

# **Die Slagveld van Teks en Betekenis: Enkele aspekte in die dramatiek van Breyten Breytenbach**

Deur

Petrus du Preez

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes van  
die graad



Aan die  
Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Prof Temple Hauptfleisch

Desember 2003

## VERKLARING

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

## ABSTRAK

Die dramas van Breyten Breytenbach het met die produksie daarvan ongekende en negatiewe reaksie onder die Afrikaanse gehore ontlok. Die temas en die uitbeelding van hierdie temas in produksie en in die taal wat Breytenbach gebruik het, het tot vervreemding by die gehoor gelei. Een van die hoofredes vir die vervreemding by die gehoor was dat hulle probleme gehad het om die teks te verstaan.

Die twee Afrikaanse dramas, *Boklied* en *Die Toneelstuk* word in hierdie tesis binne die postmoderne teaterstroom geplaas om aan te toon hoe dié tipe teater tekste gelees kan word. Die studie ondersoek ook die aard van intertekstuele verwysings in die dramas om aan te toon hoe hierdie verwysings help met die skepping van betekenis by die kyker/leser van hierdie tekste.

Die geskrewe dramateks kan eers ten volle in die lewe geroep word in die produksie van die teks en daarom word daar in die bespreking van die tekste ook na die opvoerings verwys. Die beleving van 'n postmoderne teaterstuk beteken nie dat daar nie betekenis aan aksie en taal toegeskryf kan word nie. Die toeskrywing van betekenis is, in gevalle soos die produksies van *Boklied* en *Die Toneelstuk*, nie altyd tekstueel gebaseer nie. Die toeskouer/leser van hierdie tekste is medeskepper van betekenis. Die studie poog om die vele moontlikhede van interpretasie en die betekenis van hierdie tekste uit te lig.

## ABSTRACT

The productions of Breyten Breytenbach's dramas created unprecedented (negative) reaction amongst the audience members. The themes and the representation of these themes through the use of language and images caused the alienation of many audience members. One of the main causes of alienation was the problem the audience had in understanding the text.

The two Afrikaans dramas, *Boklied* and *Die Toneelstuk* will be placed in the postmodern theatrical tradition to give a methodology for the reading of the texts. The study also examines the nature of intertextuality to show how the use of intertextuality helps to create meaning.

The theatrical productions bring the texts to life and therefore the study will also refer to the productions of these texts. The experience of a postmodern theatre piece does not imply that no meaning can be attributed to language and action. The attribution of meaning in production and texts like *Boklied* and *Die Toneelstuk* is not always based on the use of language. The audience/reader of these texts becomes the co-creators of meaning. This study tries to show a range of interpretations and possible meanings of these texts.

## **BEDANKINGS**

Ek spreek graag my dank uit aan:

- God vir die krag en geduld vir die voltooiing van die projek.
- My familie en vriende vir hul proeflees, bystand en ondersteuning gedurende die studietydperk
- Prof Temple Hauptfleisch vir sy hulp en waardevolle leiding met die studie.
- Marthinus Basson vir die gebruik van die fotos en sy vriendelike bystand en bereidwilligheid om altyd vrae te beantwoord.

<b>INHOUDSOPGAWE</b>
----------------------

	Bladsynommer
<b>1. INLEIDING</b>	1
<b>2. POSTMODERNISME, DEKONSTRUKSIE, OUTEUR EN TEATER</b>	4
2.1) 'n Poging tot 'n definisie	4
2.2) Dekonstruksie	7
2.3) Die rol van die outeur	10
2.4) Postmoderne teater	14
2.4.1) Representasie	16
2.4.2) Die liggaam	18
2.4.3) Die postmoderne teaterteks	22
2.4.4) Metateatrale aspekte	25
2.4.5) Die taal in beweging en plasing van akteurs in opvoerings	29
2.5) Implikasies van postmodernisme op die lees van teatertekste deur Breyten Breytenbach	34
2.6) Intertekstualiteit	38
2.6.1) Definisie van intertekstualiteit	41
2.6.2) Kennis van die buitetekste en intertekste as teatertekste	44
2.6.3) Manifestasie van intertekstualiteit in tekste	48
2.6.4) Intekstualiteit en die spel binne die teatertekste	52
2.6.5) Kommunikasie, Spel en Teatertekste	55
<b>3. DIE INTERTEKSTE EN BETEKENIS IN <i>BOKLIED</i></b>	<b>60</b>
3.1) <i>Boklied</i> en die Griekse teater	60
3.2) Die Ritueel	62
3.3) Aristophanes	74
3.3.1) Tematiese ooreenkomste	74
3.3.2) Strukturele ooreenkomste	76
3.4) Mitologiese verwysings	78

3.4.1)	Tereus	79
3.4.2)	Isis	80
3.4.3)	Osiris	80
3.4.4)	Ritsos	82
3.4.5)	Madonna/Afrodite	83
3.5)	Intertekstuele verwysings na Breytenbach se eie werk en poësie	86
3.6)	Rimbaud	88
3.7)	Nie-literêre interteks	91
3.8)	Farenj	96
3.9)	Toeskouer	104
<b>4.</b>	<b>OORSIG VAN DIE INTERTEKS EN BETEKENIS IN</b>	
	<b><i>DIE TONEELSTUK</i></b>	107
4.1)	Dostojewski/Dostoejefski	113
	4.1.1) Dostojewski as historiese persoonasie	114
	4.1.2) Skulderkenning – kollektief/individueel	118
4.2)	Die karakters	123
	4.2.1) Ivan/Bewaarder	125
	4.2.2) Aljosja/Hond	132
	4.2.3) Die Inkwisiteur	133
	4.2.4) Dawid	139
	4.2.5) Anna/Mamma Jesus	142
	4.2.6) Baba Halfjan	145
	4.2.7) Martiens	160
<b>5.</b>	<b>SLOT</b>	164
<b>6.</b>	<b>BRONNELYS</b>	170
<b>7.</b>	<b>BYLAAG</b>	179

## 1. INLEIDING

Die Suid-Afrikaanse teater, as spieëlbeeld van die samelewing waarbinne dit funksioneer, skep soms 'n grusame beeld van die gemeenskap wat dit reflekteer. Die Afrikaanse drama (op sigself 'n huis met baie kamers) se woonwa-bestaan met die trek van een kunstefees na 'n volgende een, het die afgelope paar jaar besonder min opskudding op die gebied van vernuwing beleef, met die uitsondering van die publikasie en opvoerings van Breyten Breytenbach se dramas *Boklied*, *Die Toneelstuk* en *Life and times of Johnny Cockroach – a morality* (gepubliseer net as *Johnny Cockroach*).

Sedert die aanbieding van *Boklied* by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees te Oudtshoorn in 1998, het die produksie (en gepubliseerde teks) deurgeloopt onder felle kritiek. Die produksie is uitgekryt as onverstaanbaar, godslasterlik, banaal, pornografies, “solipsistiese intellektuele masturbasie” (McMinn *Die Burger* 1998.04.35:10) en “*Boklied* lui die doodsklok van die Afrikaanse toneel”. (Dommissie *Die Burger*, 1998.04.23:13) Die meerderheid skrywers van klagtebriewe in *Die Burger* se brieweblad was veral ontsteld oor die gesimuleerde sekstoneel en die ontblote agterstewe van Tereus. (Kyk Bylaag tot die tesis, *Boklied*-foto 18 vir die betrokke uitbeelding).

Byna dieselfde reaksie is in 2001 ondervind met die produksie van *Die Toneelstuk* waar klagtes van godslastering weer hoogty gevier het. Die reaksie by die publiek was so sterk dat *Die Burger* 'n ‘volkstemming’ gehou het en gevra het of Breytenbach van die Afrikanervolk vervreem moes word of nie. Sou daar so 'n groot bohaai oor die stukke gewees het as dit nie vir die naaktheid, gesimuleerde seks en 'n aanval op die godsdiens was nie? Die feit bly staan dat die stukke moeilik verstaanbaar was, met of sonder al die kwessies wat die klagtes laat inrol het.

Hoe verskil die dramas van Breytenbach met ander Afrikaanse dramas wat op die kunstefeeste aangebied word dat sulke sterk reaksie ontlok is? Die onderwerpe van politiek, skuld, seks en God is al op vele wyses in die Afrikaanse teater aangebied, maar min (indien enige teateraanbiedings) het hierdie onderwerpe op so 'n verweefde en



“moeilike” wyse op ‘n nasionale podium soos ‘n kunstefees aan ‘n gehoor gebied soos *Boklied* en *Die Toneelstuk*.

Breytenbach se poëtiese taal en wye verwysingsraamwerk vir die gebruik van intertekstualiteit was skynbaar te ‘volksvreemd’ en het gelei tot die vervreemding van die gehoor omdat hulle nie die opvoering kon verstaan nie.

Volgens Dommissie kan *Boklied* nie eers as ‘n toneelstuk gesien word nie.

*Toneelstukke is nie bedoel vir geleerdes nie. Op sy eenvoudigste is dit ‘n gesprek wat ‘n dramaturg voer met gewone mense in ‘n poging om deur woord en aksie, komies of dramaties, helderheid te bring of insig te gee of net ‘n standpunt te stel t.o.v. gemeenskapsaktualiteite of die die tydgenootlike problematiek (...) Boklied faal as aanvaarbare toneel uit die staanspoor omdat Breytenbach as draer van sy woord toneelspelerverteenwoordigers uit die Griekse en Egiptiese mitologie kies wat vir die gehoor totale vreemdelinge is en met wie hulle nie kan identifiseer nie. (Dommissie Die Burger 1998.04.23:13)*

Betekenis in die teatrale kommunikasieproses lê, volgens Dommissie, primêr in tekstuele tekens. Die aard van kontemporêre (postmoderne) opvoerings bevorder nie meer so ‘n streng tekstuele benadering binne die teater nie. Beleving en persoonlike interpretasie van die opvoering het die outokratiese mag van die geskrewe werk as primêre betekeniskepper verbreek. Dit blyk egter dat die (Afrikaanse) gehore by die kunstefeeste nie almal hierdie alternatiewe wyse van teaterkyk toepas nie. Hierdeur stel ek nie dat die tekste van Breytenbach ‘maklik’ is om te verstaan of selfs te beleef nie.

In hierdie tesis sal die Afrikaanse dramas van Breyten Breytenbach ondersoek word. Dié dramas is *Boklied* en *Die Toneelstuk*. Daar sal na die rol van intertekstualiteit in die tekste gekyk word en hoe verklarings van hierdie intertekstuele verwysings ‘n interpretasie van die tekste makliker kan maak. Die twee Afrikaanse dramas *Boklied* en *Die Toneelstuk* vorm die basis van dié studie se analise. Die ooreenkomste tussen die twee tekste vorm ‘n eenheid in tema, taal en gebruik van intertekstualiteit wat hul van *Johnny Cockroach* onderskei. In enkele gevalle sal daar wel na *Johnny Cockroach* (die Engelse dramateks wat ook deur Breytenbach geskryf is) verwys word ter ondersteuning van ‘n argument. Die studie maak ook nie van ‘n suiwer tekstuele ondersoek gebruik nie.

Die produksie van die geskrewe werk word ook in die besprekings genoem, aangesien 'n teaterteks eers in produksie ten volle tot sy reg kan kom en die grootste reaksie op die opvoerings was en nie die gepubliseerde tekste nie. Hiermee saam sal die kommunikasiesisteme wat in die teater gevind word, ondersoek word. Dit word gedoen met die hulp van semiotiese analyses van tekens om 'n verklarende funksie met betrekking tot metafore en verwysings wat gebruik is, te verskaf.

Die problematiek van Breytenbach se taalgebruik word ook ondersoek deur spesifiek te kyk hoe taalgebruik, vertaling en taalkeuse representasie op die verhoog belemmer of aanhelp. Daar word gekyk na verskillende teoretici se standpunte oor taal, betekenis en die teater en hoe dit die resepsie van Breytenbach se tekste beïnvloed. Die skrywersrol binne die drama word onder die loep geneem om te sien hoe die skryfaksie help om 'n representasie van die skrywer as karakter op die verhoog te skep.

Verskillende karakters wat in kontras/konflik met mekaar verkeer (en ook manifestasies van verskillende persoonlikheidsaspekte van Breytenbach ikonifiseer), dui ook interne konflik in die outeur aan. Hierdie konflik – erkenbaar in elke persoon – word teatraal geteleskopeer om ook die kreatiewe proses van skepping (skryf) tot 'n sekere mate aan te toon. Dié tipe strukturering van gedagtes wat aan die kyker met 'n produksie oorgedra moet word, is nie altyd suksesvol nie, veral as die kyker nie ten volle bewus is van die nie-literêre intertekstekens wat na Breytenbach se lewe en persoon verwys nie.

Betekenis kan daarom tot 'n groot mate verloor word. Betekenis kan die kyker ook ontgaan as daar wél kennis van Breytenbach as persoonlikheid is, maar 'n korrelasie tussen persoon (nie-literêre interteks) en kreatiewe produk (wat in die opvoerings van die teks gemanifesteer word) nie getrek word nie. Vraagstukke soos die outoriteit en aanwesigheid van die skrywer vorm 'n integrale deel van die ondersoek en die historiese en dramatiese waarhede word vergelyk om aan te toon hoe die skrywerkarakter (in verskillende manifestasies in die onderskeie dramas) as metafoor en/of objek van die Suid-Afrikaanse samelewing uitgebeeld word.

## 2. POSTMODERNISME, DEKONSTRUKSIE, OUTEUR EN TEATER

### 2.1) 'n Poging tot 'n definisie

Die postmodernisme, met sy omarming van verskillende teoretiese benaderings tot die teks, die wêreld, die outeur en kunsvorme oor die algemeen, is 'n moeilik verklaarbare en definieerbare term. Postmodernisme sal in hierdie tesis as 'n sambreelterm gebruik word om bewegings soos die poststrukuralisme en dekonstruksie aan te dui, behalwe waar daar belangrike verskille voorkom.

Die postmodernistiese 'beweging' of konsep ontglip vaste definisies, maar dit kan onder andere beskryf word as 'n "kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer." (Hambidge 1995:9) Elke geponeerde stelling/feit/gedagte word telkens in die teks ondermyn of verdag gemaak. Die tekste speel onderlangs met mekaar omdat die tekste na ander tekste heenwys. Hierdie tipe intertekstualiteit vorm 'n netwerk sodat die leesproses eintlik 'n strategie word omdat die leser die tekste konstant moet bevraagteken. (Hambidge 1995:32)

Wat die postmodernisme verder kompliseer, is die feit dat postmodernisme nie net 'n uitvloeisel van modernisme en poststrukuralisme (asook ander bewegings) is nie, maar ook 'n reaksie téén hierdie bewegings. "'n Teks kan byvoorbeeld al die bepaalde eienskappe van 'n postmodernistiese teks bevat, maar modernisties wees, of andersom.'" (Hambidge 1995:33) Dit is wel belangrik om te noem dat die postmodernisme die gaping tussen modernisme en populêre kultuur oorbrug het. (Müller in Cloete 1992:327)

Hierdie gaping tussen die sisteme word duidelik aangetoon in hoe die sisteme die teks behandel en klassifiseer. Die postmodernistiese teks is baie moeilik definieerbaar.

McHale gaan so ver om te sê dat postmodernisme ondefinieerbaar is:

*'Postmodernist?'* The term does not even make sense. For if 'modern' means 'pertaining to the present', then 'postmodern' can only mean 'pertaining to the

*future', and in that case what could postmodernist fiction be, except fiction that has yet not been written? (McHale in Hambidge 1995:33-34)*

Die vraag ontstaan nou of 'modern' verwys na die hede. McHale gebruik die term 'modern' baie selektief om te wys na 'n tydperk, eerder as 'n gees of gebruik waarin kuns geskep is. Hierdie skeppingsgees met spesifieke eienskappe – soos die soeke na die essensie van 'n kunsvorm waarvoor die moderniste bekend was – oorspan die 'tyd' waarin die moderniste hierdie soeke probeer uitleef het in hul kuns. Dié skeppingsgees kan voor en na die moderniste gevind word, net soos die skeppingsgees van die postmodernisme en sekere eienskappe daarvan ook regdeur die eeue gevind kan word.

Tog sit ons nou met 'n term wat algeeen gebruik word, alhoewel die presiese betekenis en omvang van die woord teoretici ontglip. Die sinvolste interpretasie van die woord kan in die voorvoegsel 'post' gevind word. Nie alleen beteken dit 'na' of 'gevolg op' nie, maar dit kan, veral in letterkundige analyses, ook 'nuut' of 'verbeter' beteken (Hambidge 1995:34).

Liebenberg (in Cloete 1992:398) noem drie belangrike temas in die postmodernisme wat uit die werke van verskillende teoretici geabstraheer is en tree verklarend ten opsigte van postmodernisme op. Dit is:

1) Wantroue van die postmodernisme teenoor die meestervertelling.

*Die postmodernisme gee voorkeur aan kontradiksie, onsamehangendheid, toeval, permutasie, enumerasie en 'n heterogeniteit van style wat uit verskillende genres en periodes geneem is. (Liebenberg in Cloete 1992:398)*

Die meestervertelling kan nie meer plaasvind nie, aangesien die 'vertelling' deur verskillende stemme gedoen word. Één verteller word nie meer gevind nie, aangesien verskillende strata in die teks voorkom waaruit betekenis geskep word en die werk, wat deur een outeur geskep is, in verhouding met ander tekste en werke gelees word.

2) Fiksionalisering van die realiteit

Die postmodernisme betwyfel die vasvang van die buitewêreld se realiteit. Die letterkunde (as voorbeeld) skep daarom sy eie wêreld en sodoende word die rol van die

outeur as alleenskepper van hierdie wêreld bevraagteken. Die skeidslyn tussen “buite” en “binne” vervaag, sowel as die idee van “nuwe” en “ou” tekste. ‘n Vermenging van hierdie tekste vind dan plaas in dit wat intertekstualiteit genoem word. Die vermenging van tekste impliseer die vermenging van werklikheid en fiksie. Hierdie vermenging tussen die wêreld dui ook op die probleem wat die postmodernisme met geskiedskrywing het. Die realiteit van die geskiedenis word bevraagteken deurdat die skepper (outeur) van die geskiedenis (werk) se outoriteit ook bevraagteken word.

### 3) Omarming van massakultuur.

Binne die postmodernisme word daar gepoog om die gaping tussen die modernisme en populêre kultuur te oorbrug. Hierdie gaping is veral gesien in die poging om die kommersiële kuns en die popularistiese kuns te verenig. Die verhoogde status van die kommersiële het voortgespruit uit ‘n vrye gees van eksperimentering wat veral gerebelleer het teen die status quo binne die verskillende kunsvorme. Sodoende word massa- of popularistiese kultuur tot letterkundige of kunssinnige vlak verhoog. By hierdie verhoging van massakultuur word daar dan van dekonstruktivistiese eienskappe gebruik gemaak.

Postmodernisme se uitgangspunt van teenstrydigheid maak dit moeilik om ‘n sentrale of enkellynige bespreking te kan gee, want ‘n “opsomming of einde lei jou noodwendigerwys weer na die begin” (Hambidge 1995:82).

Die sentrale aspekte van postmodernisme wat hier bespreek sal word, is interafhanklik van mekaar. So bepaal die aspekte onderling die wese of aard van die ander aspekte, saam met die ander eienskappe van postmodernisme wat nie hier bespreek word nie, soos die gebruik van ironie, konterfeitsel en pastisches om maar enkele te noem, om die aspekte dan teen hulself te draai. Die leser se leesverwagting word telkens deur die selfkanibalisering van die aspekte (en die werke) ondermyn, gepaardgaande met

*die bybring van disparate dinge of oënskynlike onversoenbaarheid... van hierdie tekste waarin orde/samehang/logika/telkens ondermyn word... Die ‘suspension of disbelief’ kan dus nie volgehou word nie, juis omdat die teks sy eie eenheid al spelende(?)/ al berekende (?) ondermyn. (Hambidge 1995:76)*

Die filosoferinge oor die rol van die outeur in die teks, sy 'dood' of afwesigheid, is 'n postmodernistiese benadering, juis omdat die postmodernisme die verhoudings tussen die leser en die skrywer en die skrywer en sy werk behandel.

Die "postmodernistiese teks parodieer sy anti-representalisme of onvermoë om die werklikheid vas te vang" (Hambidge 1995:79). So ook sal enige akademiese geskrifte onvermoë om die volle werklikheid van die postmodernisme vas te vang deurskemer en gate laat vir die leser/navorsers om self in te vul.

## 2.2) Dekonstruksie

Die dekonstruksie binne die postmodernisme ontmasker bekende benaderings tot die literatuurstudie en bevraagteken die aard van betekenis en dit is belangrik binne die postmodernisme, want die "hele postmodernistiese beweging kan alleenlik begryp word deur middel van die dekonstruksie" (Hambidge 1995:11).

Net soos met dekonstruksie, bevraagteken postmodernistiese bekende hiërargieë binne die Westerse lees- en dinktradisie.

*Konsepte soos struktuur, teken, betekenis, orde, teks, essensie, outonoom, literêr, metaal en dies meer word omgedop – sodat die teoretikus nie meer so seker is van die vanselfsprekende sogenaamde betekenis nie. (Hambidge in Cloete 1992:67)*

Ideologieë (soos die strukturalisme) werk met teenpole, of binêre teenstellings met duidelike grense soos:

*What is acceptable and what is not, between self and non-self, truth and falsity, sense and nonsense, reason and madness, central and marginal, surface and depth. Deconstruction tries to show how such oppositions, in order to hold themselves in place, are sometimes betrayed into inverting or collapsing themselves, or need to banish to the text's margins certain niggling details which can be made to return and plague them (Eagleton 1996:133).*

Elke konsep/begrip word op sy kop gedraai en bevraagteken. So bevraagteken Derrida die gebruik van die teken. Daardeur wil die dekonstruksie die leser/wêreld daarop attent maak dat die begrip van die wêreld 'n talige ervaring is.

Deur die gebruik van skryfwerk (wat 'n taalaksie is) word daar gepoog om betekenis oor te dra. Derrida redeneer dat daardie teks slegs die leser iets oor die aard van daardie betekenis kan wys en "(the) signification which it is not able to formulate as preposition" (Eagleton 1996:134). Die waarheid/betekenis is op sigself 'n ondeurdringbare teks en die dekonstruksie probeer 'n voorstelling van hierdie waarheid deur middel van dekonstruksie gee, daarom is postmodernistiese tekste gebroke, onchronologies, onvoltooid of "oop" (volgens Eco) en ondeurdringbaar. (Hambidge 1995:12)

Die taal wat betekenis of waarheid aan tekste moet toeskryf, kan by die volgende lees van daardie teks die waarheid weêrlê wat by die vorige lees van daardie teks verkry is. Die strukture wat die leser in 'n teks sal vind, sal daarom nie altyd daar teenwoordig wees nie. Dit staan in direkte teenstand met die strukturalisme. Derrida skryf by die leesproses voor dat die leser 'n pad deur tekstuele strata moet volg om verskuilde betekenis sedimente wat in die strata vasgeval het, na bo te bring. (Harari 1979:37)

*Thus, deconstruction is really more of a technique of de-sedimentation... a technique of desedimenting the text in order to allow what was always, already inscribed in its texture to resurface. (Harari 1978:37)*

Dit is as gevolg van die tekensisteem se toeskryf van betekenis dat die dekonstruksie dit verwerp. Die teken self moes bevraagteken word. Barthes stel dit soos volg:

*The sign itself must be shaken: it is not a question of revealing the (latent) meaning of an utterance, of a trait, or of a narrative, but of fissuring the very representation of meaning; not to change or purify the symbols, but to challenge the symbols itself. (Barthes in Harari 1979:38)*

Dekonstruksieteorie probeer nie die referensiële mag van taal negeer nie. In dekonstruksie word die soektog na die 'other' gevind en die referensie van die 'other' word gesoek. Die 'other' is betekenis binne die leser wat nie aan taal gebind is nie. "The

other, which is beyond language and which summons language, is perhaps not a ‘referent in the normal sense.’ (Derrida in Clark 1992:9)

Hierdie ‘other’ is die betekenis wat buite die omskrywingsbegrip van taal val en binne die leser is. Derrida bedoel egter nie dat daar niks verder as taal is nie. Hy het net nie aangedui wat verder as taal en die referensiële mag van taal lê nie, behalwe betekenis. Die leser en die teks bepaal dus saam watter tipe lesing daar van die teks kan plaasvind en by verskillende herlesings kan verskillende betekenis gevind word. Hierdie verskillende betekenis kan egter nie altyd deur taal beskryf word nie. Taal word dus, volgens Derrida, ‘n oortolligheid oor ware betekenis.

Daar bestaan nie volgens Derrida ‘n interne taal wat denkprosesse behels of omskryf nie. Die ware natuur van objekte en gedagtes bepaal wat daarvoor gedink word en hoe daarna verwys word en dit word nie deur taal bepaal nie (Audi 1999:209). Hierdie verwysings is dan die ware betekenis of *logoi*. Hierdie *logoi* (of logosentriese denkwys) is ‘n basiese begrip van die Westerse metafisika en metafisika speel ‘n fundamentele rol in kulturele gebruike en taal. “Logoi ground all our accounts of intention, meaning, truth, and logical connection” (Audi 1999:209). Betekenis is ten volle in die bewuste teenwoordig. Betekenis kan daarom nie voor bewustheid geplaas word nie.

*Without logoi, thought and intention are merely word-like and have no intrinsic connection to a sense or a referent. Thus ‘meaning’ rests on connections of all kinds among pieces of language and among our linguistic interactions with the world. (Audi 1999:210)*

Die dekonstruksie-teorie en poststrukturalisme binne die postmodernisme se siening van betekenis is ‘n uitvloeisel van dié standpunt dat taal en betekenis uit die interaksies met die wêreld plaasvind. Die betekenis, geskep uit interaksie buite die (in hierdie geval) literêre werk, bepaal die verskil wat daar tussen woorde (entiteite) soos *werk* en *teks* geskep is.

Dit wat as (tradisioneel) die *teks* geheet het, het die *werk* geword waar laasgenoemde ‘n “afgeslote produk met stabiele betekenis” is (Viljoen 1998:13). Die *teks* het ‘n veel wyer



operasionele veld wat nie betekenis afsluit soos in die geval van die *werk* nie. Die *werk* kan nie sekuriteit van taal bewerkstellig nie, veral omdat hierdie werke die leser onderdruk en respek as alleenskeppers van betekenis probeer afdwing.

Die *teks* daarenteen, gee die leser meer vryheid en Barthes stel die *teks* as 'n aktiwiteit of produksie waarin die lesers nie beperk word tot blote ontvangers van die boodskap nie. In die aksies van die *teks* word die lesers medeskeppers van betekenis. Die outeur van die *werk* word sodoende uit sy posisie gelig. In hierdie tesis sal daar na Breytenbach se tekste verwys word, aangesien die siening dat die tekste 'n produksie is, so suksesvol binne die teater beskryf word. Die produksie van die *werk* word die *teks*. Die *werk* kan alleen *teks* word in opvoering, aangesien die opvoering die volgende stap in die skepping van betekenis in die skryfaksie is. Die voltooiing van die *teks* (iets wat nooit ten volle kan gebeur nie) word deur die opvoering 'n stap verder gevoer.

Wat wel belangrik is om te onthou, is dat die kritiek wat dekonstruksie teen die polariteite van ander sisteme het, ook op dekonstruksie van toepassings is. Dié polariteite wat geskep word deur *teks* en *werk* teen mekaar te stel, kan ook gedekonstrueer word – 'n probleem waarmee die dekonstruksie konstant onderling gekonfronteer word. Die teenstrydigheid van die strategie kom ook na vore en daarom is dekonstruksie en postmodernisme selfbewuste diskoerse (Hambidge 1995:13).

### **2.3) Die rol van die Outeur**

Tekste tree as kommunikasiemedium tussen die skrywer en die leser op. In postmodernisme verander die rol van die outeur as primêre bron van die boodskap. Die outeur tree nie meer as primêre bron van die *teks* op nie, aangesien intertekstualiteit 'n medebron van die *teks* geword het, maar Venter in Cloete (1992) stel "die enigste 'bron' van die literêre *werk* én van betekenis, is die medium; die taal met al sy strukture." Die tradisionele funksie van die outeur (as skepper van meestervertellings) het vervaag deur die gebruikmaking van intertekstualiteit, maar nie net die outeur se gebruikmaking daarvan nie, maar ook die leser se raaklees van hierdie interteks. Intertekstualiteit kan

daarom ook gesien word as die bron van enige teks, aangesien vorige tekste die belewenis van die leser voorafgaan, sowel as die skepper van die teks voorafgaan.

Die geskrewe werk is nie meer 'n reeks tekens wat agtermekaar gestel word deur 'n outeur nie. Skryf (volgens Barthes) is 'n proses waar tekens 'n kosmos van betekenis en tekens vorm. Die implikasie by die lees van 'n werk is dat:

*...as sodanig is die skryfbare teks voortdurend in beweging; dit het geen stabiele sentrum in 'n aantoonbare struktuur nie en geen eindpunt in 'n finale betekenis nie.* (Viljoen 1998:12)

Die skrywer word nie meer as middelpunt van die werk gesien nie.

Foucault stel dat die outeur buite die teks staan en dat die outeur die teks voorafgaan.

Foucault stel ook dat die funksie van die outeur binne die teks belangriker as die outeursentiteit is. Die sienings van Foucault is 'n uitvloeisel van Barthes se filosofie oor die Dood van die Outeur. (Adams 1992:1130) Die vraag is wat die rol van die outeur in die postmodernisme is en as die outeur 'dood' of 'afwesig' is, waar hy/sy hom of haarself bevind en wat in die outeur se plek is as dié afwesig is.

Daar bestaan twee outeursentiteite binne die epiese literêre werk. In die biografiese voorstelling van die outeur vind ons hom buite die werk as 'n biologiese persoon. In die literêre voorstelling van die outeur vind ons hom in die tydruimte van die werk wat hy geskep het. Hierdie ontmoeting is meer 'n bewuswording van sy aktiwiteite as skepper van die werk (Cloete 1992:350) en die outeur staan in 'n transendentale posisie teenoor die teks. Hiermee word bedoel dat hy in teologiese verhouding met die teks staan – die god/skepper van die teks en sy strukture. Dit is hierdie bewuswording van die skryfaksie waar die eerste problematiek van outeurskap na vore tree.

*The advent of the concept of 'writing', then, is a challenge to the very idea of structure; for structure always presumes a centre, a fixed principle, a hierarchy of meanings and a solid foundation, and it is just these notions which the endless differing of writing throws into question.* (Eagleton 1996:134)

Die literêre voorstelling van die outeur behels die bewuswording van die leser dat die skrywer die skepper van die werk is. Die teksinterne outeur staan in die teks, maar buite

die storie wat vertel word, asook buite die diskoers van die verteller. Die outeur staan egter nie los van die storie nie, aangesien hy/sy die storie bepaal, maar:

*'n Teks is nooit presies dit wat die konkrete outeur bedoel nie. Dit kan iets meer of iets minder of selfs iets anders word as wat voorsien is. Die norme wat die outeur in die teks manifesteer, kan ook nie eenvoudigweg gelykgestel word aan die norme van die konkrete outeur nie, alhoewel dit nie los daarvan staan nie.*  
(Venter in Cloete 1992:360)

Die outeur probeer homself soveel as moontlik in sy teks verbloem sodat hy onsigbaar in die storie raak.

*As a result, the mask of the writer is reduced to nothing more than the singularity of his absence; he must assume the role of a dead man in the game of writing.*  
(Foucault in Harari 1979:143)

Hierdie 'dooie' figuur in die teks kan as die fiktiewe outeur beskryf word. Dié tipe outeur word veral in verhale of gedigte gevind en hy/sy tree in wisselwerking met die transendentale outeur op.

*Die "ek"-persona wat spreek in die gedig. Die verhouding tussen die transendente en die fiktiewe outeur is 'n verhouding tussen die spreker wat voorspreek (buikspreker) en die spreker wat spreek (skootpop).* (Van Wyk 2001:80)

Skryfwerk het in die postmodernisme 'n tipe spel geword wat buite sy eie reëls na homself verwys. Hierdie selfreferensie poog om die afsterwe van die outeur te onderstreep, sodoende word die werk van die outeur en die tekste wat daarmee gepaardgaan, beklemtoon. "refering onto itself, but without being restricted to the confines of its interiority, writing is identified with its own unfolded exteriority"  
(Foucault in Harari 1979:142).

