat derde eeu v.C gewoond was. In 240 v.C begin die prentjie egter te verander toe 'n Romein genaamd Livius Andronicus 'n Griekse komedie en tragedie aangepas het om voor 'n Romeinse gehoor op te voer. Sodoende is die Romeinse Komedie gebore. Die Latynse weergawes van Griekse toneelstukke wat Livius bekend gestel het, het gou die populariteit van die Romeinse klugspele oorskry. Livius is opgevolg deur Gnaeus Naevius (ongeveer 270-201 v.C), wat Rome se eerste eie dramaturg was. Hy het Griekse tekste verwerk aangesien hul kosmopolitiese aard en die universele tema van menslike verhoudings dit moontlik gemaak het. Hierdie komedies in Griekse kleding staan bekend as *fabulae palliatae* en word veral gekoppel aan die werke van Diphilos, Filemon en Menandros. Naevius het ook eie oorspronklike Latynse komedies en historiese toneelstukke geskryf, maar niks hiervan het behoue gebly nie (Casson 1960: 180). Anders as in Naevius se geval het daar wel van sy jonger tydsgenoot, die komedieskrywer Plautus, tekste oorgebly wat tot vandag toe hul stempel in moderne werke afdruk, soos in die geval van Brink se



*Kinkels innie Kabel*. Vervolgens gaan die soeklig val op hierdie uitsonderlike figuur in die geskiedenis van die Westerse teater.

## 2.1 Plautus

Titus Maccius Plautus is in ongeveer 254 v.C in Sarsina gebore. Op 'n jong ouderdom verlaat hy dié agterveldse dorp en sluit aan by 'n plaaslike rondreisende toneelgeselskap wat van dorp tot dorp kort klugspelle opgevoer het. As akteur het hy dus 'n goeie kennis gehad van wat voor, agter en op die verhoog plaasgevind het. Hierdie kennis inkorporeer hy in sy latere toneelstukke ([www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Plautus*. 3 Maart 2001).

Op 'n latere stadium verruil Plautus sy loopbaan as akteur vir dié van Romeinse soldaat. Dit was in hierdie tyd dat hy in aanraking gekom het met die Griekse verhoogwêreld in die vorm van die Griekse Nuwe Komédie. Ná sy dae as soldaat was Plautus ook handelaar en meulenaar. Dit is veral in hierdie tyd dat die Griekse Nuwe Komédie in die Romeinse kultuurbewussyn begin figureer en Plautus besluit om die komedies van Menandros te vertaal.

In Plautus se tyd het die omstandighede waaronder 'n Romeinse toneelskrywer gewerk het, aansienlik verskil van dié van die Nuwe Komédie. Waar laasgenoemde werke geskryf is vir 'n gesofistikeerde Atheense gehoor met die oog op erkenning in die vorm van 'n prys by die Dionususfeeste, het Plautus tekste geskryf wat gerig was op 'n onverfynde Romeinse gehoor, met die oog op betaling. In Rome is drama ook nie apart van ander gebeure gehou soos in Athene nie. Daar is ten minste vier jaarlikse feeste gehou. Hierdie feeste staan bekend as die *Ludi Romani*. Die *Ludi Romani* het bestaan uit feeste aangebied deur die *aediles*: die *Ludi Circenses* en die *Ludi Scaenici*. Twee van hierdie feeste is opgedra aan Jupiter, met name die *Ludi Romani* in September en die *Ludi Plebeii* in November. Verskeie dae is ook gewy aan die *Ludi Scaenici* of toneelopvoerings. In Julie is Apollo geëer met die spele by die *Ludi Apollinares*. In April is die *Ludi Megalenses* aan die Groot Moeder gewy (Klopper 1959: 7). Hierdie feeste sluit onder meer drama in asook spesiale items soos perdewedrenne, boksgevegte, strydawedrenne, sirkusse, begrafnisse of



oorwinningsfeeste. Die drama het dus nie op sigself 'n belangrike status as vermaaklikheidsvorm geniet nie. Dit het slegs deel gevorm van die publieke spele (Casson 1960: 181).

Die klein Griekse toneelgeselskappe wat by hierdie feeste opgetree het, is bestuur deur 'n *dominus gregis* wat met die toepaslike amptenare 'n kontrak aangegaan het waarin 'n beperkte aantal toneelstukke toegelaat is. Hierdie bestuurder is 'n vaste som betaal en hy was verantwoordelik vir die nodige verhoogapparaat, verhoogtekste, musiekbegeleiding, kostuums, maskers, ornamente, die huur van spelers, die oefening vooraf en die opvoering van die verhoogstuk. Die *dominus gregis* het ook self die komedie van die digter gekoop of een aanbeveel wat die beampte kon koop. Die dramaturg het geen beheer oor die drama gehad nadat dit verkoop is nie. Plautus het dus in 'n moeilike situasie verkeer. Hy moes sy tekste smous aan 'n kritiese man wat geweet het dat sy posisie by die volgende fees in die gedrang sou wees indien die toneelstukke nie in die gehoor se smaak val nie. Daarby moes die stukke wat wel gekwalifiseer het, kompeteer met gladiatoregevegte en ander sportaktiwiteite soos stoei en boks (Casson 1960: 181).

Tog slaag Plautus daarin om die growwe gehore te vermaak met sy komedies waarin die fokus nie soseer op die toneelstuk self was nie, maar op die growwe en onverfynde gehoor wat nie waarde geput het uit 'n lewens-/sedeles nie, maar uit hansworstery. Hierdie behoefte word deur Plautus se komedie geakkommodeer. In sy toneelstukke word die aksie dikwels op enige tydstep met dergelike hansworstery en grappe onderbreek. Daarby word die karakters geklassifiseer deur komiese name en die storielyn word duidelik uiteengesit en die grappe herhaal sodat almal dit kon verstaan. Ook is die klugspel vergesel deur liedjies wat in die Romeinse gehoor se smaak sou val. Al het Plautus se werk geen koherensie of eenvormigheid vertoon nie, slaag hy nog steeds daarin om die gehoor te gee wat hulle wou hê, naamlik vermaak (Casson 1960: 182).

Plautus vermaak sy gehoor deur die werk van Menandros te gebruik. Hy leen die uitleg van die storielyn, die karakters en geselekteerde segmente van die dialoog waarop hy self verder uitbou. So verwerk hy die dialoog se eenvoudige



metriese patroon met 'n meer komplekse een waarin klugtigheid met sang en dans gekombineer word. Altesaam produseer Plautus 130 toneelstukke, waarvan ongeveer 21 behoue gebly het ([www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Plautus*. 3 Maart 2001). Een van hierdie klugspele, *Menaechmi*, is 'n werk wat daartoe bydra om die gees van die Griekse Nuwe Komédie in die moderne wêreld te verlewendig en dit lewer ook 'n bydrae tot latere literêre genres, insluitende klugte soos A.P. Brink se *Kinkels innie Kabel* (1971).

## 2.2 Terentius

Terentius is 'n naam wat saam met dié van Plautus genoem moet word wanneer die oorlewing en verlewending van die Griekse Nuwe Komédie ter sprake kom.

In die eerste helfte van die tweede eeu v.C het daar 'n versotheid op alles wat Grieks is, in die Romeinse intellektuele bewussyn ontstaan. Grieks word as 'n tweede (nie-amptelike) taal aanvaar, Griekse kuns word in groot maat aangekoop en Griekse literatuur word op groot skaal gelees. Twee van die groot Romeinse aanhangers van die Griekse kultuur was Scipio en Laelius, wat op soek was na 'n Latynse opvolger vir Plautus. Terentius het aan hierdie vereiste voldoen (Casson 1960: 313).

Publius Terentius Afer (Terentius) is in Karthage gebore, waarskynlik in die tyd van Plautus se dood, 185 v.C. In sy jeug het hy na Rome gekom as slaaf van senator Terentius Lucanus. Dié gee vir die mooi en aantreklike Terentius vryheid en 'n goeie opvoeding in sowel Grieks as Latyn. Die jong Terentius het bevriend geraak met die Scipiosirkel wat bestaan het uit bekendes soos Scipio Aemilianus, die satirikus Gaius Lucilius en die geskiedskrywer Polubios. Terentius se ses toneelstukke het behoue gebly, maar slegs *Eunuchus* was in sy tyd populêr gewees. Vier van sy werke is gebaseer op Menandros se toneelstukke terwyl *Hecyra* en *Phormio* aangepas is van werke deur Apollodoros van Karistos. Gerugte het die rondte gedoen dat Terentius se invloedryke vriende sy werke help skryf het. Hy het nie beskaamd teruggestaan vir hierdie invloedrykheid nie. Terentius was nie net daarop ingestel om sy



beskermhere tevrede te stel nie. Populariteit was vir hom nog belangriker. Deur die geld van magtige ondersteuners vermag hy die opvoer van sy toneelstukke op die Romeinse feeste, maar behaal daarmee middelmatige sukses. Sy opvoerings word gekelder deur ander aktiwiteite wat op die fees gehou word. Ook was daar sy mededingers, professionele skrywers, wat 'n sukkelende bestaan gevoer het en hom gediskrediteer het deur aan te voer dat Terentius se borge die skrywers van sy toneelstukke was en nie hyself nie ([www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Terence*. 3 Maart 2001).

Op 25-jarige ouderdom het Terentius na Griekeland en Klein Asië gegaan met die oog op die opsporing van nog Griekse toneelstukke. Hy keer egter nooit weer terug na Rome nie. Daar word beweer dat hy in 159 v.C gesterf het. Terentius se komedies was veral tydens die Middeleeue en ook in die Renaissance baie invloedryk as gevolg van die keurige Latyn waarin hulle geskryf is. So verwerk Molière twee van Terentius se toneelstukke: *Les fourberies de Scapin* is gebaseer op Terentius se *Phormio* terwyl *L'école des maris* 'n verwerking is van *Adelphi* ([www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Terence*. 3 Maart 2001).

### **2.3 Die Plautiniese klug versus die Terentiaanse komedie**

Die Latynse komedies van beide Plautus en Terentius is op die Nuwe Komedie gebaseer. Hul intriges is almal verwerkings of kombinasies van Griekse komedies. Beide het aspekte van die Griekse drama geleen soos die sosiale drama van die jong geliefde en die meisie wat in ellende verkeer, die skurkagtige slawehandelaar, die geslepe lyfkneg, die skaamtelose parasiet en die dom vader (Norwood 1932: 3). Alhoewel hul werk inhoudelik ooreenstem, moet daar ook in gedagte gehou word dat Plautus klugspele en Terentius komedies geskryf het. By Plautus speel Romeinse elemente 'n belangriker rol. Dit word verder gekenmerk deur Plautus se uitbundigheid en ruwe humor. Terentius is meer verfynd en in sy werk bied hy subtiele analyses van menslike gevoelens aan, terwyl dit ook 'n ernstiger ondertoon het.



Volgens Norwood (1932: 54) word die kwaliteit van ‘n dramaturg gemeet aan kriteria soos die styl (waaronder die dialoog), karakterisering en bou van die intrige. Vervolgens gaan ek op die voetspoor hiervan ‘n vergelyking tref tussen die Plautiniese klug en die Terentiaanse komedie. In Afd. 1 is die aspekte van die komedie ondersoek en in die breë omskryf. Met hierdie vergelyking sal die hoofkenmerke van die klug, soos geskryf deur Plautus (en later oorgeneem deur Shakespeare en Brink), ondersoek en uitgelig word.

### 2.3.1 Styl

Dat Plautus se besondere styl hoog aangeskryf is, spreek uit die lof van verskeie antieke kritici. So plaas Volcacius Sedigitus (219 v.C.-168 v.C.) in ongeveer 100 v.C. vir Plautus in die tweede plek van sy kanon van komedieskrywers, en Terentius behaal die sesde plek. Aelius Stilio (154 v.C.-74 n.C.) het so ver gegaan om te sê dat die muses Plautus se styl sou gebruik het as hulle dit sou verkies om Latyn te praat. Stilio se leerling Varro was van mening dat Plautus geprys moet word vir sy dialoog en Terentius vir sy karakterisering (Norwood 1932: 18). Tog was nie alle antieke kritici ewe positief gesind teenoor hierdie Romeinse klugskrywer nie. Norwood (1932: 19) som die oordeel van twee kritici soos volg op: Quintilianus (35 v.C.- 96 v.C.) kom tot die gevolgtrekking dat die komedie “[...] the lame dog of our literature” is; Horatius (65 v.C.- 27 n.C.) reageer teen Plautus se werk as gevolg van dié se naïwiteit in vergelyking met die Augusteïese digkuns. McLeish (1976: 53) is van mening dat “Plautus’ comedies are not, perhaps, great masterpieces [...] They are much simpler, and far more rough-and-ready in style.” Hy skryf egter die onverfyndheid van Plautus se styl toe aan die aard van die gehoor: “To some extent this was forced on him by the nature of his audience. The plays were meant to appeal to a wide range of ordinary people, and so dealt mainly with ordinary life.”

Plautus se styl kan toegeskryf word aan verskeie faktore, naamlik die Griekse drama se intrige en die metode van aanpassing en vertaling ontleen aan Andronicus en Naevius, asook die invloed van die *fabula Atellana* in die vorm van growwe humor en gebaarspel. Wat van sy eie hand en oorspronklikheid



getuig, is die sogenaamde *cantica* (liriese monodieë). Volgens McLeish (1976: 33) is hierdie *cantica* gesing met fluitbegeleiding. Daarin is die handeling, gevoel van die akteur of 'n morele boodskap vervat. McLeish (1976: 33) vergelyk dié monodie met die liedere van 'n moderne pantomime wat opgevolg word deur vinnige dialoë. Norwood (1932: 24) beweer dat die *cantica* Plautus se uitvinding was alhoewel spore daarvan gevind word in die *satura*. Plautus omvorm dit egter tot 'n vereenvoudigde tipe taal. Benewens die lang en uitgebreide *cantica* word daar ook passasies aangetref wat getuig van Romeinse (eerder as Griekse) gebruike en omstandighede. Die struktuur van hierdie passasies verraaï dikwels dat Plautus 'n toneel of tonele van ander komedies in sy werk ingevoeg het. Hierdie tegniek staan bekend as *contaminatio*, “[...] which literally means ‘spoiling’” (McLeish 1976: 41).

Ten slotte kan daar oor Plautus se taal en styl opgemerk word dat dit definitief verskil het van die helder en gesofistikeerde styl van die Griekse dramaturge. Deurdat Plautus sy eie skeppings kombineer met teksdele wat hyself vertaal het, word sowel sy dramaturgie as die agtergrond van sy karakters beïnvloed. Sinspelings, toespelings op of verwysings na die Griekse geskiedenis, literatuur, instellings, topografie en sosiale gewoontes word vrylik gekombineer met Romeinse besonderhede. Norwood (1932: 25) opper verskeie voorbeelde om hierdie feit te staaf. So word daar in die *Mostellaria* na Filemon en Difilos (twee skrywers van die Griekse Nuwe Komédie) verwys en in *Bacchides* word daar na die Parthenon verwys as die burg van Minerva. Die sosiale atmosfeer van Plautus se klugspele was dus Atheens. Dieselfde kan gesê word van die morele ondertoon van sy werk. Alhoewel dramaturge van die Middel- en die Nuwe Komédie obsene taalgebruik vermy het, het hulle wel immorele en verdorwe situasies opgevoer. Aangesien Plautus se werk grotendeels vertalings was, word hierdie tendens ook in sy werk aangetref, byvoorbeeld in die *Amphitruo* en die *Asinaria*. In laasgenoemde fuif die wellustige ou vader saam met sy seun en minnares en maak neerhalende opmerkings teenoor die moeder.

Dikwels word die afleiding gemaak dat Plautus se taal en styl 'n hortende en lomp struktuur vertoon. Wiles (1988: 269) formuleer hierdie eienskap van Plautus se werk soos volg:



“Plautus’ disruption of the narrative is a fundamental aspect of his art. His plays are full of parasites, cooks and similar figures who make cameo appearances, providing comic turns which have no bearing upon the main plot. The tension between the shell of the plot and what is physically shown on stage is not satisfactorily accounted for by the notion of deep narrative structures.”

In sy *Menaechmi* wys Plautus met die besondere meganiese struktuur dat daar ’n uitsondering op elke reël is . Hierdie faset word op p. 82 bespreek.

Anders as by Plautus word haas geen klugtigheid, grappe of sang in die werk van Terentius aangetref nie. Die storielyn is, in kontras met dié van Plautus, netjies uitgewerk met deurlopende handeling wat nooit onderbreek word nie. Die werk van Terentius getuig verder van goed geformuleerde taalgebruik, ’n meer intellektuele benadering, elegansie en ’n meer moraliserende ondertoon. Norwood (1932: 121) stel Terentius se styl gelyk aan die sagtheid van satyn. Die elegansie van sy verbale styl en taal word toegeskryf aan die vermenging van sy moedertaal, ’n sogenaamde Libiese *patois*, met Latyn en Grieks wat hy ook vlot kon praat. Hy skryf ’n Latyn wat in helderheid en ongedwongenheid die werk van sy voorgangers, tydgenote en volgelinge oortref het (Norwood 1932: 121).

Alhoewel lag en humoristiese vertellings en situasies dikwels as sinoniem met die komedie beskou word (sien Afd. 1), is die komedie nie uitsluitlik gemik op grappe nie. So word daar heelwat minder grappe in die “hoër” komedie van Terentius aangetref as in die “laer” klugspele van Plautus. Die Terentiaanse komedie getuig van ’n meer intellektuele aanslag as die Plautiniese klug.

Dit is nie net in Terentius se epigramme nie, maar ook in sy dialoë waarin sy elegansie merkbaar is. Daar word nooit onverwags oorgeskakel na irrelevante gesprekke of geksheerdery nie. Hy behou ook op ’n elegante wyse die moraliserende ondertoon van sy werk deur die klein seremonies wat in sy komedies afspeel, te laat voortspruit uit gepaste situasies. In komedies soos



*Heauton Timoroumenos* doen hy dit so gepas dat seremonie en toespraak moeilik van dialoog onderskei kan word (Norwood 1932:126).

### 2.3.2 Karakterisering

Plautus maak nie gebruik van geronde karakterisering nie. Juis omdat dit in die klugspel gaan eerder om die skildering van situasies as karakterbeelding, word daar nie juis geronde karakters aangetref nie, maar plat figure, karikature. Hieroor sê Muecke (1987: 14): “For the characters of Plautus it is more important that they be identified as belonging to conventional types than they be recognized as naturalistic portrayals of individuals”. Castellani (1988: 61) beskryf die wyse waarop Plautus karikaturiseer as ‘n “[...] simplification and exaggeration of personalities to where they lose both psychological subtlety [...] and ethical import”. Met die karikaturisering word die simpatie ook weggeneem wat die karakter by die gehoor sou wek en die gehoor word deurentyd vermaak met hansworstery en speletjies. In die bespreking van Brink se werk (p.61) word meer uitgebrei oor Plautus se karikaturisering .

In sommige dramas is die taak van die dramaturg duidelik, maar ook moeilik in die sin dat ‘n karakter geskep word wat die publiek as ‘n geloofwaardige persoon moet aanvaar, soos Shakespeare se Hamlet. In die sedeblyspel wil die dramaturg deur middel van sy karakterisering die kyker/leser bewus maak van die alledaagse lewe op die verhoog. Spesifiek moet die karakters ook uitgeken word as persoontipes wat ‘n mens in die ware lewe aantref. Die karakter (die held) in hierdie sosiale komedie is as ‘t ware ‘n “ethical description on two legs” (Norwood 1932: 131) deurdat hy oor die eienskappe van ‘n bepaalde persoonlikheidstipe beskik. Die dramatiese belangstelling sentreer dan nie om die doen en late van een persoon nie, maar om die passies, voorkeure en handeling van die mens in die algemeen. In hierdie opsig is die taak van die dramaturg nie soseer om karakters te skep nie, maar wel alledaagse, geloofwaardige situasies.

Daar is ook dramaturge wat die grense van die sosiale komedie oorskry om sodanige situasies te skep en terselfdertyd ‘n unieke karakter in die lewe te roep.



Een van hierdie dramaturge was Terentius. So is die wyse moeder, die goedhartige courtesane, die onbeskaamde vader en die jolige oujongkêrel-oom terselfdertyd stereotypes en unieke karakters. Terentius se dramas moet egter nie in die lig hiervan as karakterstudies beskou word nie. Die intriges was hoofsaaklik stereotype verhale waarvan die middelpunt misleiding of toeval was.

Terentius maak juis van stereotypes gebruik sodat sy gehoor hulle kon ken en waardeer. Hy neem slegs wat reeds in die Nuwe Komedie geskep is en verwerk en herbou dit in sy komedies. Vir die Romeinse gehoor, wat nie bekend is met die Griekse leefwyse en kultuur nie, word die lewenshouding, gewoontes, tradisies en kultuur van die Grieke verwerk en getrou weergegee aangesien Terentius sy volk ook wou opvoed in hierdie hoër kultuur. Hieroor sê Sellar (1932: 213):

“The Greek comedy of Menandros was a lesson to the Romans in manners, in tolerance, in kindly indulgence to equals and inferiors, and in the cultivation of pleasant relations to one another [...]. The idea of ‘human nature’ in its weakness and in its sympathy with weakness, may be said to be the new element introduced into Roman life by the comedy of Terence. The quality of ‘humanitas, clementia, facilitas’ - general amiability and good nature - is the virtues which it exemplifies.”

Alhoewel daar formele konvensies verbonde was aan die oorspronklike Griekse karakters wat hy verwerk het, slaag Terentius daarin om in die herbouing van die karakters sy eie belangstelling in die mens te toon. Hierdie belangstelling wat hy in die mens het, word gesien in die uitbeelding van sy karakters as tradisionele tipes wat nie altyd optree soos daar van die betrokke tipe verwag word nie. Norwood (1932: 152) druk dit soos volg uit: “The trade-catalogue of theatrical humanity is to him of no value save as a starting-point.” Terentius se karakters wyk van die tradisionele stereotype af en word as mense uitgebeeld wat self doen en dink volgens hul eie menslikheid.

Feitelik dieselfde soort karakters kom in elke Terentiaanse komedie voor, maar hulle is nie stereotiep nie aangesien daar ’n groot verskeidenheid karakters van



elke soort aangetref word, elkeen met individuele kenmerke. Duckworth (1942: 270) bewoord hierdie eienskap van die Terentiaanse karakters soos volg: “In general, the characters are differentiated rather than individualized. They are far more than stock types, but they lack subtlety and complexity.”