Deur die kommunikasie van die teks (ook 'n problematiese begrip in die postmodernisme) word 'n spel gespeel deur 'n afwesige of dooie skrywer. Foucault noem dat dit nie genoeg is om te sê dat die skrywer in postmodernisme dood is nie, die gaping wat sy afwesigheid gelaat het, moet gevind word. Hierdie gaping kan ondersoek word deur die outeurfunksie te belig (Foucault in Harari 1979:142).

Die outeur, deur sy outeursnaam, dwing 'n spesifieke diskoers af en dit is al vir jare gekodifiseer. Die outeursnaam dui ook op eienaarskap. Die outeursfunksie affekteer nie al die diskoerse op 'n universele en konstante wyse nie.

*Since literary anonymity is not tolerable, we can accept it only in the guise of an enigma. As a result, the author-function today plays an important role in our views of literary works.* (Foucault in Harari 1979:142).

Die outeursfunksie ontwikkel nie spontaan as 'n toeskrywing van 'n diskoers van 'n individu nie. Dit is die gevolg van 'n komplekse operasie in die konstruksie van 'n rasonale entiteit wat die outeur genoem word.

*Nonetheless, these aspects of an individual which we designate as making him an author are only a projection, in more or less psychologizing terms, of the operations that we force texts to undergo, the connections that we make, the traits that we establish as pertinent, the continuities that we recognize, or the exclusions that we practice* (Foucault in Harari 1979:150).

Die konstruksies van die outeur het deel van die kommunikatiewe spel en diskoerse geraak. Die outeur vervul ook die funksie as verklaarder – hoekom sekere dinge in sy werk gebeur en ook as verklaarder hoekom van die veranderinge/transformasies van daardie gebeure plaasvind. “The author is also the principle of a certain unity of writing” (Foucault in Harari 1979:151). Hy dien ook as 'n spesifieke bron van uitdrukking, maar hy is meer as net 'n rekonstruksie wat uit sy werk gevorm word. Dit is daarom verkeerd om die outeur aan die werklike skrywer gelyk te stel, want die outeur

*can give rise simultaneously to several selves, to several subjects-positions that can be occupied by different classes of individuals* (Foucault in Harari 1979:153).

Dit is dan kortweg die outeursrol. Die vraag ontstaan egter hoekom Foucault en Barthes die outeur dood wil verklaar.

Die outeur is nie die bron van alle betekenis van sy werk nie. Hy gaan nie sy werk vooraf nie en beperk vrye manipulasie, komposisie, ontbinding en hersamestelling van fiksie. Die outeur word die ideologiese figuur waaragter die leser kan skuil om die vrees van die leser vir die ware betekenis te verberg. (Foucault in Harari 1979:159).

Die dood van die outeur laat nuwe vrae oor die letterkundige werk ontstaan. In plaas daarvan om te vra wie eintlik aan die woord is, kan daar gevra word wie verskillende onderwerpfunksies kan inneem, want op die ou end maak dit nie regtig saak wie praat nie.

#### **2.4) Postmoderne teater**

Die vraag ontstaan hoe die bogenoemde eienskappe van die postmoderne kondisie die teater beïnvloed. Hoe lyk teater binne die postmoderniste tydperk? Hierdie vraag is nie so maklik beantwoordbaar nie. Die vorige afdelings het veral te doen gehad met literêre tendense en teorieë. Hierdie tendense kan ook binne die teater gesien word, maar nie in so 'n groot mate soos byvoorbeeld in 'n roman of kortverhaal nie, aangesien die teater nie altyd te doen het met die woord (in die vorm van geskrewe dialoog) nie.

Dansvorme gebruik selde dialoog, maar tendense of strome binne die dansmilieu, byvoorbeeld Fisieke teater soos dié van DV8 en die *Tanztheater* van Pina Bausch se Wuppertaler dansgeselskap word wel as postmoderne teater gesien en daar is ook al presedente deur hierdie vorme waar dans en dialoog gekombineer word.

In ander dansvorme, soos ballet, is daar geen dialoog nie. In die modernistiese strome van dans, veral soos gevind in Amerika, is daar geen dialoog nie, juis omdat die liggaam die taal moet wees waarmee daar met die gehoor gekommunikeer moet word. Hierdie taal is nie net vir kommunikasiedoeleindes daar nie, maar die essensie van beweging en taal moes gevind word. Die modernistiese obsessie met die essensie van die kunsvorm, kan ook binne die postmodernistiese teater gevind word, maar dit beloop nie die enigste of belangrikste strewe binne die kunsvorm nie.

Die postmodernistiese siening dat betekenis nooit ten volle verkry sal word nie, het die soeke na die essensie (ook van betekenis), laat verander. Die kunstenaars besef die afstand tussen die optrede (*performance*) en die betekenis van daardie optrede wat binne die kyker geskep word, word onder andere geskep deur die individu se intertekstuele

verwysings wat hy/sy met hom- en haarself saamdra. Dit is onmoontlik vir die kunstenaar om suiwer kuns te skep wat suiwer betekenis oordra. Die abstraksies van die modernisme word saam met die “essensiële” elemente van verskillende kunsvorme gekombineer in optredes wat die genre-grense van verskillende kunsvorme oorskry.

Hierdie verskuiwing of stelselmatige disintegrasie van genre-grense is nie ‘n suiwer postmodernistiese teater-tegniek nie. Presedente is deur ander *avant garde* teaterstrome in die twintigste eeu gestel. As voorbeeld kan die *performances* van die Bauhausskool en die Dadaïste en Surrealïste genoem word en Richard Wagner se *gesamtkunst*-filosofie kan ook as ‘n vroeëre teoretiese grondslag gesien word. Die verbreking of vervaging van grense is egter ‘n postmodernistiese tendens. Die *avant garde* het miskien genre-grense verbreek, maar deur die verbreking van hierdie grense het die *avant garde* nog steeds ‘n polaristiese eienskap gehad wat nié soseer binne die postmodernisme gevind word nie. Die duidelike verskil tussen regs/links (met betrekking tot politiek), realiteit/droom, fiksie/feit, rasioneel/irrasioneel en elite/populêr vervaag binne die postmodernisme. Dit word dan ook weerspieël in die vervaging van genre-grense.

Die klem in al hierdie verskillende strome, met die genre-grense wat al hoe meer vervaag het, het nog steeds by die *performance* gebly. Die term *performance* word ook gebruik om die tipe opvoerings te beskryf waarin genre-grense verskuif word en die tradisionele siening van die opvoering (en die gebruik van die woord) nie meer voldoende is vir beskrywing van dit wat op die verhoog of in ander ruimtes plaasvind nie. Daar is ook nie ‘n bevredigende Afrikaanse vertaling van hierdie woord nie en daar sal in die res van die tesis slegs na *performance* verwys word. Die *performance* is (in die gevalle van die Bauhaus, Dada en Surrealïste) gebruik om ‘n filosofie of die standpunte van ‘n kunsmanifesto oor te dra. Tog is daar van lewendige optredes gebruik gemaak om die verskillende *avant gardistiese* teorieë oor te dra en “lewendig” te maak.

Die postmoderne teater het dus sy wortels in voorafgaande teaterstrome en veral die modernistiese teater, maar daar is ‘n groot verskil tussen die voorafgaande strome en die postmodernisme. Die *avant garde* strome se gedistilleerde beeld van die werklikheid en abstraksies het plek gemaak vir postmodernisme waarin daar eerder verwys word na

ander kunsvorme, die kreatiewe proses van die kunstenaar en die teatrale ervaring waar daar van multi-mediategnieke (projeksies van video) gebruikgemaak kan word om die plastisiteit van die massakultuur uit te buit en selfs ook te verheerlik.

Hierdie verheerliking van massakultuur is onder meer aangegryp om die grens tussen elitistiese *performance* van die *avant garde* en die bourgeois en populêre vermaak van films en televisie te verbreek. Hierdie pogings mag miskien nog 'n oorblyfsel van Pop-kuns wees, maar die sukses van hierdie poging kan sterk in twyfel getrek word, veral as daar na die strewe van postmoderne teaterstukke gekyk word waarmee die kommersiële teater, soos Broadway, teëgewerk wil word.

Dit is besonder moeilik om 'n allesomvattende definisie vir postmoderne teater te skep, veral omdat die postmoderne teater so na aan die modernistiese teaterstrome beweeg. Sekere eienskappe kom egter duidelik na vore in die postmoderne teater. Hierdie eienskappe kan ook in ander teaterstrome gevind word, maar die postmodernisme poog om hierdie eienskappe op 'n nuwe en vars manier te gebruik.

#### 2.4.1) *Representasie*

Binne die postmodernisme en veral in postmodernistiese teater, word die aspek van representasie in kuns sterk bevraagteken. Die werklikheid sal nooit op die verhoog of in ander kunsvorme ten volle uitgebeeld kan word nie. Die teater is vasgevang in 'n tweesydigte stryd, tussen representasie en die skepping van 'n geloofwaardige hier en nou.

*(...) the world on stage and the process of its creation are suspended and then disappear. This suspension of the time-space of "world" of performance divides the theatre from itself. It cannot hold on to the reality it imagines and produces, and the lived body of word becomes a fiction the moment it vanishes.*  
(Birringer1991:2)

Die teenwoordigheid van die menslike liggaam in die teater het veroorsaak dat die teaterkunstenaars 'n groter klem op die liggaam begin lê het. Die beeld van die menslike liggaam (van die akteur én van die gehoorlid) het ook belangriker geword as medium van kommunikasie, veral omdat hierdie liggaam in die hier en nou van 'n produksie vasgevang is. Die liggaam het ook teks geword. Hierdie gebruik is nie 'n suiwer

postmoderne teatertendens nie. Die werke van Artaud, Grotowski en Brook het al met hierdie teorieë gewerk.

In die postmodernisme word daar van die liggaam gebruik gemaak om as teks te dien, maar nie noodwendig geskrewe werke nie. Die liggaam, as gevolg van die verval van die outonomie van die geskrewe werk, het die ideale voertuig geword waardeur die teaterpraktisyn die abstraksies van die idees wat hulle wil oordra, kan representeer.

Representasie behels twee komponente. Hierdie komponente kan opgebreek word om te sien wat 1) uitgebeeld (gerepresenteer) word en hoe hierdie uitbeelding met die

2) objek/abstraksie wat uitgebeeld word, ooreenstem. Postmodernisme kan as 'n anti-realistiese teaterstyl beskou word, aangesien die representasie en die objek/abstraksie wat uitgebeeld word, nie noodwendig ooreenstem nie. Die postmodernisme strewende nie om 'n spieëlbeeld van die realiteit te verkry nie. Die gaping tussen representasie en die werklikheid word binne die postmodernistiese teater onderstreep om die teatraliteit van *performance* uit te buit.

Hierdie uitbuiting is 'n aanduiding dat die kuns van die postmodernisme selfbehep is. Daar word ook baie metateatrale aspekte in hierdie uitbuiting gevind om die kyker van die opvoering keer op keer bewus te maak dat hy of sy nie na 'n werklikheid kyk nie, maar hul kyk na 'n opvoering wat deel van 'n werklikheid vorm waarvan die opvoering en toeskouers almal deel vorm.

*(...) Postmodernisme en sekere vertakings van die Modernisme, konsentreer byvoorbeeld op die topologiese aard van die werklikheid wat, deur middel van 'n selfrefleksiewe proses, toelaat dat dele van die werklike wêreld onbelemmerd in fiksionele wêreld transponeer. Daardeur kom die tradisionele nosie van representasie in gedrang. (Van der Westhuizen 1995:18)*

'n Herdefinisie tussen kuns en die werklikheid vind plaas. Sodoende word die grens tussen realiteit en fiksie (in die geval van die teater, die opvoering) verbreek.



#### 2.4.2) Die liggaam

Die vervaging van realiteit en fiksie word ook baie duidelik in die uitbeelding van die liggaam binne die postmoderne teater gesien. Die siening van die liggaam, soos reeds genoem is, word veral beïnvloed deur die werke van Brecht en Artaud, maar meer spesifiek die werke van Artaud wat die liggaam as teksvorm, in plaas van die geskrewe teks, verhef het.

Daar is egter 'n verskil tussen hoe die liggaam as teksvorm in postmoderne teater gesien word as dit met die oorspronklike (modernistiese) sienings van Artaud vergelyk word. Die liggaam as middel tot kommunikasie word selfs bo die geskrewe teks geplaas, aangesien die taal wat deur die liggaam geuit word, meer direk met die ware betekenis in aanraking kan kom.

*As to ordinary objects, or even the human body, raised to the dignity of signs, we can obviously take our inspiration from hieroglyphic characters not only to transcribe these signs legibly so they can be reproduced at will, but to compose exact symbols on stage they are immediately legible. (...) Furthermore, these symbolic gestures, masks, postures, individual or group moves, whose countless meanings constitute an important part of the tangible stage language of evocative gestures, emotive arbitrary postures, the wild pounding of rhythms and sound, will be multiplied, added to by a kind of mirroring of the gestures, all the abortive postures, all the lapses in the mind and of the tongue by which speech's incapacities are revealed, and on occasion we will not fail to turn to this stupendous existing wealth of expression. (Artaud 1977:72 – 73)*

Binne die postmoderne teater word die liggaam nie net gebruik om as kommunikasie-middel te dien nie, maar die geskrewe teks word ook gebruik. Die postmodernisme verstaan dat taal as kommunikasiemedium nie ten volle suksesvol kan wees nie, maar die liggaam as teksvorm kan net so onsuksesvol as kommunikasiemedium geag word.

Waar Artaud die strewe gehad het om kernbetekenis oor te dra deur die liggaam, sal daar gevind word dat die postmodernisme nié die beheptheid met kernbetekenis het nie, maar eerder op die oppervlak van die liggaam (en taal) as objek en taalmedium konsentreer. Die klem word meer op die liggaam se “teenwoordigheid” geplaas. In die teater met sy direkte teenwoordigheid van die liggaam word die liggaam beide verhoog en verlaag sodat 'n vlak van gelykheid geskep word wat met die gemedieerde liggaam ooreenstem.

Die idee van die platheid van die liggaam is nie net te danke aan die oorgedeeerde liggaam nie, maar dit is ook 'n oorblyfsel van die modernisme waar die platheid van die kunswerk, veral in skilder- en beeldhoukuns, beklemtoon is. Ander kunsstrome, soos byvoorbeeld die Kubisme, het ook die platheid van hul uitbeeldings beklemtoon deur woorde op hul doeke te skilder. Breytenbach maak ook van geskrewe woorde in sy skilderkuns gebruik. In *Plakboek* word gedigte ook geskilder. In *Boklied* en *Die Toneelstuk* word die geskrewe woord ook beklemtoon deur op die muur te skryf in *Boklied* (Kyk *Boklied*-foto 25 in Bylae) en die plakkate wat Anna en Martiens in *Die Toneelstuk* op die verhoog rondra.

Hierdie sienings (oor die platheid van die liggaam) is nie noodwendig deur die skeppers van teater gepropageer nie, maar dit ontstaan uit die gehoor se oorbloedgestelde persepsies van die gemedieerde liggaam. Die postmoderne teater buit hierdie persepsies uit deur die "platheid" van die liggaam (soos die persepsies van die gehoor dit aandui) te verdraai en die teenwoordigheid van die liggaam, veral deur die *liveness* van die opvoering, te beklemtoon.

Birringer toon aan waar die postmoderne teater se klem met betrekking tot die liggaam en karakteruitbeelding val.

*The theatre's production of visible presence, however, is less a question of the projection of character (as it is called in Stanislavski-influenced acting) or image (as it is called in postmodern multimedia performance) than one of the temporal presence of fluid and changeable elements (visual, auditory, kinetic) and objects that constitute the physical and imaginary spaces of a performance. (Birringer 1991:43)*

Die idee van 'n karakter op 'n verhoog het ook in die postmodernisme vervaag. Die karakter se plek is deur die liggaam ingeneem. Hierdie eienskap is nie noodwendig waar van alle postmoderne teater nie, maar dit kan veral gesien word in *performance art*-stukke van kunstenaars soos Peet Pienaar en Stephen Cohen, waar daar wel 'n *performance* gelewer word, maar karakter is afwesig.

Cohen lê die klem op die liggaam en wat die liggaam uitbeeld in 'n spesifieke ruimte of situasie (met die hulp van "rekwisiete" om die ruimte of situasie en liggaam te

onderstreep). Die liggaam word dus gebruik as 'n vervreemding van die 'realiteit' wat geskep word om die metateatrale aspekte van die opvoering te beklemtoon. Die gebrek aan karakter wat die liggaam uitbeeld, kan ook toegeskryf word aan die probleem wat die postmodernisme het met representasie van karakters binne die teatrale ruimte.

Waar *performance art*-kunstenaars nie noodwendig van karakter gebruikmaak in hul opvoerings nie, word daar ook karaktergebaseerde opvoerings gesien wat ook binne die postmoderne teaterstroom val. Werke van Heiner Müller, soos *Hamletmachine*, kan hier genoem word. Die karakters bly in hierdie tipe tekste nie stabiel nie en die karakters neem ander karakters in die vertoning aan, negeer hul eie identiteit en word ook van hul karaktereenskappe gestroop deur ander karakters aan te neem in 'n tipe rolspel wat ook as metateatrale tegniek gebruik word om die problematiek van representasie en die outoriteit van die teks uit te lig.

Deur die kunstenaars se soeke na die ware liggaam, gekombineer met die *liveness* van die teater, het die menslike vrees vir homself (as individu) en die ander (*other*) en die afstand tussen die twee entiteite, sowel as die afstand van die mens van sy eie liggaam, baie sterk na vore getree. Die afstand/ruimte word in die kontemporêre opvoerings al hoe meer beklemtoon. Die kunstenaars probeer nie net die afstand in fisiese en psigologiese ruimte uitwys nie, maar hul wil dit ook oorbrug.

As gevolg van die afstand wat die mens tot sy liggaam het, kom die behoefte om die liggaam te kopieer, te dekonstrueer en te transformeer.

*The body is the inscribed surface of events (traced by language and dissolved by ideas), the locus of a dissociated self (adopting the illusion of substantial unity), and a volume in disintegration.* (Foucault aangehaal in Birringer 1991:206)

Hierdie behoefte word dan in die teater weerspieël en figureer in verskillende vorme. Die uitbeeldingswyses in die verskillende vorme mag verskil, maar die teenwoordigheid van die belangrikheid van die liggaam bly 'n integrale deel van die opvoering. Die liggaam word nie net die middelpunt van die opvoering as gevolg van 'afstand' nie, maar die gebrek aan 'n vaste magsbasis wat die mens ervaar, hetsy dit polities, psigologies of persoonlik is, word ook in die teater gevind.

Die draer van outoriteit in die opvoering, naamlik die teks, het sy posisie verloor. Al wat oorbly, is die liggaam. Deur die liggaam kan daar weer 'n soeke na standvastigheid plaasvind. Dit is tog ook ironies dat die middel van die soeke na standvastigheid en outoriteit, die liggaam, die enigste wyse waarmee dit gedoen kan word in die teater, vernietig word in (multi-media) opvoerings waar daar byvoorbeeld van projeksies van die liggaam gebruik gemaak word. Die projeksies is nie die ware liggaam nie, maar 'n gemedieerde beeld van die liggaam wat ook die valsheid van die liggaam binne die opvoeringskonteks kan beklemtoon.

*The artificial body, made-up, designed, perfected, and thus absorbed into innumerable, contradictory cultural codes of performance, style, and wholeness ("total design"), is an alien body, displaced from the subject that seeks to match a model not of her or his own production. (Birringer 1991:209)*

Die liggaam se teenwoordigheid in postmoderne teater word sodoende gevind in die gemedieerde uitbeelding van die liggaam en nie net in die direkte teenwoordigheid van die liggaam nie.

Die liggaam se uitbeelding van 'n realiteit, asook die uitbeelding van 'n liggaam se realiteit stem ooreen met Barthes se siening dat "the real is not only what can be reproduced, but that which is always already reproduced." (Barthes 1983:146)

*From medium to medium the real is volatilized; it becomes an allegory of death, but it is reinforced by its very destruction; it becomes the real for the real, fetish for the lost object – no longer object of representation, but ecstasy of denegation and of its own ritual extermination; the hyperreal. (Barthes 1983:141-142)*

In die teater word die dood van die liggaam, in teenstelling somtyds met die doel van die kunstenaars, altyd na vore gebring. Die liggaam in sy teenwoordigheid is 'n lewendige lyk of 'n simulakrum, wat die spasie vul waar die lewendige, teenwoordige liggaam eintlik sou wees. Die teenwoordigheid van die liggaam is daarom alleen in die afwesigheid daarvan te vinde.

Die kunstenaar se soeke na die liggaam is daarom ook 'n konstante verplasing van die liggaam. Net soos die outeur van die teks dood is, so ook is die liggaam, en veral die

uitbeelding daarvan, dood. Die afwesigheid van die liggaam en outeur moet in die lig van 'n metafisiese afwesigheid gesien word wat die tradisionele westerse logosentriese sienings van teenwoordigheid problematiseer. Hierdie aspek is misgekyk deur die gehoorlede wat veral klagtes gehad het oor die naaktheid op die verhoog. (Kyk *Boklied-fotos* 6, 7, 16 & 18 in die *Bylae*.)

#### 2.4.3) *Die postmoderne teaterteks*

Die postmoderne teater se problematiek met beide die liggaam en geskrewe teks as gebrekkige outoriteitsdraers, het die geskrewe teks van die teater op vele wyses laat verander. Soos daar reeds in die vorige afdeling genoem is, het die gebruik van karakterisering in postmoderne *performance* al hoe minder op die voorgrond getree. Tog is daar ook geskrewe werke vir die teater waar daar van karakters gebruik gemaak word. Die teatertekste van Breyten Breytenbach is 'n voorbeeld waar die outeur verskillende karakters in die teks skep. Die filosofie van Derrida en die 'afsterwe' van die outeur binne die postmodernistiese tekste het 'n interessante implikasie vir teatertekste waar die outeur deur verskillende stemme op die verhoog praat.

Die konsep van 'n postmoderne teaterteks is daarom 'n omvattende begrip wat nie net die geskrewe werk van die outeur insluit nie, maar ook die algehele produksie van die teks, met 'n sterk beklemtoning van die teenwoordigheid (*presence*) van die akteur. Die studie van hierdie tekste breek daarom weg van die tradisionele siening van die teatrale teks wat binne die realisme en naturalisme geheers het en waar die skryfwerk van die outeur die sentrale punt van die teaterproduksie ingeneem het. Die naturalisme en realisme se poging om natuurlike spraak uit te beeld, het misluk, juis omdat die teks nie vanuit die akteur gekom het nie, maar vanuit die pen van 'n enkele outeur wat binne die postmodernisme as 'n polities onderdrukkende entiteit van buite die opvoering gesien word.

Die teenwoordigheid van die akteur soos deur sommige teoretici (byvoorbeeld Brook en Schechner) gepropageer, is gebaseer op die openbaring van die self en 'n

korresponderende ondervraging van die teks. Die outeur se teks, wat 'n ondermynende faktor met betrekking tot die teatrale teenwoordigheid was, is daarom op die agtergrond geplaas om natuurlike spraak, wat vanuit die akteur kom, te bevorder. Die “ek” of die “self” (hetsy as akteur of gehoorlid) het nog steeds, soos vanaf die Renaissance, as middelpunt gedien om teatrale teenwoordigheid aan te dui (Fuchs 1985:164). Hierdie ondermyning van die teks het veral in die laat 1960's en 1970's die eksperimentele teaterwêreld oorheers. Dié konsepte word selfs vandag nog gevind, maar nie soseer in die hoofstroom teateropset nie, maar in alternatiewe *performance*-genres soos *performance art* en fisiese teater.

Fuchs (1985:165) dui aan dat die klem van teenwoordigheid binne die teater vanaf die 1980's begin verval het. *Afwesigheid* het die strewe binne die teater geword. Die teater van afwesigheid het die middelpunt van die teatrale ervaring, naamlik die “self” of die “ek”, versprei deur betekenis te destabiliseer. Daar is probeer om 'n nuwe tipe tekstualiteit te skep. Hierdie nuwe tekstualiteit het, aan die hand van Derrida se filosofie, die kwessies in verband met die skepping van 'n direkte “hier” en “nou” wat gewoonlik in 'n teaterproduksie probeer bewerkstellig is, bevraagteken.

*To Derrida, there is no primordial or self-same present that is not already infiltrated by the trace – an opening of the “inside” of the moment to the “outside” of the interval. That the present in general is not primal, but rather, reconstituted, that it is not the absolute, wholly living form which constitutes experience, that there is no purity of the living present. (...) Trace-structures, everything always inhabited by the trace of something that is not itself, questions presence-structures. (Fuchs 1985:165)*

Hierdeur dui Derrida die teenwoordigheid van intertekstualiteit in die teater aan deur die kwessie van afwesigheid aan te raak. Die interteks kom veral voor as daar na die opposisie tussen spraak en die geskrewe woord gekyk word. Spraak word voor die geskrewe teks as draers van die waarheid geplaas, aangesien die geskrewe woord konstant betekenis verskuif. Die postmoderne samelewing het egter in 'n toestand verval waar die geskrewe woord die natuurlike spraak geïnfiltreer het. Die infiltrasie het so diep gewortel geraak dat dit spraak vooruitgaan. Hierdie nuwe tekstualiteit het in die postmoderne teater(tekste) so 'n inherente deel geword dat die skryfaksie en spraakaksie

as een gesien word en die postmoderne teatertekste vele kere behep is met skryf in die produksie self.

Die tekstualiteit word die tema van die produksie, die karakters hou hulself op met skryfaksies of die filosofieë daaromtrent en die tekste vir die teater word vele kere uit verskillende tekste (intertekstualiteit) saamgestel om die *trace-structures* wat met die verskillende tekste saamgaan, uit te lig. Hierdie *trace-structures* herinner die gehoor ook dat die verwysings vanuit 'n voltooide verlede afkomstig is en die afwesigheid van die "hier" en "nou" word deur hierdie tekstualiteit onderstreep. Die outoriteit van een skrywer word ook deur die gebruik van ander tekste genegeer.

*In these performances (...) there appears a kind of acknowledgement, unthinkable in the work of the earlier avant-garde, that culture inescapably takes place within language and writing. At the same time, these artists have reduced the authority of writing, by frankly bringing it onstage as a separated theatrical element.*  
(Fuchs 1985:171)

Deur die beklemtoning van die skryfaksie binne die opvoering en die teater se onvermoë om met natuurlike spraak na vore te kom, word die gebrek aan teenwoordigheid 'n manier om die opvoering, deur middel van metateatrale aspekte op die opvoering self terug te draai. Die afwesigheid binne die opvoering word 'n selfbewuste poging om alle outoriteit van oorsprong en outentisiteit te vernietig.

Die vernietiging van outoriteit (veral met betrekking tot die skepper van die teks) het ook 'n invloed op die soeke na betekenis binne so 'n postmoderne teaterteks. Die opvoering is nie meer net 'n medium tot kommunikasie nie, maar die betekenis van die opvoering, wat nie deur taal, hetsy geskrewe of gesproke taal, oorgedra kan word nie, word nou in die ervaring van die produksie gevind, sowel as binne in die kyker wat saam met alle *trace-structures* (soos intertekstualiteit) alleen sy eie betekenis kan saamstel.

#### 2.4.4) *Metateatrale aspekte*

Metateatrale tegnieke in die teks en/of opvoering verwys na die gebeure of teks binne 'n opvoering wat die raam van illusie verbreek sodat die gehoorlede konstant bewus bly van die feit dat hulle na 'n opvoering kyk. As voorbeeld kan die klanktafel in *Boklied* genoem word wat die hele tyd sigbaar was en die gebeure op die verhoog van klankeffekte verskaf het. Die klanke op die verhoog stem dus nie ooreen met die klank wat in die natuur gevind word nie, aangesien die gehoor kan sien dat dit spesiaal vir die opvoering gefabriseer word.

Die metateatrale tegnieke word ook om verskillende redes gebruik, maar die anti-realistiese tekste se gebruik van metateater is meestal om te wys dat die realiteit in die toneelstuk die realiteit van die teater is en nie die realiteit van die werklike lewe nie, behalwe as die lewe teatraal raak. (Abel 1964:105)

Abel gaan voort en stel: "I have defined metatheatre as resting on two basic postulates: (1) the world is a stage and (2) life is a dream." (Abel 1964:105)

Die verwerping van die "waarheid" van representasie kom nie net binne die postmoderne teater voor nie, maar die meeste *avant garde* teaterstrome van die 20ste eeu kan as anti-realistiese style beskryf word, so ook die meeste teaterstrome wat in die wêreld gevind is voor die aanvang van die Realisme en die Naturalisme.

Shakespeare gebruik die *play within a play* in verskeie van sy toneelstukke. In *Hamlet* word dit gebruik as integrale plot-element om Claudius se skuld te probeer bewys. In *A Midsummernight's Dream* word die narre se spel 'n voorbeeld van hoe die geliefdes se storie tragies kon eindig. Ander teaterstukke van Shakespeare waar hy van die spel-binne-'n spel gebruik maak, is *The Tempest* en *Titus Andronicus*. Die verdiepte verplasing van die realiteitsraam wat by die spel binne 'n spel gevind word, veroorsaak dat die kyker van die toneelstuk met nog 'n laag van representasie gekonfronteer word. Die fyn laag van representasie wat die gehoor en akteurs skei, word verbreek en die



gehoor kry die geleentheid om hulself as verwyderde entiteite van die representasie te sien. So word die representasie as 'n vals realiteit uitgewys.

Metateater is nie net beperk tot die gebruik van die spel-binne-‘n-spel nie. Ander skrywers soos Beckett het ook van metateatrale tegnieke gebruik gemaak. In baie van sy dramas, en veral in werke soos *Waiting for Godot* en *Endgame*, word die konstante herhaling van dialoog en aksies ook as metateatrale aspekte gesien wat die karakters in die stukke, sowel as die kykers van die stuk, se oneindige soektog na realiteit in die wêreld van onsekerhede illustreer. Die fyn lyn tussen droom en die werklikheid word ook sodoende verskuif.

Abel se studie oor metateater sluit nie die postmodernisme in nie. Die postmodernisme hergebruik weer die ou tegnieke wat vir 2000 jaar in die teater teenwoordig was en toe opsy geskuif is om die illusie van die Realisme te kan skeep. Die metateatrale gebruike binne die postmodernisme strek veel wyer as tekstuele tegnieke. Daar is alreeds breedvoerig uitgewys hoe die postmodernistiese teater die illusie van die realiteit wat binne die Realisme en Naturalisme geheers het, deur middel van byvoorbeeld die gebruik van die liggaam, verbreek. Die beheptheid met die fisiese wêreld en die kwessies rondom die representasie van die realiteit word deur verskillende metateatrale tegnieke beveg.

Die werk van twee skrywers kan as die basis gesien word waarop postmoderne metateater geskep word. Die kuns van Brecht en Pirandello en hul verbreking van realiteit op die verhoog het die verhouding tussen kuns en werklikheid herdefinieer in die 20ste eeuse drama. Van der Westhuizen (1995) stel die gebruik van vervreemding in die dramatiek van Brecht en Pirandello gelyk aan metateater. Albei dramaturge se werk beklemtoon die doelbewuste aard van die opvoering. Die redes waarom die twee skrywers die metateatrale tegnieke gebruik (of vervreemding van die werklikheid) word soos volg in twee hoofstrome uiteengesit:

- (1) *Die strewe na die **bevestiging** van die gaping tussen kuns/illusie en lewe/werklikheid – waarvan **Brecht** die hoofeksponent is. Die hoofoogmerk van*

*die tipe drama/teater wat uit só 'n benadering voortspruit, is sosiale/ideologiese verandering.*

- (2) *Die strewe na die **opheffing** van die gaping tussen kuns/illusie en lewe/werklikheid – waarvan **Pirandello** die hoofeksponent is. Die hoofmerk van die tipe drama/teater wat uit só 'n benadering voortspruit, is estetiese ervaring teen die agtergrond van 'n samelewing se spesifieke omstandigheid/bewussyn. (Van der Westhuizen 1995:27)*

Brecht gebruik vervreemding nie net om die toeskouers bewus te maak dat hulle na 'n opvoering kyk nie, maar deur die verbreking van realiteit word die kyker verhoed om op emosionele vlak met die karakters te verbind. Dit beteken nie dat daar nie emosionele reaksies plaasvind nie. Die hoofdoel van Brecht se gebruik van vervreemding was om die gehoor oor te haal om tot aksie oor te gaan in die samelewing en sodoende die omstandighede waarin hulle lewe – die gemeenskap – te verbeter. Sonder emosionele reaksie kan daar min of geen intellektuele prosesse by die gehoor plaasvind nie. Sonder die intellektuele en emosionele dryfvere kan daar ook nie oorgegaan word tot aksie nie. Brecht gebruik daarom die metateatrale tegnieke van vervreemding in sy dramas om 'n sosiale werklikheid aan die gehoor voor te stel.