Volgens Sellar (1932: 212) skets Terentius elke karakter op so ’n wyse dat hulle hulself kan onderskei van die stereotipe en van mekaar deur die menslikheid in hul optredes:

“As a painter of life it is not by striking effects, but by his truth in detail, and his power of delineating the finer distinctions in varying specimens of the same type, that he gains the admiration of the reader. There are no strongly-drawn or vividly conceived personages in his plays, but they all act and speak in the most natural manner [...] There is no more truthful, natural, and delicate delineator of human nature, in its ordinary and more level moods, within the whole range of classical literature.”

Dat Terentius se karakterisering in die antieke tyd hoog aangeskryf was, word onderskryf deur Beare (1955: 98): “In character-drawing, according to Varro, Terence was first among Latin writers of comedy”. Harsh (1948: 376) beaam dat Terentius as die beste uitbeelders van karakter in die Romeinse komedie beskou is.

Soos reeds genoem, is Terentius se karakters nie personifikasies van eienskappe nie. Sy karakters verbeeld wel universele eienskappe wat in verskillende soorte mense aangetref word, maar daar is geen bepaalde formules vir elke tipe nie. Nóg is sy karakters mense wat op ’n subtiele manier van mekaar onderskei kan word. Niks is te gering vir hierdie skrywer se aandag nie.

### **2.3.3 Bou**

Wat die struktuur van die komedie betref, kan die werk van sowel Plautus as Terentius bespreek word aan die hand van die proloog en die daaropvolgende tonele.

### 2.3.3.1 Proloog

Die proloog op sigself het 'n gevarieerde historiese agtergrond. Volgens Aristoteles (Else 1967: 24, 76) was die proloog die deel van die tragedie wat die *parodos* voorafgegaan het. Dit het die vorm aangeneem van 'n dialoog, 'n monoloog, 'n lied of 'n kombinasie van hierdie moontlikhede, wat deur akteurs gelewer of gesing is. In sommige tragedies het die proloog ook geheel en al ontbreek.

In hierdie verband is dit noodsaaklik om vir Euripides te noem. Dié tragedieskrywer oefen nie net 'n invloed uit op die Nuwe Komédie deur sy rewolusionêre manier van demitologiserende karakterisering nie, maar bring ook 'n verandering in die struktuur van die proloog aan deur dit in te klee as 'n verduidelikende monoloog wat deur een van die karakters gelewer word. In die proloog word die toeskouer ingelig oor wat in die betrokke toneelstuk gaan gebeur en waarmee rekening gehou moet word. Euripides se inleidende eksposisie geskied grotendeels deur middel van 'n monoloog. Volgens Grové (1975: 153) is hierdie alleenspraak gewoonlik deur 'n persoon gelewer wat nie 'n verdere rol in die drama gespeel het nie. Die monoloog se funksie is terugskouend sowel as vooruitwysend. Die kyker word vertel wat vantevore gebeur het en verwagtinge word ook gewek oor wat in die toekoms kan gebeur. So open Euripides se *Phoinissai* met 'n voordrag van Jokasta in verband met die geskiedenis van Oidipus en die gebeure wat gelei het tot die situasie wat daarna uitgebeeld sal word (Norwood 1932: 67). Hierdie proloog het gewoonlik geëindig met 'n vooruitwysing wat verweef is met die dramatiese handeling deurdat die persoon na wie die verteller vooruitskouend wys, reg aan die begin van die handeling op die toneel verskyn (Grové 1975: 156).

Latere komedieskrywers rek die proloog uit en pas die metode van die proloog aan deur die kyker *au fait* te plaas en die intrige te onthul wat in die betrokke werk ontplooi sal word. Plautus maak ook gebruik van hierdie tipe inleidende voordrag wat die intrige grotendeels verklap. Daar word beweer dat Plautus nie al sy proloë geskryf het nie, maar dat baie daarvan eintlik vir die opvoerings van



sy toneelstukke na sy dood geskryf is (Norwood 1932: 69). Die proloë wat wel sy eie is, is lank en vervelig, maar verstaanbaar. Die verstaanbaarheid word in die hand gewerk deur die buitengewoon baie herhalings wat daarin voorkom. Die laatkommer en die minder intelligente persoon in die gehoor kon dus sy intriges maklik verstaan.

Die proloog het saam met die verduidelikende tonele bygedra tot 'n belangrike element in die dramatiese struktuur, naamlik die bekendmaking van die intrige. In die proloog is dit belangrik dat die probleem van die intrige op so 'n wyse gestel word dat die oplossing ook inherent daarin gesetel is. Plautus slaag egter nie daarin om die probleem met sy oplossing te stel nie (Norwood 1932: 72).

Terentius maak nie gebruik van die tipe proloog waarin die intrige beliggaam word nie. Hy beperk die proloog tot die bespreking van sy eie metodes en die sensuur van sy kritici. Soos in Plautus se geval is Terentius se werk ook gebaseer op die Griekse Nuwe Komédie. Aangesien hy in dieselfde trant as sy rolmodelle geskryf het, is sy aanpassings nie so duidelik soos dié van sy voorganger nie. Terentius het homself beskou as 'n vertaler, wat literêre kritici laat wonder oor sy meriete: moet hy gekrediteer word as kreatiewe kunstenaar of blote vertaler? Die openingswoorde van elkeen van sy toneelstukke wys egter daarop dat hy meer was as net 'n vertaler. Hy gebruik die proloog hoofsaaklik sodat dit van nut kan wees om te antwoord op sy kritici. Die nodige uiteensetting word oorgelaat aan die eerste toneel se dialoog. Aangesien sy proloë verduidelikend van aard was, word daaruit afgelei dat hy die aanvangsgedeeltes van sy modelle aansienlik verwerk het. Tog het hy nie net verwerk nie, maar ook vermengend aangepas. Minstens twee van sy intriges bevat elemente wat ontleen is aan twee verskillende Griekse Nuwe Komédies en wat vermeng is met mekaar. Hierdie vermenging sou nie kon plaasvind as Terentius nie daadwerklike aanpassings aan die dialoog gemaak het nie (Norwood 1932: 101-102).



### 2.3.3.2 Tonele

Volgens Castellani (1988: 57) dekonstrueer Plautus die intrige van die Nuwe Komedie deur voorafkapping, sinkopasie, agterafkapping en interpolasie. Norwood (1932: 80) is van mening dat die tonele in Plautus se werk van ‘n mengelmoes van oorspronklike en vertaalde tonele getuig. McLeish (1976: 49) beskou hierdie mengelmoes as “[...] one of the most striking features of his writing; and certainly the one which made the greatest impression on Romans of later times”.

Die teenstrydighede wat in Plautus se werk aangtrek word, verras ‘n mens nie aangesien hy klugspele geskryf het vir mense wat net (eenmalig) na sy werk wou kyk en nié dit literêr wou analiseer nie, maar daardeur vermaak wou word. Voorbeelde van sodanige teenstrydighede word gevind in die *Poenulus* wat afspeel in Calydon, maar Plautus maak die fout om later daarna te verwys as Athene en dan weer Calydon. Plautus se *contaminatio* werk dus in hierdie opsig slordigheid in die hand (Norwood 1932: 78).

‘n Tegnieuse prestasie van Terentius is die splitsing van die intrige waardeur ‘n komplementêre dualiteit in die storielyn bewerkstellig word. Hierdie metode word as die kern, die fokus, van die Terentiaanse kuns en gees beskou. Die belang wat die dualiteitstruktuur vir Terentius ingehou het, word gevind in die proloog van die *Heauton Timoroumenos* waarin hy die struktuur uiteensit as ‘n tweevoudige toneelstuk wat uit een intrige opgebou is. In hierdie werk word twee groepe mense aangetref, naamlik Clinia, sy vader Menedemus en sy geliefde, Antiphila; asook Clithipo, sy vader Chremes en sy geliefde, Bacchis. Die liefdesprobleme van Clinia en Clitipho verhelder mekaar deur ‘n bewonderenswaardige verweefdheid. Dieselfde tegniek word op die twee verskillende liefdesverhoudings toegepas (Norwood 1932: 148).

Plautus maak van ‘n interessante tegniek gebruik wat in hedendaagse terme selfs as postmodernisties beskou kan word, naamlik dat die akteurs na hulself verwys as akteurs en na die toneelstuk na wat dit is, naamlik ‘n toneelstuk. Hierin word ‘n suksesvolle humoristiese effek bewerkstellig. Hierdie tegniek



staan bekend as die deurbreking van die dramatiese illusie. Beide Terentius en Plautus het die dramatiese illusie op verskillende wyses geskend; dit is belangrik om hul onderskeie tegnieke van naderby te beskou.

### **2.3.3.3 Die deurbreking van die dramatiese illusie**

Cilliers (1996: 105) onderskei tussen illusionêre teater (“theatre of illusion”) soos hedendaagse TV en films, waarin daar gepoog word om intriges so realisties as moontlik uit te beeld, en konvensionele teater (“theatre of convention”) soos Griekse en Romeinse dramas, waarin die dramatiese situasies nie noodwendig alledaagse gebeure probeer naboots nie. Volgens Cilliers (1996: 107) was die illusionêre teater vreemd vir Griekse en Romeinse toneelstukke aangesien ’n waarheidsgetroue opvoering nie moontlik was in die opelugteaters met die gemaskerde koor wat tussen die akteurs en die gehoor gestaan het nie. Daar het ’n tipe implisiete teaterooreenkoms tussen die akteurs en die gehoor bestaan “[...] in accordance with which the audience consents to accept the claim of the actor to be person A or B, and to believe that the fictional world on the stage is what it is supposed to be” (Cilliers 1996:107).

Reeds in die tyd van Aristofanes is hierdie konvensie egter geparodieer. In sy komedies skend hy die dramatiese illusie bewustelik deur die gehoor aan te spreek, direk te betrek by die verhoogstuk en die gek te skeer met die jaarlikse dramafeeste. Die Griekse Nuwe Komédie het die illusionêre teater beoefen waarmee Plautus die spot gedryf het terwyl Terentius, soos Menandros, sy opvoering ’n meer realistiese inslag probeer gee het.

Plautus is egter lief vir die skending van die dramatiese illusie. In die Plautiniese proloog word die gehoor dus stil gemaak, tyd gegee om hul plekke in te neem, vermaak met spitsvondighede en grappe, en voorsien van die nodige agtergrondsinformasie. In gevalle soos die *Pseudolus* en die *Mostellaria* begin die aksie onmiddellik, maar in ander gevalle soos die *Miles Gloriosus* word die proloog vertraag (Cilliers 1996: 109). In hierdie gevalle word die gehoor se aandag aan die begin van die stuk aangegryp deurdat hulle in die illusie gedompel word, maar wanneer die proloog voorgedra word, word hierdie illusie



deurbreek. Terentius is nie so gemoeid met die gehoor soos Plautus nie. Soos reeds op p.33 genoem, vāng die Terentiaanse toneelstukke aan met 'n ernstige proloog (vergelykbaar met 'n outeur se voorwoord) waarin hy met sy kritici argumenteer en ook sy dramatiese talent verdedig. Daar is min illusie hieraan verbonde, behalwe vir die feit dat die proloog deur 'n akteur (dit wil sê Terentius se mondstuk) op die verhoog voorgedra word.

Soos in Euripides se voorwoord, word daar aan die einde van die proloog 'n klemverskuiwing aangetref van die voorwoord na die stuk self. Alhoewel daar in die proloog reeds 'n (beperkte) graad van illusie bestaan, verskil dit van dié wat in die res van die komedie voorkom. In die proloog verskyn die akteur as 'n akteur wat die gehoor aanspreek, maar ná die proloog is hy 'n karakter. Hierdie klemverskuiwing word verskillend deur Plautus en Terentius hanteer. In die Plautiniese klugspel, wat oor 'n proloog beskik, word die gehoor eksplisiet gewaarsku teen die komende verandering. Hierdie waarskuwing is spottend, soos Cilliers (1996: 109) aantoon: “[...] a warning which is obviously intended to be humorous, consisting as it does of a blunt reference to the theatrical transaction and to the fictional status of the play to come”. Plautus het hierdie benadering gewoonlik gevolg wanneer die akteur nog nie geïdentifiseer was as 'n karakter in die komedie nie. Wanneer die *prologus* 'n karakter in die stuk was, is die gehoor direk gelei van die uitleg van die intrige na die intrige self. In dié opsig het Plautus die gehoor in ag geneem deur hulle voor te berei op die samesmelting van realiteit en illusie. In Terentius se proloë word die gehoor in 'n literêre kontroversie gedompel wat gewoonlik skielik geëindig het met 'n versoek om 'n regverdigte resepsie. Ek is dit eens met Cilliers (1996: 110) dat hierdie literêre benadering min gehoorlede in 'n ontvanklike bui sou plaas. Ook het hierdie tipe proloog nie, soos in die geval van Plautus, die gehoor voorberei op die verskuiwing na die intrige self nie.

In die loop van Plautus se klugspele word die dramatiese illusie ook geskend deurdat een van die karakters die toneelgangers direk aanspreek, soos in die *Casina* en die *Mostellaria*. So word die gehoor versoek om nie belangrike inligting te verklap nie of om empatie te toon met 'n karakter wat in die verknorsing is. In al hierdie gevalle word die gehoor betrek by die aksie op die



verhoog en hulle word “bondgenote” in die stryd teen die gemeenskaplike vyand (Cilliers 1996: 111). Aangesien Plautus klugspele geskryf het, maak hy ook van snaakse opmerkings gebruik waarmee die illusionêre grens oorgesteek word (Cilliers 1996: 111). In hierdie verband kan Brink ook betrek word, wat van ’n soortgelyke tegniek in die Afrikaanse weergawe van Plautus se *Menaechmi*, *Kinkels innie Kabel*, gebruikmaak. Hierdie teks is gelaai met metateatrale verwysings. So verwys die karakter Apools P. metadramaties na die teks wanneer hy vir Drommel sê: “Oppas, hulle sal vi’jou sensor, Drommel” (p.30). By Plautus word die toneelganger ook meer by die klug betrek deur verduidelikings van wat op die verhoog plaasvind en wat gaan gebeur. Soms word daar na die gehoor, die verhoog, akteurs en ander toneelstukke verwys. Op hierdie manier kan die teaterganger die spel bekyk vanuit die akteur se perspektief.

Naas die proloog en die intrige self, word die epiloog ook gebruik om ’n skending van die dramatiese illusie teweeg te bring. In dié verband is daar weinig verskil tussen Plautus en Terentius se benadering. Die verskuiwing van die toneelwêreld na die reële wêreld geskied op ’n plotselinge wyse. Aangesien daar nie ’n gordyn was wat die einde van die stuk aangekondig het nie, het een van die karakters gewoonlik na die gehoor gedraai en om ’n applous gevra. Cilliers (1996:110) noem ook dat die epiloog soms kortliks die karakters se verdere lewensverloop uiteengesit het of die toneelgangere na die volgende dag se vertoning genooi het.

#### **2.4 Plautus en Terentius: samevattend**

Terentius was nie ’n oorspronklike dramaturg nie. Die idees agter sy intriges, die meeste van sy karakters, baie komiese situasies en groot dele van dialoë is bloot oorgeneem van ander toneelstukke. Sy unieke styl word egter in hierdie verwerkings aan sy taal en verskuns gekenmerk. Casson (1960: 314) spreek hom soos volg uit oor die belang van Terentius se verwerkings:

“[...], we are supremely fortunate to have Terence’s adaptations. And, for all we know, they might well be better than the originals.”

Plautus lewer 'n groot bydrae tot die Romeinse literatuur; Castellani (1988: 73) beskryf dit soos volg:

“Where there had been ‘nothing’ (or at most some negligible, entirely too orderly and serious matter, and that with a distracting plot) Plautus fashioned something truly funny and brought it to life; where there had been careful, illusionistic stage business for a theatre with sturdy and permanent architectural set, he cut out all or much of that business and patched on hilarious mimicry; where there had been only vulnerable, subtle, and humane *Greek comedy*, Plautus, magician-like, chopped it up, waved his Latin hand, and brought forth *Roman farce*.”

Die daadwerklike effek wat hierdie klugskrywer op die moderne klug het, word in Afdeling 3 aan die hand van André P. Brink se *Kinkels innie Kabel* (1971) bestudeer.

## **2.5 Die klug**

In die voorgaande vergelyking tussen die Plautiniese klug en die Terentiaanse komedie is aangetoon dat die klug 'n platter en onverfynde (ietwat banale) humor het. Anders as die “gewone” komedie het die klug dit oor die skildering van absurde en lagwekkende situasies eerder as die uitbeelding van 'n spesifieke karakter of karakters. In hierdie verband sê Cronjé (1971: 191) dat die klug “[...] primêr 'n situasionele benadering” is. Dit steun op 'n klomp onsamehangende situasies waarin onlogiese en onverwagte wendinge plaasvind. “Omrede die klugtigheid en lagwekkendheid van al die snel op mekaar volgende situasies word die nie-logiese gewoonlik nie raak gesien of ernstig opgevat nie; en 'n logiese en noodwendige dramatiese verloop word trouens ook nie verwag nie” (Cronjé 1971: 191). Die klug met sy los en lewendige styl gaan dus oor 'n oppervlakkige mensbeelding. Dit is uitsluitlik daarop ingestel om te vermaak en nie om te verdiep of 'n lewenswaarheid weer te gee nie.



In die klug word hierdie belaglike situasies deur plat figure of karikature geskets. Hierdie persone poog met hul verskyning op die verhoog om die gehoor te laat skaterlag deur nie net verbale grappies te maak nie, maar ook deur hul voorkoms, houding, en allerhande ander fisiese hansworstery dieselfde effek te skep. “En so kan ook die klugtige woordlose spel tussen verskillende persone op die verhoog dikwels klugtiger wees en die aanwesiges meer laat skaterlag as enige dialoog wat in woorde tussen hulle plaasvind” (Cronjé 1971: 191). Die klug stel dus ’n hoë eis aan sy akteurs aangesien hulle nie net met woord nie, maar veral met daad ’n skaterlag op spontane en ongekonstelde wyse moet bewerkstellig. In hierdie opsig kan daar ook van die komedie gepraat word as ’n tipe skouspel omdat ’n groot gedeelte daarvan afgestem is op die sien (eerder as die hoor) van snaaksighede en klugtigheid.

Hierdie eienskappe van die klug kan ook toegepas word op ’n meer moderne werk. Sodoende kan die relevansie van hierdie antieke vermaaklikheidsvorm vir moderne denke uitgewys word. André P. Brink laat herleef die antieke klug van Plautus (soos dit ook deur Shakespeare verwerk is in *The Comedy of Errors*) met sy 1971 toneelstuk, *Kinkels innie Kabel*. Vervolgens gaan ek my toespits op die grappige wyse waarop hy die antieke komedie van dubbelsinnighede (die sogenaamde “comedy of manners”) in ’n hedendaagse konteks aanwend. Hy maak ook gebruik van satire en parodie. Hierdie derde deel van my bespreking sal aanvang met ’n bespreking van die belang van intertekstualiteit. Aangesien Brink se toneelstuk ’n verwerking is van sowel die antieke Plautiniese klugspel as die Shakespeariaanse weergawe, is dit belangrik om te let op die konsep intertekstualiteit, ’n literatuurteoretiese uitgangspunt in terme waarvan die verhouding tussen tekste bestudeer word. Dit sal gevolg word deur ’n bespreking van die Plautiniese intrige en die invloed daarvan op die Shakespeariaanse teks, die stramien waarop Brink se werk gewef is. Hierna sal ’n kort biografiese oorsig van die skrywer André P. Brink volg, waarna die soeklig sal val op die komedie van dubbelsinnighede, *Kinkels innie Kabel*. Sodoende sal die relevansie van die antieke komedievorm vir die moderne klug asook die invloed van die antieke komedie daarop, onder die soeklig kom.



### 3. Plautus se invloed op die moderne klug

#### 3.1 Intertekstualiteit

Die kern van die begrip *intertekstualiteit* word soos volg deur Hambidge (1995:25) saamgevat:

“ ‘n Teks word nie meer begrens deur sy twee buiteblaaie nie. Dit verwys na ‘n bestaande wêreld en na ander tekste wat die leser moet herken alvorens die bestudeerde teks begryp kan word.”

Worton en Still (1990: 1-2) wys daarop dat dit vir die teorie van intertekstualiteit van belang is dat ‘n teks nie as ‘n hermetiese of selfgenoegsame geheel kan bestaan nie, en dus nie as ‘n geslote sisteem kan funksioneer nie. Die redes hiervoor is tweeledig. Enersyds is die skepper van ‘n teks ‘n leser van tekste alvorens hy/sy tot die skeppingsdaad oorgaan, en daarom is die kunswerk onvermydelik deurspek met veelsoortige verwysings, aanhalings en invloede. Andersyds word ‘n teks slegs beskikbaar deur ‘n leesproses. Wat op die leesmoment geproduseer word, geskied as gevolg van die kruisbestuiwing van die tekstuele materiaal as geheel (byvoorbeeld ‘n boek) deur die tekste wat die leser met hom/haar uit persoonlike leeservaring saambring. ‘n Sinspeling op ‘n werk wat aan die leser onbekend is, sal derhalwe ongemerk verbygaan, ofskoon dit in daardie teks sluimerend sal bly bestaan. Aan die ander kant bestaan die moontlikheid dat die leser se ondervinding van ‘n praktyk of teorie wat aan die outeur onbekend is, tot ‘n vars interpretasie kan lei.

Degenaar (1990: 4) gebruik Jacques Derrida (1930- ) se term *différance* as invalshoek om die woord *intertekstualiteit* te verduidelik. *Différance* dui op die proses waardeur taal histories as ‘n netwerk van differensiasies gekonstitueer word. Volgens Derrida is niks ooit iewers bloot teenwoordig of afwesig nie:



“Intertekstualiteit dui op die oneindige interbetreklikheid van tekens en van tekste, [...] op [die] historiese ruimte waarbinne onderskeidings gedurig ander onderskeidings oproep, [...] op die verweefdheid van tekste waaruit die wêreld bestaan en waarvan boeke ’n klein bestanddeel is.”

Soos Worton en Still beklemtoon Degenaar die leesproses. As daar van ’n teks ’n boek gemaak word, word iets dinamies in iets staties verander. As ’n mens egter van ’n boek ’n teks maak, word die tekens in die boek van die geskiedenis waarbinne dit figureer, ontsluit. Daarby noem Degenaar dat die woord *teks* etimologies van die Latynse woord *texere* stam, wat “om te weef” beteken. ’n Teks kan dus beskou word as ’n verweefdheid van tekens of as ’n web van relasies tussen tekens.