Luigi Pirandello se gebruik van die spel-binne-'n-spel hef die skeidslyn tussen kuns en die werklikheid so fyn op dat die kykers van die stukke soos *Six Characters in Search of an Author* maklik sou kon verward raak. Die lyn tussen die repetisie, wat eintlik die toneelstuk is, en die opvoering van die ses fiktiewe karakters wat by die repetisie opdaag, is so vaag dat die kyker nie altyd weet wat is spel en wat is repetisie nie.

Die gebruik van metateatrale tegnieke lewer nie soseer sosiale kommentaar soos in die geval van Brecht nie, maar die kommentaar wat Pirandello lewer, is op die aard van die karakters wat ons op die verhoog sien. Al die karakters, hetsy die ses “fiktiewe” karakters of die “akteurs” en “tegnici” wat repeteer, is nie werklik nie en kom slegs in die ruimte van die teater voor. Deur die vervaging van die lyn tussen die realiteit en optrede, hou Pirandello 'n spieël na die gehoor toe op wat die raam (of vierde muur) van die Realisme verskuif sodat dit die gehoor insluit. Die gehoor word sodoende deel van die kuns, of die kuns word deel van die gehoor.

Pirandello en Brecht maak albei van 'n geskrewe werk as teks gebruik om die illusie van die werklikheid in hul dramas te verbreek. Die postmoderne teater, met die bevraagtekening van die outoriteit van die geskrewe werk, maak ook van vervreemdingstegnieke/metateater gebruik, met of sonder die gebruik van 'n geskrewe werk, om sosiale kommentaar te lewer (soos in die gevalle van *performance art*) of om te vermaak.

Die postmodernistiese teater se gebruik van metateater gaan ook verder om die selfbehepte fassinatie met kuns en kunsskepping verder uit te beeld. Die gebruik van metateater word nie gebruik vir die konsep van kuns om kuns se onthalwe nie, maar eerder kuns om kunsskep se onthalwe. Die teaterstuk kyk dus na homself terwyl hy afgespeel word. Davis stel selfs dat enige aspek binne die teater as metateatrale tegniek gebruik kan word:

*Any theatrical device can word metatheatrically if we sense in it a certain deliberate reflexiveness, a tendency to refer to itself or to its context in a more general mode: to theatre itself; to art, artifice, and illusion; and perhaps above all to language as such.* (Davis 1999 <http://instruct1.cit.cornell.edu/Courses/engl327/327.meta.html>)

Die metateatrale tegnieke binne die teater kan as 'n sambreelterm gebruik word om alle eienskappe van 'n teks te beskryf wat die illusie van die werklikheid (van 'n representasie) verbreek. Deur die verbreking van die illusie van werklikheid word die afwesigheid van die karakters op die verhoog uitgelig. Die geskrewe werk as sentrum van outoriteit word ook in gedrang gebring, aangesien intertekstualiteit in geskrewe werk, opvoering en in die skepping van betekenis, konstant na homself terugverwys. Die teks word 'n spieël wat op nog 'n spieël gerig is.

Die teks word ook deur middel van metateatrale aspekte binne die opvoering beklemtoon deur die gebruik van 'n mikrofoon waaroor die akteurs dele van hul dialoog gelewer het. (Kyk *Boklied*-fotos 11, 14, 16 en 21 in die Bylae.) Die metateatrale aspekte in 'n postmoderne teaterteks is die opstoker van onsekerheid van die teks, opvoering, liggaam en vaste betekenis.

#### 2.4.5) *Die taal in beweging en plasing van akteurs in opvoerings*

Die geskrewe teks is nie die enigste draer van betekenis nie. Die akteurs in hul voordrag van die geskrewe teks voeg ook betekenis by die geskrewe teks deur middel van die nie-verbale kommunikasie in die vorm van liggaamstaal en/of beweging. Die kyker van 'n teaterstuk luister nie net na die teks nie, maar neem ook die akteurs in interaksie met mekaar, sowel as die interaksie met die gehoor, waar. Hierdie interaksie dra ook betekenis en die nie-verbale tekens vorm 'n deel in die totale proses van betekenis skepping en die kommunikasie van 'n boodskap.

In die werke van Breytenbach wat opgevoer is, het die beweging en akteursplasing op die verhoog ook 'n impak op betekenis skepping gehad. Hierdie beweging en die nie-verbale kommunikasie was onder andere 'n doring in die vlees van gehoorlede wat meer protes aangeteken het teen die gesimuleerde kopulasie tussen Madonna en Farenj in die tweede bedryf as wat in die teks gepraat word. Vanuit hierdie (gesimuleerde) kopulasie (albei aktrises was geklee) het Osiris – verlosser – gespruit. Die kopulasie wat die hele tweede bedryf geduur het, was grotendeels beperk tot die periferie van die sigbare verhoogruimte en het nie die sentrale punt van die aksies op die verhoog gevorm nie. Die aksies se plasing boverhoog, regs, (*up stage right*) word dan ook meestal gebruik vir romantiese tonele, juis omdat hierdie deel van die verhoog sagter en verder van die gehoor af is. (Dean & Carra 1980:173)

Die bewegings was verder stadig en gestileerd uitgevoer en die enigste tyd waar die gehoor se aandag direk en met rede daarop gefokus is, was as Madonna dialoog gehad het wat sy moes voer. In gevalle waar die klagtes primêr gerig was teen dié fisiese aksies, (en ook teen 'godslasterlike' uitlatings) is dit duidelik dat die sintese in betekenis skepping tussen dialoog en die nie-verbale nie geslaagd was nie.

As daar gekyk word na die reaksies in die briewekolomme van die Afrikaanse pers (en dan veral *Die Burger*), was daar vele mense wat nie betekenis in die aksie kon vind nie,

of bloot te geskok was om verder te dink, selfs al het hulle in sekere gevalle nié die stuk gesien of gelees nie. Galloway, in 'n studie oor die reaksie op Breytenbach se werk, stel:

*Dit is die openlike seksuele inslag van die stuk wat selfs hardebaardmanne onkant vang en ten minste een vroulike teaterganger in nood na 'n dominee laat soek. Die uitlopers (en hulle briefskrywende ondersteuners vir wie dit "nie nodig is om die affêre te sien nie") verdoem die stuk as: "die ergste vorm van banaliteit", "braakse", "platvloerse uitbeelding van naaktheid en seks wat 'n mens laat wanhoop aan wat as 'kuns' voorgedou word", "'n struikeling vir swakkere broeders", "'n oefening in solipsistiese intellektuele masturbasie", "tipies van die nuwe neiging om Afrkaans te vervleg met banaliteit, seks, vloekwoorde en bespotting van God" ... (Galloway 2002)*

Die vraag ontstaan wie se "skuld" is dit dat die betekenis nie oorgedra is nie? Die gehoorlid beskik oor selektiewe aandag en perseptuele filters waar daar sekere gebeure wat in die gesigsveld van die kyk is, uitgesonder word. Die uitsondering van gebeure dui op die fokus van die gehoorlid. Die kyker beskik derhalwe oor die vermoë om om nie na aksies te kyk nie, veral as hierdie aksies lei tot aanstoot by die kyker. Daar is genoeg ander aksies en objekte op die verhoog om die kyker besig te hou.

Die volgehoue aandag van die kyker op seker aksies (soos dié tussen Madonna en Farenj) sal veroorsaak dat die betekenis wat deur die skrywer/akteurs en regisseur op ander plekke geskep word, nie raakgesien word nie. Laasgenoemde deelnemers aan die kommunikasieproses in die teater skep wél betekenis aangesien die skrywer aandui wat die aksies tussen Madona en Farenj is, die regisseur sê hoé dit gedoen moet word en die akteurs moet dit uitvoer. Die saak bly staan dat dit nie al aksies is wat op die verhoog plaasvind nie. Die onus rus daarom by die kykers om te kies waarop hulle hul fokus wil rig.

In die produksie van *Johnny Cockroach* is daar selfs meer klem op beweging en die gevoelswaarde van beweging geplaas. Die manlike en vroulike akteurs wat die eenheid van Johnny Cockroach-karakter gevorm het, was aan mekaar vasgebind. Sodoende word hul eenheid en dualiteit visueel uitgebeeld. In die produksie het Samantha Pienaar en Lanon Prigge (wat die rolle vertolk het) veral van fisieke teater-bewegings gebruik

gemaak om dialoog te ondersteun, betekenis te help skep aan die dialoog en om verhoogaksies uit te voer as hulle nie dialoog het nie.

Hierdie verhoogaksies het veral die strewe van die tweeledige karakter om van die ander deel bevry te word, goed geïllustreer. Hulle het konstant aan die band wat hulle verbind het, getrek en mekaar teruggerem. Hierdie aksies het ook 'n kontras met die ander karaktergroepe gevorm met betrekking tot bewegingspatrone. Die tribunaal van vroue het in reguit lyne en in blokformasies beweeg. Hierdie sterk gestileerde lyne waarin hulle beweeg het, het hulle funksie as karakters help oordra. Hulle is daar om as regter te dien en hulle het nie die luukse om vry te kan beweeg nie. Hulle take is duidelik uitgelê en hulle kan nie daarvan wegbreek nie.

In *Johnny Cockroach* kan daar ook gesien word hoe nie net aksies nie, maar wáár aksies plaasvind, ook kan help met die skepping van betekenis. Die *Voice* wat bo die nader karakters sweef, dui haar magposisie aan. Sy funksioneer as 'n tipe god wat bo-oor alles en almal beweeg, die opperregter wat tog ook op 'n afstand bly – verhewe en onaantasbaar. Sy is in 'n groot mate 'n onsigbare stem wat haar teenwoordigheid (aan die ander karakters) slegs deur middel van haar stem bekendmaak.

Die karakter is nie net fisies bo die ander karakters verhewe nie, maar die manier waarop sy beweeg, tree ook as teken op. Sy beweeg in vloeiende geboë lyne, sy sweef op een plek in die lug en het swiereige armbewegings. Die boverhoog links (*upstage left*) posisie van die verhoog (waar *Voice* meestal beweeg het) dui op die tonale kwaliteit van ewigheid, spookagtigheid en die bonatuurlike wat 'n perfekte plasing vir die karakter van *Voice* is. (Dean & Carra 1980:173)

Die beeld wat die kyker van dié karakter het, word verbreek die oomblik toe *Voice* tussen die ander karakters begin rondbeweeg. Haar posisie verander, dus die karakter het ook 'n verandering ondergaan. Sy is van haar magte ontsê.

Die plasing van karakters op verskillende vlakke om hul verhewendheid of onderdanigheid te wys is niks nuuts in die teater nie. In *Die Toneelstuk* se opvoering is daar ook van hoogtevlakke gebruik gemaak om sosiale stand en die rangorde of hiërargie tussen die verskillende karakters aan te dui.

Die bewaarder en die hond word in die eerste bedryf op 'n hoër vlak as die ander karakters (met die uitsondering van Baba Halfjan) geplaas. Saam met die uniform en pet wat die bewaarder as kostuum dra, word sy outoritêre posisie oor die ander karakter onder in die sel duidelik aangedui. Bewaarder en Hond is verhewe in die rangorde van outoriteit. Hulle neem ook nie deel aan die repitisie nie en lewer kommentaar van hul verhewe posisies af. Die hond-karakter wat net soos Bewaarder in 'n verhoogde posisie is, is ook onderdanig aan Bewaarder aangesien die akteur wat die rol vertolk, hande viervoet speel om die beeld van 'n hond te help skep. Dit veroorsaak dat hy laer as Bewaarder is. Hy het ook 'n halsband om sy nek gehad waaraan Bewaarder hom kon rondlei.

Hierdie verhouding tussen Bewaarder en Hond het in die tweede bedryf voortgeduur nadat die akteurs van karakters verwissel het. Aljosja het 'n onderdanige houding teenoor Ivan ingeneem en deur die storie wat Ivan vertel, lei hy Aljosja soos 'n hond aan 'n leiband rond. Die verhouding tussen die Bewaarder en Hond dien as 'n tipe "trace structure" vir die interpretasie van die verhouding tussen Ivan en Aljosja. Die hondgrimering wat nog steeds op Aljosja se gesig is gedurende die tweede bedryf het ook as "trace" gedien vir die interpretasie van die verhouding in mag en stand tussen die twee karakters.

Nog vlakke word in *Die Toneelstuk* gevind. Die hoë stoel waarop Baba Halfjan sit, is laer as die loopvlak waarop Bewaarder en Hond loop. Sy outoriteit oor die spelers – as skrywer van die toneelstuk – word sodoende uitgebeeld. Hierdie posisie word later deur Dostoejefski oorgeneem aangesien Dostoejefski 'n eregas is in die gebeure wat afspeel. Gedurende die uitspeel van die 'toneelstuk' in die tweede bedryf, word die fiktiewe

karakters ook in posisie verhoog. Dostoejefski se posisie as karakter kan ook vanuit dié perspektief gesien word.

Mama Jesus en die Inkwisiteur het vir lang tye op die swaai wat bo die verhoogvloer gehang het, gesit. Ivan en Aljosja (wat tegnies gesproke ook fiktiewe karakters, soos al die karakter is) het op die verhoogvloer bly staan, sowel as Martiens wat as tolk moes optree. Ivan en Aljosja het onderverhoog links (*down stage left*) beweeg wat op die onderbewustelike vlak van die kykers van die toneelstuk registreer as 'n deel van die verhoog wat dui op introspeksie van die karakters. (Dean & Carra 1980:173) Hierdie introspeksie word dan aan die gehoor uitgespeel in die vorm van die Inkwisiteur en Mama Jesus wat nie op die verhoog is nie, maar tussen hemel en aarde hang.

Die akteur wat Baba Halfjan vertolk het, het met die wisseling tussens die twee bedrywe van sy popkostuum ontslae geraak en het boverhoog (*upstage*) in dowwe beligting agter 'n tafel en mikrofoon ingeskuif en as't ware tolk vir die dialoog van Dostoejefski gedien. Hy het ook die rol van Baba Halfjan in die tweede bedryf vertolk, maar sonder die popkostuum en het uiteindelik naak en alleen op die verhoog agtergebly. Die interpretasie van die wisseling van posisie is al in die vorige paragrawe bespreek.

Net soos in *Boklied* waar daar 'n tussenruimte geskep word in die tweede bedryf ('n stad wat gebou moet word tussen hemel en aarde) kan die swaai ook as 'n tussenruimte gesien word – 'n tussenruimte waar fiksie en realiteit, fiktiewe karakters en karakter gebaseer op werklike persone, kruis. In die produksie van *Boklied* het die tussenruimte nie net in die teks voorgekom nie, maar dit is ook visueel aan die gehoorlid voorgestel. 'n Engel/voëlfiguur het van die regterkant na links op 'n loopvlak beweeg. Dit het aan die begin van die tweede bedryf begin en het aan die einde daarvan geëindig. Die bewegings is uiters stadig uitgevoer en dit was nouliks sigbaar. (Kyk Bylaag *Boklied*-foto's 5 & 22) Hierdie loopvlak was teen die agterste deel van die verhoog geplaas, met 'n wit skerm daar onder. (*Boklied*-foto 15)



Lewendige voëls is in hierdie 'kou' losgelaat en met 'n wit lig wat dit van agter belig het, kon die skadu's van die voëls wat rondvlieg, gesien word. Die engel/voël kan as 'n god-figuur gesien word tussen die voëls en die karakters onder op die verhoog. Aan die einde van die tweede bedryf, na 'n geweldige knal, val die engel/voël morsdood neer. Die bedryf is verby, maar die byna onsigbare aksies wat dit teweegbring het, was 'n vooruitskouing van gebeure wat in die laaste bedryf sou volg, naamlik die dood van 'n god en die geboorte van 'n nuwe een.

Hierdie tussenruimte is ook 'n verdere aanduiding van die onsekerheid wat ontstaan uit die teks, opvoering en die wisseling van karakter en identiteite. Die bietjie sekerheid wat daar is, word konstant vernietig of bevestig sodat die leser en kyker op onstabiele voet deur die verloop van die opvoering gaan.

Al hierdie plasings en tipe bewegings is nie nuut in die teater nie. Dit is deur teaterkonvensies daargestel en deur Marthinus Basson oorgeneem in die verskillende produksies. Die kykers van die toneelstukke is veronderstel om deur middel van die konvensies van die teater die inherente waarde van die karakters se plasings te kan raaksien. Gestileerde bewegings op die verhoog (soos gevind in die tribunaal van vroue in *Johnny Cockroach* of die skuldbelydenis van Martiens, Anna en Dawid in *Die Toneelstuk*) onderstreep ook die plasing van die akteur en die belangrikheid van die tonale kwaliteite van die area van die verhoog waar hulle geplaas is.

## **2.5) Implikasies van postmodernisme op die lees van teatertekste deur Breyten Breytenbach**

Die postmoderne teater se ondermyning van logosentriese denkwyses met betrekking tot die afwesigheid van die liggaam en die outeur en die gepaardgaande bevestiging van die teks as basisbron van outoriteit, het veroorsaak dat die klem binne teaterproduksies vele kere van die skrywer na die regisseur geskuif het. Die regisseur, in die geval van die Breytenbach tekste Marthinus Basson, word medeskepper van die werk deur 'n

interpretasie en beeld te gee aan die woord wat geskryf is en dit binne die teatrale raam te plaas.

Breyten Breytenbach se dramas én die opvoerings daarvan, wat as postmoderne teatertekste beskou kan word, buit die problematiek van postmoderistiese filosofie uit. As anti-realistiese tekste onderskryf die opvoerings die idee dat die representasie wat aan die gehoor gebied word, vals is. Dit word gedoen deur die gebruik van metateatrale tegnieke soos die gebruik van intertekstualiteit en die gebrek aan dramatiese handeling en ander vervreemdingstegnieke in die opvoerings self om die beeld van 'n realiteit te verbreek.

Die taalgebruik van Breytenbach in die geskrewe werke maak ook gebruik van die verbreking van tradisionele taalverwysings (met betrekking tot betekenaar en betekende). As voorbeeld kan Osiris en die roos in *Boklied* genoem word, waar die roos nie meer 'n roos is nie, maar 'n kind wat so pas op die verhoog gebore is. Hierdie verbreking van taalverwysings vorm 'n integrale deel van die generering van visuele simbole en metafore op die verhoog. Hierdie simbole en metafore kan dan ook net ten volle in opvoering gemanifesteer gesien word.

Die volgehoue teenwoordigheid van die outeurstem in realistiese dramatekste help met die skepping van 'n realiteit (wat met die 'natuur') ooreenstem. Die gebruik van intertekstualiteit beklemtoon die afwesigheid van een outeur en outoritêre betekeniskepper. Die enkele stem wat deur die akteur in die opvoering die boodskap aan die gehoor sou oordra, word in Breytenbach se dramas 'n polifoniese gedruis. Die boodskap word deur die reële en implisiete outeurs, sowel as die akteurs wat 'n stem in die opvoering aan die outeurs gee, oorgedra.

Die realiteitskepping deur gebruik te maak van verskeie outeurs (of dan die afwesigheid van 'n enkele outeur deur middel van intertekstualiteit) kan verder in die opvoering gevoer word. Die realiteit wat geskep word deur die akteur net een "stem" te gee, word verbreek en beklemtoon sodoende die realiteit van 'n valse representasie.

Daar kan egter nie van die teenwoordigheid van die liggaam op die verhoog ontslae geraak word nie. Die liggaam word nie soos in televisie, radio en film gemedieer nie. Die akteur se liggaam op die verhoog is 'n medekanaal in die kommunikasieproses. Die liggaam is die medieerder, maar dit bly metafisies afwesig.

Met die gebruik van media-elemente soos televisie en radio en ander projeksies kan gemedieerde liggame ook op die verhoog gevind word. Breytenbach maak daarvan gebruik in beide *Johnny Cockroach* (met die teenwoordigheid van 'n televisiestel) en *Die Toneelstuk* met die gebruik van 'n opwenradio. In beide gevalle word daar ook van gemedieerde liggame op die verhoog gebruikgemaak. Die gemedieerde liggame is nie fisies teenwoordig nie, maar die effek op dit wat op die verhoog gesien word, word wel gevoel.

In die produksie van *Die Toneelstuk* word die medegevangenes nooit gesien nie. Die liggame is afwesig, maar deur die gebruik van opnames (van Korsikaanse Polifoniese gesange) word die liggame se teenwoordigheid (buite die sigveld van die gehoor) deur middel van hul afwesigheid aangetoon. Sodoende kan die *other* ook by die produksie van die teks betrek word en word die raam van die teater na buite sy grense verskuif om dié wat nie teenwoordig is nie, ook by die spel in te sluit.

Die rol van die outeur word ook deur Breytenbach in sy verskillende dramas geparodiseer en die problematiek met betrekking tot betekenisgeving word tot 'n nuwe uiterste binne die Suid-Afrikaanse teater gevoer. Dit doen Breytenbach deur verskeie van sy karakters wat hy skep, skrywers te maak. In *Boklied* is al die karakters, met die uitsondering van die Toeskouer en Adam, skrywers. Maker word beskryf as die dramaturg van die gebeure wat voor ons aangespeel word. In *Die Toneelstuk* is daar ook skrywerkarakters. Baba Halfjan en Dostoejefski is albei skrywers. Baba Halfjan is weereens die dramaturg van die gebeure op die verhoog.

Die probleem van interpretasie van die geskrewe woord word ook in *Die Toneelstuk* gevind waar die karakter Martiens as vertaler en interpreteerder van Baba Halfjan se geskifte en Dostoejefski se vreemde taal moet dien. Die gehoor raak bewus van die valse interpretasie van dit wat Dostoejefski sê deur die vertaling (in produksie) van die Xhosa wat gelyktydig oor 'n mikrofoon en luidsprekers aan die gehoor gelees is. Binne die opvoering is die leeswerk gedoen deur die akteur wat Baba Halfjan vertolk het. As “skrywer” van die gebeure op die verhoog kry die “ware” weergawe van dit wat Dostoejefski sê ('n ekstra vlak van betekenis) deur die mond van die akteur wat Baba Halfjan vertolk het. Hierdie gebeure is nie in die gepubliseerde weergawe van *Die Toneelstuk* aan die leser gegee nie en dit is net in die opvoering daarvan dat hierdie vlak van betekenis by die teks gevoeg word.

Die redes daarvoor mag miskien gegrond wees op probleme wat binne die opvoering opgelos moet word, maar die vlak van betekenis word nie daardeur vernietig nie. Die probleme wat in die produksie ondervind en opgelos moes word, is die feit dat die meeste blanke Afrikaners nie Xhosa verstaan nie en dat 'n tolk nodig is om die geskrewe teks op 'n verstaanbare wyse aan die gehoor oor te dra. Die karakter Baba Halfjan bevind hom nie op daardie stadium op die verhoog nie en dit is net logies dat hy dan as tolk sal optree.

In *Boklied* word die afwesigheid van die outeur ook op visuele wyse aan die gehoor voorgestel. Daar is prente van afgestorwe skrywers op die agterdoek van die dekor geplak. Die stoele op die verhoog het ook naambordjies op van skrywers wat óf dood is, óf nie op die verhoog uitgebeeld word nie. (Kyk *Boklied*-foto's 8 & 23 in die Bylaag.) Binne die teks word daar ook na die onbekende skrywer verwys. Hierdie verwysings dui sy afwesigheid aan, maar sy teks is wel bekend. Die dood van die outeur word ook heel visueel aan die gehoor oorgedra met die identifisering van Maker as die sondebok vir die aand.

Hy word geslag en geëet. Maker, wat veronderstel was om die diktator van die gebeure op die verhoog te wees, word gedood. Sy handlanger, Adam, word die nuwe karakter in beheer en die Toeskouer – as metafoor vir die gehoorlid – word die verhoog opgeroep om

die volgende spel/teks te skep. Die naderroep van die Toeskouer kan as 'n kode gesien word waardeur die kyker/leser van die teks aangesê word om hul eie betekenis aan die teks/gebeure te gee.

Breytenbach onderstreep nie net die afwesigheid of dood van die outeur as primêre skepper van betekenis nie; hy onderstreep die afwesigheid van die skrywer, al plaas hy skrywerkarakters op die verhoog. Deur die dualiteit van die fisiese teenwoordigheid van die skrywerkarakters, maar hul metafisiese dood of afwesigheid, sowel as die gebruik van intertekstualiteit, beklemtoon Breytenbach die metateatrale aspekte van die opvoering waardeur representasie op die verhoog bevraagteken word.

## 2.6) Intertekstualiteit

Breytenbach maak in baie van sy werke, en veral ook in sy dramas, gebruik van intertekstualiteit. Die betekenis wat hierdie intertekste uit die basisbronne dra, veroorsaak somtyds onduidelikheid by die leser/kyker van hierdie tekste, veral as die leser nie met die basisbronne bekend is nie. In hierdie afdeling word intertekstualiteit en tekstuele tekens in die drama en die opvoering ondersoek. Daar sal eers na terme soos *intertekstualiteit*, *metateks* en die verband tussen *opvoering*, *teks* en *leser* gekyk word en hoe dit die leesstrategie of kykstrategie van 'n toeskouer van die opvoering kan beïnvloed.

Die intertekstuele verwysing wat Breytenbach na werke van homself, sowel as die verwysings na ander skrywers se werke soos Rimbaud, Aristophanes en wêreldmitologie maak, word dan ook ondersoek om te sien hoe die bronne die struktuur en betekenis van die dramateks beïnvloed en die betekenisveld van die toeskouer of leser kan verbreed deur die basistekste as sleutels tot interpretasie te gebruik. Sommige van hierdie verwysings word duidelik in die teks gestel, maar ander is minder duidelik en daar moet goed daarna gesoek word. Die gebruik van interteks impliseer 'n dieper laag van betekenis en/of verwysing en die begrip van die betekenis of implikasie van die interteks kan 'n meer ideale leeservaring by die leser/kyker laat ontstaan. Breytenbach as

polistilistiese skrywer maak dit vir die leser moeilik om 'n spesifieke diskursiewe strategie vir die ontleding van sy tekste te volg. Daarmee saam sou dit onmoontlik wees om 'n spesifieke diskursiewe strategie te volg by die ontleding van tekste as gevolg van Breytenbach se eklektiese sienswyses oor politiek en die beoefening van kuns, wat oor die jare verander het en daarom nie as konsekwent beskou kan word nie. Galloway (1990:5) stel:

*...sentrale kodes in Breytenbach se skeppende en politieke tekste toon aansluiting by die "oorspronklike" Marx: die mensgerigheid; die gemoeidheid met verhoudings (dialektiek); die opheffing van die teenstellings, onstoflikheid/stoflikheid, gees/liggaam, hemel/aarde, subjek/objek; die fokus op die toestand van "vervreemding" wat uitmond in die verminkte staat van die menslike bestaan; die materialistiese opvatting van die geskiedenis.*

Hierdeur dui Galloway net aan dat 'n Marxistiese ondersoek oor die werk van Breytenbach sekere aspekte na vore sal bring. Dit is 'n punt waarmee ek saamstem, met die verskil dat Galloway nie na Breytenbach se dramas verwys nie (aangesien die dramas geskryf en opgevoer is na die publikasie van haar studie) en haar studie meer te doen het met die publieke Breytenbach-figuur as hoe dié figuur in sy werk manifesteer. Daarmee saam het die geskiedkundige veranderinge in Suid-Afrika ook 'n besondere invloed op Breytenbach en sy werk gehad. 'n Suiwer Marxistiese analise van Breytenbach se werk sou veroorsaak dat vele aspekte wat (as voorbeeld) vanuit die postmodernisme op Breytenbach as invloed kon dien, misgekyk, geïgnoreer of bloot nie in konteks geag of verstaan word nie.

Die tyd en ruimte waarbinne die tekste geskep en opgevoer is, word ook ondersoek aangesien dit duidelik die aard van die werke bepaal. Geskiedkundige feite word ook genoem om die groter konteks van die werke toe te lig. Daarsonder sal die tekste nie 'n ideale lees- of kykstrategie kan ondergaan nie. Dit is duidelik dat die omgewing – polities, persoonlik en maatskaplik – die werk se betekenis kan manipuleer. Die werk word nie net in die omgewing geskep nie, maar die ontvangs van die werk vind ook in dié omgewing plaas.

Daar is probleme met die Breytenbach-tekste omdat die digte betekenis en verwysings wat hy in die tekste maak 'n groot veld van interpretasie kan meebring. Die leser/kyker het die voorreg om soveel as moontlik van die betekenis op te neem, maar die interpretasie is nie altyd “korrek” volgens die skrywer se bedoeling nie. Dit is daarom die leser se volste reg om die interpretasie (wat deur hom/haar as “korrek” aanvaar word) aan te neem. Ek wil poog om, deur middel van die aanduiding van die intertekstuele verwysings en betekenis van die basisbronne, helderheid te skep en sodoende die moontlike betekenis wat deur die skrywer geskep is, na vore te bring. Die letterkundige spel wat Breytenbach met die leser/kyker speel, (deur middel van die gebruik van basisbronne en interteks) word dan ook deur middel van die studie van die interteks ondersoek.

Daar word gekyk in hoe 'n mate die betekenisstoeskrywing wat daar aan die werke gegee is, deel sal uitmaak van 'n ideale leesstrategie. Dié benadering is 'n gevaarlike een, aangesien dit wel die geval kan wees dat 'n beeld net 'n beeld is en nie “dieper” betekenis dra nie. Breytenbach (2001:103) noem in die bywoord tot *Die Toneelstuk*:

*Mense wil die sleutels tot begrip hê. Jy kan sê ons lewe hier in 'n kultuur van vertering en ontmaskering van die inherente en eintlik onverklaarbare slaankrag van die beeld. Mense vertrou nie misterie nie. Hulle is bang vir die spieël. Dis jammer, want hoe meer jy wêét, hoe minder belêwe jy.*

Die resepsie van die opvoerings van Breytenbach se tekste toon duidelik aan hoe daar na betekenis gesoek word. Die beeld van die opvoering het somtyds 'n meer belangrike aspek geword as die teks, maar vanuit 'n letterkundige oogpunt word die beeld nie ondersoek nie, maar die beeld wat deur die woord geskep word. Die betekenis van woorde in hul spesifieke volgorde deur die skrywer geplaas, wil deur die leser verstaan word. As daar niks is om te verstaan nie (soos Breytenbach impliseer), maar net te beleef, sou die publikasie van die tekste sekerlik onnodig gewees het. Die letterkundige benadering tot die (nou wél gepubliseerde) tekste sal ook dan moet poog om die beeld wat deur die woord geskep word, op 'n ander wyse in die lewe te roep sodat die “onverklaarbare slaankrag van die beeld” tot volle reg kan kom.

Die kommunikasieproses wat in die teater gevind word, is nie net verskillend van dié wat in byvoorbeeld die roman gevind word nie, maar die gebruik van intertekstualiteit in 'n teaterteks kan die reeds ingewikkelde kommunikasieproses in die teater nog verder kompliseer. 'n Ondersoek oor hoe die kommunikasieprosesse in Breytenbach se tekste manifesteer, sal ook gedoen moet word en die werking van intertekstualiteit as kommunikatiewe spel sal sodoende ook bespreek word.

### 2.6.1) *Definisie van intertekstualiteit*

Die term intertekstualiteit is deur Kristeva (in *Semiotiké* in 1969) gemunt. Dit beskryf die polifoniese bewustheid in tekste waar verskillende 'stemme' of soorte taalgebruik opklink. 'n Maklike omskrywing: "(zijn) de Schriftuur als lectuur van een vroeger corpus, de tekst als opslorping van en antwoord op een andere tekst" (Kristeva in Van Heerden, vertaal deur Claes 1997:137).

Volgens Kristeva word alle tekensisteme opgemaak deur die manier waarop hulle vroeëre tekensisteme transformeer. "A literary work, then, is not simply the product of a single author, but of its relationship to other texts and to the structures of language itself" (Keep, Mclaughlin, Parmar: 2000). Intertekstualiteit is 'n manier waardeur die rol van literêre en nie-literêre materiale op tekste inwerk. Die tradisionele siening van die skrywer/outeur verval, sowel as die illusie dat tekste selfonderhoudende, hermeneutiese gehele is en beklemtoon die teks as 'n entiteit wat in ander tekste beweeg. Die palimpsestiese konsep word sodoende na vore gebring.