Die term intertekstualiteit dateer uit die sestigerjare en is deur die strukturalis Julia Kristeva gemunt toe sy die werk van die Russiese postformalis Mikhail Bakhtin (1895-1975) aan die Weste bekend gestel het (Malan 1992: 189). Dié praktyk is egter so oud soos die letterkunde self. Vergilius gebruik in sy *Aneïas* duidelik Homeros se *Ilias* en *Odusseia* as interteks; Seneca erken Euripides as bron vir sy tragedies. Shakespeare gebruik Plautus se *Menaechmi* waarop hy *The Comedy of Errors* baseer.

### **3.1.1 Die intrige van Plautus se *Menaechmi***

Die titel van die betrokke klugspel is afgelei van die Latynse woord *Menaechmus* wat “staatmakersoldaat” beteken (Muecke 1987: 15). Dit is ’n ironiese titel aangesien die twee protagoniste van hierdie werk definitief nie staatmakersoldate is nie, soos wat daar afgelei kan word uit hul geklike en deurmekaar optredes.

Die verhaal speel af in Epidamnus, die moderne stad Durrachium aan die westkus van Albanië. In die proloog word daar aan die kyker/leser vertel dat die identiese tweeling Sosicles en Menaechmus (gebore in Sirakuse) as jong kinders van mekaar geskei is. Menaechmus is deur ’n ryk Epidamniër van sy familie gesteel en het in Epidamnus grootgeword as ’n vooraanstaande en welvarende



burger. Sosicles, wat deur sy oupa herdoop is na Menaechmus, word groot in Sirakuse, maar begin later soek na sy broer.

Aan die begin van die toneelstuk tref ons Peniculus aan, 'n sogenaamde *parasitus* (agternaloper) van Menaechmus van Epidamnos. Peniculus is op pad na Menaechmus se huis met die hoop dat hy vir aandete uitgenooi sal word. Wanneer hy by die huis aankom, kry hy vir Menaechmus wat die huis verlaat in die middel van 'n stryd met sy vrou. Sonder haar medewete het Menaechmus haar mantel gesteel om vir sy minnares, Erotium, te gee in ruil vir 'n ete. Nadat Menaechmus en sy agternaloper by haar huis aangekom het, gee Menaechmus vir haar die mantel en hy vra haar om die middagete reg te hê wanneer hy en Peniculus van die markplein af terugkeer. Erotium beveel haar kok, Cylindrus, om kos te gaan koop vir die middagete.

Op daardie oomblik arriveer Sosicles (Menaechmus II) in Epidamnos saam met sy slaaf, Messenio. Messenio waarsku sy beskermheer teen die Epidamniërs, veral teen die prostitute en swendelaars. Cylindrus tref hulle by die markplein aan en sien Sosicles vir Menaechmus aan. Hulle gesprek lewer niks op nie aangesien hulle mekaar voortdurend misverstaan. Cylindrus vertel vir Erotium dat haar minnaar gearriveer het vir middagete. Erotium verkeer onder dieselfde wanindruk as haar kok, maar dit is veral Sosicles wat in die war is, aangesien dit wil voorkom asof sy regtig weet wie hy is. Sosicles besluit om saam te speel aangesien hy 'n gratis middagete kan kry in ruil vir 'n eenvoudige taak, naamlik om die mantel vir herstelwerk na die borduurder te neem. Daarby het die Ancilla (slavin) ook vir Sosicles Erotium se armband gegee, wat sy wil ruil vir die mantel. Dit moet hy ook vir herstelwerk neem na die juwelier.

'n Ruk later keer Peniculus terug van die markplein waar sy weë met Menaechmus geskei het. Peniculus gewaar vir Sosicles met die mantel en die ring wanneer hy Erotium se huis verlaat en sien hom ook vir Menaechmus aan. Vervolgens konfronteer hy vir Sosicles omdat hy sonder hom gaan eet het. Wanneer Sosicles hom afjak, besluit Peniculus uit weerwraak om hierdie Menaechmus (d.w.s. Sosicles) by sy vrou te gaan verkla. Nadat Sosicles die toneel verlaat om vir Messenio te gaan soek, keer Menaechmus terug en word



gekonfronteer deur sy vrou en Peniculus. Uiteindelik erken Menaechmus aan sy vrou dat hy die kledingstuk gesteel het. Sy belet hom die huis: hy mag alleenlik weer toegang kry wanneer hy haar kledingstuk terugbring. Menaechmus gaan na Erotium om die kledingstuk terug te vra, maar aangesien sy dit vir Sosicles gegee het om dit te laat herstel, dink sy dat Menaechmus haar om die bos wil lei. Die gevolg is dat hy ook uit haar huis uitgesluit word. Hy wend hom hierna na sy vriende op die markplein.

Sosicles, nog steeds met die mantel by hom, keer terug op soek na Messenio. Menaechmus se vrou sien hom met die kledingstuk en sien hom vir haar man aan. Sy konfronteer hom en wanneer Sosicles alles ontken, besluit sy om haar vader in te roep. Dié ondervra vir Sosicles en die vrou om agter die kap van die byl te kom. Sosicles raak ongeduldig, en die vrou sien hierdie frustrasie vir malheid aan. Hieruit kry Sosicles die idee om voor te gee dat hy mal is en sodoende uit die hele warboel te ontsnap. Hy maak asof hy 'n strydwa wil inspan om die Senex dood te maak. Dan val hy flou en gee voor dat hy sy bewussyn verloor het. Die truuk werk, en dit stel Sosicles in staat om weg te kom.

Intussen het die pa 'n dokter gaan haal om na die “mal” Sosicles om te sien, maar nou keer Menaechmus ook terug en dus word hy gedwing om vir Sosicles se mediese ondersoek te gaan. Net soos sy tweelingbroer, verloor Menaechmus ook sy geduld en veroorsaak hiermee dat die mense oortuig is van sy “malheid”. Vervolgens gaan haal die pa slawe om die mal Menaechmus na die dokter se huis te neem. Intussen arriveer Messenio (wat op soek is na Sosicles) by Erotium se huis. Wanneer hy die slawe sien wat besig is om Menaechmus na die dokter se huis te sleep, dink hy dis Sosicles en kom tot Menaechmus se redding. As 'n beloning vir sy goeie daad, vra hy om sy vryheid. Menaechmus staan dit toe, en Messenio verlaat die toneel om sy bagasie te gaan haal. Hierna maak Sosicles sy verskyning en hy weet niks van hierdie beloning nie. Menaechmus is ondertussen weer na Erotium se huis, maar word gou weer uitgegooi wanneer hy vir sy vrou se mantel vra en ontken dat hy die kledingstuk of die ring by hom het. Tog herken Menaechmus vir Messenio as sy redder. Messenio word aanvanklik verwar deur die identiese tweeling, maar hy kan wel



uitmaak wie sy beskermheer is. Deur 'n hele ondervragingsproses herken hy vir Sosicles en Menaechmus uitmekaar - die tipiese *anagnorisis*-toneel van die Griekse Nuwe Komodie - en daarvoor ontvang hy sy uiteindelijke vryheid as beloning. Die tweeling word herenig en keer saam terug na Sirakuse.

Vervolgens gaan die invloed van hierdie intrige op die Shakespeariaanse teks *The Comedy of Errors* bespreek word. Die wyse waarop Shakespeare sy intrige gekonstrueer het, kom aan bod in afd. 3.3.1 op p.52 waar die intrige van *Kinkels innie Kabel* onder die soeklig gaan kom.

### **3.1.2 Die invloed van Plautus op Shakespeare**

Die spesiale plek wat die *Menaechmi* binne die geskiedenis van die komodie beklee, word bepaal deur die eeue-oue konsep van vergissings en toeval. As een van die weinige antieke komedies van vergissings, het dit die bron geword van vele Renaissance tweelingkomedies. So skryf William Shakespeare sy bekende *The Comedy of Errors* wat op die model van die Plautus-tekse gebaseer is. *The Comedy of Errors* kan kortliks omskryf word as 'n romantiese komodie wat identiteitsvergissings as sentrale tema aanbied. Ook is dit terselfdertyd 'n aksiekomedie deurdat daar heelwat toevallige insidente sowel as liggelowigheid daarin voorkom. Plautus se klug is een van twaalf komedies wat in 1429 ontdek is in 'n manuskrip, wat ook in daardie tyd na Italië gebring is. In 1486 word dit opgevoer by die hertogshof van Ferrara en in 1488 in Florence. Die konteks waarin dit verskyn het, die netjiese konstruksie en die sukses wat dit gehad het as 'n komodie, het daartoe bygedra dat dit die gewildste toneelstuk op die verhoë van die Renaissancetydperk geword het (Muecke 1987: 7).

Edmonds (1979: xxxvi) beskou die komedies van Shakespeare as eiesoortig: "Shakespearian comedy remains undefined as a genus or type [...]". Die romantiese invloed wat die Nuwe Komodie op Shakespeare se komedies het, is egter merkbaar, aldus Edmonds (1979: xxxvi):



“Shakespeare’s comedies have a tolerant, warm, amused mood. The vital point about them is that they are love comedies in a double sense: the lovers pass through difficulties to happy unions, but, also, love and lovers are frequently subjects of mirth”.

Al is die invloed van die Nuwe Komedie merkbaar, word Shakespeare nie gebind deur die vereistes daarvan nie. In sy *The Comedy of Errors* is die hereniging van Adriana en Antipholus van Sirakuse nie naastenby die tradisionele, gelukkige en harmonieuse hereniging soos wat daar in die Nuwe Komedie aangetref word nie. Die kyker/leser wonder as ’t ware oor die twee partye se lot. Gaan hulle huwelik weer hervat word? Of is dit verdoem? In hierdie verband merk Edmonds (1979: xlvii) op: “It seems that Shakespeare is exploring the themes of complementary characteristics in this play and refuses to be limited by rules from expressing the infinite truths he senses.”

’n Verdere verskil tussen die *Menaechmi* en *The Comedy of Errors* lê in die tematiek. Volgens Leach (1969: 33) is *The Comedy of Errors* ’n geïdealiseerde romantiese komedie. Dit eindig op ’n versoenende noot. Die karakters ontdek hulself, hul rolle binne die bepaalde omgewing en hul onderlinge verhoudings met mekaar. Tesame met hierdie ontdekking word die hoop op ’n nuwe, gelukkige samelewing geskep waarin die belofte van selfverwesenliking ook opgesluit lê: waar die een broer ’n nuwe lewe kry, kry die ander broer die kans om sy lewe te verbeter. Shakespeare se teks staan in hierdie opsig teenoor die klugtige *Menaechmi*, wat volgens Leach (1969: 33) dui op ’n “[...] unregenerate, unendurable society, which belongs to the satirical mode”. In die klug word ’n weergawe van die patroon van wedergeboorte teruggevind deurdat Menaechmus op soek is na vernuwning in sy tuiste en huislike lewe. Deur die ontdekking dat hy ’n tweelingbroer het, word Menaechmus bevry en keer saam met sy broer terug na ’n nuwe wêreld.

Shakespeare gebruik terselfdertyd tradisionele klassieke elemente in sy werk wat betrekking het op menslike verstrikkings. In sy werk word die botsing tussen ouderdom en jeugdigheid voorgestel deur Aegeon se woordewisseling met sy seun, Antipholus van Efese, wat nie sy pa herken nie.



In *The Comedy of Errors* word die konsep van die *Menaechmi* gebruik, maar hierdie teks is ook intertekstueel verwant aan ander tekste van Plautus en tekste deur ander skrywers. Soos gesien in die opsomming van die intrige, handel die *Menaechmi* oor 'n tweeling wat hul hele lewe geskei van mekaar leef. Die hele komedie wentel om die komiese aksie wat ontwikkel uit die verwarring en vergissings oor hul identiteit, totdat die twee broers uiteindelik op dieselfde plek beland. In Plautus se *Amphitruo* is daar 'n komiese toneel waarin 'n man (Amphitruo) per ongeluk deur sy vrou (Alcmena) uit die huis gesluit word omdat sy haar man se imponeerder (Jupiter) vir haar man aansien (Foakes 1962: xxvii). Hierdie toneel word sowel in Shakespeare se stuk as in die Afrikaanse verwerking daarvan (A.P. Brink se *Kinkels innie Kabel*) aangetref waar Adriana vir Antipholus van Sirakuse onthaal, onder die wanindruk dat dit haar man is. In die *Amphitruo* neem Jupiter die plek van Amphitruo in sy eie huis in. Hy slaap ook by Amphitruo se vrou, Alcmena, wat onder die wanindruk geplaas word dat sy saam met haar man is. Intussen neem Mercurius Amphitruo se slaaf, Sosia, se voorkoms oor en verwar en verdryf hom. Terwyl Mercurius nog steeds voorgee dat hy Sosius is, verjaag hy vir Amphitruo wanneer dié by sy eie huis aanklop om binne te kom.

Shakespeare het wel tonele uit ander tekste oorgeneem, maar dit ook aangepas. Lawall en Quin (1982: 7) boekstaaf die volgende wysigings:

“ Shakespeare [...] made several additions: a second pair of twins, each a slave to one of the original twins; a love interest for the travelling brother, the sister of his brother's wife; the twins' father (long deceased in *Menaechmi*), who is under penalty of death for disobeying the laws of Ephesus; and their missing mother who is finally reunited with her husband and family.”

Shakespeare neem die idee van die Dromio-tweeling ook uit Plautus se *Amphitruo* waarin daar ook twee pare tweeling (base en slawe) aangetref word wat nie deur hul vriende of Alcmena uitmekaar geken word nie (Edmonds 1979: xlvii). Shakespeare verdubbel sodoende op 'n vernuftige wyse die verwarrings



en vergissings in sy weergawe. Nog aanpassings wat in sy werk aangetref word, is dat die courtesane (Erotium in die Plautiniese teks) haar naam en prominensie verloor. Daarteenoor word die prominensie van die *Matrona* vergroot deurdat sy 'n naam kry: Adriana. Sy kry ook 'n suster (en vertroueling) by met die naam Luciana op wie Antipholus van Sirakuse smoorverlief raak. Benewens Luciana is die handelaars sowel as Balthasar, Shakespeare se eie skeppings. Angelo, die goudsmid, is moontlik geskep na analogie van die Plautiniese Erotium se versoek aan Sosicles om die kledingstuk by 'n snyer en die ring by 'n juwelier te laat herstel. Die courtesane se bediende en kok wat teenwoordig is in die *Menaechmi*, word in die Shakespeareteks verander na Luce, Adriana se bediende en Nell, die ongesiene huishulp. Waar daar in Plautus se teks meer gefokus word op die plaaslike tweelingbroer, Menaechmus, is Antipholus van Sirakuse die protagonis in die teks van Shakespeare. Hierdie innovasies of wysigings balanseer die intrige en deur die byvoeging van Luciana word daar benewens die huwelik ook nadruk geplaas op liefde. Volgens Edmonds (1979: xlvii) is die personasies van Shakespeare minder klugtig as hul voorgangers:

“[...] the characters of Shakespeare's play are given more humanity, and more distinctiveness, as even the rather flat Medicus of Plautus is transformed into the egregious Doctor Pinch”.

Hierdie karakteraanpassings van Shakespeare kan soos volg getabuleer word:

<i>Dramatis Personae</i>	
<b>Plautus: <i>Menaechmi</i></b>	<b>William Shakespeare: <i>The Comedy of Errors</i></b>
Prologus	Val weg
Peniculus	Val weg
Menaechmus	Antipholus van Sirakuse
Sosicles	Antipholus van Efese
Erotium	Courtisane
Messenio	Val weg
Cylindrus	Val weg
Ancilla (die bediende)	Luce
Matrona (die vrou)	Adriana
Senex (die vader)	Val weg
Medicus (die dokter)	Dokter Pinch
Slawe	Tronkbewaarder, polisiemanne en ander begeleiers
	<b>Nuwe karakters:</b>
	Solinus
	Aegeon
	Dromio van Sirakuse
	Dromio van Efese
	Balthasar
	Angelo
	Eerste Handelaar
	Tweede Handelaar
	Aemilia
	Luciana

Volgens Edmonds (1979: xlvii) maak Shakespeare ook gebruik van Bybelse verwysings, veral gedeeltes wat gebaseer is op Paulus se Brief aan die Efesiërs (spesifiek Efesiërs 5: 22, 25 en 28), asook Handeling 19 waarin Efese geassosieer word met toorkuns en duiwelbeswering en met sy heidense tradisie as die sentrum vir die aanbidding van Artemis. Shakespeare se personasies praat in Elisabethaanse terme van die hel en die hemel, duiwels en engele. Hierdie Christelike skakering word ook verbind met die omgewing waarin *The Comedy of Errors* afspeel. Waar die *Menaechmi* se gebeure plaasvind in Epidamnus, speel die Shakespeariaanse weergawe af in Efese. Die probleme van die reële wêreld word opgeklar en gebalanseer deur die komiese wyse waarop die



kontras tussen die twee wêrelde uitgebeeld word: “The dramatic blending of the serious or tragic and comic, touched on here, is the essence of all Shakespearian comedy” (Edmonds 1979: xxxvii). In Paulus se Brief aan die Efesiërs word daar verwys na heksery en toordery en ook na die verhouding tussen man en vrou en dié tussen baas en slaaf, dit wil sê die verhoudings wat die spil vorm van hierdie Engelse klugspel. In Shakespeare se weergawe word die gesofistikeerde, kommersiële wêreld van Efese gekontrasteer met die wêreld van heksery, toorkuns en betowering en die illusie waarin Antipholus en Dromio van Sirakuse hulself verloor.

Die verskuiwing van die gebeure van Epidamnos na Efese lê nie net *The Comedy of Errors* se Christelike inslag bloot nie, maar ook ’n ander intertekstuele verband. Foakes (1968: xxix) noem *The Excellent pleasant works of Julius Solinus Polyhistor* uit 1587 wat die belang van Efese uitlig as hawe en setel van Diana se tempel. Alhoewel Foakes dit nie as feit konstateer dat Shakespeare hierdie boek gelees het nie, kan daar aangevoer word dat hy ten minste kennis kon geneem het daarvan. So weet Shakespeare van ’n karakter uit dié boek, Solinus, die naam wat Shakespeare aan die hertog in *The Comedy of Errors* gee. Ook is dit moontlik dat Shakespeare Aegeon se naam van hierdie teks geleen het. Foakes (1968: xxxi) wys verder daarop dat Shakespeare inspirasie vir sy Aegeon se lewensverhaal kon verkry deur die storie van Apollonius van Tirus, soos verwoord in ’n latere weergawe, John Gower se *Confessio Amantis*. In hierdie verhaal skenk Lucina, die vrou van Apollonius, geboorte aan ’n dogter terwyl hulle aan boord van ’n skip is. Die vrou sterf en sy word in ’n kis geplaas wat in die see gegooi word. Die kis spoel later uit by Efese, waar Lucina deur Cerimon, ’n dokter, opgewek word uit die dood. Lucina word later ’n priesteres in die tempel van Diana. Nadat hy baie storms op see trotseer het, word Apollonius herenig met sy dogter, wat hy op Tarsus gelaat het, en later ook met sy vrou.

Daar bestaan ook ander tekste waaruit Shakespeare die inspirasie kon gekry het vir sy verwerking van die Latynse *Menaechmi*. Foakes (1968: xxxii) noem Plautus se *Rudens* waarin soortgelyke elemente as in *The Comedy of Errors* aangetref word, soos ’n skeepswrak, ’n vader wat sy dogter verloor met wie hy



uiteindelik weer herenig word en 'n priesteres by die tempel van Venus. In Nicolo Secchi se *Gl'Inganni* (1549) word tweelingseuns deur seerowers ontvoer en as slawe verkoop. Jare later word hul vader herenig met sy kinders. (Hierdie werk se intrige is ook analoog aan die plot van 'n ander Shakespeariaanse werk, *Twelfth Night*). In Giovanni Cecchi se *L' Ammalata* (1555) word 'n moeder aangetref wat 'n non met helende kragte word nadat sy uit haar gemeenskap verban is. Sy word herenig met haar man wanneer hy genesing vir sy melaatsheid kom soek. Wat die talle dubbelsinnighede en identiteitsvergissinge in *The Comedy of Errors* betref, verwys Foakes (1968: xxxii) na John Lyly se *Mother Bombie* (1590), waaraan Shakespeare onder meer die naam Dromio ontleen asook talle frases, beelde, die toon van die komiese dialoog en so meer.

Tot dusver is die intertekstuele verband tussen Plautus, Shakespeare en ander outeurs bespreek. Vervolgens sal die Afrikaanse verwerking van Shakespeare se *The Comedy of Errors* in oënskou geneem word, met name A.P. Brink se *Kinkels innie Kabel* (1971), waarin die Plautiniese invloed beslis merkbaar is.

### **3.2 Die skrywer André P. Brink**

André P. Brink is 'n sleutelfiguur in die Afrikaanse prosa. Hy lewer 'n vernuwende bydrae tot die letterkunde van die sestiger- en sewentigerjare. Brink is 'n skrywer wat gekenmerk word deur 'n dinamiese kunstenaarskap deurdat hy reeds in die sestigerjare debuteer as skrywer van 'n nuwe benadering, maar nie daarby vassteek nie. Nuwe werke en nuwe belangstellingsterreine is die forte van Brink, en 'n verskeidenheid temas en patrone word binne sy werke gevind. Lindenberg (1998: 295) noem onder meer die Danteske helle- en hemelvaart; Geloof, Hoop, Liefde; die verkenning van die Self en die Ander; die seksuele as eksistensiële ervaring, en vele meer.

In die vyftigerjare, sy studentejare, skryf Brink oorwegend om den brode vir populêre weekblaaie en lewer nouvelles soos *Meul teen die hang* (1958), *Eindelose weë* (1958) en *Die gebondenenes* (1958). Dit is egter in die sestigerjare dat Brink se kunstenaarskap wasdom bereik. Brink se kunstenaarsdebuut is *Lobola vir die lewe* wat in 1962 verskyn, dieselfde jaar as Etienne Leroux se



*Sewe dae by die Silbersteins*. Hiermee maak Brink wêreld vir die Afrikaanse roman oop. Dit plaas die Afrikaanse roman binne die verwickelde woordkunswêreld van die twintigste-eeuse roman en gee 'n nuwe uitdagende werklikheidsbeeld weer.