Betekenis word deur die leser geskep wat ontelbare lae van tekste wat die werk voorafgaan, in ag moet neem. Literêre werke kan nie meer as geslote entiteite bestudeer word om betekenis te skep nie. Betekenis ontstaan uit gedeelde kodes wat die outeur en leser verbind, asook die teks met ander tekste verbind. Die dichotomie van 'binne' en 'buite' 'n teken vervaag.



Nie alleen is die nuwe teks 'n produk van die gebruik van ander tekste nie, maar ook 'n antwoord en herskrywing van die buitetekst. Een teks kan slegs in verband met 'n ander teks gelees word "waarvan hij de repliek, de herlezing, de verdichting, de oplossing, enz. is." (Van Gorp in Van Heerden 1997:140)

*Alle tekste wat by wyse van intertekstuele verbande met mekaar verband hou, vorm die intertekst, en elk van die onderskeie tekste binne die intertekst is variasies of transformasies van die ander.* (Claes in Van Heerden 1997:140)

Dit is daarom moontlik dat die intertekst nie noodwendig willekeurig deur die skrywer gebruik word nie, maar sulke gevalle maak nie die intertekst (en die konnotasies met die basistekst) minder belangrik nie.

Die term intertekstualiteit word veral in die post-strukturalistiese en semiotiese benadering gebruik om die beginsel dat 'n wisselwerking tussen verskillende tekste plaasvind, aan te toon. Dit impliseer dat tekste wat deur vroeëre en kontemporêre tekste opgebou word, nie noodwendig in die oorspronklike vorm nie, maar as verwysend, in 'n verwerkte vorm voorkom en dat die tekste mekaar aanvul en repliek lewer. Kristeva (in Cloete 1992:187) stel intertekstualiteit in die ruimte van tekste en dat sekere uitinge vanuit ander tekste geneem is en dit word in die nuwe teks vervleg.

Die manier hoe tekste op mekaar inwerk deur middel van intertekstualiteit, hang van die subtipe intertekstualiteit af, asook die motivering van die outeur van die teks.

Intertekstuele verwysings kan in 5 subtipes verdeel word, naamlik:

- 1) Intertekstualiteit wat direkte aanhalings, plagiaat en suggestie insluit.
- 2) Paratekstualiteit is die verhouding tussen die teks en dit wat direk om die teks val soos titels, onderskrifte, voetnotas, opdragte, bywoorde, ensovoorts. Paratekstualiteit word ook outeurstekste genoem.
- 3) Argitekstualiteit is die bestemming van die teks, die raming deur die leser en die literêre genre waarin die teks val.
- 4) Metatekstualiteit is die implisiete of eksplisiete kommentaar van een teks op 'n ander teks. Akademiese geskrifte val onder dié kategorie.

- 5) Hypotekstualiteit (Hipertekstualiteit) is die verhouding tussen 'n teks en 'n voorafgaande teks of genre waarop die nuwe teks gebaseer is. Die nuwe teks transformeer, verstel, brei uit of verdiep die ou tekste. Die gebruik van die parodie, bespotting, vervolg en vertaling val onder hipertekstualiteit. (Chandler, 2001)

Daar word na 'n buiteteks as die oorspronklike bron van die gebruikte teks verwys. Die buiteteks kan literêre sowel as nie-literêre tekste wees. Die buiteteks hoef ook nie noodwendig tematies herkenbaar te wees nie en funksieveranderinge van die uitinge kan wel plaasvind. (Malan in Cloete 1992:187)

#### 2.6.1.1) Buiteteks (ou teks) en nuwe teks

Die buiteteks (veral waar daar na literêre tekste verwys word) besit grense wat soms baie duidelik afgebaken word, maar dié grense kan ook vaag wees, aangesien hierdie tekste ook miskien deur middel van intertekstualiteit geskep kon word. Die buiteteks word ook as die ou teks gesien. Die grense van die ou teks word soos volg gelys: “Die ou teks word gekenmerk deur 'n titel, teksgrense, die handtekening van die outeur, 'n begin en 'n einde, eenheid en beperkte inhoud.” (Van Heerden 1997:138)

Die verwysingsfeer van die leser lê buite die grense van die teks. Daar kan ook duidelik tussen die teks en die werklikheid, die wêreld, geskiedenis en die lewe onderskei word. “Die ou teks is 'n hoogs onderskeibare objek.” (Van Heerden 1997:138)

Intertekstualiteit in die “nuwe” teks bewerkstellig dat tekste uit verskillende fasette bestaan wat na ander fasette verwys. Die grens van die ou tekste word gekompliseer en verryk sodoende die nuwe teks. Die verwysingsfeer word deur intertekstualiteit verwoes. (Van Heerden 1997:139)

*Rather than anchor lines of “influence” or “source”, which refer a present text to earlier text, we encounter disruptive and apocalyptic, cryptic overlay where one signifier hunts another, producing the exact opposition of integration. The disintegration of the borders, which includes the deconstruction of referential function of language, comes about under the force of difference. (Leitch in Van Heerden 1997:139)*

Die teks val in 'n mate uit mekaar uit as gevolg van die dekonstruktivistiese uitwerking wat intertekstualiteit op die teks en die ou teks se grense het. Intertekstualiteit in sy uiterste vorm probeer die verwysing tussen die woord en die wêreld waarna dit verwys, onderskei. Die dramas van Breytenbach word so dig met intertekstualiteit verweef dat die buitetekse dikwels so sterk na vore spring dat die nuwe en buitetekste met mekaar in kompetisie tree. Die spel tussen die verskillende tekste in die dramas word deur die leser/toeskouer aanskou wat as skeidsregter moet optree om aan te toon watter teks se betekenis die sterkste oorgedra word. In sulke gevalle kan die betekenis van die woorde wat gebruik word in soortgelyke gevalle onduidelike betekenisdraers word wat nie na die objekte verwys waarna hulle gewoonlik sou verwys nie. Die kennis van die buitetekse is daarom juis van onskatbare belang sodat die leser/kyker alreeds weet waarna daardie teks verwys. Kennis oor die buitetekse raak sodoende 'n riglyn vir die leser/kyker om klarigheid uit die gebruik van daardie teks binne die konteks van die nuwe teks te kry.

#### *2.6.2) Kennis van die buitetekse en interteks as teaterteken.*

Intertekstualiteit impliseer dat die leser wel kennis van die ander tekste sal dra. Die geïmpliseerde kennis van die leser is 'n funksie van intertekstualiteit. Sonder die kennis van die buitetekse kan die volledige betekenis van die teks nie verkry word nie. Die ideale leser/kyker van die teks sal kennis van die buitetekse moet dra. Nie alleen moet die teks die kommunikasieproses tussen skrywer en die leser ontsyfer nie, maar die interteks ook, aangesien die interteks deel van die tekstliggaam vorm.

Die outeur tree nie meer as primêre bron van die teks op nie. Venter in Cloete (1992) stel: "die 'bron' van die literêre werk én van die betekenis, is die medium: die taal met al sy strukture." Die tradisionele funksie van die outeur het vervaag deur die gebruikmaking van intertekstualiteit. Foucault stel dat die outeur buite die teks staan en dat dit die teks voorafgaan. Die outeur kan ook nie net verdwyn nie. Foucault gaan verder:

*Instead, we must locate the space left empty by the author's disappearance, follow the distribution of gaps and breaches, and watch for the opening that this disappearance uncovers. [...] As a result, the mark of the writer is reduced to nothing more than the singularity of his absence; he must assume the role of a dead man in the game of writing. (Foucault in Harari 1979:143)*

Die gaping wat die skrywer se afwesigheid (of dan dood) binne die teks laat, veral waar daar van intertekstualiteit gebruik gemaak word, word al groter, aangesien die skrywer nie meer die outoriteit van betekenisgeving is nie. Die interteks wat sy eie reeds bestaande betekenis het, word nou as 'n mede-outeur gesien met (soms) meer of sterker teenwoordigheid in die teks as die outeur van die nuwe teks. Die gaping van die afwesige outeur en/of die gebruik van interteks, kan sodoende as 'n teaterteken gesien word, veral wanneer die teks waarvan gepraat word, 'n drama is en die drama in 'n opvoering bestudeer word in plaas van gelees word.

In Kowzan (1968)se artikel *The Sign in the Theatre*, lys hy 13 tekensisteme in die teater. Daar is 8 organisatoriese groeperings wat deur middel van drie sentrale kriteria opgebreek is. Die kriteria is 1) die storielyn; 2) die mens en 3) die woorde of teks. Die eerste tekensisteem wat Kowzan noem, is die woorde wat deur die akteur geuit word. Hierdie woorde word deur 'n skrywer/dramaturg geskryf. Foucault het wel na prosa verwys toe hy bogenoemde stellings gemaak het, maar dit kan ook op dramaturgie van toepassing gemaak word.

Die ruimte wat die afwesigheid van die outeur aandui, kan ook as die afwesigheid van 'n teaterteken gesien word as gevolg van intertekstualiteit. Ek stel dat die gebruik van interteks deur 'n outeur 'n ekstra teaterteken laat voortspruit. Die afwesigheid van die outeur word daarom die ekstra teaterteken. Dié teken kan visueel op die verhoog voorgestel word en die intertekstuele "performance" kan ook tot 'n groot mate by dié teaterteken geïnkorporeer word.

Die teaterteken – interteksteken – bestaan nie op sy eie nie, net soos die ander tekensisteme wat Kowzan geïdentifiseer het ook nie op hul eie funksioneer nie. Die kombinasie van die verskillende tekensisteme help om gesamentlik betekenis te skep.

Die interafhanklikheid tussen die tekstuele en die visuele word ook sodoende uitgelig – ‘n interafhanklikheid wat van uiterste belang is wanneer daar met ‘n dramateks gewerk word, aangesien die dramateks in die opvoering (as skeppingsproses wat met elke opvoering herhaal word) daarvan voltooi word.

Die afwesigheid van die/’n skrywer word veral in *Boklied* (in teks en produksie) duidelik uitgebeeld. In die verhoogaanwysings dui Breytenbach aan dat daar stoele op die verhoog is met naamborde op. Hierdie stoele dui die afwesige skrywers aan. Die karakters op die verhoog, as skrywers, is ook nie ten volle teenwoordig nie, aangesien hul deur akteurs vertolk word. Die leë stoele op die verhoog, asook die naamborde en prente van die afgestorwe digters deur die eeue, en selfs die akteurs, is ‘n visuele uitbeelding van die afwesigheid van die skrywer. (Kyk as toeligting na *Boklied*-foto’s 8 en 23 in die agtergrond waar die prente van digters teen die agterdoek van die stel in die eerste bedryf aangebring is. In die ander bedrywe is hierdie doeke verwyder om die wit agterdoek te ontbloot.)

Die ekstra teken (wat nie altyd teenwoordig hoef te wees nie) werk saam met Kowzan se teken van woorde. Die buitetekst is nie volledig in ‘n vertoning of in die teks teenwoordig nie, maar het ‘n duidelike invloed op die teks gehad en kan (en behoort) as ‘n teken geïdentifiseer te word, veral waar die teks en opvoering se verstaanbaarheid in ‘n groot mate van die verstaan en identifikasie van die intertekstuele verwysings en buitetekste afhang.

Net soos die buitetekst as tekensisteem geïdentifiseer kan word, so kan die intertekst wat in die nuwe teks aanwesig is ook as tekensisteem gesien word, al het die teks ‘n mate van transformasie ondergaan. Albei hierdie tekens het betrekking op die woorde van die akteur/karakter. Die verwysings se belangrikheid vir betekenis buite die leksikale verband onderstreep hul bestaansreg as aparte tekens. Dit kan duidelik in postmodernistiese tekste (soos byvoorbeeld *Boklied*) gesien word waar daar veral van palimpstes gebruik gemaak word om die tekste te skep.

Foucault het wel die outeur se funksie binne die teks belangriker as die outeursidentiteit geag. (Van Heerden 1997:218) In die dramateks is die outeur as teken in die woorde (eerste tekensisteem van Kowzan) inherent teenwoordig. Ek ag dit nie nodig om die outeur as aparte teken te noem nie, maar wel die interteks en buitetekste as tekens, aangesien die teenwoordigheid van die skrywer, nadat hy die teks geskep het, nie meer nodig is vir die skepping van betekenis nie.

Dié tekens kom duideliker in die teks voor, maar die teenwoordigheid daarvan in die opvoering is ook 'n noodwendige faktor in die benadering tot 'n kykstrategie, net soos die teenwoordigheid daarvan in enige ander teks die leesstrategie van die teks sal beïnvloed en die leser se literêre bevoegdheid bepaal. In die opvoering (as teks) word hierdie tekens nie noodwendig uitgelig nie. Die logiese gevolg is dat die tekens ook die kyker van 'n opvoering se literêre bevoegdheid of agtergrond toets, want Davey (1983:6) meld tereg:

*Reader cannot be reduced to an empty receptacle which receives and interprets the informational signals of the text posterior to the act of reading almost in the nature of a stimulus-response mechanism.*

Davey haal Bruss aan wat voorstel dat die leser-ontvanger 'n aktiewe deelnemer in 'n dialoog met die outeur is wat die teks as kommunikasiemedium gebruik. Die leser/kyker gebruik ook die teks as primêre kommunikasiemedium om betekenis te skep en as 'n ontvanger van 'n boodskap dra hy/sy kennis met hom/haar saam waaruit betekenisraamwerke geskep word.

Die betekenis van die teks (en die opvoering) is onder andere die resultaat van die verskil en ooreenkomste met ander tekste. Daar is al genoem dat die interteks nie altyd duidelik identifiseerbaar is nie. Die buitetekste is so verwring, geparodieër of ontwikkel dat dit nie altyd as interteks geïdentifiseer kan word nie. Malan in Cloete stel (1992:188) dat die verhouding tussen buitetekste en nuwe teks nog steeds funksioneel kan wees en 'n rol vertolk. Die rol van die onherkenbare vorm van die interteks kan soos volg uiteengesit word.

Die teks beïnvloed die vorm waarin die nuwe teks gegiet is, sowel as die inhoud van die teks. Daar kan studies oor die transformasiemetodes van die outeur gemaak word om te sien hoe die buitetekst (as dit besonder baie van die intertekst verskil) die nuwe teks beïnvloed en waarom daardie transformasie plaasgevind het. Die transformasies van die buitetekst gebeur dikwels met 'n bepaalde rede, soos byvoorbeeld die aanpassing by 'n era waar die oorspronklike teks nie meer op die leser/kyker van toepassing sou wees nie.

Dit is onwaar om te dink dat intertekst die enigste teken is wat betekenis beïnvloed. Die ander tekens in die literatuur (en die teater soos deur Kowzan uitgestip) beïnvloed almal betekenis.

Die nie-literêre buitetekst kan ook as bron van intertekstualiteit gesien word. Nie-literêre buitetekst is byvoorbeeld biografiese besonderhede oor die skrywer, die werklikheid waarna die teks verwys (of skep) en die sosio-ekonomiese, sowel as maatskaplike omgewing waarbinne die teks geskep (of opgevoer word) en 'n rol in die letterkunde vorm (Cloete 1992). Nie-literêre buitetekst is van belang in die bestudering van Breytenbach se werk. Gebrek aan biografiese en politieke kennis sal sy tekste nog moeiliker vir die toeskouer/leser maak om betekenis daaraan te kan toeskryf.

Die stelling van Davey kan ook op die benadering van 'n kyker van 'n toneelstuk van toepassing gemaak word. Daar vind volgens Davey verskillende tipes spelstrategieë (games) in die prosas van skryf plaas. Hierdie verskillende 'speletjies' wat die skrywer speel in die skepping van die teks, bepaal in 'n mate hoe die kyker/leser die teks kan benader. Die strategieë van die skrywer sal van naderby bekyk word om veral te sien hoe intertekstualiteit hierdie spelstrategieë beïnvloed.

### *2.6.3) Manifestasie van intertekstualiteit in tekste*

Daar is breedvoerig na intertekstualiteit se definisie gekyk. In dié afdeling sal die verskillende wyses waarop intertekstualiteit in die tekste manifesteer, ondersoek word.

#### 2.6.3.1) Historiese perspektief en verhouding van tekste

Claes in Van Heerden (1997:137) plaas die verhouding tussen tekste in historiese perspektief deur drie periodes te identifiseer. Die verhouding van die drie periodes verskil.

Die eerste periode strek tot voor die Romantiek. Die estetika van gelykheid het in die periodes hoogty gevier. Die ou tekste is as voorbeelde gebruik vir nabootsing. “Nuwe tekste boots dié modelle na in ‘n praktyk wat *imitatio veterum* genoem word.” (Van Heerden 1997:137) Die ou en nuwe tekste is op gelyke kriteria beoordeel en die nuutgeskepte tekste moes dieselfde kwaliteit handhaaf in struktuur en die hantering van onderwerpe as wat die voorgangers as standaard geplaas het. Die estetiese waarde van die nuwe teks is so gemeet deur dit gelyk te stel aan die ou tekste.

Die tweede periode volg na die Romantiek en daar word sterk klem op vernuwing geplaas waar teksnabootsing nie nagevolg word nie. Gedurende en na die Romantiek het die estetiese waarde van tekste gespruit uit die wegbeweeg van reeds bestaande strukture en onderwerphantering. Vernuwing is as een van die belangrikste elemente gesien waaraan ‘n nuwe werk se estetiese waarde gemeet is. Die estetika van teenstelling het die wegbeweeg van ouer tekste bevorder om vernuwende werk voort te bring.

In die derde fase word ‘n nuwe estetika gevind. In die postmodernistiese tekste wat deel van die derde fase vorm, word gelykheid en vernuwing ontken en verplaas of gedekonstrueer. (Van Heerden 1997:137) Die hele kultuur word sodoende as ‘n teks beskryf met intertekstualiteit as ‘n spel waar interaksies tussen verskillende tekste plaasvind. Die tekste se chronologiese orde en historiese verband word ‘n sekondêre gegewe. ‘n Teks wat histories op ‘n ander volg, kan die vorige teks bepaal. Kristeva in Van Heerden (1997:138) stel dat: “...it is a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize



one another.” In die dramas van Breytenbach word daar dan ook veral gesien hoe die tekste ook met mekaar in gesprek tree. Dit word veral in *Boklied* en *Die Toneelstuk* gesien.

Nie net alleen is daar verwysings in bv. *Die Toneelstuk* na wat gedurende die opvoerings van *Boklied* gebeur het nie, maar die verwysings dwing die leser om te besef dat die tekste nie net as letterkundige werke ‘n tipe eenheid vorm nie, maar selfs die opvoering van die tekste en die resepsie deur die gehore van hierdie opvoerings, tree as ‘n tipe interteks op wat die aard van (tekste wat *Boklied* volg) tot ‘n sekere mate bepaal.

So gebruik Marthinus Basson (regisseur van *Boklied* en *Die Toneelstuk*) herhalende elemente in ontwerp wat intertekstuele opvoerings veroorsaak. Die resepsie van *Boklied* word ook in *Die Toneelstuk* genoem en die reaksie op *Die Toneelstuk* stem sterk ooreen met die resepsie van *Boklied*. Hierdie kwessies word later in die tesis bespreek.

#### 2.6.3.2) Parodie

Daar is reeds genoem dat interteks nie altyd in die oorspronklike vorm in die nuwe teks gevind word nie. Die interteks is variasies of transformasies. Een manier hoe die transformasie kan plaasvind, is deur middel van die parodie.

In die kritiese of literêre parodie word ‘n spesifieke teks, kunstenaar, literêre vorm, konfensie of tradisie op ‘n oordrewe wyse nageboots om dit lagwekkend te maak.

*Die nabootsing kan wees van die presiese woorde of kenmerkende styl of geestesgesteldheid, of van die tema, of die struktuur, of die genre van die grondteks. (Pretorius in Cloete 1992:370)*

Die beklemtoning wat in die parodie gevind word, herskep of transformeer die basistekse se rol en status. ‘n Nuwe visie op die basistekse en nuwe teks kan ook deur middel van parodie verkry word. Die stof wat uit die basistekse geneem word, word miskien belaglik gemaak of in ‘n nuwe konteks geplaas, maar dit bly nog steeds ‘n integrale deel van die nuwe teks en die kodes wat in die parodie gebruik word, moet deur die leser ontrafel en raakgesien word.

Satire en parodie gaan dikwels hand aan hand met die doel om deur middel van verdraaiing, karikaterisering en skeldtaal kwaadwillig aan te val. Net soos satire, kan die parodie ook in verskillende toonaarde voorkom en die doel is nie altyd om iets bespotliks of lagwekkend te maak nie, maar kan ernstige, kru, hoflike, geestige, verfynde en baie meer vorme aanneem om kritiek op die ou teks uit te spreek, sowel as op die leser/kyker.

Intertekstualiteit in die vorm van die parodie plaas ou tekstuele gegewens in 'n nuwe konteks en

*...die wisselwerking tussen die herskrywing en die oerteks, het energieke gevolge op tekstuele, psigologiese, generiese én historiese vlakke. (Van Heerden 1997:116)*

Die geparodieëerde materiaal word afgekraak, maar ook gelegitimeer, want die interteks werk tekstueel en hermeneuties om 'n skakel met die verlede te vorm. (Hutcheon in Van Heerden 1997:144)

Direkte opnames uit ander tekste kan ook as parodisering gesien word, veral as die konteks of atmosfeer waarin die gedeelte geplaas word so van die oorspronklike konteks of atmosfeer verskil dat die betekenis en/of gevoelswaarde wat daardie teks in sy oorspronklike vorm het, verander of verdraai word. Dit is moeilik om die skeidslyn tussen plagiaat en bv. intertekstualiteit te vind.

Die enigste duidelikheid wat gegee kan word, is om die vraag te vra of die skrywer die teks wat uit die ou teks gehaal is, selfstandig en funksioneel in die nuwe geheel opneem, soos deur die konteks of uitdrukkingswaarde van daardie teks te verander. As die integrasie funksioneel en selfstandig is, kan die gebruikte teks as intertekstualiteit gesien word en nie plagiaat nie, al word daar geen bronerkenning gegee of daarop gesinspeel nie. (Johl in Cloete 1992:384)

### 2.6.3.3) Nie-literêre intertekstualiteit

Tot dusver is daar meer klem op literêre intertekstualiteit geplaas. Die nie-literêre buitetekste sluit die biografiese besonderhede van die skrywer in, maar ook die sosiale, politiese en ekonomiese omstandighede waarin die teks sy oorsprong het.

Intertekstualiteit wat uit die nie-literêre bronne ontstaan, kan op verskillende wyses manifesteer deur bv. outobiografiese besonderhede wat die skrywer in sy werk gebruik. Dit kan duidelik in *Die Toneelstuk* gesien word. Breytenbach beskryf in die Bylae tot die teks hoe wyse die omstandighede van sy tronkverblyf 'n invloed op die teks gehad het, sowel as hoe die huidige politieke omstandighede die teksskepping beïnvloed het.

Nie-literêre interteks kan ook in die vorm van dans en sang in 'n optrede manifesteer. Die elemente is nie altyd teksgebonde nie en manifesteer meestal net in opvoerings, alhoewel herhalende elemente in 'n betrokke skrywer se werk gevind kan word. Die interteks kan ook deur die parodie verander word, soos die kinderliedjies en idioome in *Boklied* wat nie in hul oorspronklike vorm in die teks bestaan nie, maar 'n transformasie ondergaan het.

Ander intertekste gebaseer op nie-literêre bronne kan ook gevind word, maar die aanduidings wat die volle skaal is waarop dit manifesteer, sal later bespreek word. Daar moet onthou word dat enige teks as bron vir intertekstualiteit kan dien en dat die gebruik daarvan 'n (moontlike) betekenis kan hê, of betekenis kan beïnvloed.

### 2.6.4) Intertekstualiteit en die spel binne die teaterteks

Davey (1983:6) lei drie verskillende tipes spelstrategieë of 'speletjies' binne die literêre teks (na aanleiding van Bruss se werk) af. Dit is nie altyd moontlik om 'n teks volledig in een van die spelstrategieë te plaas nie, maar dele van tekste kan wel volgens die tipe 'speletjie' ontleed word.

#### 2.6.4.1.) Koöperatiewe spelstrategie

In hierdie spelstrategie gebruik die outeur die hoofkarakter of verteller om die ander karakters (sowel as die leser/kyker) by sy/haar denkwysse of filosofie in te lyf. Die voorbeeld van Plato se *Meno* word gegee.

Ek wil die tweede bedryf van *Die Toneelstuk* in hierdie verband noem, veral met verwysing na die dialoog tussen die twee karakters Ivan en Aljosja. Ivan lei Aljosja in filosofiese denke deur 'n gedig en die uitleg daarvan as middel tot boodskap-kommunikasie te gebruik. Die intertekstuele verwysings wat Breytenbach na Dostoyevsky se roman *The Brothers Karamazov* maak (aangesien genoemde karakters in die roman voorkom), dui aan hoe Dostoyevsky deur sy werk 'n filosofiese kommunikasieproses met Breytenbach aangeknoop het. Die verskil in dié geval is die onderwerpmateriaal, maar die intertekstuele verwysings dien as 'n ruggraat vir die filosofiese inhoud van die nuwe teks, sowel as die boodskap/betekenis wat Breytenbach aan sy leser/kykers wil oordra.

Dieselfde tipe filosofiese retoriek word ook in *Boklied* gevind en veral in die karakter Ritsos se politiese en humanistiese vertoë. Dit word in *Boklied* minder duidelik of ontwikkelde gedoen, veral omdat dit nie die essensie van die stuk (en karakter) is om houdingsverandering teweeg te bring nie, maar om as alter-ego of gerepresenteerde karakter van Breytenbach op te tree en om 'n teenpool vir ander karakters te vorm. In *Die Toneelstuk* is die poging tot houdingsverandering wel daar en sluit die grepe uit die tweede bedryf van die stuk wel by die koöperatiewe spelstrategie aan.

#### 2.6.4.2) Zero-som spelstrategie

In dié spelstrategie word duidelike kompetisie tussen die outeur en die leser/kyker gevind. As die een deelnemer wen, verloor die ander deelnemer sonder enige genoegdoening aan die deelname.

*The optimum strategy for the author consists in blocking every attempt by the reader to decipher any textual message which would establish an elementary communication system. (Davey 1984:6)*

Davey gee nie 'n voorbeeld van 'n teks waar die strategie toegepas word nie. In die polemieke wat stukke soos *Boklied* veroorsaak het, het die kykers van die dramas somtyds gekla dat dit onverstaanbaar is en dat slegs Breytenbach die dramas kan verstaan. Ek wil met hierdie standpunt verskil omdat die sleutel wat nodig is om die tekste mee oop te sluit binne die teks voorkom. Een van hierdie sleutels is die interteks wat deur Breytenbach gebruik word. As die sleutels raakgesien en gebruik word, word die betekenis van die teks sigbaar en die tekens, ikone en metafore duidelik.

Dit kan wel voorkom dat interteks so 'n groot transformasie van die buiteteks ondergaan het dat dit onmoontlik is om te identifiseer. As sulke verwysings in moeilike tekste gevind word - sonder enige sleutels of teken om interpretasie aan die leser te gee - kan die betekenis nie oorgedra word nie. 'n Elementêre kommunikasiesisteem kan nie gevorm word nie, want betekenis word nie oorgedra nie. Die primêre belang in die kommunikasieproses is die oordraging van betekenis (Tubbs & Moss 1994:15). Dit sal daarom belaglik wees om so 'n tipe spelstrategie aan te pak as die outeur nie betekenis wil oordra nie.

Binne die teateropset kan so 'n spelstrategie wel baie doeltreffend wees, veral as die skrywer juis die betekenis (van byvoorbeeld taal) wil dekonstrueer om sodoende die gehoor te forseer om op gevoelswaarde te reageer, in plaas daarvan om op die intellektuele stimulus te reageer.

Breytenbach noem ook in die Bylae tot *Die Toneelstuk* dat die gehoor nie moet bang wees om te ervaar nie. Dit kan daarom gestel word dat Breytenbach, deur gebruik te maak van digte intertekstuele verwysing, juis poog om die betekenis van die teks nie heeltemal oor boord te gooi nie, maar die impak van die gevoelswaarde van 'n lewendige opvoering sterk wil laat manifesteer. Die konvensionele doel vir die skep van 'n teatrale teks (naamlik boodskapoordraging) word dus nie op die voorgrond geplaas nie.

#### 2.6.4.3) Gemengde motief-motiveringspelstrategie

In dié spelstrategie word die ander twee spelstrategieë saamgevoeg. Hier probeer die outeur 'n misterie in die teks skep, met genoegsame sleutels om die teks te kan verstaan sodat die leser meer betrokke kan raak in die spel en interpretasie van die teks. Die tekens of sleutels behoort die leser se “oorwinning” oor die teks te bewerkstellig. (Davey 1984:6) Ek is van mening dat die deursnee Suid-Afrikaanse leser nie genoegsame kennis van die wêreldletterkunde het om die Breytenbach-tekste met hul ryk intertekstuele verwysings volledig te kan verstaan nie.

Daar is alreeds aangedui hoe (veral *Boklied*) wel sekere ooreenskomste met die Zero-som spelstrategie deel. Die tekste van Breytenbach kan as 'n gemengde motief-motiveringspelstrategie gesien word. Breytenbach se enkodering van die boodskap (narratief) word nie eenvoudig aan die leser vir dekodeering gegee nie. Die gebruik van intertekstualiteit bewys dié stelling, maar intertekstuele verwysings in die teks kan ook betekenis in so 'n mate vir die leser/kyker belemmer dat daar deur die leser/kyker teruggeval moet word op die blote beleving van die teks/opvoering. Breytenbach kry dit juis reg om die kyker te dwing om op blote beleving die opvoering te beleef, aangesien die verwysings na die wêreldletterkunde betekenis kan belemmer.

#### 2.6.5) *Kommunikasie, Spel en Teaterteks*

Davey (1984:7) toon aan dat Bruss se werk en sieninge oor spelstrategieë net op kortverhale en romans van toepassing gemaak is. Davey het die spelstrategie op teatertekste van toepassing gemaak. Daar word in die artikel melding gemaak dat die spelstrategie by kortverhale en romans op 'n eenkanaal-kommunikasievloeimodel geskoei is, nl. dié tussen die outeur en die leser. By die teaterteks is daar 'n meer komplekse literêre kommunikasiemodel of –struktuur teenwoordig wat meer as twee deelnemers aan die proses kan insluit. (Davey 1984:7)

Nie alleen is daar meer as twee deelnemers aan die kommunikasieproses gekoppel nie, maar Mouton (1989:54) haal Elam aan wat die opvoeringsproses 'n multi-kanaal, multi-sistematiese kommunikasieproses noem.

Mouton noem ook dat die opvoering as die boodskap van die kommunikasieproses gesien kan word met vele bronne en kanale.

*So word die dramaturg as eerste bron erken, terwyl binne die opvoeringsopset veral die regisseur, maar ook die akteurs, die stelontwerper, die kostuumontwerper, die beligtingstegnikus en die klanktegnikus as bronne van inligting beskou kan word. (Mouton 1989:56-57)*

Intertekstualiteit as kanaal kan saam met die dramaturg (teks) as primêre kanaal gesien word. Daar is nog plekke binne die kommunikasiemodel waar interteks gevind kan word.

#### 2.6.5.1) Kommunikasie Modelle

Tubbs & Moss (1994) stel 'n kommunikasiemodel voor vir basiese kommunikasie. Die model is die basis van enige tipe kommunikasie en kan verander word na gelang van byvoorbeeld groepgrootte wat aan die kommunikasieproses deelneem. Selfs literêre tekste kan op dié model ontleed word. (Kyk figuur 1)

Semiotiese analise van die tekste se kommunikasiemodelle word op dieselfde prinsiep as dié van die Tubbs & Moss-model gedoen en kan in die vorm opgesom word soos dit in Figuur 2 te sien is. Uit die model kan die afleiding gemaak word dat die enkodering van die boodskap 'n verdere transformasie as slegs die toevoeging van woorde aan gedagtes was. Die woorde word deur 'n 'I-narrator/character' of/en in 'He-character/narrated' en/of 'n 'I-You' geuite met die teks as kanaal.