Brink verset hom in sy skryfwerk teen die konvensionele. Hierdie weerstand bring hy ook veral tot uiting in die tydskrif *Sestiger* (1963) waarin hy saam met addisionele skryfwerk 'n pleidooi lewer vir 'n nuwe benadering tot die woordkuns. Deur sy debuut- en tydskrifwerk word Brink een van die belangrikste figure in 'n doelgerigte vernuwingsbeweging. *Lobola vir die lewe* word in 1963 opgevolg deur *Die ambassadeur*, waarin die werklikheidservaring geskets word soos dit van mens tot mens verskil. In 1969 verskyn Brink se eksperimentele *Miskien nooit*, wat op sy beurt opgevolg word deur *Kennis van die aand* (1973), 'n belangrike keerpunt in die Brink oeuvre. In hierdie werk stel die skrywer sy visier op die veelrassige Suid-Afrikaanse samelewing en al die problematiek rondom onmenslike en ongeregtige rassediskriminasie. Dat *Kennis van die aand* verbied is, en ook 'n uitgebreide appêlzaak nie kon wen nie, wys daarop hoe sterk die sensitiwiteit van die Suid-Afrikaanse samelewing daardie tyd was. Brink se mees geslaagde politieke romans is 'n *Oomblik in die wind* (1975) en 'n *Droë wit seisoen* (1979). Brink se mees resente roman is *Donkermaan* (2000), 'n boeiende verhaal teen die agtergrond van die hedendaagse Suid-Afrikaanse woelinge en onsekerhede.

Soos Brink se hantering van die roman tussen die jare vyftig en sestig ontwikkel het, het ook sy benadering tot die drama 'n evolusieproses deurgemaak. In 1956 word *Die band om ons harte* uitgereik, gevolg deur *Caesar* (1961). Beide hierdie dramas is geanker in die tradisionele wat aanbidding en tema betref. 'n Keerpunt in Brink se dramaturgie vind plaas met *Die koffer* (1965), wat as triptiek saam met *Die trommel* en *Die tas* uitgereik word en waarin die problematiek van die menslike bestaan ontleed word. In 1965 verskyn *Elders mooiweer en warm* en in 1970 die polemiese en sosiaal-profetiese *Die rebelle*. Veel belangriker is *Pavane* (1974), wat 'n ontleding bied van die algemeen-filosofiese en individueel-menslike probleme wat by 'n bevrydingstryd in die spel kom. In 1971 verwerk Brink Shakespeare se *The Comedy of Errors* in die



vorm van die karikatuuragtige *Kinkels innie Kabel*. Brink verwerk ook Mikro se romantrilogie *Toiings* (1979).

Brink se werk word nie net begrens deur romans en dramas nie, maar ook publiseer hy talle reisbeskrywings soos *Potpourri* (1963), *Sempre diritto* (1963), *Olé* (1965) en *Midi* (1969). Brink lewer ook 'n belangrike bydrae as literêre kritikus met *Aspekte van die nuwe prosa* (1967), *Aspekte van die nuwe drama* (1974) en *Voorlopige rapport* (1976).

Lindenberg (1998: 315) vat die belang van hierdie Afrikaanse outeur soos volg saam:

“[Brink] het met verloop van tyd een van die opvallendste figure op die gebied van die Afrikaanse woordkuns geword. As dit dan nie kan wees om eenmalige grootheid nie, het hy vir hom 'n besondere plek ingeslaan met sy eksplorasiedrif, sy vitaliteit en sy volgehoue poging tot besinning. Naas sy enkele sterk werke tel ook die gewig van *baie* woorde!”

### **3.3 *Kinkels innie Kabel* as 'n komedie van dubbelsinnighede**

In sy voorwoord tot die toneelstuk bestempel A.P. Brink *Kinkels innie Kabel* as 'n “groepsonderneming” wat hy in 1970 geskryf het met die hulp van Francois Swart, Mannie Manim en Carel Trichardt (wie se idee dit was om *The Comedy of Errors* as uitgangspunt te gebruik). Hy voltooi hierdie manuskrip, wat ook sy eerste komedie is, binne drie dae. Heelwat van Shakespeare se karakters is uitgeskakel, maar Shakespeare se werk bly die stramien waarop hierdie komedie van dubbelsinnighede geweef is. Die teks word gelokaliseer deur die bywerking van bekende ou Kaapse deuntjies en snaakse sêgoed, sodat daar bygehou word met die heersende nuus in koerante soos die April- en Oktoberverkiesings van daardie jaar, die Hertzogparty, vliegtuigskakings, skandaalstories uit *Dagbreek*, die All Blacktoer, die Mejuffrou Wêreld-kompetisie - “[...] alles het mettertyd deur die stuk getrek” (Brink 1971: Voorwoord). Net soos by Plautus se dialoë, is die dinamiek van Brink se werk ook geleë in die aktuele verwysings. Hy skryf dit op so 'n wyse dat enige persoon wat self die stuk wil opvoer, self weer



verwysings na wense kan invoeg “[...] ten einde dit ’n polsende, speelse kommentaar op ons land se werklikhede te hou” (Brink 1971: voorwoord).

*Kinkels in die Kabel* is vir die eerste maal op 15 April 1971 opgevoer en behaal merkwaardige sukses deurdat dit altesaam tagtig keer in die Transvaal, Vrystaat en Natal aangebied is. Die rede vir hierdie sukses word soos volg deur Brink in sy voorwoord saamgevat:

“Die spontane reaksie van sowel blanke as bruin gehore het aangedui dat die stuk se bedoeling reg vertolk is: dat ons nie die Karnaval uit die hoogte wou uitbuit as folkloristiese aardigheid nie, maar dat ons dit wou gebruik as blye en betekenisvolle volksbesit - ‘n hart wat nog spesifiek in die geledere van bruin Afrikaners klop, maar ‘n hart waarin alle Suid-Afrikaners hulle self kan herken sodra die regte situasie geskep word (in die teater, byvoorbeeld) waar hulle tydelik kan vergeet van kunsmatige verdelinge wat deur wette en regulasies van bo op die volk afgedwing word” (Brink 1971: Voorwoord).

Brink se werk is dus nie net intertekstueel verwant aan die tekste van Shakespeare en Plautus nie, maar hou ook verband met aktuele gebeure. Deur hierdie intertekstuele verhoudings word die leser as ’t ware uitgenooi om buite die grens van die teks te beweeg na ander tekste sodat die interpretasieproses en kennistog verryk kan word. Brink se teks is dus in hierdie opsig ’n wêreld-in-woorde wat verwys na woorde en moderne aangeleenthede in ons eie wêreld, maar ook na die wêreld van Shakespeare en Plautus.

### **3.3.1 Die intrige**

Met *Kinkels innie Kabel* slaag A.P. Brink daarin om die beginsels van die antieke Plautiniese klug in die Afrikaanse letterkunde te laat herleef. Die titel van hierdie klugspel is afgelei van die idioom wat gebruik word om na ’n onvoorsiene hindernis te verwys, naamlik ‘n “kinkel in die kabel” .



Brink se werk steun op die eeu-oue intrige van vergissing, verwarring en dubbelsinnighede. Soos in Shakespeare se *The Comedy of Errors*, word daar twee pare identiese tweeling aangetref, wat voortdurend identiteitsvergissings en sodoende ook verwarring in die hand werk. Die atmosfeer van die opvoering word oorheers deur dubbelsinnigheid. Hierdie verwarring en vergissings word deurlopend deur talryke klugtige situasies geïllustreer. Juis vanweë al die dubbelsinnige situasies en dubbelsinnige dialoog, staan hierdie tipe klug tereg bekend as 'n *komedie van dubbelsinnighede*.

Die klug speel af op Nuwejaarsdag in die Klopsemilieu, Witbaai, 'n vissersdorpie naby Kaapstad, en open met die Klopse se oefensessie wat onderbreek word deur die roomysverkoper van Johannesburg, Aikôna. (Ook in die oorspronklike Plautiniese klugspel vind die gebeure plaas op 'n belangrike dag in Epidamnus. Dit is 'n dag wat Menaechmus van Efese gekies het om sy deurbreking van huishoudelike beperkinge te vier.) Die Klopse sak op Aikôna toe en stroop sy klere van hom af omdat hy op verbode terrein beweeg. In *The Comedy of Errors* word Aegeon, 'n handelaar van Sirakuse, gearresteer en deur die hertog van Efese ter dood veroordeel volgens 'n wet wat enige Sirakuser met die doodsvonnis straf wanneer hy Efese betree, en vice versa. Hierdie vonnis kan alleenlik opgehef word deur 'n boete van 1000 mark. Die betrokke wet is uitgevaardig weens vyandigheid tussen hierdie twee stede. In Aikôna se geval is sy straf ligter as dié van sy Engelse voorganger. Hy moet "voor sononner" 'n "tien rand faain kollek" (p.5). Tog ontvang die onskuldige slagoffers in albei komedies simpatie van onderskeidelik Solinus die hertog en Sollie, die groepleier van die Klopse, en in albei weergawes word die armsalige personasie toegelaat om sy lewensverhaal te vertel.

Brink weef Aikôna se lewensverhaal op dié van Shakespeare se Aegeon. Op aandrang van Sollie vertel Aikôna van sy "unlawful immigration" (p.4) na die Kaap. Hy het vroeër ook in die Kaap gewoon saam met sy vrou en hul tweeling, waarvan die een stel kinders was wat hulle aangeneem het by die afsterwe van hul bure. In Aegeon se geval het hy meer as twintig jaar vantevore sy vrou in Sirakuse agtergelaat om op 'n sakereis Griekeland toe te gaan. Sy vrou het binne 'n kort tyd by hom aangesluit en die lewe geskenk aan



tweelingseuns. Terselfdertyd het 'n arm vrou ook geboorte gegee aan tweelingseuns wat Aegeon gekoop het as knegte vir sy eie seuns. In albei verhale skei 'n storm op see die familie (van Aikôna en Aegeon onderskeidelik) van mekaar toe hulle onderweg was huis toe: “ek dryf diékant toe met een van my seuntjies en een vannie adopted outjies - en my vrou ennie anne' twee dryf daaikant toe” (p. 5). Die gevolg hiervan is dat Aikôna, soos in Aegeon se geval, net met een van sy tweelingseuns en een “optelboetie” (p. 5) (gemodelleer op die slaaf Dromio van *The Comedy of Errors*) terugkeer huis toe. Na agtien jaar besluit die een tweelingbroer, Apools-van-die-Pêrel (Shakespeare se Antipholus van Sirakuse), om saam met sy vriend, Drommel-van-die-Pêrel (die Shakespeariaanse Dromio van Sirakuse), sy verlore moeder, tweelingbroer en kneg te gaan opspoor “wat die destiny van ons afgevat het” (p. 5). Op die stadium wat Aikôna die agtergrond skets, is dit reeds vyf jaar sedert hy vir Apools P. (die eweknie van Antipholus) gesien het en hy weet nie of sy seun nog lewe nie. Hierdie vertelling verskaf die agtergrond van *Kinkels innie Kabel* en help die gehoor (en die leser) om by te hou met die deurlopende dubbelsinnigheid en verwarring wat in dié verhoogstuk ontvou. Soos in Shakespeare se teks, maak Brink ook nie gebruik van die Plautiniese proloog nie. Die vertelling van Aegeon en Aikôna se lewensverhale het egter wel dieselfde funksie as die Plautiniese proloog aangesien die gebeure wat die aksie voorafgaan, hierin vervat word.

Sollie (die eweknie van die Engelse Solinus) besluit om Aikôna in genade aan te sien en vir hom 'n kans te gee om sy R10 boete in te samel sodat hy sy klere kan terugkry (vergelyk hier Aegeon, wat die kans kry om die doodstraf vry te spring as hy sy 1000 mark bestyds kan insamel). Soos in *The Comedy of Errors* verskyn Apools P. (Antipholus van Sirakuse) en Drommel P. (Dromio van Sirakuse) net hierna op die toneel. Drommel P. waarsku sy vriend om nie van die Paarl te praat nie, juis omdat hulle vreemdelinge is en daarom vasgevat kan word en van hulle klere gestroop kan word (soos in Aikôna se geval). Soos in die Engelse weergawe gee Apools P. vir Drommel P. die R10 wat hy by hom het, om in die losieshuis se kamer te gaan wegsteek. Hy waarsku hom ook teen die Kapenaars wat “'n heidense spul” is soos die “Slamse toornaars” (p. 6). (Dit herinner 'n mens aan die *Menaechmi*, waar Messenio sy beskermheer teen die



Epidamniërs waarsku). Ironies is dit nie Aikôna wat kom spioeneer het op die Klopse nie, maar hierdie twee personasies. Anders as hy, spring hulle die straf vry. In *The Comedy of Errors* steek Antipholus ook sy identiteit weg met die hoop dat hy vry sal bly van die berugte wet van Efese om sy verlore ma en broer op te spoor.

Hierna vind die eerste komiese verwarring in beide komedies plaas. Terwyl Drommel P. losieshuis toe draf, bly Apools P. (Antipholus van Sirakuse) agter om die omgewing te besigtig. Hy wonder waar sy “magoed” (p. 8) en sy boetie is. Waar Cylindrus in die *Menaechmi* vir Sosicles op die markplein sien en vir Menaechmus aansien, tref Drommel P. se identiese tweelingbroer, Drommel K., vir Apools P. aan. Hy sien hom aan vir sy vriend Apools K. en ontbied hom huis toe. In die Shakespeariaanse weergawe gebeur dieselfde: Dromio van Efese loop vir Antipholus van Efese raak; vervolgens konfronteer Dromio (die verkeerde) Antipholus omdat hy nie vir middagete by sy eie huis opgedaag het nie. Dromio se Afrikaanse eweknie, Drommel, doen ook dieselfde deur vir die verkeerde Apools huis toe te ontbied. Aangesien Apools P. hierdie Drommel vir Drommel P. aansien, en Antipholus van Sirakuse in *The Comedy of Errors* Dromio van Efese vir sy kneg aansien, dink beide personasies dat die vriend/kneg die kluts kwyt geraak het. Antipholus dink aan die reputasie wat Efese het vir towenaars en hy vrees dat Dromio uit die geld verkul is wat hy veronderstel was om te gaan bêre. Drommel K. dog, soos sy Engelse eweknie, dat sy beskermheer/vriend verwys na die skuld wat hy aan Jessie se Oog moes betaal. Apools P. begin sy humeur verloor en nadat Drommel K. weer na Apools K. se vrou verwys, word hy deur hierdie vurige en woedende Apools bygedam met die vuiste. Apools P. is oortuig daarvan dat sy vriend “heller oordag” (p.10) getoor is. Dieselfde insident word in *The Comedy of Errors* (I. ii. 17-18) aangetref.

Hierna verskuif die fokus in beide komedies na Apools K. (Antipholus van Efese) se huis waar sy vrou, Adriana, en haar suster, Lucy (Shakespeare se Luciana), wonder oor die doen en late van Apools K. en sy vriend Drommel K. Soos in die Engelse teks, probeer Lucy vir Adriana daarvan oortuig om minder outokraties en meer onderdanig op te tree. Soos die Shakespeariaanse Luciana,



is Lucy ook ongetroud, maar dit weerhou haar nie daarvan om besliste opinies oor die huwelik te hê nie: sy glo vas in die vrou as onderdanige wese. Adriana hou by haar beginsels en weier om die onderspit te delf. In 'n gehawende toestand maak Drommel K. sy opwagting, vas oortuig dat die Apools wat hy ken “stawelgek” (p.12) is. Beide Drommel K. en die Shakespeariaanse Dromio van Efese bring dieselfde boodskap, naamlik dat Adriana se man weier om huis toe te kom en net uitvra na sy geld. (In *Menaechmi* is dit Peniculus wat die boodskapper is. Anders as Drommel en Dromio bring Peniculus nie die boodskap in opdrag van die vrou deur wie hulle oorspronklik gestuur is nie, maar uit wraak omdat hy dink dat Menaechmus sonder hom gaan eet het.) In beide komedies is die vrou geskok wanneer sy van haar eggenoot se selfsugtige gedrag te hore kom. Sy voel as 't ware in twee geskeur tussen haar liefde vir en vertrouwe in haar man, en haar jaloesie. In *Kinkels innie Kabel* dink Adriana dat haar man weer dronk is en sê vir Drommel K. om hom te gaan haal. Wanneer hy weier, klap Adriana hom. Lucy waarsku haar suster teen die “geel derdywel” (p.13) wat haar beetgekry het. Dit blyk dat Adriana kwaad is oor die “ketting-chaintjie” (p.13) wat haar man aan haar beloof het vir die Nuwejaarsvieringe, maar wat sy nou nie meer gaan kry nie. Sy dink dat hy dit reeds weggegee het. Vervolgens besluit sy om hom self te gaan soek.

Intussen word Apools P. deur sy vriend Drommel P. gerus gestel dat die geld wel veilig gebêre is. Dit is op hierdie punt dat die komedie van dubbelsinnighede ten volle op dreef kom. Nie een van die twee stelle tweeling kan mekaar se optrede verstaan nie, en dit lei tot fisiese argumentasie. Wanneer Drommel P. daar aankom, konfronteer Apools P. hom oor alles wat hy 'n paar minute tevore aan hom gesê het en hy takel hom toe. Drommel P. ontken alles en verkeer te veel in 'n feesbui om ook bakleierig te raak. (In *The Comedy of Errors* knoop die twee vriende 'n lang argument aan oor die funksie van tyd.) Apools P. herinner sy maat daaraan dat hulle in Witbaai is om die “Pêrelse bend”) af te kyk en nie om “twakstories te verkoep” (p.16) nie. Op hierdie punt maak Adriana en Luciana/Lucy in beide komedies hul opwagting. Die twee susters is onder die indruk dat dit Apools K. en Drommel K. is en Adriana trap vir Apools P. uit, onder die indruk dat hy haar man is. Beide Apools P. en Drommel P. kan nie verstaan waarom die vrou Apools se naam ken nie. Daarom



ontken Apools P. alles wat Adriana vir hom sê en Adriana raak net meer woedend. Wanneer sy vir Drommel aanspreek, word hy deur beide Adriana en sy vriend gekonfronteer. Die argument raak so ingewikkeld en chaoties dat Apools P. besluit dat dit beter sal wees om saam te speel “tot ons wiet wat die metter is, anne’s beland ons nog in ’n liederlike mess voor die dag yt is” (p.18). Drommel P. stem in aangesien hy bang is om getoor te word. Die hele situasie verwar Apools P. in so ’n mate dat hy homself moet afvra: “Is ek innie hemel, of oppie aarde, of innie waters onne’ die aarde?” (p. 19). Presies dieselfde situasie word ook in *The Comedy of Errors* (II. ii. 37-38) aangetref.

Tydens die middagete by Apools K (Antipholus van Efese) se huis, waar beide Apools P. (Antipholus van Sirakuse) en Drommel P. (Dromio van Sirakuse) saam met Adriana en Lucy eet, daag die eenaar van die huis self daar op. Hy nooi sy vriend Magiel (’n vermenging van die Shakespeariaanse Balthasar en Angelo) saam, die persoon wat Adriana se ketting op die Kaapse parade moes gaan koop. Hierdie ketting was oorspronklik vir Adriana bedoel. Al kan haar wispelturige eggenoot nie uitgepraat raak oor sy vrou se selfsugtigheid en jaloesie nie, is hierdie ketting ’n simbool van sy respek vir hul huwelik. Drommel K. konfronteer sy vriend oor dié se gewelddadige optrede van vroeër. Apools K. ontken alles en na ’n argument trek die drie vriende op na Apools K. se voordeur. (Die volgende insident word ook so in *The Comedy of Errors* (III. i. 41) aangetref.) Wanneer Drommel K. klop, jaag Drommel P. hulle weg. Apools K. verloor sy humeur, veral toe Drommel P. aan hom sê dat sy Apools K. se naam nie Apools is nie. Lucy jaag hulle ook weg aangesien sy onder die indruk is dat Apools K. en Drommel K. reeds in die huis is. Apools K. is nou onder die indruk dat sy vrou ’n “niewe fensie” (p.25) het aangesien sy vir die vreemdeling buite die huis meedeel dat “die man wie ek liefhet” (p.25) binne by haar in die huis is. Uit weerwraak besluit Apools K. om na Jessie se Oog toe te gaan waar hy die ketting vir Jessie gaan gee om sy vrou te “spait” (p.26).

Soos in Shakespeare se weergawe, konfronteer Lucy na die ete vir Apools oor sy gedrag teenoor “sy vrou”. Apools P. ontken alles en beken net sy liefde teenoor Lucy. Lucy is heimlik verlief op haar swaer (Apools K.) en maak van die geleentheid gebruik om haar liefde aan hom te bewys. Drommel P.



verhinder hulle egter toe hy van Drommel P. se vrou, Galathea (Shakespeare se Nell), vlug. Drommel P. is oortuig dat hy “byte weste” (p. 30) is en nie meer weet wie hy is nie aangesien dié vrou al sy fisiologiese kenmerke soos die palm van haar hand ken. Die twee vriende besluit om pad te gee, maar Magiel keer hulle voor. Magiel (in Shakespeare se verhaal is dit Angelo) gee vir Apools die goue ketting, onder die indruk dat dit Apools K. is.

Intussen het Apools K. vir Jessie die ketting beloof. In ruil daarvoor het sy vir hom haar ring gegee. Die besope Apools K. en Drommel K. wag vir Magiel om die ketting te kom aflewer. Soos in die Shakespeariaanse weergawe, besluit Apools K. om vir sy vrou, in stede van die ketting, ’n stuk tou te gee as straf omdat sy hom helder oordag uit sy eie huis gesluit het, en stuur vir Drommel K. om dit te gaan koop. Wanneer Magiel (die Engelse Angelo) opdaag, konfronteer Apools K. hom, maar Magiel hou vol dat hy vir hom reeds die ketting gegee het en dring daarom op sy betaling aan. Die misverstand eindig in ’n stoeigeveg (in *The Comedy of Errors* word Antipholus van Efese gearresteer). Drommel P. verskyn op die toneel en lig Apools K. in dat hy vir hulle ’n bus (’n skip in die Shakespeariaanse teks) Paarl toe gekry het. Apools K. weet nie waarvan Drommel praat nie en stuur hom na sy huis om sy beursie te gaan haal sodat hy vir Magiel kan betaal.

By Apools K se huis is dit vir Adriana moeilik om te glo dat haar man by haar eie suster aanlê. Drommel P. kom by die huis aan en deel die vroue mee van Apools K. se skuld. Hulle help hom om Apools se beursie op te spoor. Drommel P. spoor vir Apools P. op met die ketting om sy nek. (In *The Comedy of Errors* is Dromio verbaas om sy beskermheer op vrye voet te sien. Hy begin praat van duiwels en dat die Antipholus wat hy ken, tog vroeër daardie dag gearresteer is. Antipholus kan dit nie verstaan nie en is oortuig daarvan dat hy, sowel as Dromio, besig is om mal te word en te hallusineer.) Wanneer Drommel P. vir Apools P. vra oor sy skuld, weet Apools P. nie waarvan sy vriend praat nie. Daarom wil hy die dorpie op die daad verlaat. Op hierdie punt verskyn Jessie (die ekwivalent van die Engelse courtisane) wat aandring op haar goue ketting of die diamantring wat sy geruil het vir die goue ketting. Haar houding en woorde oortuig vir Apools dat sy die duiwel is (in *The Comedy of Errors*



noem Antipholus van Sirakuse die Engelse courtesane die duiwel) wat hulle tot dusver so gepla het. Soos hulle Engelse eweknieë, maak Apools P. en Drommel P hulle terselfdertyd uit die voete. Voorts gaan verkla Jessie vir Apools by Adriana en beskuldig hom van malheid en diefstal. Jessie dink Apools P. is “raving mad” (p.42).

Soos in *The Comedy of Errors* wag Magiel (Angelo) en Apools P. (Antipholus van Efese) intussen vir Drommel K. om met die geld op te daag, maar al wat sy opwagting maak is Drommel K. met die tou. Die gevolg is dat Apools K. vir Drommel K. bydam. Adriana, Lucy en Knippie die dokter verskyn op die toneel. Adriana het vir Knippie genader om haar mal man te kom ondersoek. Gevolglik word Adriana, Lucy, Jessie, Knippie en die publiek betrek by die duiwelsbeswering van Apools K. en Drommel K. Nadat Apools K. en Adriana baklei het oor haar sogenaamde buite-egtelike verhouding en oor die beursie, besluit Knippie dat Apools K. en Drommel K. in ’n donker kamer toegesluit moet word sodat “allie bouse gieste” (p.47) verdryf kan word. Die verwarring bereik ’n chaotiese hoogtepunt wanneer Apools P. en Drommel P verbykom, op pad na die bushalte toe. Hulle word aangesien vir Drommel K. en Apools K. en almal vlug, “met Adriana los oppie voorpunt” (p. 48). Hierdie insident vind feitlik net so plaas in die Engelse weergawe.

Apools P. en Drommel P. hardloop tot by die sektekerk van die Serafs en die Cherubs (die Prior in *The Comedy of Errors*). Hier gewaar Magiel hulle, en dit loop uit op ’n konfrontasie tussen Apools P. en Magiel. Wanneer die messe uitgehaal word en Adriana haar verskyning maak, vlug Apools P. en Drommel P. die kerk binne (p.50). Wanneer Emily, die abdis (die eweknie van Shakespeare se Aemilia), uitstorm om die lawaai buite te kom stilmaak, maak Adriana van die geleentheid gebruik om haar lot teenoor Emily te bekla. Emily se spirituele gesag verleen ’n nuwe nuanse aan die komedie. Wanneer Adriana haar man daar kom soek, word sy deur die abdis berispe vir haar selfsugtigheid. As Sollie vervolgens verbykom, raadpleeg Adriana hom ook vir hulp. Dit is op hierdie tydstip wat Aikôna ook sy verskyning maak, met net R5 wat hy bymekaar kon skraap waarmee hy sy boete kan betaal. Soos in die Engelse weergawe is Sollie vasberade om voort te gaan met sy straf en jaag vir Aikôna



sonder sy klere weg. Knippie verskyn ook en waarsku Adriana dat Apools K. en Drommel K. ontsnap het. Terselfdertyd maak Apools K. sy verskyning en word deur Aikôna herken as sy “bloedeie seun” (p.55). Magiel, Apools K. en Adriana vertel aan Sollie hul eie weergawe van wat die vorige paar uur alles gebeur het. Tussendeur probeer Aikôna aan Apools K. verduidelik wie hy is, maar Apools K. weet van niks en herken nie sy eie pa nie. Die chaos word uiteindelik ontgeloop deurdat Emily, Adriana, Drommel P. en Apools P. op die toneel verskyn. Apools P. herken sy pa; Emily herken Aikôna as haar langverlore man en sy delg ook sy skuld. Soos dit ook in *The Comedy of Errors* (V.i. 103-107) gebeur, herken almal mekaar en al die komplikasies in die verskillende verhoudings word opgelos.

### **3.3.2 Karikaturisering**

Op p. 29 is daar kortliks verwys na Plautus se karikaturisering. Deur Plautus se klugspel word die Nuwe Komedie gemetamorfoseer deurdat hy dié ordentlike, wellewende en menslike genre ingespan het vir karikaturisering, en elegante humor vervang deur growwe humor of hansworstery. In Plautus se karikaturisering word die figure dikwels gestroop van morele waardes en subtiliteit. Die kyker verloor ook eweneens simpatie met die personasies. Vanweë hul naragtigheid en komiese optrede is die kyker/leser min gemoed wat gebeur met hierdie figure; ons wil veel eerder vermaak word deur hul marionetagtige optrede, die speletjies wat hul speel en die grappe wat hulle maak. Muecke (1978: 15) som Plautus se karakterisering soos volg op:

“[...] Plautus’ characters are constructed more with immediate amusement in mind than with conveying an impression of developed, naturalistic or consistent characterisation.”

Castellani (1988: 61) is van mening dat Plautus op ‘n geroetineerde wyse die karakters van die Griekse Nuwe Komedie ontsier het waar Terentius hulle versier en uitgebou het. Die ouer mans van die Griekse Nuwe Komedie is uitgebeeld as morele mense met afwisselende emosies, wat toegeskryf kan word aan die stampe en stote wat die lewe al aan hulle besorg het en aan ‘n streng

opvoeding. Hierdie mense is ook nie maklik om die bos gelei nie en kon met hul kritiese ingesteldheid die kat uit die boom bekyk. Hulle was dus ook nie net domkoppe nie.

Hierteenoor staan Plautus se suiwer eendimensionele figure. Hulle is belaglike en eenvoudige karakters wat nie juis moreel ernstig is nie, soos Euclio (in die *Aulularia*) wat met 'n sak oor sy kop slaap sodat hy nie asem verloor nie. Hierdie eendimensionaliteit word ook in Brink se personasies aangetref. Soos reeds genoem, is daar in 'n klugspel nie geronde karakters wat ontwikkeling ondergaan nie, maar bloot plat figure of karikature wat menslike situasies spottend en belaglik voorstel deur hansworstery.

Die vier vernaamste karikature in Brink se werk is die twee stelle tweelinge, met name Apools-van-die-Pêrel (Apools P.); sy boesemvriend Drommel-van-die-Pêrel (Drommel P.); die klopdanser en tweelingbroer van die ander Apools, Apools-van-die-Kaap (Apools K.); en dié se boesemvriend en tweelingbroer van die ander Drommel, Drommel-van-die-Kaap (Drommel K.). Die ander persone wat ook teenwoordig is in hierdie klugspel is die groepleier van die Klopse, Sollie; die roomysverkoper, Aikôna; die hippie-klops, Magiel; die Moslem, Knippie; Apools-van-die-Kaap se vrou, Adriana; haar ongetroude suster, Lucy; die loslyf vrou Jessie; Aikôna se verlore vrou en sekteleier, Emily; asook lede van die Klopsegroep. Hierdie mense is almal minder belangrike karakters of figurante.

Heelwat van Shakespeare se karakters is uitgeskakel, maar Shakespeare se werk bly die stramien waarop hierdie komedie van dubbelsinnighede geweef is. Soos in die geval van Plautus se invloed op Shakespeare se *The Comedy of Errors*, kan die direkte invloed wat Shakespeare op Brink se karikaturisering gehad het, soos volg getabuleer word:



<i>Dramatis Personae</i>	
<b>William Shakespeare:</b> <i>The Comedy of Errors</i>	<b>André P. Brink:</b> <i>Kinkels innie Kabel</i>
Antipholus van Sirakuse	Apools-van-die-Pêrel
Antipholus van Efese	Apools-van-die-Kaap
Courtisane	Jessie
Luce	Val weg
Adriana	Adriana
Dokter Pinch	Knippie
Solinus	Sollie
Aegeon	Aikôna
Dromio van Sirakuse	Drommel-van-die-Pêrel
Dromio van Efese	Drommel-van-die-Kaap
Balthasar	Magiel
Angelo	
Handelaars	Val weg
Aemilia	Emily
Tronkbewaarder, polisiemanne en ander begeleiers	Lede van die Klopsegroep
Luciana	Lucy
Nell	Galathea

### 3.3.2.1 Aikôna

Reg aan die begin van die stuk word 'n tragiese verhaal vertel. Dit is Aikôna se lewensverhaal oor die skeepswrak en die skeur wat dit in sy familie meegebring het. Aikôna is gemodelleer op Shakespeare se Aegeon en, net soos sy Engelse ekwivalent, 'n patetiese en 'n eensame figuur wat sonder sy familie deur die lewe gaan. Daarbenewens word hy onskuldig beboet. Tog is hierdie personase se toestand nie te tragies nie. Die fantastiese aard van sy buitengewone avonture weerhou die leser/kyker daarvan om te simpatiseer met sy penarie en sy straf. Sy situasie versleg ook nie aan die einde van die klug nie. Deurdadig sy vrou hom herken, word sy boete betaal en hy word ook herenig met sy seuns.

Aikôna se naam sinspeel ook op die komiese. Dit is afgelei van die Zoeloewoord *hayikhona*, wat letterlik beteken “dit/hy/sy is nie hier nie”. Die naam is dus heel gepas in dié konteks waarin identiteitsvergissings, versuim, misverstande en die voortdurende afwesigheid van mense in mekaar se lewens aan die orde van die dag is.

Aikôna se naam sorg ook vir die eerste komiese verwarring, wat op p.2 aangetref word:

*Sollie*: Ma’ jou bakkies ken ek mos nie. Wie’s jy?

*Aikôna*: Aikôna.

*Sollie*: Ek sê wie’s jy?

*Aikôna*: Aikôna.

*Adriana*: Moenie met Sollie sukkel nie, hy draai jou nek by jou stytjie af.

*Lucy*: Jy’s wee’sytig, Adriana.

*Sollie* (dreigend): Ek sê wie’s jy?

*Aikôna*: En ek sê Aikôna!

*Sollie*: Jy met jou gevriet soos ’n olifant se tepel: ek draai jou slurpie vir jou af.

Wat’s jou naam, vra ek, vir die laaste maal of forever hold your peace.

*Aikôna*: My naam is Aikôna.

*Sollie*: Van dié naam ken ek nie.

### **3.3.2.2 Galathea**

In Shakespeare se komedie is Galathea die ongesiene kombuishulp Nell, Dromio van Efese se vrou. In Brink se klug is sy ook Drommel K. se vrou en ’n karikatuur wat die leser/kyker nooit sien nie, maar net visualiseer deur die spotskets wat Drommel P. van haar gee. Dit is Drommel se vrou wat so “outsized” is dat hy haar “in paaielemente moet liefhê” (pp. 30-31, 33). Soos Dromio van Sirakuse haar in *The Comedy of Errors* as ’n aardbol beskryf en haar liggaamsdele karikaturiseer as vastelande, beskryf Drommel K. Galathea soos volg:



*Drommel P*: “Sy’ so breed soes wat sy lank is. Koeëlrond, sos ’n berg van ’n mosbol. Sy’s ’n... sy’s ’n... sy’s ’n aardbol, man, met pole en vastelanne en lanne en eilanne. Daa’s plek virrie hele wêreld in daai bol van haar.”

### **3.3.2.3 Magiel en Knippie**

Soos Galathea en Aikôna, is Magiel en Knippie die personasies wat die naaste aan die karikatuur kom.

Die wortels van Magiel se karakter lê waarskynlik in Shakespeare se Balthasar (en hy neem ook moontlik Angelo, die goudsmid, se rol oor). Magiel word (soos Antipholus van Efese se vriend Balthasar) na Apools K. se huis vir ete genooi. Sy dialoë stem egter ook ooreen met dié van Balthasar; vergelyk *Kinkels innie Kabel* (p.25) en *The Comedy of Errors* ( III.i. 47):

*Magiel*: “Ma’ lyster nou, man. Have patience. Jy’s ’n man met ’n good reputation, moenie dit nou sta’spoil nie. Jy ken mos jou vrou beter as dit. Hoeveel jare is julle nou getroud? Her sober virtue, years and modesty is alles aan haar kant. Wag dat jy eers meer vannie saak wiet voor jy so uptight raak.”

*Balthasar*: Have patience, sir, O let it not be so;

Herein you war against your reputation,  
And draw within the compass of suspect  
Th’ unviolated honour of your wife.  
Once this, - your long experience of her wisdom,  
Her sober virtue, years and modesty,  
Plead on her part some cause to you unknown;  
And doubt not, sir, but she will excuse  
Why at this time the doors are made against you.  
Be rul’d by me, depart in patience, [...]

Waar Angelo en Balthasar’n professionele verhouding het met Antipholus van Efese, het Magiel ’n persoonlike sowel as kommersiële verhouding met Apools K. Magiel is Apools se vriend vir wie hy Adriana se ketting op die Kaapse

parade moes gaan koop. Magiel se rol is egter nog meer dieperliggend as dit. Soos Messenio in *Menaechmi*, is hy die ontknoper van die hele identiteitskrisis en verwarring deurdat hy vir Apools K. herken.

Shakespeare se Dr. Pinch word verplaaslik en verafrikaans deur Knippie. (Die naam “Knippie” is natuurlik die Afrikaanse vertaalekwivalent van die Engelse “pinch”.) Knippie verteenwoordig die tipiese naragtige figuur wat in die klug aangetref word. Sy poging om die “dywels” uit te dryf, geskied by wyse van ’n “countdown” wat die situasie nog meer klugtig maak:

*Knippie*: “Ten-nine-eight-seven-six-five-four-three-two-one-zero! (Hy begin ’n ritueel uitvoer met gebare en danse en bestrooiing deur poeiers, terwyl hy ’n inkantasie mompel:)

Vat hom vas en smyt hom yt,

Dryf sy sônnes yt hom yt!

Da’s ’n kinkel innie kabel,

Da’s ’n konkel aan jou kwas!

Vat jou kinkel, byg hom regyt,

Doop jou konkel innie was!

O vat hom vas en smyt hom yt,

Dryf sy sônnes yt hom yt!” (p.46).

Knippie praat in ’n humoristiese rymelary, nies van die poeier en slaan agteroor bollemakiesie. Deur hierdie handeling word hy voorgestel as ’n nar; in hierdie opsig aard hy na die ander twee narre, die Drommel-tweeling.

#### **3.3.2.4 Drommel-van-die-Pêrel en Drommel-van-die-Kaap**

Volgens die HAT (2000: 178) word die woord “drommel” onder meer omskryf as ’n “sukkelaar”. Die twee Drommels is net soos hul Shakespeariaanse ekwivalente, Dromio van Efese en Dromio van Sirakuse, die tipiese karikature en beklaenswaardige persone (sukkelaars) van die klug. Die kragtige voorstelling van die Apools-tweeling word geëwenaar deur die komiese uitbeelding van die Drommel-tweeling. Die Drommels word ook die een vir die



ander aangesien en deur hierdie proses word hulle ook getransformeer tot gekke, eerder as persone. Soos die Engelse Antipholus-tweeling haal die Apoolse hul frustrasies fisies op hul vriende uit. Deur hul naragtige optrede vorm hulle die kern van die fisies-komiese aspek van die klug, soos op p. 44 waar Drommel K deur Apools P. toegetakel word sodat sy broek begin afval.

Op p.50 vind die laaste komiese verwarring plaas deurdat Apools K. vir Drommel P. met Drommel K. verwar. Die Drommel-tweeling lyk identies na mekaar, soos Drommel P. dit aan sy tweelingbroer stel: “Jy lyk sos my spieël, nie sos my broer nie: (p.59). Albei Drommels het ook “secret kolletjie(s)” op hul lywe – “Van daai vratjie op my regtervoet se middeltoon. En van daai geboortevlekkie op my maag. En van die moesie op my linke'boud. En van...” (p.31). Al is hulle 'n identiese tweeling, verskil hul smaak radikaal wanneer dit by die skoner geslag kom:

*Drommel P:* “Jis! Ma' daar's een ding van jou wat ek nie fensie nie en dis jou vrou: dit is mos sieke' jou vrou, daai vette by Adriana innie hys? Ek hou vannie skraletjies wat nie somme' meegee soes doekpoeding en jellie nie” (p.59).

Die skrywer maak veral ook van die twee Drommels gebruik om die reeks vergissings en teenstrydighede te illustreer wat snel op mekaar volg. Aangesien die twee Drommels voortdurend optree sonder om te bevraagteken en hul aksies te oordink, lei hul handeling tot misverstande en dubbelsinnighede wat die spil van die toneelstuk vorm. Wanneer Apools P. sy liefde aan Lucy wil bewys (wat onder die vals indruk is dat hy Apools K. is) “donner” (p.29) Drommel die situasie “op” deur die romantiese toneel te onderbreek. Waar Drommel K en Drommel P op die toneel verskyn, is daar dus letterlik kinkels in die kabel.

Dit wil voorkom of die twee Drommels voortdurend deur hul hormone gedryf word, soos afgelei uit seksuele opmerkings. Drommel P. praat byvoorbeeld van 'n “Swiet klein kieliekoekie” (p. 7) en merk later op: “Ek is klaar die ene horing” (p. 42). Tog is hierdie narrefigure nie inherent sleg en immoreel nie. Brink se personasies verskil in hierdie opsig van die Menandriese jonger manne wie se moraliteit, volgens Castellani (1988: 62), baie twyfelagtig was:



“To begin with, they were in case after case guilty of rape or seduction, or at least of scandalous and costly whoring. Further, their problem was typically a conflict between honorable action, on the one hand, often in obedience to social or legal norms or to a parent, and love, on the other, whether or not they also owned a sense of moral responsibility to their girls.”

In teenstelling hiermee word die jong manne wat in Plautus se klugspele (asook die werk van Brink) aangetref word, gekenmerk deur die feit dat hulle ligsinnig optree. Hierdie ligsinnige optredes kulmineer nie in verkragting of hoereerdery nie. Soos Philolachus in *Mostellaria* en Calidorus in *Pseudolos* is die twee Apoolse en veral die Drommels net figurante wat 'n toonbeeld van hulpeloosheid en belaglikheid is. Hulle snaakse optredes spruit uit geen verpligtinge of diepsinnige gewroeg nie, maar uit totale absurditeit.

### **3.3.2.5 Apools-van-die-Pêrel en Apools-van-die-Kaap**

Soos hul voorgangers, die Plautiniese Menaechmus en Sosicles van Sirakuse, en die Shakespeariaanse Antipholus van Sirakuse en Antipholus van Efese, behoort die Apools-broers gedeeltelik tot die “jong mans” van die Nuwe Komедie deurdat die intrige van hierdie klugspel onder meer sentreer om hul erotiese avonture. Tog is hierdie ekskursies net deel van 'n belangrike tema aangesien die klug dit meer het oor die soeke na 'n identiteit as na 'n erotiese avontuur. Soos Menaechmus, sit Apools K. nie met die dilemma van die Menandriese jong manne wat oor die hindernis van onvoldoende fondse of ouerlike verset moes kom ten einde 'n romanse te kon beleef nie. In stede daarvan word hy geteister deur sy vrou se suspisies. Apools K. word terselfdertyd ook uitgebeeld as 'n persoon wat nie vervul word deur sy huislike lewe nie. Soos Menaechmus rebelleer hy teen sy vrou, grotendeels om haar suspisies waar te maak en om homself te vermaak. Apools K. en Menaechmus is in hierdie opsig vergelykbaar met ander vrouegekke mans van die Nuwe Komедie soos Lysidamos in die *Casina* en Demennetos in *Mercator* (Muecke, 1987: 16). Anders as in hulle



geval, is vernedering egter nie die lot van Apools K. en Menaechmus nie. Hulle vind hulself en styg bo die chaotiese en verwarde situasies uit.

Leach (1969:33) is van mening dat Shakespeare se tweeling nie een besik oor 'n gekompliseerde persoonlikheid nie. Sy verwys na die term “personality manque” en bedoel daarmee dat die broers se persoonlikhede komplementêr is en saam een persoonlikheid konstitueer: “[...] the two need not be regarded as separate identities, but rather as separate halves of one complete self”. Aangesien dit in die werk gaan om die soeke na die gerealiseerde self, bewerkstellig die broers met hul uiteindelijke bymekaarkoms 'n vervulde persoonlikheid.

Ek verskil egter van Leach. Die twee broers kan van mekaar onderskei word deurdat Brink se weergawe van Menaechmus II, Apools K., 'n “poet” (p.17) is wat maklik buk onder die mag van die pantoffelregering. 'n Mens simpatiseer nie so maklik met hom soos met sy “dieper” tweelingbroer nie, aangesien hy nie 'n lojale eggenoot is nie en voortdurend dom besluite neem. So lag 'n mens makliker vir Apools K. wanneer hy verward vir Adriana smee om hom in die huis toe te laat (p.29) . 'n Mens het meer simpatie met sy tweelingbroer, Apools P., wanneer hy komies verward is oor sy identiteit (pp. 18, 19). Segal (1969: 30) beskryf Meneachmus I soos volg:

“This boy from Syracuse belongs to a great comic tradition: a lowly stranger who arrives in town, is mistaken for someone of greater importance and fulfills the grand comic dream: everything for nothing, or more specifically, food, sex and money”.

Waar Menaechmus die besoeker is in Epidamnus, 'n man wie se vryheid nie ingeperk word nie, 'n man wat boonop onverantwoordelik optree en onstabiliteit veroorsaak, is Apools K. 'n gevangene in sy eie omgewing wat ingeperk word deur huislike en sosiale verpligtinge. Die onverantwoordelike besoeker Apools P. probeer stabiliteit bring deur sy langverlore ma en broer op te spoor en sodoende hul familie te herenig, maar veroorsaak (onwetend) net verwydering tussen Apools K. en sy vrou. Deur hierdie verwydering word sy identiteit egter



na 'n reeks ontkenings en versuim ook heringestel en leer ken hy sy broer. Ek is dit eens met Leach (1969: 32) dat die tweelingbroers se ontmoeting (soos dit ook in Brink se werk aangetref word) verrykend is deurdadig hulle 'n ander persoonlikheid ontmoet en hul eie uniekheid opnuut besef:

“The resistance of the brothers to their meeting reminds us that their true faces are unknown to each other; to each the *speculum* reveals a personality and a life entirely alien to his own. Their adventures have shown that the face is not a reliable index of the self. Confronted by an unknown semblance of the self, each seeks to defend his identity, to prove that his own self-knowledge makes him unique”.