By die dramateks word die boodskap deur middel van idoniese, verbale tekens, sowel as grafiese en linguïstiese strukture versend. (Davey 1984:7) Die tradisionele kommunikasiemodel word hier vertikaal geplaas, met die boodskap wat deur die kanaal versend word, nog steeds in die middel van die model. Die tekskanaal word egter deur

die “I-character” sowel as deur middel van die teks oorgedra. Die vraag ontstaan waar intertekstualiteit by die modelle inpas, en veral by die model soos gesien in figuur 3.

#### 2.6.5.2) Intertekstualiteit as modelement

Daar is genoem dat intertekstualiteit betekenis kan beïnvloed. In teatertekste waar intertekstualiteit baie belangrik is vir die interpretasie van die teks, sal dit sin maak om intertekstualiteit as ‘n element van die enkoderingsproses te beskryf. Die boodskap van die teks (wat as kanaal dien) word deur intertekstuele verwysings saamgestel en nie altyd direk aan die leser gegee nie. Kennis by die leser/kyker van die intertekstuele verwysings wat in die teks gemaak is, dien dan ook as middel tot dekodering van die boodskap.

Die interteks kan ook as mede-kanaal beskou word. Die idee ondersteun Elam se siening dat ‘n opvoering ‘n multikanaalsisteem is, want interteks as teken kan, net soos byvoorbeeld kostuums, betekenis dra. Nie alleen word intertekstuele tekens gebruik om die boodskap te encodeer en dekodeer nie; dit dien ook as kanaal omdat dit in die teks aanwesig bly. Die siening versterk die idee dat interteks as teatertekens gesien kan word. Die teks en interteks (asook die leser/kyker se kennis van die buiteteke) dien sodoende as ko-kanale.

In die geval waar daar ‘n teks gevind word wat volgens die zero-somstrategie werk en intertekstuele verwysings gevind word, kan die interteks as semantiese ruis (binne die kommunikasiekunde verwysend na *noise*) optree. Die ruis werk op die kanaal in om die boodskap wat deur die kanaal gedra word, te belemmer. Interteks kan ook in die ander tipe strategieë as ruis voorkom, maar net in die geval waar die leser nie die agtergrond van die buiteteke kan identifiseer of verstaan nie en die betekenis van die teks onduidelik of onverstaanbaar bly. Dit is duidelik aangetoon hoe dit kan gebeur by die opvoerings van *Boklied* en *Die Toneelstuk*.

Die werking wat ruis op ‘n teks en vertoning kan hê, word nie deur Davey ondersoek nie, so ook nie die uitwerking wat selektiewe aandag (en perseptuele filters) op ‘n teks kan hê nie. Davey noem wel:



*On stage, non-linguistic sign systems (gesture, costume, props, etc.) present themselves on an equal level of signification as verbal narrative, dominating and often replacing this narrative communication. (1994:8)*

Kowzan (1968) bevestig hierdie stelling van Davey. Wat die stelling wel impliseer, is dat selektiewe aandag wel plaasvind en die opvoering van 'n teks kan beïnvloed. Die ikoniese transformasie van 'n teks word dan net in die teater gevind, aangesien literêre tekste tot linguïsties-grafiese verbale kanale beperk is. Die teaterteks vereis dat die teaterteken in twee gedeeltes moet word, naamlik plot-elemente en uitvoeringselemente.

Albei die dele moet in gedagte gehou word as 'n teaterteks bestudeer word, aangesien die teks geskep word om gespeel te word. Die uitvoeringselemente (wat nie in ander literêre tekste teenwoordig is nie) is die elemente in die opvoering van die teks wat deur selektiewe aandag (en perseptuele filters) beïnvloed word. Waar bv. beligting 'n suiwer opvoeringselement is, is intertekstualiteit as teaterteken 'n plotelement.

Die kommunikasieproses impliseer 'n ontvanger van die boodskap, want sonder die ontvanger van die boodskap kan daar geen kommunikasie plaasvind nie. In die teatrale kommunikasieproses word die kyker as die ontvanger gesien.

Dit is moontlik om die ontvanger in 'n wyer konteks as net die kyker te sien. Mouton (1989:60) noem dat:

*'n tweede ontvanger binne hierdie teatrale kommunikasieproses onderskei word, naamlik die leser van daardie dramateks... Die rol van die ontvanger binne die teatrale kommunikasieproses kan dus verskeie vorme aanneem en 'n dinamiese karakter besit.*

Aangesien intertekstualiteit 'n sterker plotelement besit, sal die kommunikasieproses meer dinamies wees as die ontvanger 'n leser is. Die leser kry sy inligting oor die fiksionele dramawêreld deur middel van dialoog en didaskalia wat in die teks voorkom. Intertekste kan dié inligtingsbronne beïnvloed en sal ook 'n invloed op die leser kan hê. Gedurende 'n opvoering is die kykers ontvangers van meer inligtingsbronne as die leser.

Die interteks kan dan minder invloed op die kykers hê, maar die potensiële invloed van interteks gedurende 'n opvoering kan nie onderskat word nie. Dit hang in 'n mate van die regisseur af of hy/sy die interteks in die opvoering wil uitlig.

As intertekstualiteit as kommunikasie-modelement voorgestel moet word, kan dit die vorm aanneem soos in Figuur 4 in die Bylae te vinde is.

### 3. DIE INTERTEKS EN BETEKENIS IN *BOKLIED*

Dit sal onmoontlik wees om alle intertekstuele verwysings wat Breytenbach in *Boklied* gebruik het, volledig in die bestek van die studie te ondersoek. 'n Oorsig kan daarom alleen gegee word sodat die funksie van intertekstualiteit in 'n teks ondersoek kan word en gesien kan word hoe interteks betekenis binne 'n teks kan help skep. In afdeling 3.2 sal daar ook na die funksie van intertekstualiteit en die rol van ritueel in *Die Toneelstuk* verwys word om 'n meer samehangende interpretasie te gee.

#### 3.1) *Boklied* en die Griekse Teater

Die bokmotief kom baie duidelik in die stuk voor. Nie alleen word daar vele woordspeling (p 51) in die teks om die woord 'bok' gebou nie, maar die doel vir die karakters se byeenkoms is om 'n sondebok en offer te vind.

*Jy sien, een van hulle is voortbestem om ons binnekort die lekkerte en die voedingskrag van haar of sy vlees te bied. Maar geeneen van hulle weet wie se beurt dit gaan wees om die geskenk van 'n ewige lewe te ontvang nie.*  
(Breytenbach 1998:108)

Die sondebok en sy oorspronklike funksie as offer binne 'n gemeenskap word al in die Bybel gevind (Lev. 4). Dié verwysings is te vaag en algemeen om as intertekstuele verwysings gesien te kan word, aangesien die gedagte (of metaforiese gebruik) van die term 'sondebok' in die algemene spreektaal teenwoordig is.

Die titel van die stuk het egter 'n belangrike intertekstuele verwysing. Die Griekse (sowel as die Indiese, Chinese en Japannese) drama het volgens een van verskillende teorieë oor die ontstaan van drama, sy ontstaan uit "hymne en danses ter eere der Godheid, waarbij zich dan verhalen omtrent de daden der Goden kwamen aansluiten, welke verhalen geleidelijk gedramatiseerd werden". (Simons 1921:11)

Die woord tragedie het sy ontstaan uit die Griekse woord 'tragoida' wat boklied beteken. Hierdie siening word nie meer as die enigste of geloofwaardigste opinie vir die ontstaan

van die tragedie gesien nie, maar dit is duidelik dat Breytenbach bewus is van hierdie siening en deur die artistieke keuse wat hy gemaak het om dit te gebruik, verdraai hy ook die betekenis. Boklied is gelyk aan tragedie vir Breytenbach, maar Breytenbach se *Boklied* is nie noodwendig 'n tragedie nie. Van Vuuren (1999:51) bied nog opsies by die intepretasie van die titel.

*Wat die titel betref, verwys Boklied, via die betekenis van tragos as tragedie ... na die elegiese aard van hierdie komedie. Vier konnotasies word deur die titel opgeroep: a) dood ('Bokveld toe'), b) die erotiek ('bok' as Sater of Pan), c) sondebok, en d) die poësie, Breyten se oeuvre (die 'lied' van 'Breyten Bokwagter', soos dit in die programnotas heet).*

Die gedramatiseerde rituele wat die verhouding tussen mens en 'n godheid uitbeeld, het by die Grieke tot die ontstaan van o.a. die tragedie gelei en is gedurende feeste ter ere van Dionysos in Athene opgevoer.

*In deze kring der Godsdienstfeesten is het, dat dan geleidelik de Grieksche 'oratoria in actie' zich begonnen te krystalliseeren tot den aanvangsvorm van den tragoedia, of 'bokgezang'. (Simons 1921:151)*

In die vroeë Griekse tragedies gaan die koorsang en danse gepaard met behoefte tot eenwording met 'n godheid wie se gestalte op die verhoog aangeneem word. (Simons 1921:151) Hierdie godheid in *Boklied* is Maker (*Boklied*-foto 1 & 12 in Bylaag) wat gestalte op die verhoog kry en uiteindelik geoffer word. Dit is duidelik hoe die geskiedkundige feite Breytenbach se werk beïnvloed, asook die interpretasie daarvan. Die titel van die werk is alreeds 'n sleutel tot watter literêre en nie-literêre buitetekste as basis vir intertekstuele verwysings gebruik moet word.

Breytenbach neem nie die Griekse woord van die tragedie om dowe neutte aan nie. Hy neem nie die volledige betekenis aan soos dit by die Grieke voorgekom het nie, maar hy parodiseer die tradisionele opset om dit in die hedendaagse konteks bruikbaar te maak. Die meer letterlike interpretasie van 'boklied' word deur Breytenbach in die derde bedryf gesien. (p 145-148) Die gesingery sluit by die gebruike van die Griekse teater se koor (ditirambe) aan, maar die ritualistiese aspek word by die opvoering daarvan versterk. Daar kom ook direkte verwysings na die Griekse drama in die teks voor (p 65).

‘n Ander ooreenkoms tussen *Boklied* en die Griekse teater is die gebruik van maskers deur die akteurs in die tweede bedryf. (Kyk *Boklied*-fotos 6, 7 & 18 in Bylaag.) Die maskers onderstreep die verbintenis tussen die spel wat gesien word en die literêre buitetekst van *Die Voëls*, aangesien die antieke Grieke van maskers in hul produksies gebruik gemaak het. Die maskers onderstreep ook die metateatrale aspek van die tweede bedryf. Die kyker word nie net met die maskers gekonfronteer nie, maar ook met die akteurs wat die rolle vertolk se gesigte, aangesien die maskers nie op die gesigte van die akteurs geplaas is nie, maar op hul voorkoppe. (Kyk *Boklied*-fotos 3 & 4 in Bylaag.)

Die plasing van die maskers op die voorkoppe van die akteurs is miskien gedoen om die praktiese probleem van hoorbaarheid te oorbrug, maar die implikasie met betrekking tot metateatrale aspekte is interessant. Die gebruik van die maskers veroorsaak ‘n dubbele vervreemding van karakter. As voorbeeld: Grethe Fox (aktrise) kom op die verhoog. Die gehoor is bekend met haar as aktrise. Die gehoor leer haar dan ken as die karakter Madonna. In die tweede bedryf is sy dan Grethe Fox wat Madonna speel, wat ‘n ander karakter speel. Hierdie metateatrale gebruik herinner ook sterk aan die dramatiese tegnieke soos gebruik deur Jean Genêt.

### **3.2) Die Ritueel**

Die ritueel en die ritualistiese speel ‘n baie belangrike rol in die dramakuns van Breytenbach. In die bywoord tot *Die Toneelstuk* beskryf hy die stuk “as ‘n religieuse ritueel, ‘n soort diens van beswering” (Breytenbach 2001:98) en in die aanbevelings by die opvoering van *Boklied* noem hy “elke voorstelling is ‘n ritueel”. Ek gaan in hierdie afdeling daarom *Boklied* en *Die Toneelstuk* saam bespreek. Die verhouding tussen die twee stukke se gebruik van die ritueel stem so nou met mekaar ooreen, dat die gesamentlike bespreking in hierdie afdeling genoodsaak word.

Daar kom ook verskeie verwysings na rituele in die teks voor (pp 40 en 44) en aksies word ritualisties uitgevoer (p 87 – didaskalia). Dialoog word as inkantasies gevoer

(2001:40 & 42) soos in rituele, maar die inhoud is parodieë van bestaande rituele samespraak soos gebede.

Die ritueel se ‘magiese’ krag speel ‘n belangrike rol in die teater. Gestruktureerde vertonings soos die teater het sy ontstaan aan rituele te danke. Die invloed van die ritualistiese aspekte in die drama is nie net tot die ontstaan van die teater beperk nie, maar Brink (1974:49) beskryf die rol van die ritueel in die teater soos volg:

*Die ritueel is die wensdink waarmee... die verborge kragte...in dinge opgeroep kan word.*

Alle teaterstukke is rituele. In sommige stukke/opvoerings word die ritualistiese net beter onderstreep. Die ritualistiese aard van die teater word beklemtoon, selfs uitgebrei, om verskeie redes. As voorbeeld kan die rol van religieuse dramas in die Middeleeue uitgewys word. Die drama binne die kerkopset is ‘n uitbeelding wat gebruik word om geestelike verdieping by die gehoorlede te skep, en/of dit kan ook gebruik word as dogmatiese didaktiek om die leerstelling van die kerk/geloof te verduidelik en te verskerp.

Binne die Boedhistiese kultuur, en veral in Japan, word drama nog steeds gebruik vir spirituele verdieping van religieuse beginsels. Hierdie verdieping van geloof vind buite die kerklike opset plaas in die vorm van optredes van byvoorbeeld Nōh-dramas. In hierdie dramas word daar nie gepoog om die hier en nou te skep nie, maar die gehoor is veronderstel om op emosionele vlak die gebeurtenisse wat uitgespeel word, te herleef. Net so gebruik Breytenbach die ritueel om die kyker/leser by die gebeure op die verhoog in te trek, maar die tradisionele uitkomst van rituele word geparodiseer.

Die gebruik van drama en die beklemtoning van die ritueel in godsdienstige aspekte moet daarom in die verband gesien word waar die gemeenskap die wêreld om hulle beleef. De Jager (1991:8) stel die godsdienstige benadering van die ritueel “as’t ware godsdienstige-IN-kultuur wat die gemeenskap, die natuurlike wêreld en denke integreer.” Die tradisionele uitkoms van die rituele, of dit binne die kerk of in die teater gevind word, word deur Simons omskryf:

*Die uitingen waren vooral bezweringen van boze geeste, afgestorvene, goden van onder- en bovenwereld, om kwaad na te laten en goed te bringe, en als vorm dien bezweringen vinde we offers en dans, kreten, handklappingen en zang, kamp- en wedstrijden. (Simons 1921:150)*

Die beswering van dit wat nie verstaan kon word nie, is 'n behoefte van die mens om sekuriteit te beleef. Die gebrek aan sekuriteit ontstaan as gevolg van die vervreemding wat die mensdom beleef as gevolg van vervreemding van dit wat nie verstaan kan word nie. Die vroeë mens het nie die verloop van dag, nag en die seisoene verstaan nie.

Hierdie vervreemding het in die rituele te voorskyn gekom om deur die rituele hierdie vervreemding te besweer. De Jager (1991:2) voer aan dat die vervreemdingsproses van die mens nog net so van toepassing is. Moderne tegnologie word as 'n voorbeeld aangevoer. Die rol van teater in hierdie moderne vervreemding is logies en 'n natuurlike uitvloeisel vir die gemeenskap wat nie noodwendig meer so godsdienstig is nie.

*Dit is dus nie vreemd dat die teater, altyd nog die spieëlbeeld van die gemeenskap, ondersoek na hierdie vervreemding sal instel nie – ten spyte van ons “vooruitgang”, is dit nog steeds deel van ons bestaan. (...) Dit is opvallend dat daar in die resente teatergeskiedenis verskeie teatergroepe ontstaan het wat juis weer die ritus as kreatiewe uitdrukking ingespan het om gestalte te gee aan die vrese en vrae van die dag. (De Jager 1991:2)*

Hierdie stelling is lank voor die publikasies van die Breytenbach-dramas gemaak en veral met betrekking tot die werke van Wole Soyinka en die *Performance*-teorie van Richard Schechner. Dit bly nog heel gepas vir die politiese konteks waarin Suid-Afrika was gedurende die publikasie en opvoering van die Breytenbach-dramas. Die “vrese en vrae van die dag” wat gedurende die tyd van die opvoerings geheers het, het veral te doen met die stand van die “Afrikaner” se politiek en identiteit wat Breytenbach in sy dramas ondersoek.

Deur die ryk gebruik van simbole en metafore in die teks en die opvoerings, skep Breytenbach nuwe rituele met die krag van die woord en beeld om die metafisiese probleme van die kykers op visuele wyse voor te stel, mee te spot en die ou “gode” ook sodoende dood te maak, te verbrand en te verorber. Dié gebruik van drama pas by Wole

Soyinka se siening van ritueel en drama aan waar die rituele proses as dit gesien kan word wat drama inkorporeer om 'n sosiale bewussyn te ontwikkel. (De Jager 1991:27)

In *Boklied* word die karakter wat wil offer (Maker) die 'bok' wat geoffer word. In *Die Toneelstuk* word Dostoejefski as 'n god gesien wat uit die onderwêreld kom, nie om deur die ritueel besweer te word nie, maar om deur die ritueel uit die onderwêreld na vore geroep te word in 'n metafisiese wêreld van die spel binne die spel op die verhoog. "Die eerste bedryf het 'n sterk gestileerde inslag wat dit die aansyn van 'n ritueel gee." (Viljoen *Die Burger* 2.6.2001). Die hele eerste bedryf, waar daar op Dostoejefski gewag word, is die ritueel wat hom uit die onderwêreld bring. Die ritualistiese aanbieding en beklemtoning van die ritueel in die teks ondersteun die metateatrale aspekte van die opvoering.

Die rituele wat in die Christelike kerke uitgevoer word, is 'n repetisie vir die wederkoms van Christus. Net so is die repetisie vir die toneelstuk wat in die eerste bedryf gevind word en in die tweede bedryf van *Die Toneelstuk* gemanifesteer word, 'n ritueel vir die wederkoms van Dostoejefski. Die metateatrale aspekte van die ritueel word versterk deur die religieuse gebruike van rituele om 'n voertuig vir 'n gees te word. Die uitvoerder van die ritueel word tydelik deur die 'gees' oorgeneem en gee die metafiese op so 'n wyse die geleentheid om vleeslik te word.

In die teater vind ons dieselfde geval. Die akteur word die kanaal waardeur die karakter vir die gehoor lewe kry. In beide *Boklied* en *Die Toneelstuk* word dié proses beklemtoon deur die akteurs wat karakters vertolk, nog ander rolle ook te laat aanneem. Die gille aan die begin en einde van *Die Toneelstuk*, wat 27 sekondes lank duur en in die donker uitgevoer word, sluit ook by die idee aan dat die akteur deur die karakters oorgeneem word. Dit word al in rituele gevind waar geeste opgeroep word en die liggame van die uitvoerders van die ritueel inneem sodat die oomblik van inname met 'n gil gepaardgaan. Dit is egter nie die enigste interpretasie vir dié gil nie en ander verklarings sal later bespreek word.



Die krag van die woord binne die ritueel moet ook nie vergeet word nie. Die woorde word as inkantasies gebruik en dra die mag om die geeste op te roep. Die idee dat handeling woordgebruik voorafgegaan het, maak die gebruik van woorde in die ritueel nie minder belangrik nie. Die geskrewe teks is die ruggraat van die inkantasie, maar die handeling wat saam met die woorde uitgevoer word, voltooi die aksie van die ritueel. Dit is moeilik om by die leesproses 'n prentjie te kry van hoe die ritueel 'n invloed op die teks kan hê. Daar is genoeg tekens in die tekste dat die ritueel 'n belangrike rol in die opvoering speel, maar die ritualistiese aspekte kan slegs in 'n opvoering van die tekste tot sy volle reg kom.

Met die doel van die ritueel in die agterkop van die leser, behoort die teks ook meer helderheid te kry. Die leesproses kan op sigself as 'n ritueel gesien word, net soos die oermense skynbaar hul eers verbeel het hoe hulle die bok jag en doodmaak voor die proses uitgevoer word. Hierdie droomjagtogte het ook in die vorm van rituele plaasgevind wat vele kere met maskers en ander rekwisiete uitgevoer is. Die beelde wat die leser gedurende die leesproses van die teks opbou, kan sodoende met die gebruik van die maskers vergelyk word. Deur die leesproses word die leser nie die karakter nie, maar:

*The intention is toward abstraction in style and the representation of abstractions as concepts. One of the reasons for such masks and costumes can be seen in the noninstrumental nature of the "conventionalized display" ...which has analogues on an animal level. (Kirby 1975:xv)*

Die abstraksies wat gedurende die rituele van lees voorkom, kan net so in die ritueel van die teatrale produksie gevind word en is selfs verder gevoer deur die akteurs maskers te laat dra in die tweede bedryf van *Boklied*. Deur die ritualistiese in die produksies te beklemtoon en raak te sien, word betekenis op 'n heel ander wyse as in 'n normale produksie van die teks gevind. Die tekstuele simbole en metafore verander.

*By means of ritual, the symbols are transcended, the metaphoric meaning of the stage action is assimilated without question, and communication between stage and audience is complete. (Styan 1981:145)*

Die aksies behou sodoende op die verhoog 'n groot mate van misterie wat alleen deur die ritualistiese beleving ten volle verstaan kan word. In die tekste van Breytenbach, en

veral *Boklied* en *Die Toneelstuk*, word die gesproke taal by die rituele bygevoeg. Die toevoeging van die teks tot die ritueel beteken nie dat dit as enigsins minder belangrik geag kan word nie. Die teks vorm 'n integrale deel van die ritueel, aangesien die teks die basis is waarom die ritueel uitgevoer moet word. Die negering van die teks en skrywer in veral *Boklied* dui die belangrikheid van aksie bo spraak aan, maar die formuliere van die teatrale ritueel bly belangrik, aangesien dit deel vorm van die 'n uitbeeldingsstelsel wat nie meer gereduseer kan word nie.

Deur die ritualistiese aspekte in teks en opvoering, kan die gemeenskap wat daarna kyk of die teks lees, gekonfronteer word. Die doel van 'n ritueel, en veral in die moderne samelewing, is om 'n tipe bevryding/verlossing te vind deur die aanval wat op die kyker/leser geloods word deur middel van die ritueel. Die uitbeelding van negatiewe karakters in moeilike situasies – somtyds ver verwyder van die bekende omgewing - skep 'n groot mate van afkeur by die gehoor, maar die ooreenkoms tussen dié karakters en die gehoor is somtyds so na aan die gehoor dat hulle nie met die situasies wat uitgebeeld word, gekonfronteer wil word nie. Daar is ook ander ooreenkomste tussen die gehoorlede en die kykers/lesers, en dit is dat hulle almal deel uitmaak van dieselfde ritueel.

Die ritualistiese aspekte in die teks dui op die kunstmatige aard van die teaterproduksie, aangesien die ritueel, net soos 'n opvoering/toneelstuk, 'n nabootsing en herlewing is waardeur die kyker/leser moet gaan. Die proses van die ritueel is belangriker as die uitkoms daarvan. Die feit dat die persoon (kyker/leser/akteur) deelneem aan die proses, word eerder gesien as die produktiewe sy van die ritueel. Die gevolg wat die uitvoering van die ritueel sal hê, is nie so belangrik soos die deelname daaraan nie. Deur die deelname aan die proses word die deelnemers verskuif vanuit 'n 'realiteit' tot in 'n ander realiteit wat buite die 'hier' en die 'nou' val.

In die geval van 'n teatrale produksie word die ritueel gebruik om die droomwerklikheid te representeer. Breytenbach gebruik hierdie representasie om die valsheid van representasie te beklemtoon. Die metatekstuele word derhalwe deur die ritualistiese

beklemtoon. Die ontsnapping van die realiteit na die droomwêreld word ‘n nagmerrie vir die kyker/leser. Die beelde wat geskep word, is vreemd en soms onverstaanbaar. Die beelde vloei ineen met soms geen duidelike koherensie nie – net soos die ritueel nie veel koherensie het nie.

Die rol wat die proses van die ritueel speel, word weereens so beklemtoon. Dit wat gebeur, is nie belangrik nie, maar dat dit wel gebeur en die feit dat die deelnemers in die proses meemaak, moet beklemtoon word. In *Die Toneelstuk* word die ritualistiese (kerklike) tradisie van die smeek om vergifnis op parodiese wyse verdraai. Die blanke toneelspelers/karakters vra in dreunsang om vergifnis vir die wandade van apartheid. Die teks is nie altyd sinvol nie. Die boodskap word nog steeds oorgedra, maar die belangrikheid is die aksie dat daar om vergifnis gevra word.

Die aksie (om om vergifnis te vra) word sodoende op komiese wyse deur Breytenbach ironieseer en sodoende kan hy politieke kommentaar lewer op die behoefte van sekere blanke Afrikaners om skuld te aanvaar vir apartheid en in die openbaar hul medelye uit te spreek. Die volledige verklaring van die *Tuiste vir Almal* is in die Bylaag tot die tesis opgeneem. Die kommentaar volg op Carel Niehaus se beroep op (blanke) Afrikaners om ‘n skulderkenning te onderteken:

*MARTIENS, ANNA en DAWID: Ons erken dat hap-hap appa-appa apartheid swart Moermekaarlanders diepgaande sosiale, ek-ekonomiese, kultjeril en see sielkundige skade berokken het. (...)*

*Met hierdie doel voor oë en met begrip vir die dringende trieng-trieng dja noodsaak van resti-ti-ti-toet-toet tieties gee-gee samblef refok-fok-fokulasie sal verskeie aktiwiteite geloods word kom kyk na die toneelstuk, insluitende ‘n transito roof Ontwikkeling van vraatsug en Versoeningsfonds. (Breytenbach 2001:43 & 45)*

Uit die bostaande gedeelte kan daar gesien word hoe die metateatrale aspekte van die ritueel weereens betrek word. Die metateatrale en die ritualistiese aspekte van die tekste hang in ‘n groot mate saam deur die berou van die betrokke belydende partye uit te lig. Dit kan ook gesien word in die subtitel van *Die Toneelstuk*, naamlik “‘n Belydenis in Twee Bedrywe”. Die belydenis in die kerklike verband vorm dan ook ‘n belangrike aspek van die mis of diens, aangesien die belydenis éérs moet afgehandel word voordat

ander rituele soos die nagmaal of ontvang van vergifnis kan geskied. Die toneelstuk word die belydenis en die repetisies wat aan die gehoor uitgespeel word, beklemtoon weer die metateatrale aspekte van die teks en produksies van die teks. Die belangrikheid van die metateatrale aspekte van die tekste is al in die vorige hoofstuk bespreek, maar die ritueel sluit ook by die metateatrale aspekte van representasie aan. Dit is iets wat sterk in die werke van van Jean Genêt gevind word.

Jean Genêt is 'n sterk teenwoordigheid in *Boklied* en *Die Toneelstuk*. Hy het veral beroemdheid verwerf vir die sterk ritualistiese inslag in sy toneelstukke en die verbreking van realiteit deur gebruik te maak van metateatrale en vervreemdingstegnieke om die sosiale realiteit van die samelewing aan te toon. Deur gebruik te maak van rituele wat hulself voor 'n gehoor afspeel, word die gehoor meer direk by die gebeure betrek, aangesien die rituele tot 'n groot mate sosiale/geloofsuitinge is. Deur die gemeenskaplike ooreenkomste tussen die ritualistiese aspekte van die sosiale/geloofsuitinge en die gesekulariseerde rituele op die verhoog, word die kykers deur die konvensies van die ritueel by die toneel betrokke.

Genêt se eerste drama, *Deathwatch*, handel oor drie gevangenes wat saam in 'n tronk is. Daar word verwys na 'n ander gevangene wat nie op die verhoog sigbaar is nie. Binne die ruimte word 'n aaklige ritueel deur die gevangenes afgespeel wat verskillende vlakke van kriminele verrotting uitbeeld. Die tronkruimte is nie net belangrik om die vlakke van degregasie van die karakters aan die gehoor oor te dra nie, maar Genêt is, net soos Breytenbach 'n tyd lank in 'n tronk aangehou. Die metateatrale tegnieke wat Genêt vir die produksie van die teks voorskryf, beklemtoon die kunsmatigheid van die teatrale ritueel. Die gestileerde aanbidding tree ook op ritualistiese vlakke op om die gehoor by die aksies in te trek. Die gebrek aan die "vierde muur"-realiteit sluit die gehoor by die aksies in. Dieselfde geld ook vir *Boklied*. Die karakters is in 'n tronkagtige ruimte.

Breytenbach verbreek ook die "vierde muur"-realiteit in die voorskrifte vir die opvoering van die teks. (Hierdie metateatrale tegnieke wat Breytenbach toepas, sal later in meer diepte ondersoek word.) Die voorskrifte is ook goed in die produksie van Marthinus

Basson oorgedra. Bewegings is óf besonder stadig óf vinnig en chaoties, maar goed choreografeer uitgevoer. Die ooreenkomste tussen *Deathwatch* en *Boklied* beteken nie noodwendig dat daar direkte literêre intertekstuele verwysings in die teks gemaak word nie. Die ooreenstemmende eienskappe in die teks is die situasie waarbinne die karakters hulle bevind.

Die ooreenstemmings tussen *Deathwatch*, *Boklied* en selfs *Die Toneelstuk* kan in die droomagtigheid van die stukke gevind word. Die droom (of eerder nagmerrie) wat voor die gehoor afgespeel word, is veronderstel om die gehoor se verbeelding te prikkel. Die beelde wat egter geskep word, veroorsaak 'n ongemaklikheid by die gehoor. Die rituele trek die gehoor op onderbewustelike vlakke by die aksies in. Dit word veral gevind as die teks en uitbeelding van die aksies soortgelyk is aan ander rituele wat in die daaglikse bestaan buite die teater gevind word. Die beelde en die konteks waarbinne die rituele geplaas word, skep vele kere verskillende vlakke van ongemak by die gehoor. Hierdie ongemak kan veroorsaak word as die rituele op die verhoog so naby aan die daaglikse rituele buite die teater is, maar tog na iets anders verwys, dat die ooreenstemmende, sowel as verskillende aspekte van die rituele duidelik uitgebeeld word. So word die belydenis in *Die Toneelstuk* nie net 'n parodie op die *Tuiste vir Almal*-geskrif nie, maar ook op die protestantse geloofsbelydenis.

Die gehoorlede is nie veronderstel om net terug te sit en die "prentjies" wat hulle sien te geniet nie. Die beelde is veronderstel om te ontstel en deur die beleving van hierdie beelde (al word daar nie noodwendig betekenis aan geheg nie) moet die gehoor tot ander insigte gebring word. Hierdie insigte is dan meestal ook die 'boodskap' wat die dramaturg wil oordra. Die beeld word 'n taal met wye interpretasiemoontlikhede. Styan (1981:48) stel die volgende oor Genêt se pogings:

*It has proved hard for audiences to accept the subjective scheme in Deathwatch, although the play is full of hints of what was to come in Genêt's later work. The performance is conceived as a ritual which is to 'unfold as in a dream', but with none of the direct appeal to the audience found in the other dreamlike play, The Balcony. (...) Certainly the play is meaningless if it is played in any degree realistically as a psychological drama, but even with the stylizing the author calls for, it fails to spark the imagination of the audience.*

Hierdie kritiek is veral op *Boklied* en *Die Toneelstuk* van toepassing. Die 'vreemdheid' van die tekste maak die skepping van betekenis al klaar moeilik. Die gehoor word gekonfronteer met hoogs gestileerde bewegings wat hulle nog verder vervreem van die realistiese teater/televisie/film waaraan hulle gewoon is. Die skepping van betekenis word nog verder deur dié tipe presentasiewyses moeilik gemaak. Die gehoor word sodoende op twee verskillende vlakke van betekenis vervreem: tekstueel en in die gestileerde uitbeelding.

Die visuele teks wat in 'n produksie geskep word en veronderstel is om die teks te ondersteun, kan sodoende saamwerk om betekenis te belemmer, veral waar die gehoor nie gewoon is aan dié tipe uitbeeldings nie. Die teenstelling van hierdie punt kan ook waar wees en ek glo dat dit meestal die geval is, veral waar taal (met betrekking tot die teks) so gebruik word dat die verwysings tussen objek en woord verval. Die taal van die liggaam en beeld begin in so 'n geval, en selfs nog duideliker in 'n opvoering, die boodskap oordra, aangesien die boodskap die medium van kommunikasie is en nie noodwendig binne die medium (kanaal) beweeg nie.