### **3.3.2.6 Lucy en Jessie**

Lucy en Jessie, die twee ongetroude vroue in Brink se toneelstuk, sorg vir die seksuele ondertoon. Hulle word betrek by banale en kru grappe waarin die verwrongenheid dikwels sorg vir 'n komiese hoogtepunt. Jessie is letterlik 'n “loslyf girl” deurdadig 'n man hom na haar kan wend wanneer hy nie die nodige aandag by sy vrou kan kry nie. Op p. 48 bevestig Jessie self haar rol aan Adriana: “Ek het. Toe jou man so all in a rage by my aankom oor jy hom sy marital rights gedenaai het, toe't hy my ring kom afkonkel - daai ring what you saw with your own eyes on his finger.” Jessie simboliseer die sorgvrye lewe, die teenoorgestelde van Adriana se getroude lewe wat bestaan uit huweliksverpligting en ander sosiale pligte. Die wortels van Jessie se karakter is gesetel in Plautus se Erotium. In hierdie naam is die Griekse woord *eros* duidelik merkbaar wat “liefde” of “seksuele passie” beteken. In Rome was die benaming vir 'n courtisane *meretrix*, letterlik vertaal as “een wat geld daarvoor kry” (Muecke 1987: 17). Waar Shakespeare die woord *meretrix* as “courtisane” vertaal noem Brink die courtisane Jessie. Dié naam is afgelei van Jesebel, die goddelose vrou van Agab; die naam word dus as 'n term gebruik om na 'n skaamtelose vrou te verwys. Soos in haar voorgangers se geval, besit Jessie haar eie besigheid, die Oog, wat in stand gehou word deur die geskenke en geldelike bydraes van manlike kliënte.



Alhoewel ook ongetroud, is Lucy nie 'n gewillige vrou soos Jessie is nie, maar wel die "virgin boenop - soe op my manier" (p.29). Sy raak baie opgewonde wanneer daar vir haar 'n kans op romanse is, en die skrywer illustreer hierdie entoesiasme aan die hand van situasies wat aan seksuele geweld grens, soos wanneer Lucy opgewonde skree as Apools K. en Drommel K. by die huis wil inkom (onder die valse aanname dat hulle alreeds in die huis is): "How thrilling! Adriana, hulle ga' die deur afbreek en ons ammal kom ryp!" (p.24). Effens later word 'n soortgelyke insident aangetref wanneer Lucy deur Apools P. verlei word, onder die valse indruk dat dit haar suster se man, Apools K. is:

*Apools P.:* Boggher jou suster. Ek praat met jóú! Jy't g'n man nie, ek wil jou hê.

*Lucy:* Apools, los my, wat sal die mense sê?

*Apools P.:* Wat sal jy sê, is al wat tel.

*Lucy:* As jy my wil ryp, Apools, dan moet jy gou maak (p. 29).

Na hierdie toneel kom "red" Drommel weer die situasie (voordat hy 'n volgende, nuwe misverstand en vergissing teweegbring) en Lucy skree (onoortuigend) teleurgesteld: "Help, ryp!"

Die karakter waaruit Lucy haar oorsprong neem, is Shakespeare se Luciana. (Hierdie karakter bestaan nie in die *Menaechmi* nie.) Soos gesien in die bogenoemde tonele, is nóg Lucy nóg Jessie verfynde dames. Hulle is platvloerse karakters, maar Lucy is skynheiliger wat haar behoeftes betref. Die jong, ongetroude vrou word soos in Brink se werk ook in die Plautiniese klugspel aangewend vir humoristiese effek. Soos Ampelisca, die ontvoerde meisie in Plautus se *Rudens*, sorg Lucy in Brink se werk ook vir humorwekkende tonele en sêgoed. Anders as in die ernstiger Menandriese en Terentiaanse werke word hierdie tipe figurante nie gebruik om die belang van moraliteit te onderstreep nie. Lucy se verspotheid en belaglikheid lê, soos by die Shakespeariaanse Luciana, in haar strewe na romanse wat ook in haar siening oor mans sigbaar is, soos waar sy aan Adriana sê: "Kyk wa' jy wil: vis of voël of dier of ding, dis altyd die mannetjie baas ennie wyfietjie klaas. En ons vroumense, ons moet ons ma' skik, die man is lord en maste', en dis lekker so"



(p.11). Vir Jessie gaan die romantiese nie verder as die ruil van 'n ring en "chain" nie.

### 3.3.2.7 Adriana en Emily

In teenstelling met die bogenoemde twee onverfynde, platvloerse vroue word twee ander vroue in *Kinkels innie Kabel* aangetref wat meer ontwikkel en verfynd is. Adriana en Emily is eenvoudige karakters, maar hulle is nie sonder diepte nie, en daar word ook 'n unieke persoonlikheid by die personasies bespeur.

Emily verleen soos die Shakespeariaanse abdis, Aemilia, 'n religieuse toon aan die teks. Waar Adriana se huis 'n plek is waarvan haar man net wil ontsnap as gevolg van haar jaloesie en die perke wat sy stel, is die sektekerkie van die Serafs en die Cherubs 'n heenkome. Dit is nie net 'n toevlugsoord vir diegene wat op soek is na die dieper betekenis van die lewe nie, maar ook vlug Apools P. en sy trawant Drommel P hierna wanneer hulle van die duiwelbeswering wil wegkom. Emily is ook 'n simbool van geregtigheid. Wanneer Adriana haar lot teenoor Emily bekla, spreek Emily haar aan oor haar jaloesie en besitlikheid wat haar man van haar af weggedryf het. Benewens Magiel tree Emily ook as ontknoper van die warboel op deur vir Aikôna as haar langverlore man te herken.

Die vroue van die Griekse Nuwe Komedie is sielkundig en eties interessant ingekleur. Wanneer Plautus hulle as modelle gebruik, doen hy nie afbreuk hieraan nie. Hy gebruik veral die ouer vrou in 'n waardige hoedanigheid wat direk teenoor die belaglike ou man geplaas word. Soos Plautus vir Cleustrata in die *Casina* teenoor haar wellustige man, Lysidamus, kontrasteer Brink vir Adriana met Apools K. om Apools se onwaardigheid te onderstreep en te laat blyk dat Apools se vrou ook 'n mens met behoeftes en 'n eie identiteit is. Adriana stel die tipiese kwaai, streng en verontregte vrou voor, maar tog is haar persoonlikheid meer geskakeerd as dié van die despotiese *Matrona* in die oorspronklike Plautiniese teks. Haar behoeftes en eienskappe maak haar meer menslik: "Ek issie sy vloermat nie, Lucy, ek is sy awful bedded wife, for badder



of for worse en ek sê jou dissie fair nie” (p.11). Sy wil die “toothpaste-advertensie” (p.14) hoor, haar man by die huis hê en haar aandete saam met hom geniet. Sy is, soos haar Engelse ekwivalent, ’n vrou vir haar man, ’n huishoudster, beskermend en ook baie vasberade om in te gryp en tot aksie oor te gaan wanneer enigiets haar geborge lewenspatroon bedreig. Afgesien van haar minder eenvoudige aard, onderskei hierdie karakter haar van die res deur daadwerklik op te tree. So gaan soek sy vir Apools nadat hy van Knippie ontsnap het (p.51) en sy gaan stel haar saak ook aan Emily (p.51). Alhoewel sy probeer het om haar man te verander, het sy nie daarin geslaag nie. Sy sê dus defaitisties: “Wat anners kon ek doen? Ek het net ’n tong, waa’mee anners kon ek hom bykom, ’n poor defenceless creature sos ek?”(p.52). Sy is ook maar net ’n mens wat die beperkinge van haar menslikheid besef.

Al mag hul argumente die indruk skep dat die kans op ’n voortgesette huwelik byna op die rotse is, is Apools K. en sy vrou wel lief vir mekaar. In die oorspronklike Plautiniese teks sowel as in die Shakespeariaanse werk word hierdie twee personasies uitgebeeld as welgestelde, mooi, waardige en welsprekende mense, gerespekteerd in hul gemeenskap. Brink wyk in sy weergawe aansienlik af van hierdie prentjie en skilder sy Apools K. en Adriana as twee arm mense uit die vissersgemeenskap. Welsprekendheid kom nie ter sprake wanneer die twee mekaar met ’n beperkte woordeskat bydam nie. Soos in die geval van Plautus en Shakespeare se klugte, is Brink se Adriana baie jaloers en besitlik. Dit dryf haar man uit die huis en (amper) in die arms van loslyf-Jessie. Die argumente en misverstande wat daar tussen Apools K. en sy vrou ontstaan, word hoofsaaklik veroorsaak deur misverstande en vergissing. Dit kan toegeskryf word aan buierigheid, asook aan tyds- en identiteitsvergissings. Die twee eggenote maak mekaar seer en al is daar uiteindelik sprake van versoening, is hul stilswye aan die einde van die stuk opmerklik. Dit is asof die leser/kyker, met betrekking tot die versoening van hierdie huwelik, met ’n oop einde gelaat word. Die leser/kyker weet nie of Apools K. en Adriana se toekoms saam rooskleurig of ’n loutere straf vir beide gaan wees nie.



Alhoewel die personasies in Brink se teks (sowel as dié van Plautus en Shakespeare) figurante is, het hulle ook persoonlike identiteit. Op 'n subtiële wyse word hulle in al drie tekste met mekaar gekontrasteer. Die opgewekte en aggressiewe Apools K. kan sy mond hou wanneer hy daarna voel, maar nogtans is hy meer temperamenteel as sy stiller en romantiese tweelingbroer. Lucy is op en wakker, maar ook meer geduldig as haar dominerende suster Adriana. Die Drommel-tweeling verhelder die verstandelike en emosionele pyn van hul broers deur hul eie beskrywings en fisiese reaksies op 'n gebeurtenis.

Elke figurant in *Kinkels innie Kabel* het 'n eie siening van die lewe. Sommiges is meer lighartig as ander en sommige is meer onoordeelkundig in hul handeling en denke as ander. Sodoende word vergissinge, misverstande en snaakshede geskep wat die spil van hierdie klugspel is.

### **3.3.3 Identiteitsvergissings**

Brink se klugspel bestaan soos die Shakespeariaanse teks uit pare tweeling wat ook 'n duplisering van die intrige tot gevolg het. Daar is 'n dualiteit teenwoordig, aangesien twee komplementêre rigtings gevolg word. Die eerste rigting is Apools P. se romantiese liefdesopenbaring aan Lucy. Dit veroorsaak die tweede rigting, naamlik dat beide die susters, Lucy en Adriana, aan die identiteitsvergissings blootgestel word. Apools P. word deur Adriana as haar ontroue man gesien, en Lucy glo dat dit haar suster se man is wat by haar aanlê. Die intrige word deur die tweeling gedupliseer: die komiese lê in die twee fisieke ewebeelde wat die voortdurende verwarring en vergissing in die hand werk. Die twee Apoolse en die twee Drommels is spieëlbeelde, maar sonder dat die een van die ander se bestaan bewus is. Sodoende parodieer hulle ook mekaar se optredes.

Tydens Apools P. (Antipholus van Sirakuse) se selfontdekkingsreis, word hy verbyster deur die mense se aannames, soos Lucy wat volhou dat sy weet wie hy is. Hy is eintlik in haar oë 'n ander persoon, naamlik Apools K. Hierteenoor word Apools K. se identiteit deurlopend genegeer soos wanneer hy by sy eie huis aanklop en nie deur sy eie vrou ingelaat word nie. Adriana word ook



verkeerdelik onder die indruk geplaas dat haar man haar suster probeer verlei het en is vas oortuig daarvan dat haar man mal geword het.

Reg aan die begin van *The Comedy of Errors* profeteer Antipholus van Sirakuse sy eie identiteitsverlies wanneer hy sê: “I will go lose myself” (II.i.14). Die gevoel van identiteitsverlies wat die figurante oor die algemeen beleef, hang saam met die skeur sowel in die familie as in persoonlike en sosiale verhoudings. Weens omstandighede buite sy beheer verloor Apools P. hom in die soeke na sy ma en sy broer, maar word deur almal in Witbaai erken en herken. Onwetend veroorsaak hy probleme in die huwelik van sy broer en sy eie vrou. Afgesien van die inbreuk wat daar op dié private verhouding gemaak word, word ’n kommersiële verhouding ook versteur deurdat sy onskuldige broer, Apools K, gearresteer word vir versuim om te betaal vir die ketting. Die verwarring tree behoorlik in wanneer Apools P. by Adriana eet en hy nie ’n benul het waarom Lucy, op wie hy verlief geraak het (en in wie hy homself vrywilliglik “verloor” het), sy attenties afwys en met hom baklei nie. Aan die ander kant glo sy broer, Apools K, dat hy sy eie huis belet word omdat sy vrou betrokke is in ’n buite-egtelike verhouding en boonop ’n komplot teen hom gesmee het. Die verhouding wat die onderskeie Apoolse met hul Drommels het, word ook versteur deurdat die twee stelle tweeling mekaar nie herken nie en mekaar soms onnodig bydam.

In hierdie aspek van identiteitsvergissing is daar nie net ’n komiese element teenwoordig nie, maar ’n belangrike tema word ook eweneens aangespreek, met name die filosofiese sinsvraag, Wie is ek? Om hierdie sinsvraag te illustreer, kan ’n mens argumenteer dat Brink gebruik maak van ’n absurditiese benadering waarvan die sentrale gedagtegang die sinloosheid, die absurditeit van die menslike bestaan is. ’n Dubbelsinnige en verwarrende toedrag van sake veroorsaak dat Apools K. en Drommel K. die lewe as sinloos ervaar. Hulle twyfel aan hul identiteit en kan hul werklikheid dus nie deurgrond nie. Die mens se identiteit is vir hom ’n standvastigheid aangesien sekerheid oor wie en wat ’n mens is, ook vir jou sekerheid waarborg oor jou regmatige plek in die wêreld. Sodra ’n mens se identiteit in gedrang kom en dit in twyfel getrek word, of, soos in die Apoolse en Drommels se geval, verwar word, word die mens oorgelewer



aan toeval en vermenigvuldigde dubbelsinnigheid. Dit kom duidelik na vore in die volgende passasie:

*Apools P.*: Nou's ek skoon deurmekaar in my kop (p.15).

*Apools P.*: Het daai Slams vannie Klopse my getoor? Het ek in 'n droom met die vroumens getrou? Of droom ek nou? Dalk issit sy wat getik is... (p.18)

*Apools P.*: Is ek nou innie hemel, of oppie aarde, of innie waters onne' die aarde? (p.19)

*Drommel P.*: Apools, kyk my goed. Kyk my. Sê my stryt: is ek Drommel? Is ek jou pël? Is ek ek? (p.30).

Die waarheid ontglimp die personasies voortdurend. Hulle beskik terselfdertyd ook nie oor die vermoë om die onderliggende rede vir die deurmekaarspul te ontsyfer nie. Die blitsvinnige verloop van die dubbelsinnighede is ook metafores vir die waarheid wat die karakters deurlopend bly ontglimp. Nieteenstaande sy verset en ontkenning, bly Adriana glo dat Apools P. haar ontroue man is. Adriana en haar suster Lucy glo as 't ware in 'n fantasie wat as gevolg van 'n identiteitsvergissing geskep is. Sodoende laat Apools P. se liefdesverklaring vir Lucy sê: "Ma' is jy nou mal, Apools?" (p.28) omdat sy onder die wanindruk geplaas word dat hy Apools K. is.

Wanneer Magiel, die ontknoper van hierdie hele krisis (soos Messenio in die *Menaechmi*), teen die einde van die klugspel verskyn en die ontknopende handeling lewer deurdat hy vir Apools K. en vir Drommel K. saam met hul tweelingbroers sien en uitken, vind 'n radikale wending in die stuk plaas. Die mense verkry sekerheid aangaande hul identiteit. Hul lewens is nie meer sinloos nie. Die hele warboel van vergissings, toeval, misverstande en so meer kan as 't ware met die soeke na sin vergelyk word. Orde word uit die chaos geskep met die herkenning én erkenning van sowel die self as die ander. Deurdat dit spesifiek die slaaf is wat die bevryding bring, bewerkstellig sowel Plautus as Brink 'n komiese tegniek.



### **3.3.4 Politiek**

Brink se teks stem veral ooreen met die Plautiniese en Shakespeariaanse voorgangers deurdat dit ook as ideologiese kommentaar gesien kan word. Waar Shakespeare en Plautus dit het oor die rol van die vrou, kan daar geargumenteer word dat Brink absurdities met die politiese in die teks omgaan, soos uitgelig deur die volgende stukkie sarkastiese ideologiese kommentaar:

*Apoels K:* In hierdie land is elke man mos 'n vrye man. Is van allie vryheid lat ons al soe lyk. Ma' dis jy wat bedonnerd in jou kop is: ek het jou lankal gesê ons moet hier ytkom: hê-jy nog 'ie 'n bus gekry nie? (p.41).

Brink se intrige speel af in Witbaai, 'n vissersdorpie digby Kaapstad. Soos in die Shakespeariaanse teks, word die see ook hier as metafoor gebruik vir die verlore en verwarde mens. Die mens in die Shakespeariaanse en Brinkiaanse teks is as 't ware vasgevang in 'n see van vergissings en verwarrings wat al hoe wyer uitkring, en die figurante amper konsumeer. Die beeld van die see verleen, saam met die raaisels, woordspelings en ander gelokaliseerde metafore, 'n groter dimensie aan die klugspel. Ek is van mening dat Brink Witbaai ook as 'n metafoor gebruik vir die blanke apartheidsregering van daardie tyd (1970) wat deur beperkende wette chaos en bevraagtekening van die eie identiteit veroorsaak het. Soos wat die nie-blankes in die apartheidsera in 'n wit bestel onderdruk is, bevind die vissersgemeenskap van Witbaai hulle in 'n area waar hulle onderduk word deur al die vergissinge en verwarrings. Deurdat daar uit die deurmekaar rumoer uiteindelik sekerheid en orde gehef word, sê (profeteer) Brink dat die apartheidsregering ook kan verander en 'n regering kan word wat die land kan regeer sonder kunsmatige indelings. Niks is te staties of onmoontlik nie.

Dit wil dus voorkom asof die skrywer die lewe binne die politieke bestel van daardie tyd bevraagteken, want ons is almal tog "Separate but equal" (p.59). In Brink se karikature herken ons menslike eienskappe en nie eienskappe wat

kleurgebonde is nie. Ons is almal op gelyke voet - die politieke boodskap van die teks.

### **3.3.5 Die fantasie-element**

Juis omdat die waarheid die karakters ontglip as gevolg van die identiteitsvergissings, speel fantasie 'n belangrike rol in hierdie klugspel. Fantasie skep die agtergrond waarteen die absurde gebeure en situasies hul afspeel. Du Plooy (1992: 121) beskryf fantasie soos volg: "Die eenvoudigste en opvallendste kenmerk van die fantasie is die versteuring van die normale wette van oorsaak en gevolg van die primêre wêreld." In *The Comedy of Errors* (II.ii.192) word die fantastiese aard van gebeure soos volg deur Dromio van Sirakuse beoordeel:

O for my beads; I cross me for a sinner.  
This is the fairy land; O spite of spites,  
We talk with goblins, owls, and elvish spirits  
If we obey them not, this will ensue -  
They'll suck our breath, or pinch us black and blue.

Deur fantasie word daar 'n komiese skynwerklikheid in Shakespeare se komedie geskep. Hierdie tipe realiteit word beheers deur die twee tweeling se absurde optredes en handeling. Mettertyd raak die waarheid en die illusies waaronder mense geplaas word, so vermeng dat fantasie werklikheid word en dat elkeen deel word van hierdie fantasie en dit ten volle aanvaar as die werklikheid. Die wêreld word vir die mens onverstaanbaar en vreemd. Hy begin dink dat hy getoor is en twyfel aan sy eie rasonale vermoë. Al oplossing wat die mens kan vind, is om deel te word van hierdie fantasiewêreld:

*Apoos P.:* Ek dink ons moet liewerster ma' saamspeel tot ons wiet wat die metter is, anne's beland ons nog in 'n liederlike mess voor die dag yt is" (p. 18).

Vergelyk ook dieselfde situasie in *The Comedy of Errors* (II.ii.187):



*Antipholus van Sirakuse*: Or sleep I now, and think I hear all this?

What error drives our eyes and ears amiss?

Until I know this sure uncertainty,

I'll entertain the offer'd fallacy.

Soos Antipholus, kom ook Apools K. met Magiel by die huis aan, maar vind dat hy uitgesluit is. Lucy jaag hom weg, wat beteken dat sy nie tussen hom en sy tweelingbroer Apools P., met 'n heeltemal teenoorgestelde houding, kan onderskei nie. Wanneer laasgenoemde egter dit aan haar noem dat hy haar nie ken nie en dat hy nie weet wie "daai vrou da' binne" (p.28) is nie, klink dit vir haar of sy van haar sinne beroof is:

*Lucy*: Ma' is jy nou mal, Apools?

*Apools P.*: Nie mal nie, Lucy, net lief vi' jou. Kan jy nie sien nie? Gat-oor-kop.

Soos in Shakespeare se werk misgis ook die "loslyf-girl" Jessie haar deur Apools vir die verkeerde man aan te sien: "Nou wiet ek: Apools is raving mad. En 'n uur gelede was dit alles nog moonlight en roses" (p. 42). Dit vind die volgende parallel in Shakespeare waar die courtesane presies dieselfde sê: "My way is now to his house and tell his wife that, being lunatic, he rush'd into my house and took perforce my ring away" (IV.iv.78). In die *Menaechmi* vind dieselfde vergissingssituasies reeds plaas.

Dit blyk uit die bogenoemde voorbeelde dat hierdie onvermoë om verby die fantasie te kyk en die waarheid te kan raaksien, die karakters tot verskillende gevolgtrekkings laat kom: hulle beskou die ander figure as mal; hulle voel daar word die gek met hulle geskeer of dat townary plaasvind (soos Apools P. en Drommel P. wat daarvan oortuig is dat Knippie, Jessie en Adriana almal townaars is). Die fantasie word dus nie net werklikheid nie, maar transendeer ook die werklikheidselement en veroorsaak as 't ware hallusinasies. In hierdie komedie konsumeer fantasie dus werklikheid en deur al die vergissinge word vertrou in mekaar en in die self ook vernietig.

### **3.3.6 Toeval in *Kinkels innie Kabel***

Naas identiteitsvergissinge en die fantasie-element, speel toeval 'n belangrike rol in al drie die behandelde klugte. Dit is toevallig dat die twee stelle identiese tweeling by mekaar uitkom en deurmekaar raak. Ook is dit as gevolg van toeval dat Apools K. die vorige week 'n "paar oulap" (p.8) aan Drommel K. gegee het en Apools P. vir Drommel P. ook nou geld gee; Drommel P. onderbreek hierdie onderonsie tussen Apools P. en Lucy toevallig voordat hy haar kan "ryp" (p.29) en sodoende sy ware identiteit kan openbaar. Deur blote toeval vlug Apools en Drommel ook in Emily se sektekerk in (p.50).

### **3.3.7 Ironie in *Kinkels innie Kabel***

Soos in die *Menaechmi* waar dramatiese ironie deel is van Plautus se komiese tegniek, is ironie 'n verdere eienskap van Brink se klug. Hierdie ironie kan geïllustreer word aan die hand van die insident waar Apools K. met Magiel by die huis aankom en dan uitgesluit word omdat hy aangesien word vir iemand anders (pp. 20-26). Sy vrou dink hy is alreeds binne (in die vorm van Apools P.) en sien hom vir 'n bedelaar aan. Hy dink sy verbied hom om die huis te betree en daarom besluit hy om sy vryheid te gaan geniet. Dieselfde insident word ook in die *Menaechmi* en *The Comedy of Errors* (III.i.47-49) aangetref.

### **3.3.8 Klugtige geweld**

Daar is reeds verwys (p. 8) na die morele verdorwenheid wat in komedieprotagoniste aangetref word. Een tipe morele verdorwenheid is fisieke en verbale mishandeling. Hierdie tendens word in sowel antieke Griekse komedies as in hulle Romeinse verwerkings (soos Plautus se *Menaechmi*) aangetref waarin die karakters mekaar klugtig "aanrand". Volgens Heath (1996: lxii) het Aristoteles hom nie veel daaraan gesteur dat komediedigters van lasterlike en onbehoorlike taal gebruik gemaak het nie. In sy *Nikomacheïese Etiek* wys Aristoteles wel op 'n verskuiwing van die openlike onweloweglikheid van die Ou Komedie na die gebruik van insinuasie in die Middelkomedie, wat



volgens hom ook meer behoorlik is. Heath (1996: lxii) is van mening dat Aristoteles hiermee voorkeur gee aan die meer resente komedie: “[...] in fact it only implies that the more recent style of comedy is a better guide to the standards of behaviour to be observed in everyday life”. In Hoofstuk 25 van sy *Ars Poetica* sê Aristoteles dat “correctness is not the same thing in ethics and poetry” en “in evaluating any utterance or action, one must take into account not just the moral qualities of what is actually done or said, but also the identity of the agent or speaker” (Heath 1996: lxii). Hieruit kan ’n mens aflei dat ’n groter mate van welvoeglikheid klaarblyklik nie voordelig is in ’n genre waarin moreel verdorwenes uitgebeeld word nie.

Die humoristiese inslag van ’n komedie word bewerkstellig in die klugtige voorstelling van geweld. Hierdie klugtige geweld vind gewoonlik plaas wanneer daar verwarring in die een of ander vorm plaasvind. In Brink se klug takel Magiel en Apools K. mekaar wanneer daar verwarring oor die “chain” heers (p.36); Apools K. en Drommel K. baklei met mekaar midde in die verwarring oor die koop van die tou (p.44). Dit is dus asof geweld in hierdie komedie funksioneer as ’n middel om die frustrasie oor die stand van sake fisies uit te druk.

Ook is platheid en gemene geweld, met of sonder ’n seksuele ondertoon, gewild in sowel die Plautiniese klug as in hierdie werk van Brink. In die eerste toneel van die *Pseudolus* vloek Pseudolus en sy jong meester vir Ballio. So vloek Adriana ook vir Apools K.:

*Adriana:* En nou, buffel, domoor, skorriemorrie, hoener-se-onderstel, maaifoedie, blikners, rondloopwillewragtig, dink jy miskien ek is uit jou ribbebientjie gearve? (p.17)

*Adriana:* Skurk wat hy is, swaap, onnosel, buffel, derdywel, ongeskik, misrawele sondaar, harregat, losloper, lae satang! (p.38)

Net soos Olympio se antisipasie van die fisiese en emosionele pyn wat hy vir Chalinus sal aandoen in Plautus se *Casina*, word belediging en hoonagtige leedvermaak ook in Brink se stuk aangetref:

*Drommel P* (aan Apools K): Breek jy hierie deur, dan breek ek jou nek! (p.25).

### **3.3.9 Die meganiese struktuur**

In hoofstuk 9 van die *Poëtika* tref Aristoteles 'n onderskeid tussen 'n soort komedie met “universalized stories and plots” (wat deur Krates na Athene gebring is) en die ouer tipe komedie “in the form of a lampoon” (Heath 1996: lxiii). Universaliteit, soos Aristoteles die term gebruik, hang af van die intrige se struktuur. As insidente met mekaar verbind is, uit noodsaaklikheid of waarskynlikheid, word 'n universele intrige gekonstitueer. Volgens Aristoteles is dié tipe intrige meer kenmerkend van die tragedie. Deur te verwys na die vorm van 'n spotdig, bedoel Aristoteles 'n onsamehangende reeks grappe of komiese patrone met geen noodsaaklike of waarskynlike samehang nie (dit wil sê 'n sogenaamde “episodiese” struktuur). Hy is ook van mening dat 'n komedie beter werk wanneer dit aaneengeskakel word. Waar daar net onsamehangende grappe en komiese patrone voorkom, beskik die gevolglike diskontinuiteit oor geen komiese effek nie. Net in die konteks van 'n komedie met koherensie het die skending 'n “noodsaaklikheid” en “waarskynlikheid” die effek van 'n lagwekkende misplaasheid.

Die Plautiniese, Shakespeariaanse en Brinkiaanse intriges is al drie meganies van aard. Die meganiese struktuur dra daartoe by om die gekheid en onnoselheid van die mens te onderstreep, wat verbonde is aan die stryd om vreedsame naasbestaan. Dit is 'n situasie wat nie 'n stryd hoef te wees nie, maar wat vreugde sowel as bevryding kan bring.

Daar is reeds (p. 28) verwys na Wiles se kritiek op Plautus se lomp en onsamehangende struktuur. Met die meganiese bou van die *Menaechmi*, wat deur Shakespeare en Brink oorgeneem is, bewys die klugskrywer dat daar wel 'n uitsondering op 'n reël kan wees. In hierdie opsig verwys Lawall & Quin



(1982: 7) na 'n “[...] carefully balanced structure of the alternating appearances of the brothers and the precision of the pattern of metrical variety”. Ek is dit eens met Muecke (1987: 11) dat die woord “meganies” die struktuur van dié intrige die beste beskryf. Die aksie werk as 't ware homself uit, sonder gedwonge intervensie van die skrywer (“[...]the author hides behind the workings of chance”, in Muecke (1987: 11) se woorde) of enige strategiese beplanning deur 'n karakter. Die handeling van die klug verloop seepglad. Elke gebeurtenis en handeling verkry 'n funksionele plek in die konstruksie van die intrige. So sien die tweeling mekaar nooit voor die einde van die stuk nie; hulle verskyn nooit saam in enige van die tonele nie. Wanneer die een tweelingbroer dan vir die ander een aangesien word, vind daar 'n korresponderende wending in die situasie plaas. Sodoende word ingewikkelde patrone en nuwe misverstande geskep wat hulself herhaal. Soos die klugspel vorder, word die identiteitsvergissings verbind met woordewisselings en struwelinge oor wie verantwoordelik is vir wat gebeur het. So het elke tweelingbroer sy eie stel insidente wat lynreg teenoor die ander s'n staan, maar terselfdertyd ook daarmee verweef is. Dié simmetriese ooreenkoms word onderstreep deur parallelismes sowel as kontraste tussen tonele. Apools P. veroorsaak met sy koms verwarring en verwydering tussen mense, maar daardeur bring hy ook hereniging en herkenning.

### **3.3.10 Die tydstruktuur**

Verdere komiese effekte word bewerkstellig deur die tydsberekening van *Kinkels innie Kabel*. Brink beskryf hierdie klugspel as “'n verhoogstuk in elf episodes” (1971: Voorwoord). Die voorwaartse beweging van die klug versnel soos die gevolge van die talle vergissings en verwarring meer chaos veroorsaak. Die episodes volg mekaar vinnig op en die gebeure vind alles binne een dag plaas. Die insidente in die episodes self volg mekaar ook snel en verwarrend op en hulle vind deurlopend óf te gou óf te laat plaas. In hierdie opsig moet die leser/kyker rekening hou met tydsvergissings. Hierdie tydsvergissings laat die karakters nie toe om die waarheid te ontsyfer nie, maar hulle word, soos die klugspel verloop, meer en meer verdiep in die kringloop van verwarrings en vergissings. Al wat hierdie dubbelsinnighede kan oplos, is 'n herkenningstoneel



waarin die waarheid self ontdek kan word. Dit is deur Magiel se waarneming, asook Emily se toetrede, dat die vergissings in sekerhede omskep word. Adriana besef dan ook die ware toedrag van sake en Apools P. word van sy “waansin” genees. Die gelukkige einde van die komediegenre is dus hier ter sprake deurdat elke karakter met sigself en met die ander karakters versoen word. Al die vergissings het ’n sterk romantiese ondertoon en die gelukkige einde van die klugspel kan vergelyk word met die ontwaking uit ’n droom:

*Sollie*: “Wie van julle twee is Apools en wie’s sy gies? En watter een is Drommel en waar’s sy spook? Staan syntoe” (p.57).

Alhoewel al die vergissinge opgelos word en uit die weg geruim word, word daar nogtans ten slotte ’n verdere komiese vergissing aangetref wanneer Drommel P. die Apoolse verwar:

*Apools P.*: “Dis met my wat hy praat. Ek is jou pël, Drommel, beware of any inferior imitation” (p.59).

### **3.3.11 Taalregister**

Brink skryf soos Plautus meer kollokiaal. Plautus maak in die *Menaechmi* van die Latynse omgangstaal gebruik, Latyn wat aansienlik verskil van die afgeronde en elegante Latyn van die Ciceroniaanse tydperk.

Brink skryf nie in Standaardafrikaans nie, maar in Kaapse Afrikaans. Dit beteken geensins dat daar afbreuk aan die teks gedoen word nie. Hierdie dialek word gebruik om die komiese werklikheid van die teks weer te gee. Myns insiens maak Brink van Kaapse Afrikaans gebruik nie net vir ’n komiese effek nie. Sy doel daarmee kan dieperliggend wees, naamlik taalpolitities. *Kinkels innie Kabel* is in 1971 geskryf binne ’n bepaalde politieke raamwerk, naamlik die Suid-Afrikaanse apartheidsera. Brink skryf juis in Kaapse Afrikaans, ’n sosiolinguistiese variëteit van Standaardafrikaans wat in hierdie konteks as ’n etiket vir politieke ideologie aangewend word. Hierdie variëteit van Afrikaans neem standpunt in teen die politiek wat simbolies met Standaardafrikaans



geassosieer is, en nie teen die taal nie met name Afrikanernasionalisme. Brink se taal word as 't ware as mobiliseringsinstrument aangewend om 'n alternatiewe ideologie te proklameer.

Die Kaapse Afrikaans stel die Standaardafrikaans van daardie era oop vir woordspelings, rymende verse, Shakespeariaanse gestileerde redevoering en prosagedeeltes. Hierdeur wil Brink vir die leser uitwys dat dit nie net die taal is wat oopgestel kan word nie, maar ook die ideologie wat daardeur verwoord word. Een van die opvallendste aspekte van hierdie komedie is die aard van sy dialoog. Die stuk bevat heelwat afwisseling in taalgebruik en styl. Die karakters gesels nie werklik met mekaar nie, maar praat by mekaar verby sonder dat die een werklik luister wat die ander een sê. Vanweë die deurlopende verwarring en vergissing steek daar ook nie veel logika of redelikheid in hul gesprekke nie en soms tref die leser skurwe woordspel en vulgareiteite aan soos blyk uit die volgende voorbeelde:

*Drommel K.*: “Banknote? Vi’ my? Ek het so lank laaste geld gesien, ek ken nie meer die difference tussen ’n noot en die papiertjie wat ek gebryk as ek nood het nie” (p.9).

*Adriana*: “Vir jou met jou gesig soes ’n wyfie-eend se sitplek. En toe kom jy terug met die storie van hoe hy jou kamtig geslat het en gesê het hy wil niks wiet van vrou en hys nie” (p.18).

*Apoels K.*: “As ek ’n vrou soes jy gehad het, bly ek vannie hys af weg. Hoe jy dit hou, wiet ek nie. So ’n outsize mens wat jy in paaielemente moet liefhê: en nou’s die H.P. nog op oek. Ek wiet’ie hoe jy manage nie. Piere mys op syke’-brood, jy!” (p.33).

Afgesien van die woordspelings word daar ook verwysings na die wêreld van die Bybel aangetref: “...dink jy miskien ek is uit jôú ribbebeentjie gearcarve?”(p.17); “Ek sweer as sy tot Doomsday bly lewe, dan sal sy ’n wiek lange’ brand assie res vannie wêreld” (p.30).

Benewens die woordspelings en die Bybelse verwysings beskik Brink oor 'n besondere vermoë om uiteenlopende verwysings op so 'n wyse in die dialoog in te vleg dat daar 'n dubbele komiese effek bewerkstellig word:

*Apoels P.:* Hé-hé, die Oog wat almal hie' op Witbaai sien! Ma' hoe lyk dit of jou vrou jou beetgehad het? 'Bam-bam, thank you mam! Cheer up! Happiness is 'n new chain". (pp. 31-32).

Hierin word natuurlik verwys na Xaviera Hollander se *The Happy Hooker* (1971): "Bimbam, thank you mam!", 'n aanhaling waarin sterk seksuele assosiasies opgeroep word.

### 3.4 *Kinkels innie Kabel as 'n satire*

Die HAT (2000: 957) beskryf *satire* as:

“ 'n letterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande, of tekortkomings bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor”.

*Kinkels innie Kabel* sluit by hierdie definisie aan deurdat daar met 'n satiriese bril na menslike tekortkomings, soos onsekerheid, selfbewustheid, onkundigheid en dislojaliteit gekyk word. Hierdie menslike tekortkominge word bespotlik voorgestel deur die parodie van die sosiale sowel as heersende politieke situasies van daardie tyd.

Pretorius (1994: 464) onderskei die pessimistiese Juvenalis-tipe van die optimistiese Horatius-tipe satire. Volgens die Juvenalis-tipe satire is boosheid gewortel in die mens se aard; die satirikus se werk is dus deurdring met venyn wanneer hy oor die mens skryf. Sy satire is in die vorm van morele verontwaardiging en protes. Brink se *Kinkels innie Kabel* resorteer onder die ander vorm van satire, die Horatius-tipe. Wat Edmonds (1979: xli) oor Shakespeare se *The Comedy of Errors* te sê het, geld ook vir Brink: “He, more or less, tries to imagine people's real responses to each other, and he doesn't



take sides, though *we* may do so.” Geeneen van Brink se personasies is buitengewoon goed of sleg nie. Soos ek uit die teks afgelei het, word daar op 'n simpatieke wyse met die mens omgegaan. Dwaasheid en boosheid word nie gesien as ingebore in die mens nie, maar dit is foute/kwale wat genees kan word. Humor word vir hierdie doeleindes aangewend (Pretorius 1992: 464). Ek het dit ervaar as 'n vriendelike, aangename en joviale humor wat gerig is op tipes eerder as individue, op dwaashede eerder as gebreke. Hiermee slaag die skrywer daarin om nie vas te val in die maak van morele uitsprake (met ander woorde, veroordeling nie), maar om die leser te oorreed om tot 'n eie konklusie te kom.

Die satiriese tegniek steun primêr op 'n appèl op die intellek. Die satire sal nie slaag as die kyker/hoorder/leser nie die grap snap of geen voorkennis het van dit waarmee die spot gedryf word nie. Die trefkrag van die satire lê grotendeels in bespotting. Myns insiens vat Highet (1962: 10) die doel van 'n satire die beste vas: “[...] to tell the truth laughing”.

Soos Plautus in die *Menaechmi* verwys na gebeure van sy tyd, word daar in Brink se dialoog talle verwysings aangetref waarin daar op 'n ongeërgde wyse met Suid-Afrika en sy mense gespot word. Voorbeelde hiervan is soos wanneer Sollie vir Aikôna sê “Loep klac dan by die Wêreldraad” (p. 4) of “Jy kom van Jo'burg af en ons is Kaaps: no mixed sports” (p. 3) “Wat se stukkende hart issit met jou? Gaan haal vi' jou 'n nuwe by Groote Schuur”; “...dan spaai ons hulle van binne af yt, so Hertzog-stryk” (p.7) Later praat Lucy van die “Publications Control Board” (p.11) en Magiel kla oor “Inflation and all that” (p.35).

Spot, wat ook die absurde en groteske kan betrek, is 'n belangrike aspek van satire wat ook in hierdie werk voorkom. Brink spot, maar sy lag is “wholesome laughter” (Pretorius 1992: 465). Vervolgens sal die medium bespreek word waardeur Brink in sy satiriese werk spot, met name die *parodie*.

### 3.4.1 Satiriese bespotting: die parodie

Die parodie is stellig een van die Grieke se bekendste skeppings. Soos reeds genoem behoort dit tot die genus van die satire. Oorspronklik het dit gedui op die lagwekkende nabootsing van 'n bekende, ernstige gedig. Daarom is dit as 'n tipe "newelied" beskou. (Bisschoff, 1994: 370). Volgens Rose (1974:8) word die term *parodie* afgelei van die Griekse *parodia* wat dui op:

"[...] a narrative poem of moderate length, in epic metre, using epic vocabulary, and treating a light, satirical, or mock-heroic subject."

Hierdie betekenis word afgelei van die wyse waarop Aristoteles die woord in sy *Ars Poetica* (Hoofstuk V) gebruik (Rose 1974: 8). Rose lê verder ook klem op die gebruik van parodie deur Aristofanes as 'n "device for comic quotation" .

Myns insiens definieer Hambidge (1995: 19) die parodie die beste:

"Parodie kan ten beste beskryf of gedefinieer word as 'n skilder wat peuter met die verf van 'n ou skildery - net om uit te vind dat dit verskillende lae bevat. Ten einde 'n eie stempel te laat, is dit beter om daaroor te verf."

Dat Brink ook letterlik oor "ou skilderye" (Hambidge, 1995:19) verf, soos Shakespeare se *The Comedy of Errors*, *Julius Caesar* en *Romeo and Juliet*, blyk ook duidelik in *Kinkels innie Kabel*. Brink se verwysings na Shakespeare is met opset misplaas, banaal of dubbelsinnig. Dit is nie die soort verwysing wat 'n mens noodwendig by die betrokke karakter verwag nie, maar juis vanweë dié klug se komiese werklikheid is dit nie onvanpas nie. Deur die betrokke verwysings binne 'n ander konteks aan te wend, word hulle gereduseer tot die klugtige of geparodieer. Een voorbeeld hiervan word op p. 24 van Brink se werk aangetref:

*Drommel P*: "What's in a name? My naam is Drommel en stop jou getjommel"  
(p.24) uit *Romeo and Juliet* (II.ii.93).



Shakespeare skryf in 'n meer formele Engels. Brink erken hierdie taalgebruik, maar dryf ook die spot daarmee, soos in die volgende passasie:

*Emily*: "How long hath this possession held the man? (vergelyk *The Comedy of Errors*, V.i.90)

*Adriana*: Nou praat jy te hoog vi' my

*Emily*: Hoe lank is hy al betjoins? (p.51).

Volgens Leach (1969:39) word literêre parodie ook reeds in die *Menaechmi* aangetref wanneer Menaechmus voorgee dat hy mal is en frases van bekende Euripideïese tragedies, soos die *Bakchai* en *Herakles*, uiter.

Die essensie van die komiese lê in die onverwagse, en daarom is die komiese wêreld ook 'n onvoorsiene wêreld. In Plautus se *Menaechmi* word die ekstreem hiërargiese Romeinse wêreld, met sy streng gedwonge onderdanigheid en sy rigiede huislike lewe, waar die *pater familias* aan die hoof gestaan het, geparodieer. In Plautus se wêreld is dit die slaaf of die persoon wat normaalweg oor die minste outoriteit beskik, wat regeer en op wie die fokus val. Shakespeare en Brink volg ook Plautus se voorbeeld. Hul "helde" is deurmekaar sukkelaars wat gek en verward optree. Hulle is slawe van hul eie onsekerheid en kan dus nie as gebalanseerde figure gesien of gerespekteer word nie. Afgesien van die ommeswaai van rolle tussen die *spoedaioi* en die *phauloi*, word die tradisionele rol tussen man en vrou ook omgekeer. Die vrou binne die tradisionele Romeinse beskawing het 'n spesifieke rol vervul, naamlik dié van vrou, huisvrou en moeder. In Plautus se wêreld is dit egter die vrou wat die plek van die *pater familias* inneem. In die openingslied van die *Menaechmi* stel Menaechmus sy vrou se beperkende en jaloerse optrede onomwonde :

However often I try to go out, you detain me, delay me, demand me such details  
as

where I'm going, what I'm doing, what's my business all about,  
deals I'm making, undertaking, what I did when I was out.

I don't have a wife, I've wed a custom's office bureaucrat



for I must declare the things I've done, I'm doing and all that!  
(Watling 1976: 12).

Deur hierdie wyse van parodiëring lewer sowel Plautus as Shakespeare kritiek op die plek van die vrou in die sosiale orde. Ek sien veral Plautus se karikaturisering van die *Matrona* as sy manier om die Romeinse vrou onder 'n vergrootglas te plaas. In sy wêreld is sy nie meer net 'n huishoudster en 'n moeder nie, maar hy wys vir die leser/kyker dat 'n vrou meer geskakeerd is as dit. Sy kan die man se plek as *pater familias* volstaan. In beide Shakespeare en Brink se werk word die belangrikheid van die vrou ook erken, maar nie so veel gekarikaturiseer soos in Plautus se geval nie. Deur Efesiërs 5 verse 22, 25 en 28 as subteks in te voeg, beklemtoon Shakespeare die belang van 'n man en vrou se wedersydse onderdanigheid aan mekaar. Die wyse waarop Brink die vrou behandel, is reeds aan die hand van Adriana se karakter bespreek (p. 71).

Plautus parodieer ook die Romeinse ideaal van die huwelik, spesifiek wat getrouheid en onderdanigheid aan mekaar betref. Hierdie ideale word in die *Menaechmi* geparodieer deurdat Menaechmus meer getrou is aan sy minnares Erotium en onderdanig is aan haar wense. Hierdie parodiëring word beklemtoon deur die manteltoneel: Menaechmus steel van sy vrou om sy getrouheid aan sy minnares te bewys.