Alle taal, hetsy geskryf of deur middel van beeld en liggaam, is metafore. Die taal word die middel om taal mee te beskryf en die betekenis is die taal.

*...The breakdown of the distinction between the referential and the emotive functions of language leads directly into the poetic function, which is orientated toward the message itself, and the metalingual function, which conveys information about the language system in general. (Currie 1998:43)*

In *The Balcony* van Genêt vind ons veral die verwydering van referensiële funksies van die liggaam. Die karakters is nie meer karakters nie, maar eerder tekens. Genêt het self opgemerk dat die karakters maskers is. Die vraag ontstaan nou wat agter hierdie maskers skuil en wie dra hierdie maskers. Net so word daar in *Boklied* ook van maskers gebruik gemaak om die karakters se verskeie identiteite (waarmee ons in die eerste bedryf te doen gekry het) te verbloem. In die tweede bedryf dra al die karakters spierwit maskers wat almal dieselfde lyk. Die maskers ontnem die karakters van hul uniekheid.

Die tweede bedryf is verder ‘n spel-binne-‘n-spel. Die maskers wat op die gesigte van die akteurs geplaas word, word ‘n uitbeelding van die valsheid van die karakters wat deur die karakters vertolk word. Deur die allegoriese eienskappe van die verskillende karakters dui dit op die valsheid van die mens – die gehoorlede wat na die stuk kyk. Hierdie aspekte word meer prominent in die produksie as wat dit in die gepubliseerde teks waargeneem word. Die verhoogaanwysings dui op die gebruik van die maskers, maar in die produksie word die gehoor konstant met die emosielose gesigte op die maskers gekonfronteer. (Kyk Bylaag *Boklied*-fotos 6, 7 en 13) Die maskers word spieëls. Die maskers verskuil daarom nie iets nie, maar wys/weerkaats na buite.

In *The Balcony* word daar ook konstant met illusies en die ritueel van op-die-kop-draai, gewerk. Niks is wat dit op die eerste oogopslag lyk nie. Die karakters is almal vals, die ruimte is vormloos en word selfs die “house of illusions” (in hierdie geval verwysend na ‘n bordeel) genoem. Die illusie word gebruik om ‘n illusie uit te beeld. Die metateatrale word weer gebruik, maar om ander redes.

*Outside the illusionary world of the brothel, a social revolution has taken place in the real world... The power structure of society is seen to be based upon fantasies as outrageous as those in the brothel itself.* (Styan 1981:151)

Deur die illusie te skep op die verhoog, word die realiteit van dit wat in die spatie uitgebeeld word, ook buite die spatie beklemtoon. Hierdie spatie buite die illusie word in *The Balcony* by die illusie ingetrek. Die skeppers van die illusie word die ware karakters in die realiteit buite die illusiewêreld. Die buitewêreld breek na binne (of andersom), maar dit word nog steeds in ‘n fantasieruimte geplaas, naamlik die teater. Dit gebeur op die verhoog. Die karakters wat die gehoor/lesers walg, word bekende beelde/mense wat na die ruimte buite die teater wys. Die magsbasis van die omgewing buite die teater word sodoende aangeval.

Breytenbach gebruik dieselfde tegnieke in al sy stukke, maar veral in *Die Toneelstuk*, waar die tronksel op die verhoog in twee dele verdeel word – voor en agter. Die ruimte van die buite (wat die agterkant van die verhoog uitmaak) breek deur die afskorting. Ons

sien hoe Dostoejefski die spieëldeur nader en hoe Mamma Jesus daarin verdwyn. Deur die verbreking van ruimte word alle grense verbreek. Bo kom na onder (Aljosja en Ivan is op die vloer in plaas van bo op hul uitkykposte), voor beweeg na agter - Baba Halfjan wat van gedaante verwissel en net sigbaar in die agterste ruimte sit om te vertaal wat Dostoejefski in Xhosa kwytraak – die gehoor word spelers/deelnemers aan die proses.

In *Boklied* se produksie word dieselfde gevind. Die speelvlak is in twee verdeel: bo en onder. (Kyk *Boklied*-foto 25 in die Bylaag.) Die voëlfiguur in die produksie (wat nie in die teks voorkom nie, maar gespeel is deur Brian Heydenrych) beweeg stadig van links na regs terwyl die karakters *Die Voëls* vir mekaar en vir die gehoor opvoer. Die verdeling is die soeke na 'n tussenruimte tussen 'n godheid en die mens. Die voëlfiguur sterf aan die einde van die tweede bedryf. Hy is voël, engel en man. In die laaste bedryf word die 'goddelike' figuur, Maker, om die lewe gebring en die 'tussenruimte' word uiteindelik gevind.

Die tussenruimte sinspeel ook op die eenwording van die teaterruimte en die realiteit buite die teater. In *Boklied* is daar ook opstand buite die tronk/sel/teater waarin die karakters byeenkom. Die verskillende ruimtes versmelt en die opstand kom die veilige ruimte binne sodat die gehoorlede deel kan word van hierdie opstand. Hierdie versmelting van ruimtes (wat plaasvind as gevolg van die uitspeel van die ritueel) en deelname van die gehoor aan 'n revolusie/opstand beteken dat die opset wat buite die (normaalweg) veilige ruimte van die teater afspeel, bevraagteken word.

Dit impliseer ook dat die gehoorlede hul eie identiteit en karakter moet bevraagteken – iets wat somtyds nie goed by gehore afgaan nie, veral as hulle nie hou van wat hulle sien nie. Die geweld waarmee hulle gekonfronteer word, veroorsaak te veel ongemak.

Zadek, die eerste regisseur van *The Balcony*, het tereg opgemerk oor die geweld van die verhoog en van die werklikheid:

*The violence of castration, rebellion, flagellation on the stage; the violence of the collision between author and director, between author and management; the violence of popular revulsion, of the sensation surrounding the opening night – all were subordinate to the violent clash, in real life, between fantasy and reality,*



*both in the author's mind and, during every performance of the play, in the minds of the audience. (Zadek aangehaal in Styan 1981:152)*

Hierdie stellings kan ook van toepassing gemaak word op die dramas van Breytenbach en sodoende kan 'n moontlike rede gevind word waarom daar so sterk gereageer is op die opvoerings van al drie Breytenbach se dramas. Die dramas van Breytenbach word 'n selfreflektiewe ritueel vir die samelewing waarvoor dit uitgespeel word, net soos die werke van Genêt.

Deur die ritualistiese aspekte in die dramas van Breytenbach bereik hy dieselfde in die tekste as wat Jean Genêt bereik het in sy betrokke ritualistiese werke.

*So negative is his view of people, that his plays can be said to succeed only when they are themselves disliked... Even with the 'inverted' ritual... (the) plays achieve an aesthetic beauty born of his single-mindedness and his genius for devising an irreducible form. (Styan 1981:146)*

### **3.3 Aristophanes**

Daar is alreeds aangedui hoe die Griekse drama ooreenkomste met *Boklied* toon. Die invloed, veral met betrekking tot literêre interteks van Aristophanes se *Die Voëls*, moet in meer diepte bespreek word.

#### *3.3.1. Tematiese ooreenkomste*

Die Griekse dramaturg, Aristophanes (448-385 vC), staan bekend as 'n skrywer van komedies. *Die Voëls* van Aristophanes word vir die eerste keer in 414 vC opgevoer. Dié fantasie handel oor die Atheners wat die voëls oorreed het om 'n stad in die wolke te bou sodat die rook van die offerandes nie die gode sal bereik nie en hulle sodoende na die aarde toe afdwing. Die mense sou dan die oppermag verkry. Kennis oor *Die Voëls* word as baie belangrik vir die interpretasie van *Boklied* gesien, aangesien daar 'n verduideliking in die program van *Boklied* geplaas is by die opvoering van die stuk in 1998. Nadere studie oor *Die Voëls* maak die verband tussen *Boklied* en *Die Voëls* duidelik.

*Het spel wordt tot een mengeling van poëtische fantasie en hekeling: als geleidelijk naar den Koekoeksburg (die Nederlandse vertaling vir die stad van die voëls) allerlei ongewenschte Atheensche elemente stroomen en daar ontvangen worden naar hun verdienste, k.w.z. de meesten met slagen en ranselingen, en die dichter de gelegenheid vindt allerlei satirieke en sarcastische opmerkingen te beide of in beeld te brengen. – dichter vooral in die vogelzangen van zijn als vogels gekleede koor, die klinken als een weelde van muziek. (Simons 1921:231)*

Breytenbach bied ook 'n stuk wat met poëtiese fantasie, hekeling, satire en sarkasme gevul is. Al die karakters in *Boklied* wat in die 'Koekoeksburg' van die teater bymekaarkom, kry ook wat hulle toekom. Breytenbach se teks parodiseer die gebeure verder. Die 'gode' (Maker) wat die Atheners (die ander karakters in die stuk) probeer beïnvloed en omgekeerd ook, kom wel tot 'n val. Die mense het oor die gode getriomfeer, daar is 'n sondebok gevind wat ook as verlosser en aandkos kan dien. Die slagting van Maker stem ook ooreen met die einde van oerrituele waar die god geslag word (Rossouw 1998:133). Die akteur van die ritueel het net soos Maker 'n bokkop gedra.

Die godsdienstige rol van die Griekse komedie, kom nie so sterk in *Die Voëls* voor nie. Aristophanes het wel godsdiens in sy werk betrek, maar die klem in sy werk word sterker op die mens en sy omgewing geplaas. Breytenbach betrek in *Boklied* ook die godsdiensaspekte saam met sy siening oor die menslike en politieke omstandighede van Suid-Afrika deur die parodie op *Die Voëls* in die tweede bedryf te skep. Die karakters in *Boklied* word in die tweede bedryf (Lucida Intervalla – verligte interval) voëls, soos met Aristophanes se koor van voëls. Die voëls word simbool van die "godelose lewensvierer" (Rossouw 1998:139) wat

*die meelopers is van welwillende tyd, van vrugbaarheid en geboortelikheid. Hierdie tydservaring staan natuurlik reëlreg teenoor die onverbiddelike reglynige tydservaring van die monoteïs, waar die tyd slegs belangrik is as voorspel tot die finale einddoel van dood.*

Maker word as die verteenwoordiger van monoteïsme gesien. Dit is waarom hy as sondebok geïdentifiseer word. Die fiksasie van die monoteïs met die dood het sy dood beteken. Daarmee saam is die god na die aarde toe afgedwing en deur die mense vernietig. Die rook van die eerste bedryf is deur die 'opvoering' of representasie van die

tweede bedryf van die hemel afgekeer, wat beteken die afgeforseerde god (Maker) kan kry wat hom toekom.

Die hele tweede bedryf is 'n parodie op *Die Voëls* en “die teken van geboortelikheid, by wyse van die kopulering waarmee Madonna en Farenj besig is.” (Rossouw 1998:140) Daarmee begin die doodsklok vir Maker lui, want Madonna kies die lewe (in die goddelose religie gemanifesteer deur Farenj) eerder as die dood (Maker). Die metateatrale elemente (soos die gebruik van maskers en die aanneem van ander karakters) wat deur die spel van die tweede bedryf gevind word, wys ook hoe die betekenis wat somtyds deur 'n skrywer geskep wil word, deur die gehoor (of selfs akteurs) verdraai word. Net soos die voëls nie die werklike goddelike figure is nie, net so is Maker nie die ware god nie. Die voël/engel op die loopplank sterf in die tweede bedryf en die ooreenkoms tussen die voël/engel en Maker is in die produksie uitgelig (Kyk *Boklied*-foto 1 in die Bylaag.) en die dood van die voël/engel word dan 'n voorskadu van dit wat met Maker gaan gebeur. Maker as skrywer en god word nie nagevolg nie, maar daar sal later meer in diepte na die onderwerp gekyk word.

### 3.3.2. Strukturele ooreenkomste

Breytenbach leen nie net tematies by Aristophanes nie, maar gebruik ook die struktuur waarvolgens Aristophanes sy komedies geskryf het.

In die *proloog* van die Griekse komedie word 'n probleem gestel en die idee vir die oplossing word gebore. In *Boklied* vertel Maker wie hy is en die rede hoekom daar 'n byeenkoms van skrywers is (p 11-17). Die probleem is die soeke na die sondebok wat geoffer moet word, of in Maker se woorde: “...maar ons kort nog die hoofgereg”, (p 16) asook die spel wat vir die toeskouers gebied gaan word.

Die *parados* is die binnekoms van die koor met sang, dans en musiek. In *Boklied* kom die karakters stelselmatig die speelruimte binne (p 18-29). In die *parados* kry die gehoor

die geleentheid om die individuele karakters te “ontmoet”. Na die bekendstelling van die karakters volg die *agon*.

Die *agon* bevat die besprekings oor die voordele van die idee wat toegepas moet word en die besluit om dit toe te pas. In *Boklied* word die *agon* gevul met fantasievlugte, skeldtaal, herinneringe en filosofie, getrou aan die natuur van ‘n digter. Maker bring dit alles tot ‘n einde met die woorde: “Al die gepraat-praat-praat...kom ons besluit wie se beurt dit vanaand is om die pad Paradys toe te wys.” (p 56) Die paradys in dié geval is die stad van die voëls en die toneelstuk wat hulle vir die toeskouers gaan bied.

Die paradys kan ook gesien word as die toestand van vrede en gerusstelling wat volg na die uitspeel van die ritueel. Die karakters is op soek na ‘n sondebok om te offer, om die onsuiverhede te verwyder van die gemeenskap wat hul voete in onsekere tye probeer vind. Die soeke na ‘n sondebok kom in beide *Boklied* en *Die Toneelstuk* voor, maar dit is tematiëse ooreenkomste wat nie hiër bespreek sal word nie. Saam met die kwessies van die sondebok word daar inherent ook na kwessies van skuld en die gemeenskap gewys.

Die uitwys van ‘n sondebok is ook deel van ‘n Griekse tradisie, naamlik die Pharmakosritus. Hierdie rite is nie net daar om ‘n sondebok uit te wys om van skuld ontslae te raak nie, maar om nuwe lewe deur ‘n gewillige dood te bewerkstellig. “Die Sondebok neem die kollektiewe sondes van die gemeenskap op hom. Hy is nie net ‘n draer daarvan nie; hy word die vloek, om vir ewig verban of selfs gedood te word.” (De Jager 1991:32) Die Suid-Afrikaanse gemeenskap en dan ook die “Afrikaner” het hul in ‘n oorgangstydperk met betrekking tot politiek en identiteit bevind. Die karakters in *Boklied* soek ook na dié spelreëls vir die oorgangstadium.

Die *parabasis* spreek die gehoor direk aan en gee raad oor hedendaagse probleme. In *Boklied* word die gehoor direk soos in die Griekse komedie aangespreek deur die lang monoloë/vertoë wat die digters tot die gehoor lewer. Breytenbach se raad vir die eietydse bestaan in Suid-Afrika word ook gegee. Hy stel voor dat die lewe bo die dood gekies moet word. Die verlossing lê in die lewe, daarom word Osiris gebore (p 137) en Maker

as sondebok geïdentifiseer (p 152) en geoffer. Die parabasis strek van p 107 – 157. Net soos in die Griekse komedie van Aristophanes, verbreek Breytenbach in hierdie gedeelte die illusie wat in die teater geskep word deur metateatrale aspekte te gebruik soos gesien kan word in die lees van die teks deur die karakters.

In die *Exodus* verlaat die spelers die verhoog en almal maak gereed vir die feeste van die aand. In *Boklied* verlaat die karakters die verhoog vir hul aandete, die opeet van hul offer. Die god is uiteindelik dood en sodoende kan die ander karakters lewe. Dié gebeurtenis is net 'n begin van die volgende siklus waar dieselfde aksies uitgespeel sal moet word en die nuwe god wat die ou een se plek ingeneem het, geoffer moet word. Die *Exodus* strek van p 158 – 159. Net soos in Aristophanes se *Voëls*, sien ons hoe die hele wêreld wat in die teater uitgebeeld word, geaffekteer word deur die dood van die sondebok/god.

Die vrede wat deur die karakters na die dood van Maker ondervind word, veroorsaak dat hulle nie die god meer nodig het nie, maar tog 'n nuwe een in sy plek aanstel, naamlik Adam (die mens) en sy nuwe handlanger, die Toeskouer. In *Die Voëls* vlieg Pithetaerus en Basileia na die troon van Zeus om sy plek in te neem, en soos Pithetaerus 'n nuwe lewe vir homself skep deur as leier op te tree, so skep die mens (Adam) vir homself in *Boklied* 'n nuwe lewe deur van die monoteïsme ontslae te raak.

### **3.4) Mitologiese verwysings**

Die wêreldmitologie speel 'n groot rol in *Boklied*. Basson as regisseur plaas selfs mitologiese inligting in sy programnotas. Daar is al aangetoon hoe godsdienste in die teks manifesteer. Breytenbach se siening dat monoteïsme deur nihilisme vervang moet word, word veral sterker as die leser onthou dat dit wat ons vandag as mitologie sien, 2000 jaar gelede as 'n godsdienstige geag is.

### 3.4.1. *Tereus*

Volgens die Griekse mitologie het Tereus sy vrou se suster verkrag en haar tong uitgesny. Sy vrou, Prochne, neem wraak deur Tereus se seun vir hom as ete voor te sit. Tereus probeer uit woede Prochne en Philomele (Prochne se suster en die slagoffer van die verkragting) met 'n byl vermoor, maar die gode verander Tereus in 'n patrys, Prochne in 'n nagtegaal en Philomele in 'n swael. (Van Reeth 1994:81) Grant en Hazel (1993:317-318) dui daarop dat die Romeine die voëlsoorte waarin die twee vroue verander het, omgeruil het en dit stem daarom nie ooreen met die Griekse weergawe van die verhaal nie. Die Latynse skrywers het Tereus in 'n hoefhoep (en nie in 'n patrys nie) laat verander. Die presiese voël waarin die vroue verander het, is egter nie hier ter sprake nie. Die belangrikste element om te onthou is dat Tereus in 'n voël verander het. Dit is tog duidelik dat Breytenbach die idee gebruik en Tereus in 'n patrys verander het, aangesien daar genoeg verwysings in die teks is wat die siening ondersteun.

Tereus as karakter in die toneelstuk kom beide as mens en as voëlgedaante voor. (Kyk *Boklied*-fotos 10 & 24 in die Bylaag.) Sy rol as voël en bemiddelaar vir die mens neem hy in die tweede bedryf aan. Dit is nie net 'n intertekstuele verwysing na *Die Voëls* van Aristophanes nie, maar ook na die fisiese toestand waarin hy hom in die mitologie bevind.

Tereus se skielike temperamentsverandering op p 78 as daar van 'n nagtegaal gepraat word, sou nie verstaan word as die leser/kyker nie kennis van die mitologie gehad het en geweet het sy vrou in 'n nagtegaal verander is nie. Breytenbach spot ook met dié mitologiese feit en met sy eie skryfwerk as Tereus op p 79 sê:

“My wintervrou is 'n klein klein voëltjie-kie-kie wat met drome goël.”

Die wete dat daar 'n sondebok gedurende die gebeurtenisse van die aand gesoek moet word, 'n sondebok wat as aandete moet dien, speel ook sterk met die mite, aangesien Tereus se seun geëet word. Hierdie gebruik van kannibalistiese verwysings dui ook in 'n sekere mate op die postmodernisme en die rol van die leser en skrywer.

### 3.4.2. Isis

Isis is die Egiptiese mitologiese godin van vrugbaarheid en moederskap. Sy is onafskeidbaar van Osiris, haar broer en eggenoot. Sy wek Osiris uit die dood uit op en hy stel haar as beskermers van die dooies aan. (Van Reeth 1994:119) Daar is egter ook 'n ander weergawe binne die mitologie waar Osiris (en nie Isis) die god is wat na sy herryenis weer terugkeer na die wêreld van die dooie. (Viljoen 1988:161)

Isis ondergaan transformasie in *Boklied*. Sy is nog steeds die vrugbare vrou en simbool van die liefde, maar in die vorm van 'n swart vrou ('n Mama-Afrikafiguur - Kyk *Boklied*-fotos 6, 9 en 17). Die swart vrouefiguur is nie 'n vreemde uitbeelding van Isis nie. In die Hermetiese filosofie word Isis "die Swart een" genoem en vorm sy 'n ewebeeld van die Filosoofsteen. Sy besit die lewens-elikser en daarom is sy die een wat in *Boklied* Osiris in die lewe inbring, nie deur hom soos in die mitologie uit die dood uit op te wek nie, maar om as vroedvrou by sy geboorte op te tree. Sy veg teen die dood deur die nihilistiese aan te neem en aan te hou met lewe, al is sy reeds oud. Dit is ook Isis wat die fallus van Ritsos af wegneem waarmee Farenj later Madonna bevrug sodat Osiris gebore kan word. (Breytenbach 1998:47)

### 3.4.3. Osiris

Osiris was 'n baie populêre god in Egipte, veral as gevolg van sy menslike voorkoms. In Suid-Egipte neem hy die vorm aan as beskermers van die bokwagters. (Van Reeth 1994:193) Hy is ook die verpersoonliking van die goddelike lewe wat spontaan uit die dood verrys. Hy word voorgestel as 'n mummie met 'n erekte fallus om sy manlike voortplantende krag in die natuur voor te stel. Hy word ook gesien as die bringer van onder andere beskawing. Osiris is deur sy broer Set vermoor deur hom in 14 stukke te kap en dié stukke oor die hele Egipte te versprei. Al hierdie stukke word deur Isis gevind, behalwe die fallus, maar Isis vervang die fallus met 'n goue fallus. Hierdie fallus word dan ook op die verhoog in die produksie van *Boklied* gesien. Eers was dit die roede

wat deur Ritsos gedra is. Isis neem dit af en Farenj bind dit later om sy lyf om Osiris in die lewe te kan bring.

Die fallus, wat soos Van Vuuren (1999:49) aandui tydens ‘n opvoering in Oudtshoorn die “steen des aanstoots was”, vorm nie net ‘n intertekstuele gesprek tussen die Egiptiese (Osiris) en Griekse mitologie (Priapos) nie, maar dit dui ook op die tradisionele wyse waarop die Griekse komedies in die antieke tyd uitgespeel is. Die akteurs, veral in die komedies, het baiekeer fallusse gedra. Die falluspaal het ook deel gevorm van die Dionysos-feesprosesse. Dié afstand in tyd en denke tussen die westerse (Christelike) perspektief en die gebruike van die antieke Griekeland is egter nie in konteks gesien nie.

In *Boklied* word Osiris nooit in die vorm van ‘n karakter gesien nie. Hy word in die derde bedryf deur Madonna in die lewe gebring (p 140) met Isis as vroedvrou en in die vorm van ‘n rooi roos. Dié roos sal ook later in die teks van betekenis verander, o.a. om as ‘n simbool vir die verlosser te dien en as teken van die liefde te staan. Deur al die transformasies behou die roos nog steeds sy verskillende betekenisse – kulminerende idool – wat volmaakte vorm as Osiris aanneem. Osiris behou in *Boklied* baie van sy oorspronklike eienskappe, soos sy sterk manlikheid wat deur Isis beskryf word (p 140):

“Dis ‘n seunskind! Kyk net hoe beloftevol hang sy toekomsies!”

Die verwysing na Osiris as die beskermgod van die bokwagters kan ook in *Boklied* spesifieke betekenis aanneem. Die geboorte van Osiris in die toneelstuk beteken die aankoms van die beskermgod van die bokwagters. Dit is die laaste spyker in die kis van Maker, aangesien hy kort daarna as sondebok aangewys word. (Let weereens op die aanduidings van die verval van monoteïsme.)

Die karakters wat Osiris ondersteun en sy aankoms verwelkom, word dan as die bokwagters gesien. Dit is hulle wat die bok grootgemaak het vir die slagting. By implikasie kan dit beteken dat die volgers van die nihilisme beskerming sal ontvang. Osiris se teenwoordigheid op die verhoog (al is dit nou in die vorm van ‘n roos)



beklemtoon die stryd teen die dood, aangesien sy pa Farenj is en nie Maker nie. Sy voortplantende krag simboliseer die oneindigende siklus van die lewe.

#### 3.4.4. *Ritsos*

Ritsos (verwysend na die Griekse digter wat van 1909 – 1990 geleef het en later bespreek sal word) is nie ‘n karakter uit die wêreldmitologie nie, maar sy voorkoms en gedrag stem met verskeie mitologiese karakters ooreen. Ritsos is duideliker as Rimbaud-karakter identifiseerbaar, asook ‘n transformasie van Breytenbach self, maar die fisiese ooreenkomste met **Priapos** is baie duidelik.

*Priapos is die Romeinse godheid wat ‘n lang kleeed dra wat sy fallus onbedek laat. Sy beelde is in tuine gebruik om as voëlverskrikker te dien. (Van Reeth 1993:206)*

Die beeld was duidelik sigbaar in die produksie van die teks. Kyk *Boklied*-foto’s 8 en 23 in die Bylaag.

Die god (net soos vele ander Romeinse gode) is van die Grieke afkomstig. Priapos is onder andere gesien as die seun van Afrodite. Priapos het in ‘n wellustige toenadering tot die godin Hestia in konflik getree met ‘n donkie wat die godin gewaarsku het deur te balk. Die donkie word ook beskou as die beskermdier van dié godin, maar die gebruik van die donkie in die monoloë van Madonna in *Boklied* dui in ‘n groot mate die konflik tussen die karakter Madonna en Ritsos aan.

‘n Alternatiewe vertelling van dié verhaal is dat Priapos nie probeer het om Hestia te verkrag nie, maar wel Lotis, wat gevlug het en in ‘n blom, die lotus, verander het. Die lotusblom speel ‘n belangrike rol in die Buddistiese lewenswyse, asook in die werk van Breytenbach. Die konnotasie kan wel gemaak word, maar dit is nie so belangrik in die bespreking van die dramas nie. Dit is egter interessant om te noem dat Breytenbach se digbundel *Lotus* meestal liefdesverse bevat. ‘n Ander vertelling wat oor Priapos en ‘n donkie handel, verwys na ‘n woordewisseling wat ontstaan het oor watter een van hulle die grootste geslagsorgaan het.

Die produksie van *Boklied* het opskudding veroorsaak, nie net as gevolg van die naaktheid nie, maar die grootte van die vals penis wat die Ritsos-karakter gedra het. Isis verwys ook na die grootte van Ritsos se geslag. Daar sal ook later gewys word hoe die grootte van die kunspenis deur Breytenbach op parodiese vlak gebruik is.

Die belangrikste intertekstuele verwysing wat op Ritsos betrekking het, is sekerlik die gelyknamige Griekse digter. Albei figure is/was rewolusionêre figure – nie net met betrekking tot die digkuns nie, maar ook die politiek. Die sleutel vir interpretasie word wel aan die lesers van die drama in die “Aanbeveling by Opvoering in Niemandland” gegee, maar dieselfde luukse word die kyker van die drama ontsê, behalwe as die kyker ‘n grondige kennis van die Griekse literatuurgeskiedenis het. (Die implikasie vir die gebrek aan dié kennis by die opvoering van die werk sal beteken dat die kyker ‘n ekstra laag van betekenis ontsê word.)

Ritsos beskryf homself wel op p 100 as Eros. Die enigste ooreenkoms met dié mitologiese figuur is sekerlik die belangrikste, naamlik die strewe van die mens na die skone en die goeie soos Ritsos na die sublieme in sy poësie soek.

#### 3.4.5. *Madonna/Afrodite*

Madonna, as verwysing na die Christelike geloof, verwys na die moeder van Christus. Christus, wat as die Seun van God gesien word, is deur haar in die lewe gebring. Hierdie geboorte was wonderbaarlik, aangesien dit as ‘n maagdelike geboorte beskou word. Die Madonna word ook die Bruid van God genoem, ‘n beeld wat in die opvoering goed na vore gekom het waar die aktrise met ‘n sluier op die verhoog verskyn het. Maker (as god-figuur) het ook die hele tyd by haar toenadering gesoek. (Kyk *Boklied*-foto’s 14 & 20 in die Bylaag.) Madonna in *Boklied*, selfs na sy aan Osiris geboorte skenk, dring daarop aan dat sy nog ‘n maagd is:

*Madonna: Ag, spaar tog my lewe!! Jy het klaar my kind op die altaar daar. Ek is die maagd, onthou jy nie? Moet asseblief nie aan my raak nie! Lover, lover, waarom het jy my verlaat? (Breytenbach 1988:147)*

Hierdie woorde van Madonna, veral die laaste sin, het direkte intertekstuele verwysings na die Bybel. Die Madonna in die Bybel se kind is ook geoffer, maar nie op 'n altaar nie, maar aan die kruis. Toe Jesus aan die kruis gehang het, het Hy die woorde “Eli, Eli, lemá sabagtani?” uitgeroep wat beteken: My God, my God, waarom het U my verlaat? Hierdie woorde word deur Madonna in die teks van *Boklied* ge-eggo. Waar Jesus na sy “Pa” geroep het, roep Madonna nou na haar geliefde. Die godheid (Maker) was in dié geval nie haar geliefde nie, aangesien dit nie hy is wat die kind by Madonna verwek het nie. Die geloof van die monoteïstiese Christelike geloof word in die Breytenbach-teks gebruik en verdraai om weereens te poog om die monoteïme te verbreek.

Daar is ook 'n verbintenis tussen die Madonna van die Bybel en die Griekse Afrodite. Daar word beweer dat die Afrodite godheid deur die Christelike kerk oorgeneem is. Sy het van gedaante verwissel sodat die heidene wat aan 'n vroulike godheid gewoond is, maklik deur die heidene aanbid kan word. Die verering van die Madonna is nog steeds redelik algemeen in die Katolieke kerk. Hierdie verering is egter nie as 'n godheid nie, maar as middelfiguur tussen die mens en God. Die Madonna, hoewel sy nie 'n god is nie, het wel goddelike magte in die sin dat sy mense kan genees en ander wonderwerke kan verrig.

Die karakter Madonna het duidelike ooreenstemmings met die mitiese karakter – Afrodite. Die godin van die vrugbaarheid, wellus, getroude lewe, skoonheid en die liefde van die Grieke (en later die Romeine in die vorm van Venus) (Tanner, 1997) word deur Breytenbach oorgeneem en ontwikkel. Alexis Tanner (1997) verwys ook na die feit dat Afrodite met die roos geassosieer word. Die roos speel veral in die derde bedryf van *Boklied* 'n belangrike rol. Die roos (wat onder andere 'n kind voorstel) word deur Madonna gebaar na die kopulasie (Kyk *Boklied*-foto 25 in Bylaag) met Farenj.

Nie net is Madonna die karakter wat Osiris (in die vorm van 'n roos) baar nie, maar die vertellings en konstante verwysings (die belangrikste verwysings word gevind op pp 25-27 en 140) na dolfyne is 'n aanduiding van die mitiese figuur, aangesien Afrodite geassosieer is met 'n dolfin, veral na aanleiding van haar geboorte uit die seeskuim.

Die uitbeelding van Afrodite saam met dolfyne is welbekend in die kunsgeskiedenis. Dink maar aan die Romeinse kopie van die *Mazarin Venus* wat in oorspronklike vorm in die tempel van Afrodite op die Griekse eiland Knidos gestaan het. Die geboorte uit die see word ook in Madonna se vertellings ge-eggo in die vorm dat sy lewe vind in die liefde van die man en daarna aan land gaan. Ook opmerklik is die feit dat Afrodite se dogter die ma van Dionysis is, die god in wie se eer die Griekse toneelste gehou is.

Die verskillende vertellings rondom die geboorte en nageslag van die godin bied die intertekstuele leser van *Boklied* verskillende moontlikhede om betekenis en interverwantskap tussen die karakters aan te dui. Volgens Carlos Parada het Afrodite en Dionysis 'n kind gehad, naamlik Priapus. Die belangrikheid van hierdie figuur, veral met betrekking tot die karakter Ritsos, is alreeds bespreek.

In die produksie van *Boklied* was daar, behalwe vir die teks, min ooreenkoms tussen die Bybelse Madonna en die Madonna wat op die verhoog verskyn het. Sy kom as 'n bruid die speelruimte binne, maar in die tweede bedryf is sy geklee in onderklere en herinner die kyker sterk aan die sangeres, Madonna, wat in die jare 1980 in haar onderklere, ontwerp deur Jean Paul Gaultier, opgetree het. (Kyk *Boklied*-foto's 2 – 4 in die Bylaag.) Met hierdie kostuum het sy dan die liedjie "Like a virgin" gesing. Dié sangeres is nie bekend vir haar kuisheid nie en publiseer onder andere 'n fotoboek met die titel "Sex".

In die "Aanbeveling by opvoering in Niemandslaan" beskryf Breytenbach Madonna as iemand wat jou "laat dink aan 'n mutasie van die sangeres of aan Marilyn Monroe; sy is opgebruik deur die liefde". Die sangeres Madonna het ook haar beeld aan die begin van haar loopbaan op die voorkoms van Marilyn Monroe geskoei. Madonna (as karakter) kan gesien word as 'n kombinasie van verskillende beelde van die vrou: moeder/maagd/prostituut. Sy word 'n allegoriese beeld van die vrou, 'n uitbeelding van die skrywer se anima, met sy dubbelkante as fisiese manifestasie van die skrywer/Maker se onderbewuste:

*In the products of unconscious activity, the anima appears equally as maiden and mother... the anima is bipolar and can therefor appear positive one moment and*

*negative the next; now young, now old; now mother, now maiden; now a good fairy, now a witch; now a saint, now a whore.* (Jung 1949:173)

Madonna word, deur middel van haar uitbeelding op die verhoog en in die teks, 'n visuele beeld van die vroulike geslag wat die kyker in hul dra. Daarmee saam illustreer dié karakter ook die kompleksiteit van Breytenbach se intertekstuele tegnieke en die gebruik van kragtige omgeswaai in uitbeelding van 'n karakter.

### 3.5) Intertekstuele verwysings van Breytenbach se eie werk en poësie

Breytenbach is bekend daarvoor dat hy sy eie werk as bronne vir intertekstuele verwysings gebruik. In *Boklied* kom dit wel hier en daar voor, maar nie op so 'n groot skaal soos dit in sy poësie te vinde is nie. As voorbeeld vergelyk sy gedigte “die hand vol vere” en “die hand vol piep” (Breytenbach 1995:97 & 175).

In *Boklied* is die duidelikste voorbeeld van intertekstualiteit wat na Breytenbach se eie werk verwys, te vinde op p 70.

“My wintervrou is 'n klein klein voël-kie-kie wat met drome goël.”

Ook opmerklik is dat hy die reël tussen aanhalingstekens plaas, amper om die intertekstualiteit uit te wys. Die reël is byna 'n presiese oorname van die openingsreël van die gedig “iets om aan te peusel in my iglo” (1995:39).

Viljoen noem in haar radioresensie oor *Boklied* dat die verskillende karakters 'n bepaalde faset van 'n komplekse digterlike identiteit van Breytenbach bevat en:

*Die eerste bedryf van “Boklied” lyk selfs na 'n soort outobiografie waarin Breytenbach met heelwat spot en ironie na homself as digter kyk.* (SAUK: 20.09.1998)

Alhoewel Breytenbach baie poëtiese vorme in die drama gebruik, is die gebruik van die drama as vorm 'n beklemtoning van die bogenoemde siening van sy werk.

Breytenbach is wel meer as 'n digter, prosaïst, kritikus en skilder bekend, maar Duvenage noem:

*Met die verskyning van Boklied, sy eerste drama, kom al hierdie elemente saam met die musiek, wat 'n soort ondergrondse stroom in sy digkuns is, in 'n tipe Gesamtkunstwerk na vore. (1998:145)*

Daar kan 'n verdere bevestiging vir die punt van Duvenage wees deur bloot die voorbladprent op “Die hand vol vere” (1995) met die Tereus-karakter in die teks en produksie te vergelyk.

Die intertekstuele verwysings is nie net komies nie, maar lewer ook kommentaar op sy eie werk en die vlak van belesenheid wat die lesers/kykers van die stukke moet hê om die volle betekenisomvang van die literêre werk te kan snap. Ander temas/simbole word ook deur middel van interteks herhaaldelik in Breytenbach se poësie, skilderkuns en dramas gevind. Voorbeelde hiervan is simbole soos die tralievenster, voëls, veer, bek, wurm, dood, blomme, dolfyne en verrotting. Deur die intertekstuele verwysings van sy eie werke waarin hierdie simbole voorkom, kan die metafore/simbole/ikone 'n aparte betekeniswêreld skep.

Die genialiteit van Breytenbach se tekste lê nie net in sy puik gebruik van taal nie, maar ook in sy gebruik van interteks. Breytenbach se polifoniese tekste is altyd 'n bron vir letterkundige studie, veral omdat die verskillende lae van sy tekste verskillende interpretasiemoontlikhede bied en ook die tradisionele letterkundeteorieë kan gebruik en aanpas om nie net die grense van letterkunde nie, maar ook letterkundeteorie te vergroot.

By die opvoerings van sy tekste, hetsy dit die dramas is of die voordrag van sy poësie (en van onlangs ook die toonsettings van sy werke wat aansienlik populêr geword het), kom hierdie beelde keer op keer na vore om 'n tipe artistieke handtekening of stempel te word. Die interteks word net 'n ondersteuning van hierdie kreatiewe styl en soos Duvenage (1998:146) dit stel:

*... word Boklied uit die moeë interteks van die Afrikaanse letterkunde gelig en teen 'n breër, meer universele, agtergrond geplaas.*

Die stelling word ook al hoe meer waar hoe meer die leser ontdek dat die beelde wat Breytenbach gebruik, ook somtyds van ander skrywers afkomstig is. Die rykheid van die

intertekstuele verwysings plaas *Boklied*, anders as ander Afrikaanse dramas, in 'n klas van sy eie deur wyer velde van verwysing binne die Afrikaanse drama op te soek.

### 3.6 Rimbaud

“A swart, E wit, I rooi, O blou, U groen, Y, Geel” (1998:43). Dit is die kleure wat die karakter Ritsos vir die vokale gegee het, maar dis ook woordeliks oorgeneem uit *Voyelles* van Rimbaud. Dié intertekstuele verwysings spreek boekdele oor die karakter van Ritsos, sowel as van Breytenbach. Rimbaud word daarom nou bespreek omdat sy werk as literêre interteks in *Boklied* gesien kan word.

Viljoen (1998) noem dat Breytenbach “homself al herhaaldelik in die loop van sy oevre” met Rimbaud geïdentifiseer het. Dié digter se werk het wye invloed op Breytenbach se werk gehad, bv. met die gebruik van sinestetiese beelde soos:

“Ek kan proe hoe klink die bloed” (Breytenbach 1998:69)

Die ooreenkoms stop nie daar nie. Bisschoff in Cloete (1992:388) sien Breytenbach ook as ‘n *poètes maudits* soos Rimbaud, omdat beide digters deur die noodlot vervolgt word, hetsy polities of persoonlik.

Ritsos, met sy politieke retoriek, word deur Breytenbach uitgebeeld as die skrywer self, as banneling en deur sy tronkomstandghede wat hy ervaar het.

*Lank gelede, as ek reg onthou, was my lewe ‘n fees waar alle harte oopgeblom en wyn gevloei het. Een aand het ek Skoonheid op my skoot laat sit, en sy was verbitterd, en ek het haar gevloek.* (1998:41-42)

Die teksgedeelte van Ritsos is woordelikse oornam van Rimbaud se werk ‘n *Seisoen in hel*. Kort nadat Rimbaud dit geskryf het, het hy in selfopgelegde ballingskap Europa verlaat en in Afrika kom woon. Breytenbach, ‘n balling uit Suid-Afrika in Europa, skryf ‘n *Seisoen in die Paradys* nadat hy Suid-Afrika besoek het. Die interteks kom duidelik na vore, asook die leesstrategie wat die leser moet volg om die Ritsos-karakter te

verstaan, naamlik die duidelike parallele wat met Rimbaud en Breytenbach bestaan. Dit beïnvloed die karakter en die omstandighede waarin hy homself al bevind het.

Rimbaud het aan gangrene in die been gely en het met 'n kiere geloop. Van Vuuren (1999:47) noem dat Ritsos net soos Rimbaud 'n derde been gekry het, "maar op humoristiese wyse is dit nou nie 'n kunsbeen nie, maar 'n kunspenis". Breytenbach het die nie-literêre verwysing as bron vir interteks gebruik, maar dit geparodiseer. Let ook daarop dat gangrene as 'kouevuur' bekendstaan en Breytenbach het 'n gelyknamige digbundel uitgebring.

Van Vuuren (1999:48) noem ook ander intertekstuele gedeeltes wat na Rimbaud verwys. Rimbaud skryf:

*I am of a race inferior for all eternity... The shrewdest thing is to abandon this continent, where madness prowls to provide these wretches with hostages. I am entering the true kingdom of the children of Han.*

Hy verwys na die Franse as 'n minderwaardige ras en verlaat Europa vir Afrika. Afrika word as die paradys gesien, daar waar die "koninkryk van Gam" geleë is. Breytenbach neem die passasie amper woordeliks oor en plaas dit in die mond van die karakter Ritsos (p47). Van Vuuren stel dat, in die geval van Ritsos en die stuk se intertekstualiteit, Breytenbach die hedendaagse omstandighede bespot:

*In die Afrikaanse konteks is die suggestie dat die swart spreker sigself, ironies, as minderwaardig beskou binne die rasbewuste Suid-Afrikaanse opset. Waar die 'ware koninkryk van Gam' nou gesentreer sou wees, is nie duidelik nie – altemit in die utopia van die voëls wat in die tweede bedryf gekonstrueer word? ... Of in die hiernamaals? Laasgenoemde interpretasie word ondersteun deurdat Ritsos 'n erg ontugterde balling is, wat weeklaag oor sy verlore lewe. (1999:48)*

Die verwysings na die verlore lewe, of 'n lewe in 'n ander ruimte of beter omstandighede kom nie net gereeld in Breytenbach se poësie voor nie, maar die ruimte waarin die verskillende karakters vasgevang is, word die spilpunt van konflik in al die dramas. Die karakters is vasgekeer, soos in 'n tronk of gestig, maar dit kan ook 'n tipe tussenbestaan aandui waaruit die karakters probeer ontsnap.



Die idee dat die karakters in 'n tussenbestaan of limbo vasgevang is, word veral in *Boklied* ondersteun deur die uitbeelding van die skepping van 'n stad in die wolke – 'n bestaansruimte tussen die aarde en die gode. Die karakters (en die skrywer) word deur ballingskap in hierdie ruimte geplaas. Die ballingskap word die bron van inspirasie, die dryfkrag om te skryf.

*Ballingskap word aan die slot gepersonifiseer as 'n ou bekende geliefde wat hom opnuut vasgryp ("in sy arms neem") en hom dwing om te dig (te "sing") en ritme en rym ("aanpasritme en rym") te produseer. Die inset suggereer iets van die vasgevangenskap van die balling-digter; hy het nie meer 'n keuse nie, is soos 'n agtervolgde, want "hierdie ding (...) is pal met jou (...) los jou nooit". (Van Vuuren 1998:48)*

Die rol en behoefte van die skryfproses word nog verder deur interteks uit Rimbaud se werke gevind. Die reëls uit *Voyelles* van Rimbaud klink reg deur die teks van *Boklied* op. Breytenbach ontwikkel die dialoog later tot parodie wat Fourie (1999:120) as 'n "onkode" noem "om 'n wanbegrip reg te stel, en afsluitend word ons weer herinner dat poësie en ook die digter 'n offerande is." (Kyk *Boklied* p 112 – 115 vir teksgedeelte.)

Roussouw (1998:141) sien die transformasieproses van die Rimbaud-tekste soos Maker (112-114) dit toepas as 'n "bekrywing van die godlose kosmos en die godlose lewensvierer". Dit word veral ondersteun as daar na die simboliese betekenis van die letters A, E, I, O, U en Y gekyk word. Die tradisionele betekenis van die letters word deur Breytenbach ontnem. Cirlot (1971) lys die simboliese betekenis van letters en die kleure wat saam met hulle genoem word, soos volg:

A: Verwys na die berg, piramide of die eerste oorsprong. Roussouw noem dat die kleur swart saam met die letter gebruik word en dat dit na die dood verwys, die dood van gode en die begin van 'n morele lewe vir die individu. Roussouw (1998:141) Swart word ook in die alchemie gesien as die kleur wat verrotting en die oermaterie simboliseer. Die dood van die god word die oermateriaal waaruit die individuele godlose siel kan verrys.

E: Die letter word gesien as 'n simbool wat na die son verwys. Die son rys op 'n persoon wat besef:

*dat hy nie die werklikheid moet beheer nie, maar moet ervaar, wat besef dat sy verantwoordelikheid nie teenoor die skep van gebeure is nie, maar teenoor die ervaring en registrering van die gebeure... (Roussouw 1998:142)*

Die kleur wit verwys ook na verligting en openbaring. Saam met hierdie openbaring word die persoon wat die godelose religie aanvaar, verskoon en verontskuldig.

I: Verwys na die nommer een en die kleur wat daarmee saamgaan, is rooi wat dui op 'n golwing van emosie, die emosie van bevryding wat deur die vuur wat die gode verbrand, aangekondig word.

O: Verwys direk na die son of die sonskyf, 'n beeld wat heel gepas is vir die simboliese waarde van die kleur wat saam met O genoem word, naamlik blou. Blou word gesien as 'n sigbaarmaking van die donkerte, soos die son die donker van die nag verdryf. Dit dui ook die helder denkproses aan.

U: Dui die ketting van Jupiter aan. Hierdie ketting wys op groei en sensasie, net soos die kleur groen wat saam met die letter gebruik is en Y is 'n drie-enigheid of 'n kruispad waar die intuïsie (geel) versprei word. (Cirlot 1971:52-59 & 183-185)

### **3.7 Nie-literêre interteks**

Die ander karakters wat in *Boklied* gevind word, verwys nie na die mitologie of ander literêre bronne nie. Dit is daarom dat Farenj en die Toeskouer in hierdie afdeling bespreek word.

Die omvangrykheid van die nie-literêre buitetekste in die drie dramas van Breytenbach maak dit onmoontlik om almal uit te wys én te bespreek. In gevalle waar skrywers as persone (en nie net hul werk nie) duidelike invloed op Breytenbach as skrywer uitoefen, kan dit sekerlik gesien word as nie-literêre interteks. Die vraag ontstaan egter met betrekking tot nie-literêre interteks, of daar dan enigsins 'n verskil is tussen interteks en invloed.

In die studie word daar nie 'n verskil gemaak nie, omrede ek van die standpunt uitgaan dat die 'invloed' as 'interteks' kan dien, juis omdat die interteks, hetsy dit doelbewus gebruik is of nie, as *trace-structures* kan dien wat 'n vlak van betekenis by die

kyker/leser kan ontbloot. Een geval waar 'n skrywer én sy werk Breytenbach in so 'n mate beïnvloed het dat dit in sy tekste weerspieël word, is Yannis Ritsos.

Die ooreenstemmende karaktereienskappe met dié skrywer en die omstandighede waarin die karakter homself bevind, stem ook ooreen met die historiese figuur, Ritsos, sowel as met Breytenbach self. Yannis Ritsos (1909 – 1990) word as een van Griekeland se bekendste moderne digters geag. Hy is veral bekend vir sy persoonlike liriese gedigte en sy politieke betrokkenheid wat veral in poësie figureer. Sy skryfwerk put ook uit sy vele persoonlike tragedies, sy lang siekte aan Tuberkulose en sy ballingskap, deportasie en huisarres wat hy moes ondergaan as gevolg van sy politiese betrokkenheid.

Die buite-literêre ooreenkomste tussen Rimbaud en Breytenbach is miskien voor die hand liggend, maar die ooreenstemming wat Ritsos en Breytenbach se skryfwerk het, is ook van belang. In 'n bespreking oor Ritsos se vertaalde werk van 1987 – 1989, noem Minas Savvas die volgende punte:

*... we find simple, familiar objects in mystical, incongruous roles; the characteristic alertness to the nuances of things and to the poetic possibilities thereby manifested by the so often ignores minutiae of life. Here once more we come across the elliptical bareness, the occasional staccato rhythms and the strong sensual awareness that accompany vignettes and visions. The typically shifting imagery again exemplifies what is apparently an almost inconsequential sequence of disparate elements.* (Ongedateerd: [http://www.press.jhu.edu/journals/journal\\_of\\_greek\\_studies/v015TL/15.2br\\_ritsos.html](http://www.press.jhu.edu/journals/journal_of_greek_studies/v015TL/15.2br_ritsos.html))

Ritsos is ook bekend as 'n surrealistiese skrywer en hy gebruik die metafoor in sy poësie om, net soos Breytenbach ook maak, onverwante voorwerpe op mekaar te betrek op wyses wat nie normaalweg logies is nie. Hierdie tipe metafore ondergaan in dieselfde gedig, of verspreid deur die skrywers se oevre, transformasies. Dieselfde kan in Breytenbach se dramas gevind word waar metaforiese verwysings vreemd voorkom, en voor daar duidelikheid gevind kan word waarom daar verbande tussen twee objekte getrek word, verander die beeld weer.

Ritsos het ook as skilder gewerk en die beelde wat hy skep, is sterk visueel geïnspireer. Die teken of skilderaksie kom daarom ook in sy werk na vore. Net so is Breytenbach ook 'n skilder/beeldende kunstenaar wat gereeld sy letterkundige werke illustreer en in Europa meer as 'n skilder as 'n skrywer bekendstaan. (Kyk voorbeeld na die voorblad van die gepubliseerde weergawe van *Boklied* en veral *Plakboek* waar die gedigte 'geskilder' is.)

Die visuele beelde – in teks as skilderye/prente – dien ook as visuele sleutel tot begrip. Die visuele beelde se emosionele impak is veel sterker as dié van die woord, aangesien die beeld 'n meer direkte verwysing na die betekende objek het as 'n woord wat daarna verwys. Die gebruik van poësie, gekombineer met die visuele beeld op die verhoog, kan so aangebied word dat die kyker nie noodwendig verstaan nie, maar die gevoel beleef wat geskep word. So het Ritsos ook gepoog om sy poësie te skryf: die mense moet beleef en nie noodwendig verstaan nie. Binne die teateropset is dié gevoel 'n eggo van die teoretiese werk van Artaud en van die postmodernisme.

Die belangrikste elemente van ooreenstemming tussen Breytenbach en Ritsos is die politiese protes wat hulle in hulle persoonlike lewens én werk duidelik gemaak het. Die politieke situasie in Griekeland en Suid-Afrika het verskil, maar albei het vir 'n vryer samelewing baklei, met dieselfde gevolge, naamlik tronkstraf en ballingskap. Die politiek het nog altyd in Breytenbach se werk sterk gemanifesteer en die politiek kom ook in die dramas na vore, al het die politieke situasie aansienlik verander. Viljoen (1998) stel hoe die nie-literêre siening *Boklied* beïnvloed:

*Dit is nie vreemd dat Breytenbach wat herhaaldelik in sy poësie die beeld van die voël in verband met die digter aanwend, gebruik maak van hierdie drama van Aristophanes nie. Dié drama oor die (mislukte) poging om 'n nuwe ryk te skep waarin die laagstes in die hiërargie, naamlik die voëls, mag sal hê oor die hoogstes, het implikasie vir die digkuns, sowel as die politiek in 'n land soos Suid-Afrika.*

Breytenbach gebruik politiese gebeure wat nog vars in die Suid-Afrikaanse gehoor se geheue is. Daardeur poog hy nie noodwendig om die veranderinge wat plaasgevind het op te hemel nie. Breytenbach het nie met die val van apartheid opgehou om die politiek

krities te bekyk en luidkeels protes aan te teken nie. Met dieselfde kritiese oë kyk hy na die politiek in kontemporêre Suid-Afrika. Daar is al beskuldigings na hom gegooi wat stel dat hy ontgogel is deur die veranderinge wat plaasvind. Ek glo egter dat Breytenbach as kunstenaar nie die ‘reg’ het om op te hou met kritiseer nie. Dit het hy ook in sy dramas gedoen.

Die einde van *Boklied* dui in ‘n groot mate ‘n politieke *status quo* aan. Wit (Maker) is vervang deur swart (Adam), maar dieselfde sisteem bly voortduur. Daar word net weer ‘n nuwe god geskep. Die poging van die ander karakters om die nihilisme te laat seëvier, loop op die rotse. Die aanduidings dat Maker en Adam politiese en godsdienstige konnotasies het, is voor die hand liggend in hul name, maar ook in die woorde van Maker op bladsy 13:

*Mag ek myself voorstel? My vriende noem my Maker. Of sommer President M. Ek is Number One! Ek is die skrywer en die aanbieder van hierdie seremonie. En die swartjan wat daar bo sit en waghoe se naam is Adam (...) Hy's my sekretaris, my intieme bediende, my spieëlbeeld, my lyfeie handlanger, die geheue van my verbeelding, asem uit my neusgate en vleis aan my dye...*

Die speling met die naam van Maker as President M en Nelson Mandela kom duidelik na vore. Die verskil is dat Maker deur ‘n wit akteur vertolk moet word. Die teksgedeelte dui ook aan dat Adam deur ‘n swart akteur vertolk moet word. Die korrelasie tussen die posisies en die rasse wat uitgebeeld word, lewer in ‘n groot mate kommentaar op die oorgangstydperk waarin Suid-Afrika verkeer het gedurende die tyd waarin die teks geskryf en opgevoer is. Hierdie tyd is veral geken aan die situasies wat in ‘n land heers nadat daar ‘n ommeswaai van politieke ideologie was en sodoende radikale veranderinge veroorsaak is.

Die literatuur wat gedurende hierdie tydperke ontstaan, word ‘oorgangsliteratuur’ genoem. “Onsekerheid en die omverwerping van alle waardes... is tiperend van sulke oorgangstye” (Van Vuuren 1999:44). Die onsekerheid oor wat presies aangaan in die land, wie waarvoor verantwoordelik moet wees en die omverwerping van alle waardes, kan ook gevind word in die soeke na nuwe sisteme van bemiddeling en outoriteit. Dié soeke en strewe word in die tweede bedryf gevind – die skepping van ‘n stad (staat) in

die lug waar die voëls regeer. Dié voëls is almal voëls van eenderse vere en Breytenbach probeer die krisis van die Suid-Afrikaanse samelewing daardeur uitbeeld. Die onsuksesvolle poging om die stad van die voëls te skep is 'n pessimistiese, maar belangrike standpunt wat ingeneem word. Hoe verskil die nuwe sisteem van die ou sisteem? Word dieselfde dinge nie maar net deur ander mense gedoen nie?

Breytenbach se tronkverblyf van 1975 – 1982 het ook 'n invloed op sy dramakuns, net soos dit 'n invloed op sy digkuns het. Die spelruimte van *Boklied* kan volgens Breytenbach in sy "Aanbeveling by opvoering in Niemandland" 'n tronk of gestig wees. In die didaskalia (1998:11) sien ons daar is 'n tralievenster wat die gevoel van 'n tronk versterk. Viljoen (*Die Burger* 2001) noem oor *Die Toneelstuk* dat die tronkopset op die verhoog en die tronkervaring van Breytenbach 'n:

*Eiesoortige perspektief ... bied op die kwessie van skuld, belydenis en die behoefte aan 'n verlosser wat op die oomblik aktueel is in die Suid-Afrikaanse samelewing. (Die Burger: 2.7.2001)*

*Boklied* is ook aan die einde van die 20ste eeu geskryf. Die plasing op die tydlyn maak dit moontlik om *Boklied* met ander *fin de siècle*-werke te vergelyk. Die geestesgesteldheid onder (veral Franse) skrywers van 1880 word weer in *Boklied* herroep.

*Die geestesgesteldheid word gekenmerk deur 'n loomheid, 'n lewensmoegheid, 'n doelloosheid en 'n afkeer van alle religieuse en morele beperkinge... Dekadensie en fin de siècle word trouens soms as sinonieme gebruik. (Bisschop in Cloete 1992:131)*

Die onsekerheid, dekadensie en die soeke na iets nuuts soos dit in die samelewing gevind word, kry neerslag in skrywers soos Breytenbach se werke en kan as nie-literêre buitetekste gesien word.

Die nie-literêre intertekstuele verwysings wat Breytenbach se lewe en persoonlikheid aandui en die skepping van 'n skrywersidentiteit en persoonlike identiteit in sy dramas en kunswerke, sal onder 'n aparte hoof bestudeer word, aangesien dit 'n integrale deel van betekenisgeving vorm.

### 3.8 Farenj

Farenj, sekerlik een van die koddigste karakters in die Afrikaanse drama, ontglip direkte intertekstuele verwysings, hetsy literêr of nie-literêr. Die dialoog van Farenj is in 'n onverstaanbare taal geskryf en Breytenbach noem self dat die 'betekenis' nie belangrik is nie. Die taal wat hy praat, is nie belangrik nie, maar die aksies wat hy op die verhoog uitvoer, is van kardinale belang in die verloop van gebeure in die stuk. In die Aanbeveling by opvoering in Niemandslan beskryf Breytenbach (1998) die karakter:

*FARENJ – dit beteken 'vreemdeling' in Amharies – sou mens kon laat dink aan die makabere uithangerigheid van 'n Pik Botha. In die oorspronklike teks praat hy Euskadies (Baskies); dit mag vervang word deur 'n Afrika-taal byvoorbeeld, of 'n brabbeltaal (die 'betekenis' tel nie) – enigiets wat as voldoende eksoties sal val op die ore van 'n plaaslike gehoor.*

Die karakterlys wat Breytenbach by die gedrukte teks toevoeg, noem net dat Farenj 'n vreemde man is. Daar is verder geen beskrywing van sy ras nie, beskrywings wat nogal 'n belangrike rol in die karakterlys aangeneem het. In die programnotas skryf Breytenbach oor Farenj nadat hy by repetisies ingesit het:

*Farenj gaan die show steel: sy/hy wéét alles, lewer kommentaar, probeer reghelp, is snedig en vuil met die bek saam, word kwaad, spot moedig aan – en dit alles Baskies wat soos klippies-rollende Russies klink! (Ek is net jammer ek kan haar/hom nie die 'betekenis' van die teks gee nie, want dit maak haar/sy taak swaar, maar sy/hy hét die 'inhoud'.) en wat 'n verbasende saamhaling van Groucho en Harpo Marx is hy/sy! Sy hy toe nog toe is sy hy! (sic)*

Die karakter wat op die verhoog gesien is, is egter 'n kombinasie tussen die beelde wat Breytenbach geskep het, die regisseur en die aktrise wat die rol vertolk het, meer so as die ander karakters wat 'n duideliker beskrywing van hul karakters uit die teks kon vind. Die eksotiese klank (en in die opvoering ook voorkoms) dui daarop dat Farenj 'n buitestaander is. Breytenbach gebruik hierdie vreemdheid van die karakter om as katalisator in van die tonele van die stuk te dien. So is Farenj die vader van Osiris en nié Maker nie. Maker is alleen die peetpa. Deur die blote teenwoordigheid van Farenj op die verhoog word die planne van Maker omvergegooi.

Farenj verskil op verskeie gebiede van die ander karakters op die verhoog. Hy word nooit as ‘n digter beskryf nie. Na sy aankoms, wat eers ongesiens verbygaan, hou hy sy hande omhoog in ‘n oorwinningsgebaar. Sy oorwinning is sy teenwoordigheid. Hy hoort nie eintlik daar nie, maar sy aankoms daar lyk asof hy verwag word. Hy word nie verder soos die ander karakters aan die gehoor voorgestel nie en die volgende toneel van die eerste bedryf begin dadelik. Hy kry ook nie die geleentheid om sy laaste gedig aan die gehoor voor te dra nie en hy vertolk nie ‘n rol in die tweede bedryf waar die parodie op *Die Voëls* uitgespeel word nie.

Die gehoor kan hom ook nie verstaan nie, aangesien sy dialoog onsinnige geluide is. Breytenbach noem in die program van die produksie dat dit Baskies is wat hy praat wat soos “klippies-rollende Russies klink”. Ek kan met geen sekerheid sê of dit wél Baskies is wat die karakter praat nie. Indien hy wel Baskies praat, sou daar sekerlik betekenis aan sy taal gewees het. Die belangrikheid van sy teenwoordigheid (sonder die kennis van Baskies) lê in dit wat hy op die verhoog doen. Behalwe dat Farenj as vader van Osiris gesien word, is hy ook die aanvoerder van die “rewolusie” teen Maker. Hy probeer tussenbeide tree toe Maker Madonna met die spieël nader (p147) en hy spoeg ook in Maker se spieël (p 149).

Hierdie spieël is nie net ‘n spieël nie, maar dit dui ook Maker se mag as skepper aan wat Farenj ignoreer en met minagting bejeen. In die derde bedryf word al die karakters, behalwe Farenj, die geleentheid gegun om hulself en hul werk te verdedig. Hulle word dan met die kamera en die spieël gekonfronteer. Nadat Maker as sondebok geïdentifiseer is, word hy van die geleentheid ontnem om verantwoordelikheid te aanvaar vir dit wat hy geskryf het. Farenj, as vreemdeling en digter (selfs die onbekende digter waarvan Ritsos praat) neem nie die geleentheid aan om homself te verontskuldig of om verantwoordelikheid te aanvaar nie.

Farenj as vreemdeling het niks waarvoor hy verantwoordelikheid hoef te aanvaar nie. Die vraag ontstaan dan of Farenj in die eerste plek ‘n skrywer is. Tog is hy net soos die ander karakters, wat hom wel verstaan, ‘n skepsel van Breytenbach. Breytenbach is dus



die enigste skrywer wat verantwoordelikheid vir sy werk moet aanvaar. Die aanvaarding van hierdie verantwoordelikheid as skrywer (of die verontskuldiging as skrywer) kan dalk net sy dood beteken. Hy kan dan as sondebok aangewys word – ‘n heel profetiese siening as daar gekyk word na die “volkstemming” wat ‘n paar jaar later na die speelvlak van *Die Toneelstuk* by die Klein Karoo Nasionale Kunstefees deur *Die Burger* gehou is waarin daar gevra is of Breytenbach van die Afrikaner vervreem moet word.

Opmerklik is die feit dat die ander karakters Farenj deur die hele stuk verstaan, maar Maker weet nie watter taal Farenj praat nie (p 148) en Maker beledig hom met die woorde: “Jou terroris! Jou anargis! Jou analfabeet!” Maker erken Farenj as die buitestaander en bedreiger van die vrede in die spel wat hy geskep het. Farenj, die onverstaanbare, word daarom die primêre bron van die teenstand teen Maker/monoteïsme. So word Farenj die boodskapper van die waarheid, die inisieerder van die vryheidstryd, veral nadat hy in verstaanbare dialoog teen die agterste muur skryf “Die waarheid het nog meer gesigte as ‘n geslypte klip.” (p149) Hy bevraagteken die status quo en deur sy buitestaanderskap bring hy nuwe perspektief, ‘n nuwe waarheid na vore, selfs al kan die gehoor nie verstaan wat hy sê nie.

Die gehoor is so gewoond daaraan dat hulle wil verstaan wat die/’n karakter sê, dat die karakter wat nie sin maak op die verhoog nie, maklik tot verwarring kan lei. Die gehoorlede kan betekenis uit sy dialoog kry deur die voorafgaande dialoog van die ander karakters, en die dialoog wat na Farenj se dialoog volg, as konteks te gebruik om uit te vind wat hy “sê”. So ook het Antoinette Kellerman, wat die rol vertolk het, gemaak om betekenis aan die dialoog te gee. Daar is wel genoem dat die betekenis nie nodig is nie, maar vir die aktrise wat die rol vertolk, is dit nodig om haar eie betekenis te skep om ‘n logiese en verstaanbare denkproses te vind waarmee die aktrise self kan werk om sin te maak uit dit wat sy sê en doen op die verhoog.

Kellerman erken dat sy nie weet wat sy gesê het nie en dat sy dit moeilik gevind het om motivering vir haar karakter se aksies te vind. Sy het die karakter se teenwoordigheid op die verhoog bevraagteken, veral in die eerste en tweede bedrywe. Dit is egter die aksies

wat die karakter in die laaste bedryf (soos hierbo uiteengesit) uitvoer wat die karakter se teenwoordigheid op die verhoog verklaar. Intussen moes sy haar eie betekenis skep, net soos die kyker/leser ook hul eie betekenis moet skep vir dit wat daar deur Farenj gesê word.

In gevalle waar die dialoog van karakters onverstaanbaar is as gevolg van die gebruik van 'n onverstaanbare of onsinnige taal, kan 'n taalgebaseerde benadering in analyses van die teks nie veel kritiese verduidelikings gee nie. Paul Simpson (1998:35) noem dat die gebruik van onsinnige dialoog die klem op die kommunikasieproses plaas wat voorheen as vanselfsprekend gesien is. Die gebrek aan kommunikasie (tussen die karakters op die verhoog, of in *Boklied* se geval, tussen die gehoor en die karakter) lig nie net die oneffektiewe aard van kommunikasie uit nie, maar ook die onvoorsiene en ongewenste resultate van die gebrek aan kommunikasie waar die gehoor nie op dialoog kan staatmaak om betekenis te kry nie, maar eerder op ander faktore soos nie-verbale kommunikasie.