Volgens Faas (1986: 23) word die tragedie gekenmerk deur 'n wêreldontvlugtingshouding: die chaotiese, destruktiewe kant van die heelal word vermy eerder as om dit in die gesig te staar. Dit is juis wat die Plautiniese, Shakespeariaanse en die Brinkiaanse komedie parodieer. Die chaotiese is die middelpunt van dié klugspele. Hierdie outeurs herwin die irrasionele, absurde en onverklaarbare aard van die mens en sy wêreld wat in die tragedie gesubsumeer word.

Deurdat Brink as 't ware met die Shakespeariaanse aanhalings spot, en deurdat sowel Plautus as Shakespeare ook die spot dryf met tradisionele konsepte in die antieke wêreld en spesifiek in die tragedie, erken hulle ook die relevansie daarvan. In hierdie parodiëring is daar erkenning sowel as verkenning opgesluit:



erkenning omdat die aanhalings en fasette steeds lewendig gehou word in die nuwe diskoers en verkenning omdat die moontlikhede van 'n nuwe uiting ondersoek word (Hambidge 1995:19).

### **3.5 Onderliggende temas in *Kinkels innie Kabel***

Donald Haberman (1981: 29) haal vir Erich Segal aan wat sê:

“His art does not give rise to ‘thoughtful laughter’ [...] For True Comedy should banish all thought of mortality and morality.”

Segal gaan van die standpunt uit dat 'n komedie nie op dieperliggende temas ingestel is nie en daarom kan dit nie 'n deurdagte lag produseer nie. Myns insiens ontlok Plautus (en in hierdie opsig ook sy volgelinge soos Shakespeare en Brink) wel 'n deurdagte lag deur die aanbieding van verskeie dieperliggende temas. Tot dusver is daar na *Kinkels innie Kabel* gekyk as klug. Daarbenewens is die werk se satiriese sowel as parodiese elemente bestudeer. Ten slotte ag ek dit belangrik om kortliks ook die ernstiger temas te bespreek wat in hierdie werk voorkom. Hiermee gee ek te kenne dat hierdie toneelstuk nie net om die klugtige gaan nie, maar ook om die meer ernstige. In hierdie opsig kan die klug verbind word met die komedie. Die konflik tussen lyfeienskap en vryheid is, naas die tema van identiteitsvergissings en verwarrings, 'n belangrike tema in die klugspel; die reg, asook die dood en wedergeboorte, vorm gesamentlik ernstige subtemas in dié verhoogstuk.

#### **3.5.1 Gebondenheid versus vryheid**

'n Aspek wat reeds in die *Menaechmi* (en ook in Shakespeare se *The Comedy of Errors* en Brink se *Kinkels innie Kabel*) ter sprake kom, is die deurlopende verwysing na en verskyning van lyfeienskap versus vryheid. Volgens Haberman (1982: 131) was individuele vryheid 'n Romeinse ideaal wat deur Plautus besing en gevier is. Die rede vir hierdie viering kan toegeskryf word aan die transformasie wat reeds voor Plautus se tyd teweeggebring is deur die *Lex Hortensia* (287 v.C). Deur hierdie wetgewing is die soewereine mag van Rome



gelaat in die hande van die *concilium plebis* en die skeiding tussen die patrisiërs en die plebeiers is ook daarmee opgehef. Die mag het nou verskuif van die aristokrasie na die gewone burger. Volgens Haberman (1982: 131) is die teater aan Rome bekend gestel in dié tydperk, toe die patrisiese identiteit gesekulariseer is. Plautus se teater het het juis aanklank by die gehore gevind omdat daar nie gefokus is op mitologiese helde of groepe nie, maar (soos by Euripides) op die mens en menslike probleme. So word die Plautiniese karakters uitgebeeld as persone wat op soek is na individuele vryheid. Hierdie vryheid hou vir elke karakter iets anders in: “Peniculus is in search of dinner; the Wife, of the pleasures Menaechmus; Erotium, of money; and Menaechmus I, of freedom to enjoy himself” (Haberman 1982: 131).

Die konsep van lyfeienskap word reeds in die eerste toneel van Brink en Shakespeare se werk gemanifesteer wanneer Aikôna (soos gemodelleer op Shakespeare se Aegeon) gevang en gevonniss word. Hierdie kwessie word voortgesit met Adriana, wat aan haar suster Lucy vra waarom mans meer vryheid as vrouens het. Dit kulmineer in die eindtonele waar Apools K. en Drommel K. vasgebind word, en waar Adriana vir Knippie beveel om Apools P. ook vas te bind. Ander vorme van gebondenheid wat aangetref word, is Apools K. wat (soos die Plautiniese Menaechmus en die Shakespeariaanse Antipholus van Efese) gebonde is aan sy vrou en minnares terwyl sy broer Apools P. (soos Sosicles in die Latynse teks en Antipholus van Sirakuse in die Engelse weergawe) gebonde is deur die soektog na sy broer. Al die gebeure eindig met ’n verandering na vryheid wanneer Sollie vir Aikôna vryspreek en al die ander figure ook bevry word van vergissinge, dubbelsinnighede en verwarring. Dit is juis deur Apools K. se soektog wat hy selfontdekking en vryheid aan sy broer en aan homself gee. Apools K. kon hierdie ontdekkings nie self maak nie aangesien hy homself nie van sy sosiale gebondenheid kon bevry nie. Alhoewel sy broer hom aanvanklik van sy sosiale rol vervreem (deur per ongeluk sy plek in te neem), gee hy dit ook vir hom terug saam met die geskenk van ’n herontdekte identiteit en ’n kans om ’n nuwe blaadjie in sy lewe om te slaan.



### **3.5.2 Tydsbeperking**

By Brink sowel as Shakespeare is dramatiese tyd van wesenlike belang: Beide dramaturge vereis dat al die aksie teen “vanaand voor sononner” (p. 5) moet kulmineer. Dit is die tyd wat Sollie Aikôna se “tien rand faain [gaan] kollek” (p.8).

### **3.5.3 Dreigemente**

Daar word verskeie dreigemente in hierdie klug van Brink aangetref. Dit open met Aikôna wat onbewustelik die wet oortree. Hy word deur Sollie en sy Klopse aangesien as ’n spioen wanneer hy roomys verkoop op die perseel waar hulle oefen vir die kompetisie op “Twiede Niewejaar” (p.2), en omdat hulle ook ’n sogenaamde “bên op mixed sports” het (hulle is Kaaps en hy is ’n Johannesburger) word hy beboet met R10 wat hy moet insamel terwyl hy net sy rooi onderbroek aan het. Eers dan sal Sollie hom tegemoetkom en hom sy klere teruggee. Saam met hierdie dreigement is daar ook die einde van die stuk wat dreig om voortydig plaas te vind. Op verskeie stadiums kom die karakters naby aan die ware toedrag van sake soos wanneer beide Apoolse en Drommels aan die teenoorgestelde kante van Adriana se huis is (p.25).

### **3.5.4 Sedeles**

Tog eindig die stuk nie voortydig nie omdat die karikature eers iets moet leer uit hul dade. So beskou Sollie homself as simpatiek gesind teenoor Aikôna deur vir hom tyd te gee om sy boete in te samel, maar terselfdertyd hou hy vol “die law is die law” (p.5), en daarom moet Aikôna (vir sy onskuldige optrede) gestraf word. Tog moet daar ook in gedagte gehou word dat Aikôna se straf berus op R10 (’n bedrag waaruit Sollie voordeel sal trek) en nie soseer op die reg nie. Die feit dat Sollie aan die einde van die klug vir Aikôna verskoon dui daarop dat hy geleer het om meer simpatiek en minder selfgesentreerd teenoor mense op te tree.

### **3.5.5 Die soeke na identiteit**

'n Ander element van Shakespeare se teks wat in *Kinkels innie Kabel* oorgeneem is, is die frase “a drop of water” (vergelyk *The Comedy of Errors*, I.ii.14). Volgens Leach (1975: 32) word hierdie waterbeeld in die *Menaechmi* net gebruik om die eenvoudige fisiese ooreenkoms tussen die broers te beskryf, maar in *The Comedy of Errors* (I.ii.14) word die beeld aangewend om die soektog na 'n identiteit te artikuleer: “[...] the solitary drop of water comes to stand for the experience of self-searching and self-discovery in which all the characters are concerned”. In die Shakespeariaanse klugspel word die uitdrukking gebruik wanneer Adriana van haar man, Antipholus van Efese, praat en sy hul skeiding vergelyk met die skeiding van water (*The Comedy of Errors*, II.ii.32). Hierdie uitdrukking verwys dus na die samesyn van twee mense en impliseer 'n intieme band. Die frase word in die Brinkiaanse weergawe deur Apools P. gebruik om homself te beskryf as 'n “droppie” (p.8) wat 'n ander druppeltjie probeer vind in die see van die mensdom. In hierdie geval verwys hy na die soeke na sy langverlore broer en vader.

### **3.5.6 'n Nuwe lewe**

Wanneer almal mekaar aan die einde van Shakespeare en Brink se onderskeie klugspele opnuut vind, word persoonlike verhoudings herstel. So word Apools P. in Brink met Lucy verenig, terwyl Apools K. en sy vader Aikôna nie net met mekaar herenig word nie, maar ook met hul onderskeie vrouens, Adriana en Emily. Die situasie lyk dus nou drasties anders as wat dit voor die mallemeule van vergissings en verwarrings daar uitgesien het: Aikôna was toe 'n man sonder vrou en die helfte van sy kroos. Hy het boonop in daardie stadium sy ander seun (Apools P.) vir 'n geruime tyd nie gesien nie. Die intensiteit van dié pa en seun se skeiding word onderstreep deur die feit dat Apools P. nie eens bewus was van sy vader se teenwoordigheid in dieselfde stad nie. Apools K. en Adriana was ook vervreemd van mekaar en verlore in die kapitalistiese samelewing van besigheid en van streng wette waarin daar teen vreemdelinge gediskrimineer word. Deurdat die betrokke persoonlike verhoudings weer herstel word, word daar ook gehoor gegee aan 'n hoër orde, soos vervat in



Paulus se brief aan die Efesiërs (5: 22, 25 en 28). Hierdie Bybelverse is deur Shakespeare as subteks gebruik om 'n religieuse nuanse aan sy weergawe van die Latynse klug te gee.

### **3.5.7 Eersgeboortereg**

Eersgeboortereg is 'n kwessie waarmee Brink, soos Shakespeare ook in sy werk speel. Hierdie aspek kom veral ter sprake aan die einde van die toneelstuk wanneer die twee Drommels op die verhoog bly staan. In veral die Bybelse tye (vergelyk verhale soos Kaïn en Abel; Jakob en Esau), het die oudste seun altyd voorrang geniet, maar aangesien die Drommels tweelingbroers is, is dit nie moontlik om vas te stel wie die oudste is nie. Daarom besluit die twee broers om saam te loop, eerder as om te stry oor wie die oudste is en moet voor loop. Alhoewel humoristies ingekleur, het hierdie kwessie ware historiese implikasies: so is daar die Bybelverhaal van Jakob en Esau waarin Jakob sy broer uit hul erfposisie bedrieg. In die Romeinse mite oor Romulus en Remus vermoor die een tweelingbroer die ander. Alhoewel die gebruik van 'n tweeling in *Kinkels innie Kabel* in 'n komiese konteks voorkom, is dit egter inherent nie so humoristies nie. Afgesien van die verwysing na eersgeboortereg, word politieke kommentaar op die apartheidsregime ook hierin vervat. Brink wil vir die leser (veral die leser van daardie tyd) sê dat alle kleure en kulture binne die Suid-Afrikaanse reënboognasie "Separate but equal" (p.59) is.

### **3.5.8 Verdeeldheid versus eenheid**

'n Verdere tema wat subtiel aansluit by die verskillende opvattinge oor tweeling en seuns, is dié van verdeeldheid versus eenheid. Tweeling is naamlik beskou as twee afsonderlike of alternatiewe paaie, terwyl seuns beskou is as verlengstukke van hul vaders ([www.gradesaver.com](http://www.gradesaver.com). *The Comedy of Errors*. 8 Maart 2001). In hierdie klug tree die kwessie na vore deur die analise van die gebeure waarvan Aikôna vertel. Na die skipbreuk wat Aikôna van sy kinders skei, word hy 'n verdeelde man. Waar hy vantevore getroud was, is hy na die skipbreuk 'n oujongkêrel. Aangesien die seuns verlengstukke van hul vader is, is die een (Apoos K.) getroud en die ander (Apoos P.) ongetroud. Aan

die einde van die stuk word Aikôna herenig met sy langverlore vrou Emily en albei sy seuns beland by hul geliefdes.

### **3.5.9 Ongerealiseerde besitting**

Ten slotte noem ek die goue ketting wat deur Shakespeare sowel as Brink gebruik word. Dit het dieselfde funksie as die mantel in die *Menaechmi*. Die goue ketting is die enigste voorwerp wat 'n dieper betekenis dra in Brink se stuk. Soos Plautus se mantel, is die goue ketting 'n simbool van ongerealiseerde besitting. Eerstens word dit aan Adriana beloof, dan aan die loslyfvrou Jessie, maar nie een van hulle kry dit nie. Apools K. en Magiel word gearresteer omdat nie een van hulle die goue ketting in hul besit het nie aangesien dit verkeerdelik aan Apools P. gegee is. Die goue ketting funksioneer ook as 'n simbool van geld aangesien skuld daarmee gedelg kan word. Die waarde daarvan is genoeg om Aikôna se R10 skuld te delg, en indien Apools K. die ketting by hom gehad het, sou hy dadelik verskoon kon word.



## Slotbeskouing

In hierdie verhandeling is die klug bestudeer, 'n vorm van vermaak wat onder die generiese term *Komedie* ressorteer. Aan die begin van hierdie studie is gesê dat komedie 'n dinamiese begrip is. Dit is 'n veelkantige term aangesien parodie, satire, tragikomedie en ook die klug daaronder ressorteer. Die klug kan as komedie beskou word juis omdat dit snaaks is, maar dit is 'n vorm van komedie wat net ingestel is op vermaak en geen bepaalde siening van die lewe weergee nie. Na die bestudering van *Kinkels innie Kabel* kan daar egter tot die slotsom gekom word dat dit moeilik is om tussen die klug en die komedie te onderskei, aangesien daar in 'n klug, soos Brink se werk, nie net die ligsinnige, die absurde en die belaglike te vinde is nie, maar ook dieperliggende temas. So kan 'n komedie ook so na aan 'n klug grens dat dit eintlik as sodanig bestempel moet word. Daar bestaan dus verskillende skakerings tussen die komedie en die klug.

Dat André P. Brink vir Plautus (deur die vertaling en aanpassing van Shakespeare) verafrikaans, is nie die enigste aanknopingspunt wat tussen die twee skrywers bestaan nie. Plautus en Brink is ongetwyfeld belangrike historiese figure in 'n literêre sowel as ideologiese sin. Enersyds kan Brink gesien word as 'n vormgewer van die Afrikaanse drama- en romankuns, net soos Plautus gesien kan word as die vormgewer van die Europese klug en komedie. In hierdie sin word hulle dus belangrik geag aangesien beide skrywers genres gevorm en getransformeer het. In Plautus se geval word sy werk later deur Shakespeare, Molière en Brink oorgeneem; in Brink se geval word baie van sy werke vertaal en geniet hy ook internasionale erkenning. Andersyds vorm Plautus se klugspele deel van 'n integrale sisteem. Die ideologiese funksie van sy tekste kan geanaliseer word in verhouding met 'n Romeinse gehoor in 'n era toe Rome op die oorname van die Westerse wêreld ingestel was. So kan die ideologiese funksie van Brink se *Kinkels innie Kabel* sowel as sy ander vroeë werke, ook geanaliseer word in verhouding met 'n Suid-Afrikaanse gehoor wat onderworpe was aan 'n onderdrukkende politieke bestel wat op rassediskriminasie ingestel was.

Soos wat Plautus in die tydperk van Cato die Sensor geskryf het, 'n tydperk wat gekenmerk is deur 'n verwaande, bekrompe samelewing wat onverdraagsaam teenoor vryheid gestaan het, skryf Brink in 'n tyd waarin die Suid-Afrikaanse regering ook bekrompe en onverdraagsaam teenoor multikulturalisme en dus individuele vryheid gestaan het. Tog vermag beide hierdie outeurs dit om deur hul kreatiewe skryfvermoë 'n vrye wêreld te skep waarin Romeine asook agtergeblewe Suid-Afrikaners kan ontsnap van die regering waaronder hulle gebuk moes leef.



## Bibliografie

### Gepubliseerde tekste

- Beare, W. 1955. *The Roman Stage*. Londen: Methuen
- Bisschoff, A.M. 1992. *Parodie*. In : Cloete, T.T. (red.) *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: Haum Literêr
- Bosman, D.B., Van der Merwe, I.W. en Hiemstra, L.W. 1995 (1984). *Tweetalige Woordeboek*. Agstê en hersiene uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, A.P. 1971. *Kinkels innie Kabel*. Kaapstad: Buren-Uitgewers.
- Casson, L. 1960. *Masters of Ancient Comedy*. New York: Macmillan.
- Castellani, V. 1988. *Plautus versus Komoidia: popular farce at Rome*. In: Redmond, J. (red.) *Themes in Drama* (pp. ), New York: Cambridge University Press.
- Cilliers, L. 1996. *Conspiracy of fun: Breaking dramatic illusion in Roman Comedy*. *Akroterion* 41: 105- 113
- Cronjé, G. 1971. *Die Drama as Speelstuk*. Johannesburg: Voortrekkerpers
- Die Bybel. *Nuwe vertaling* (met herformulerings). (1983) 1987. Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Degenaar, J.J. 1990. *Intertekstualiteit*. In: Malan, C. en G.A Jooste (reds.) *Onder andere*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika
- Duckworth, G.E. 1942. *The Complete Roman Drama, Vols. I and II*. New York: Random House.

- Edmonds, O.M. (red.) 1979. *The Comedy of Errors. William Shakespeare*.  
Kaapstad: Maskew Miller.
- Else, G.F. 1967. *Aristotle. Poetics*. Amerika: The University of Michigan Press.
- Evans, G.B. (red.) 1988. *The New Cambridge Shakespeare. Romeo and Juliet*.  
Cambridge: University Press.
- Faas, E. 1986. *Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe*. Kingston:  
McGill-Queen's University Press.
- Foakes, R.A. (red.) 1968. *The Arden Edition of the works of William  
Shakespeare. The Comedy of Errors*. London: Methuen.
- Fry, C. 1978. In Howarth, W.D (red.). 1978. *Comic Drama: The European  
Heritage*. Londen: Methuen.
- Haberman, D. 1982. *Menaechmi: A Serious Comedy*. Ramus X: 129-139.
- Hambidge, J. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Harsh, P.W. 1948. *A Handbook of Classical Drama*. Stanford: Stanford  
University Press.
- Heath, M. (vert.). 1996. *Aristotle. Poetics*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Hight, G. 1962. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press.
- Howarth, W.D. (red.) 1978. *Comic Drama: The European Heritage*. Londen:  
Methuen.
- Labuschagne, F.J. en Eksteen, L.C. 1992. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*.  
Pretoria: J.L. van Schaik.



- Lawall, G. en Quin, B.N. 1982. *Plautus' Menaechmi*. Chicago: Bolchazy-Carducci.
- Leach, E. W. 1969. '*Meam Quom Formam Noscito*': *Language and Characterization in the Menaechmi*. Arethusa. 2
- Lindenberg, A. 1998. *André P. Brink*. In: Van Coller, H.P. (red.) 1998. *Perspektief en Profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel I, pp. 294- 315. Pretoria: J.L van Schaik.
- Malan, R. 1992: *Literêre invloed*. In : Cloete, T.T. (red.) *Literêre Terme en Teorieë* , pp. Pretoria: Haum literêr.
- McCary, W.T. en Wilcock, M.M. (reds.) 1976. *Titus Maccius Plautus: Casina*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLeish, K. 1976. *Roman Comedy*. Inside the Ancient World. Londen: Macmillan Education.
- Miller, E.W. (red.) 1965. *Titus Maccius Plautus. Amphitruo*. Londen: Macmillan.
- Merril, F.R. (red.) 1972. *Titus Maccius Plautus. Mostellaria*. Londen: Macmillan.
- Muecke, F. 1987. *Plautus. Menaechmi*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Norwood, G. 1931. *Greek Comedy*. Londen: Methuen.
- Norwood, G. 1932. *Plautus and Terence*. Massachusetts: The Plimpton Press.
- Odendaal, F.F, en Gouws, R.H. 2000. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Kaapstad: Perskor.

Ohloff, H. 1992. *Komedie*. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre Terme en Teorieë*, pp. 224- 227. Pretoria: Haum Literêr.

Pope, M. 1959. *Greek Drama*. In: Wood, V.C. (red.) *Lantern Volume ix. 1*: 49-50. Pretoria.

Pretorius, R. 1992. *Satire*. In : Cloete, T.T. (red.) *Literêre Terme en Teorieë*, pp. 464- 465. Pretoria: Haum literêr

Rose, M.A. 1974. *Parody: ancient, modern and postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Segal, E. 1969. In Leach, E. W. 1969. *'Meam Quom Formam Noscito: Language and Characterization in the Menaechmi*. Arethusia, Vol. 2

Sellar, W.Y. 1932. *The Roman Poets of the Republic*. Londen: Oxford University Press.

Watling, E.F. 1987. *Plautus, Titus Maccius: Plautus: Menaechmi: a companion to The brothers Menaechmus from Plautus; The pot of gold and other plays*. Bristol Avon : Bristol Classical Press..

Wiles, D. 1988. *Taking farce seriously: recent critical approaches to Plautus*. In: Redmond, J. (red.) *Themes in Drama*. New York: Cambridge University Press.

Willcock, M.M. (red.) 1987. *Titus Maccius Plautus: Pseudolus*. Bristol: Bristol Classical Press.

Worton, M. en Judith Still (reds.) 1990. *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester: Manchester University Press



**Ongepubliseerde tekste:**

Grové, J.M. 1975. *Die Orestes van Euripides. 'n Studie van sekere aspekte van die dramatiese struktuur*. PhD Proefskrif. Universiteit van Stellenbosch

Klopper, W.C. 1959. *Karaktertipes by Terentius*. M.A. Verhandeling. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys

**Elektroniese tekste**

[http:// www.britannica.com](http://www.britannica.com). *New Comedy*. 15 Februarie 2001.

[http:// www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Plautus*. 3 Maart 2001/

[http:// www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Roman Comedy*. 6 Maart 2001.

[http:// www.britannica.com](http://www.britannica.com). *Terence*. 3 Maart 2001.

<http://www.gradesaver.com>. *The Comedy of Errors*. 8 Maart 2001