Breytenbach gebruik die gebrek aan kommunikasie om die rol wat die karakter in die aksies speel, te versterk. Hierdie rol kan alleen verstaan word as die kyker/leser bewus is van die rol van die karakter. Die taalgebaseerde benadering tot betekenisgeving is daarom totaal onnodig en die kyker/leser hóéf nie te verstaan wat daar gesê word nie. Die kommunikasieproses vind nie deur middel van taal plaas nie, maar deur middel van fisiese aksies. Hierdie aksies word binne spesifieke kontekste geplaas. Hierdie kontekste word belangriker as die dialoog, veral as die dialoog nie sinvol of verstaanbaar is nie. (Simpson 1998:37)

Dié kontekste kan in drie verskillende oorvleuelende groepe verdeel word. Die drie groepe is die fisiese, persoonlike en kognitiewe kontekste. (Simpson 1998:37) Hierdie kontekste sal bespreek word om te sien hoe aksies van die karakters (en veral Farenj) binne die teateropset gebruik word om betekenis te skep.

Die fisiese konteks is die plasing of omgewing waarin die aksie plaasvind. In die geval van diadiese kommunikasie is die ontvanger en stuurder van die boodskap in dieselfde

fisiese konteks. Die aangesig-tot-aangesig-kommunikasiemodel is dan ook in die teater van toepassing. Nie net vind daar kommunikasie tussen die karakters plaas nie, maar daar word ook gepoog om kommunikasie tussen die akteurs en die gehoor te skep. Breytenbach (1998:5) beskryf die fisiese ruimte wat op die verhoog uitgebeeld word as ‘n geslote ruimte. “Dit kan ‘n gevangenis, ‘n gestig, of sommer net ‘n ongebruikte teater wees.”

Die uitbeelding van die ruimte is nie die enigste fisiese konteks waarin die aksies uitgespeel word nie. Die uitbeeldingsruimte is ‘n fisiese konteks waarin die karakters met mekaar in interaksie tree. Die fisiese ruimte word vergroot om die kykers van die toneelstuk ook te betrek. Die teater waarin die stuk gespeel word, is ‘n vergroting van die fisiese konteks, aangesien die kykers in die teater teenwoordig is en ook deel vorm van die kommunikasieproses van die toneelstuk.

Breytenbach lê veral klem op die vergroting van die fisiese konteks deur die Grootbek/Toeskouer in die gehoor te plaas. Sodoende word die kyker bewus van sy rol as kommunikeerder en dan ook as ontvanger van boodskappe binne die teatrale kommunikasiemodel.

*To be inside the space of the dialogue means to be aware of communion it brings about, to perceive it as a partial elimination of any differences. It means that this ‘insideness’ is built on the possibility of mastering the differences for a while. (...) The contextual unity comprises the language communion, the identity of the two realms of presuppositions and implications, hence the possibility to produce indirect speech acts, the best guarantee for the speakers’ mutual confidence, acceptance of the same rules of verisimilitude and fiction, and knowledge of the general rules true for any form of discourse. (Popovici 1984:113)*

Binne die konteks van die teater en met die klem op dialoog wat nie verstaanbaar is nie, word die indirekte taaluiting in die fisiese aksies (en selfs die blote teenwoordigheid) van die karakter belangriker en word daar meer klem op die indirekte taaluiting soos beweging en toon gelê. Die fisiese konteks is nie teenwoordig as die teks gelees word nie. Nie-verbale uitinge soos beweging, wat ‘n ekspressiewe kommunikatiewe funksie het, word daarom nie gelees nie. Die fisiese konteks van die bewegings wat ‘n karakter

uitvoer en die noodsaaklikheid daarvan in die opvoering, word deur Roventa-Frumusani onderstreep.

*Gesture signs display a wide range of performances, from iconic-co-verbal signs (rhematic iconic signs) up to symbolic-averbal ones: the former represent the formal features of the referent, whereas the latter ideograms (according to Grotowski's approach) are deprived of any discursive materialization, possessing the own logic which is to be decoded. (Roventa-Frumusani 1984:77)*

Hierdie ideogramme wat die fisiese aksies van die karakters insluit, kan net in die opvoering gelees word. Die fisiese konteks van kyker/opvoerder word sodoende in belangrikheid versterk. Breytenbach maak egter aantekeninge in sy verhoogaanwysings deur te noem hoe die karakter (Farenj in hierdie geval) reageer, en wat hy doen. Uit die enkele gevalle waar die aksies beskryf word, word daar wel betekenis geskep. Elke beweging word egter nie voorgeskryf nie en die pragmatiese visuele uitdrukking (gesigspel, geluide, plasing van karakter) van die bewegings kan slegs in die opvoering behaal word.

Die tweede konteks wat met betekenisgeving help, is die persoonlike konteks. Dié konteks verwys na die sosiale en persoonlike verhoudings van die deelnemers aan die kommunikasieproses. Die persoonlike konteks dui ook die rolle van die deelnemers aan die kommunikasieproses se verhoudings teenoor mekaar aan in die status en afstand wat die deelnemers van mekaar het. Hierdie afstand dui nie op die fisiese afstand (proksimiteit) wat daar tussen die deelnemers gevind word nie, maar wel in sosiale stand en afstand in die rolle wat elkeen in die kommunikasieproses vertolk.

Farenj is 'n geskepte karakter in 'n toneelstuk. Die uitbeelding van die karakter word deur middel van 'n akteur/aktrise gedoen. Die aktrise se persoonlike konteks is nie hier van kardinale belang nie, maar wel die karakter wat sy vertolk het se persoonlike konteks is van belang, so ook die persoonlike kontekste van die kykers van die toneelstuk. As daar na die persoonlike konteks van die karakter gekyk word, behels dit 'n basiese karakteruiteensetting van Farenj. Hierdie uiteensetting van die karakter deur middel van die kodes wat deur die skrywer aan ons gegee word, bepaal dan in watter mate die kyker

in persoonlike kommunikasie met die karakter sal verkeer. Aangesien Farenj nie inligting deur middel van taal aan die kyker/leser kan oordra nie, word daar na sy aksies en voorkoms gekyk en afleidings omtrent sy karakter word sodoende deur die kyker van die toneelstuk gemaak. So beklemtoon die lang feze wat Farenj dra die falliese funksie van die karakter. (Kyk *Boklied*-foto's 2, 16 en 21 in die Bylaag.)

Daar word nooit eksplisiet na Farenj as 'n skrywer/digter verwys nie. Sy teenwoordigheid by die geleentheid, die offer van 'n skrywer, impliseer dat Farenj ook 'n skrywer is. Sy rol as karakter gaan, soos reeds genoem, veel verder as 'n skrywer wat moontlik as sondebok aangedui kan word. Hy verkeer seksueel met Madonna terwyl die ander karakters besig is met 'n spel binne 'n spel. Hy word in die tweede bedryf 'n fallusdraer wat die saad van vernietiging saai. Hy ondermyn Maker se mag deur sy teenwoordigheid en aksies wat hy uitvoer, soos die gespoeg in Maker se spieël.

In die opvoering van *Boklied* is Farenj deur 'n vrou vertolk. Sy karakter, alhoewel hy 'n fallusdaer in die tweede bedryf word, word meer androgeen, 'n perfekte balans tussen die anima en animus. Hierdie balans het 'n belangrike konnotasie in die sin dat die balans waarna daar deur die ander karakters van die stuk gestrewe word met betrekking tot identiteit en seksualiteit, nié deur hulle bereik word nie. Slegs deur die bereiking van hierdie balans tussen die manlike en vroulike kan die karakter verby die persoonlike beweeg en die individuele mag bekragtig en van die monoteïstiese diktatorskap bevry word. Slegs dan kan die karakter as leier van die rewolusie optree.

Die kyker van 'n toneelstuk het sy of haar eie persoonlike konteks. Dit wissel dan van persoon tot persoon. Die enigste persoonlike kontekste wat al die kykers deel, is dat hulle teenwoordig is by 'n opvoering van *Boklied*. Die kykers se persoonlike kontekste, soos die eienskappe wat hul persoonlikhede saamstel, sal bepaal in watter mate hulle teenoor die karakter reageer. Hierdie persoonlike agtergrond kan deur verskillende groepe wat die opvoering kyk, gedeel word, soos byvoorbeeld ouderdom, geslag, ras, taalgroepe en nasionaliteit. Dit is daarom onmoontlik om al die persoonlike kontekste van al die kykers en hoe hulle sal reageer op 'n karakter soos Farenj, te noem en te bespreek,

veral omdat gedeelde persoonlike konteks nie beteken dat die verskillende persone met 'n gedeelde konteks presies dieselfde gaan reageer nie.

Waar 'n karakter soos Farenj onder die soeklig kom, kan daar wel gestel word dat Breytenbach doelbewus die kykers van betekenis ontnem het deur die karakter in 'n vreemde taal te laat praat. Die vervreemding van die kyker met betrekking tot die karakter Farenj het so ver gegaan dat baie kykers nie die aktrise (Antoinette Kellerman) herken het nie. Selfs deur die aksies wat sy op die verhoog uitgevoer het, is die kyker van die karakter vervreem. Hierdie aksies is miskien die enigste manier hoe hulle betekenis kon skeep. Die karakter se vreemde taal, voorkoms en gedrag was miskien nie te alle tye verstaanbaar nie, maar in hierdie vreemde gedrag en taal lê 'n belangrike kode in die skeep van betekenis.

Farenj word baie duidelik as 'n vreemdeling geteken. Hierdie vreemde eienskappe wat aan hom toegeken word, isoleer Farenj van die ander karakters op die verhoog, sowel as die kykers van die toneelstuk, en dit dien as geloofwaardige motivering vir die karakter om die *status quo* van die gebeure wat op die verhoog afspeel, te verbreek. Die persoonlike kontekste tree egter in noue verband met die volgende tipe konteks. Dit is die kognitiewe konteks.

By die kognitiewe konteks en betekenis skepping van 'n produksie word daar verwys na die gedeelde agtergrondkennis van die kykers en deelnemers aan die produksie. Die kognitiewe konteks kan deur die loop van 'n produksie verander, maar dit dui meestal op die deelnemers aan die kommunikasieproses se ondervindinge, kulturele agtergrond en wêreldsiening. (Simpson 1998:37) Die identifisering van interteks, hetsy dit literêre of nie-literêre interteks is, vorm deel van die kognitiewe konteks.

Soos reeds aan die begin van hierdie afdeling genoem is, ontglip Farenj intertekstuele verwysings wat as verklarend tot sy gedrag kan dien. Dit is egter nie volkome waar nie, aangesien daar gepoog is om Farenj as 'n flambojante, effens olierige politikus uit te beeld. Hierdie inligting kom in die gedrukte teks (p 6 & 28) na vore, maar dit is nie te sê

dat die kykers dit so gelees het nie. Die belangrikste eienskap van Farenj se karakter is dat hy, selfs in vergelyking met die ander karakters, en veral in vergelyking met die gehoor, as buitestaander geskets word.

As buitestaanderfiguur kon hy doen wat hy wil en hoef hy hom nie aan die reëls van die spel te hou nie. Met spel word daar verwys na die spel wat deur Maker voorgeskryf is, maar ook die spel wat die gehoorlede verwag. In die eerste geval betree Farenj die wêreld van 'n vryheidsvegter deurdat hy Maker se mag omvergooi. Die verwagtinge wat die kykers van die toneelstuk het, naamlik om die taal te verstaan wat hy praat, het Farenj ook nie gestand gedoen nie en bly hy in 'n onverstaanbare taal praat. Die rol van Farenj as buitestaander en die 'other' word sodoende ten volle geïllustreer en sluit aan by die idee dat alle manlike karakters in *Boklied* aspekte van Breytenbach self kan wees.

Net soos Farenj is Breytenbach ook soms 'n vreemdeling in sy eie land. Sy reise en lang verblyf in die buiteland en sy werk wat soms as onverstaanbaar afgemaak word, sluit goed by die karakter van Farenj aan. Farenj word 'n manifestasie van Breytenbach as buitestaander, banneling en romantiese vroue-jagter (Van Vuuren 1999:45). Farenj word in die teks die enigste buitestaander, aangesien die gehoorlede by die spel betrek word in die vorm van die Grootbek/Toeskouer wat eers 'n buitestaander was en aan die einde by die aksies ingetrek word.

### **3.9 Toeskouer**

Die Toeskouer (met hoofletter geskryf om na die karakter te verwys) word ook die Grootbek genoem. In die program van die produksie word daar na hom verwys as Grootbek (vertolk deur David Isaacs), maar in die gepubliseerde teks verskyn sy dialoog onder die beskrywing van Toeskouer. In dié skrywe sal daar na die karakter as Toeskouer verwys word om enige onduidelikheid te probeer vermy.

Breytenbach, in sy beskrywing van Toeskouer, dui aan dat hy 'n reserwespeler is en "mag dalk meer opsigtelik betrek word by die opvoering, soos met die omruil van

rekwisiete”. Dit het egter nie in die produksie gebeur nie. Toeskouer is redelik tot die ruimte van die auditorium beperk vanwaar hy sy beledigings en aanhitsings uitgeskree het, tot en met die derde bedryf waar hy die verhoog opgegaan het. (Kyk *Boklied*-foto 19 in die Bylaag.)

Die rol van Toeskouer is tot dusver in die bestaande kritiek oor *Boklied* afgeskeep. Die enigste kritikus wat tot dusver na Toeskouer verwys het, is Louise Viljoen (1998) in haar radioresensie van die boek. Hier noem sy dat Adam die Toeskouer op die verhoog roep om die betekenisgewingsproses te laat voortgaan “ongeag die feit dat die individuele digter sterf.” Viljoen sien die afsterwe van Maker as ‘n afsterwe van betekenis, ‘n afsluiting van ‘n siklus wat weer opnuut begin met die betrekking van Toeskouer.

Die feit dat Toeskouer op die verhoog geroep word, toon aan hoe “abstrakte insigte oor die manier waarop betekenis ontstaan en bestaan (...) op heel besondere wyse dramatiese skouspel” gemaak is. Die skrywer van die stuk is dood, maar die spel om betekenis gaan steeds voort. Die rol van die kyker van die toneelstuk word sodoende onderstreep. Dit is die kyker/leser van die toneelstuk se rol in die spel om betekenis te skep, nie die skrywer se rol nie. “Digters moet sterwe sodat poësie mag oorlewe” (Breytenbach 1998:115).

Die digter sterf nie net nie, sy lyf (werk) word as maaltyd opgedis. *Boklied* kan as die voorbereiding tot die maal gesien word. In die ete sal Toeskouer betekenis kry. Die hele spel was net ‘n voorbereiding tot die maal, die deurgee van kodes sodat Toeskouer/toeskouers/lesers later die inligting kan assimileer om hul eie betekenis te skep.

*The spectator is able to (re-)compose mentally the image of somebody else's presence and subjectivity: the uttering instances of the theatrical discourse. Consequently, the play performed on the stage becomes only part of the performance, it represents the sum of questions addressed to the audience but is also the partial completion that the latter achieves by answering and interpreting them.* (Popovici 1984:116)



Daarom word Toeskouer deel van die spel as hy op p 134 op die verhoog geroep word en mede-skepper van die werk word deur Adam se plek in te neem.

Toeskouer se rol binne die opvoering kan ook gesien word as 'n metateatrale aspek wat Breytenbach gebruik om die illusie van realiteit binne die opvoering te verbreek. (Ander presedente in die Afrikaanse drama is o.a. Uys Krige se *Die Ongeskrewe stuk* en Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk*.) Deur die verbreking van die vierde muur-realiteit deur Toeskouer tussen die gehoorlede te plaas, beklemtoon Breytenbach die spel wat op die verhoog plaasvind as 'n aanbieding wat aan 'n gehoor gelewer word. Die twee ruimtes, naamlik die ouditorium en die verhoog, word verbind deur die metateatrale opmerkings wat Maker en die ander spelers maak om aan te toon dat dit wat die toeskouers sien, 'n spel is, sowel as die opmerkings wat Toeskouer maak.

Die kyker (in die vorm van Toeskouer) word deel van die spel. Hulle rolle as kykers en skeppers van betekenis word sodoende beklemtoon. Die dialoog tussen die gehoor en die spelers word duideliker as in gewone teaterstukke waar die kykers nie gevokaliseerd deelneem aan die dialoog nie. Die kyker se aktiewe deelname aan die spel (as kyker en as betekenis-skepper, sowel as medespeler) word fisies uitgebeeld. Deur die beduidende vervreemding wat Breytenbach toepas, word die toeskouer al hoe meer bewus van sy rol as toeskouer. Toeskouer word die geïmpliseerde kyker van die stuk en soos hy op die verhoog gaan om Adam te volg, moet ons as kykers/lesers van die stuk hom volg.

#### 4. OORSIG VAN DIE INTERTEKS EN BETEKENIS IN *DIE TONEELSTUK*

Daar is in die vorige hoofstuk al na enkele aspekte van intertekstualiteit in *Die Toneelstuk* verwys, veral waar daar sterk ooreenkomste tussen *Boklied* en *Die Toneelstuk* was, byvoorbeeld in 3.2 – Die Ritueel. Daar is egter ander belangrike intertekstuele verwysings in *Die Toneelstuk* wat nog nie ondersoek is nie. Die funksie van dié verwysings, hoe dit manifesteer en ook hoe van die verwysings in die produksie van die teks na vore gekom het, sal ook kortliks ondersoek word. Die bespreking van *Die Toneelstuk* volg op *Boklied* aangesien albei van hierdie tekste Afrikaans is, maar daar is ook meer ooreenkomste tussen hierdie twee tekste as wat daar ooreenkomste met *Johnny Cockroach* is. Die twee Afrikaanse tekste vorm ‘n los eenheid met betrekking tot temas, uitbeelding en dan veral ook die gebruik van intertekstualiteit.

Anders as in *Boklied*, is die intertekstuele verwysings nie so dig verweef in *Die Toneelstuk* nie. Daar word met enkele verwysings gewerk wat deur die teks ontwikkel word. Die verwysings as boustene vir metafore is veel eenvoudiger in dié stuk en die metafore ondergaan met eerste oogopslag nie so ‘n mate van transformasie of ontwikkeling soos in *Boklied* nie. Tog bly die interteks ‘n integrale deel van die stuk, indien nie méér so as in *Boklied* nie, aangesien die tweede bedryf geskoei is op bestaande werke – en veral die *Gebroeders Karamazov* van Dostojewski.

Dostojewsky as skrywer (of eerder die beeld wat die outeur van die skrywer het) word ‘n karakter in Breytenbach se drama. Die karakter is op sigself ‘n parodie van die werklike persoon, maar word in die teks onderskei deur ‘n verskillende spelling, naamlik Dostoejefski. Dié punt word veral deur Breytenbach/Baba Halfjan in die Bywoord van *Die Toneelstuk* aangedui:

*Jy sal sien ek skryf nou hier van ‘Dostojewsky’ en op die verhoog is hy ‘Dostoejefski’: dis maar net om ‘n onderskeid te tref tussen die manier waarop die historiese figuur se naam gewoonlik in Afrikaans weergegee word en die karakter in die stuk. (Breytenbach 2001:99-100)*

Die Bywoord, soos gevind aan die einde van die gepubliseerde teks van *Die Toneelstuk*, dien nie net as 'n sleutel vir verskillende intertekstuele tekens in die drama nie, daar ontstaan ook twyfel oor die 'egtheid' van veral die onderhoud tussen *M* en *B H*. Is hierdie onderhoud werklik gevoer of nie? Is dit 'n fiktiewe onderhoud deur Breytenbach, geskep om sy werk in 'n mate te verklaar?

Die grense tussen werklikheid en fiksie word verbreek. Moet dié toevoegsel tot die teks geles word as geskiedkundige feite, of is dit fiksie? Daar gaan nie gepoog word om die vraag te beantwoord nie. Of die teksgedeelte outeurstek of 'n uitbreiding van die fiksie is, maak nie saak nie, aangesien daar belangrike kodes in hierdie gedeelte aan die leser oorgedra word. Hierdie kodes/sleutels help met die interpretasie van die teks. Die leser het die voordeel dat dit voor of na die lees van die dramateks bestudeer kan word om klarigheid op onduidelikhede in die teks te kry.

Die gehoor wat na 'n produksie van hierdie teks kyk en nie die teks voor die tyd geles het nie (en daarom ook nie die Bywoord nie), het nie die luuksheid van tekstuele verklarings nie. Die beeld moet as verklaring dien. Die aksie en die prentjie op die verhoog behoort genoeg sleutels tot interpretasie te verleen. Daar word byvoorbeeld geen onderskeid getref tussen die spelling van Dostoejefski en Dostojewski in die opvoering nie. Die karakter word net op die verhoog gesien. Die gehoor weet egter dat dit nie die ware Dostojewski is nie, aangesien die persoon al etlike jare dood is, nie swart was nie en nie kon Xhosa praat nie.

Die figuur wat op die verhoog gesien word, is net 'n karakter wat in 'n toneelstuk op die ware historiese figuur geskoei is, maar deur Breytenbach geparodiseer is om te pas in die siening/droom wat hy as historiese persoon gehad het. Die gebruik van Dostojewski se naam en die verdraaiing daarvan na Dostoejefski in *Die Toneelstuk* dui op nie-literêre interteks wat deur Breytenbach aangewend word om die historiese persoon te fiksionaliseer.

Daar ontstaan dus 'n tipe onderskeid tussen die tekstuele karakter en die karakter wat die teks op die verhoog aan die kykers bied. Die tekstuele karakter word op 'n ander manier deur die kykers beleef as wat die tekstuele karakter deur die lesers beleef word. In die eerste plek praat Dostoejefski in die gepubliseerde teks nié Xhosa nie. Daar word alleen deur Breytenbach genoem dat hy Xhosa praat, maar om die verskil tussen dit wat Dostoejefski sê en hoe Martiens dit vertaal aan te dui, word Dostoejefski se dialoog in Afrikaans gedruk. Om die verskil in betekenis tussen die dialoog van Dostoejefski en Martiens se interpretasie aan te dui, het Baba Halfjan in die tweede bedryf agter 'n lessenaar gesit en gelyktydig saam met Dostoejefski 'n Engelse vertaling van sy dialoog gegee.

Die ander groot verskil tussen die teks en opvoering is die teenwoordigheid van 'n persoon op die verhoog wat die rol vertolk. Hierdie teenwoordigheid van die akteur manipuleer, saam met die interpretasie van die regisseur, in 'n groot mate die betekenis van die teks, aangesien 'n interpretasie deur die akteur betekenis kan beïnvloed deur klem, toon en nie-verbale kommunikasie wat daar aan die gehoor oorgedra word. Die proses van (visuele) waarneming speel 'n belangrike rol in die teatrale ervaring en kommunikasieproses. Marcel (2002) stel die volgende oor die proses van waarneming wat veral van toepassing gemaak kan word in die teateropset:

*Waarneming is nie 'n proses waarin 'n sender boodskappe stuur na 'n ontvanger wat dit dan ontsyfer nie, maar deelname van die liggaam aan 'n omgewing. Ons liggaam of ons sintuie is nie waarnemingsapparate nie, ons is ons liggaam wat deel het aan 'n situasie. (Marcel 2002:8)*

Die kykers word as waarnemers van die toneelstuk by die aksies betrek deur hul teenwoordigheid in die teater en as medeskeppers van betekenis. Die situasie word deur Breytenbach uitgebuit deur die metateatrale aspekte van die teks waar die teenwoordigheid van die kyker in die teater konstant uitgewys word. Sodoende word die situasie en die belewing daarvan verdraai. Die deelname van ons liggame aan die situasie en wat die kyker waarneem, beklemtoon die (teater)omgewing, die droom en die onwerklikheid van die ervaring wat aan die kykers gebied word. Betekenis word in die produksie konstant soos 'n mat onder die kyker se voete uitgeruk, byvoorbeeld dit wat

deur Dostoejefski gesê word, word 'verkeerd' vertaal deur Martiens en Dostoejefski se verskyning deur die spieël is ook net 'n teatertruuk. Die ervaringsveld binne die teateropset word konstant bevraagteken. Dit wat deur die kyker gesien word, is nie die uitbeelding van 'n werklikheid nie, maar 'n uitspeel van verbeelding.

Die teateropset bied 'n ander ervaringsveld as die realiteit van die daaglikse lewe. As die toneelstukke van Breytenbach as 'n tipe Avant-Garde teaterstyl in Suid-Afrika gesien word (of as deel van 'n postmodernistiese teaterstroom), kan die uitgangspunt van Aronson gevolg word om betekenis of ervaring vanuit die verskillende produksies te kry.

*If theatre is to be a place for art, that is, for an experiential alternative to everyday life, then it must, according to the artists of the avant-garde, present a world or event not available through normal systems of behavior. Not only images and ideas, but whole patterns of reception and response to events must be challenged, disrupted, and reconfigured. (Aronson 2000:10)*

Breytenbach verwyder die teaterstuk van die alledaagse. Die vreemdheid van die tekste (en die produksies van hierdie tekste) het onder andere gelei tot die probleme met interpretasie en betekenisgeving van die tekste. Die Suid-Afrikaanse gehore (en veral die deursnee kunstefeeganger) is nie gewoond aan die vreemde produksies waar die ervaring van die beeld wat geskep word, 'n belangriker plek in die opvoering inneem as die geskrewe teks nie. Dit blyk dat in die geval van Breytenbach se dramas, die gehoor sterker klem lê op dit wat geskryf is (en daarom gesê word) as dit wat hul sien of beelde wat die teks by die gehoorlid oproep.

Dit beteken egter nie dat die betekenis van die teks onafskeidbaar van die opvoering is nie. Deur van die sterk visuele elemente in die opvoering gebruik te maak, het Marthinus Basson weggebreek van die oorheersende teaterstroom in Afrikaanse drama wat meer klem lê op die narratief as op vernuwende wyses om die narratief oor te dra. Die sterk konsepsuele aanbieding van Basson val nie uit die lug uit nie. Breytenbach skep 'n sterk poëtiese teks wat Basson die vryheid gegee het om 'n konsepsuele produksie te skep wat die gehoorlid dwing om buite die normale raam van die kausale narratief te dink. In hierdie vorm van teater is die narratief nie so belangrik soos die konsep waarom die (eenvoudige) narratief wentel nie.

Die konsepsuele uitbeelding van die “storie”, eerder as ‘n gewone uitspeel van die storie, was een rede vir die vreemde teaterervaring van gehoorlede wat die produksie vreemd en “onverstaanbaar” gemaak het. Dit beteken egter nie dat die betekenis van die teks onafskeidbaar van die opvoering is nie. Marthinus Basson meld in ‘n onderhoud met Naomi Maartens hoe daar na Breytenbach se tekste gekyk moet word:

*Hy forseer jou om op ander maniere te dink. Hy forseer jou om lateraal te dink, nie rasioneel nie. Daar is hierdie miskonsep in hierdie land dat alles ‘n verhaal moet wees. Daar is soveel verhale om te vertel en mense sê so graag hulle het ‘n verhaal om te vertel, maar daar is soveel ander vorme van teater om te ontgin. En ek dink Breyten se manier van opleiding (...) tap in heeltemal ander ontwikkelingspunt in. (Maartens. Datum onbekend: <http://www.mweb.co.za/linet/teater/marthinus.asp>)*

Deur laterale denkwyses word daar van die kyker verwag om medeskepper van die werk te word en om sy/haar eie betekenis uit die opvoering te skep. In die tradisionele produksie word daar meer klem op die teks gelê. Die klem word op die tekstuele gelê waar die gehoor betekenis wil skep. Die teatrale raam waarbinne die teks in opvoering geplaas word, word nie as belangriker (of met dieselfde graad van belangrikheid) as die teks geag nie. Dit is juis die raam waarbinne die tekste geplaas word - en nie noodwendig die verskillende konkrete manifestasies van die teks nie - wat belangrik is.

Die produksie is ‘n voorstelling van die teks en nie soos in konsepsuele produksies waar die opvoering ‘n representasie van die teks is nie. In werke soos *Die Toneelstuk* en ander opvoerings van die dramas van Breytenbach speel die konsepsuele uitbeelding (die raam van die dialoog/teks) wel ‘n belangrike rol en stem die uitbeeldings in ‘n groot mate met die teater soos dit in Duitsland gevind word, ooreen, veral die werke van skrywers soos Heiner Müller, Botho Strauß en Franse skrywers en teoretici soos Antonin Artaud en Jean Genet. Dié skrywers en kunstenaars, sowel as die surrealistiese stroming wat sterk in die kunsvorme van Breytenbach gemanifesteer word, lê soos ‘n skadu oor die werk en aanbieding van die toneelstukke (met Marthinus Basson as regisseur van al die produksies).

Die gehoorlid moet binne die nuwe kommunikasieproses onderskei tussen belangrike en minder belangrike kodes. Die primêre fokus van die gehoorlid moet van die teks vergroot word sodat die produksie as geheel ervaar word. Die kommunikasieproses tussen die gehoor en opvoerders is nie nêr van dialoog afhanklik nie, maar die kommunikasieproses word in sterk konsepsuele opvoerings 'n tipe dialoog.

*The unity of the dialogue is the result of the unity of three elements: the message, the interlocutors, and the context. However strange it may seem, the message is least subject to constraints. Although the message is not indifferent to the subjects who are engaged in the dialogue, it is only one of their possibilities of encounter, and if their encounter is achieved the thematic restrictions disappear (e.g. those concerning the qualities of a message: clarity, precision, expressiveness – readability, in a word). (Popovici 1984:112)*

Juis omdat die konsepsuele uitbeelding van 'n teks so visueel ingestel is, vorm hierdie uitbeelding 'n sterker visuele teks as wat die klem op die geskrewe woord sou lê. Die Afrikaanse teaterganger se gewoonte om in 'n produksie met 'n geskrewe teks eerder op die woord te konsentreer in plaas van die beeld wat gesien word of innerlik geskep word deur die kyker (as gevolg van die woord), belemmer die skepping van betekenis in konsepsuele produksies.

In Breytenbach se tekste is daar ook soveel vreemde beelde/metafore dat gehoorlede wat nie aan sy werk gewoond is nie, die geskrewe teks wat voorgedra word ook moeilik verstaanbaar vind. In sulke gevalle dra die teks nie noodwendig emosionele lading nie, maar die beeld wat deur middel van die akteurs en regisseurs om die teks gevorm word, dra vele kere emosionele slaankrag waaruit die kyker 'n ander (en soms belangriker) boodskap kan put. Die tendense waar die beeld belangriker as die teks is, word veral in die postmodernistiese teater (soos *Performance art* en Fisiese teater), sowel as ander genrevorms soos dans en opera gevind. Die tekste van Breytenbach se dramas is egter nie *Performance art* stukke nie en pas ook nie noodwendig by ander genres in nie, alhoewel die ooreenstemming met strome soos ekspressionisme en surrealisme wel gevind kan word.

Die teks skep, saam met die beelde wat in produksies gevind word, die betekenis van die teks. Die leser van die teks het nie die luukse om die produksie te kan sien nie. Lesers

moet hulself op die teks verlaat en (as laaste uitweg) hul miskien verbeel hoe die teks op die verhoog kan manifesteer. Die verbeeldingsproses van die leser is dan veral belangrik, net soos met enige ander produksie, as die leser medeskepper van betekenis moet wees. Daar word van die leser verwag om nie net sy/haar eie betekenis/interpretasie te skep nie, maar om ook sy/haar eie beeld van die teks te skep voordat daar betekenis aan beide die teks en beeld gegee kan word. Dié manier van dramatekste lees is nie beperk tot die lees van konsepsuele stukke nie, maar die proses word net by hierdie tipe tekste se betekenisgeving belangriker. Die belangrikheid van dié leesstrategie word selfs as onontbeerlik gesien in die benadering tot hierdie tipe tekste.

Daar sal vervolgens gekyk word hoe die verskillende intertekstuele verwysings in *Die Toneelstuk* help om betekenis in die teks (en in die opvoering) te skep. Die ondersoek sal die opvoeringselemente aantoon wat saam met die intertekstuele verwysings val, aangesien die teks en beeld saamwerk om betekenis te skep.

#### **4.1) Dostojewski/Dostoejefski**

Die prominentste en sekerlik die belangrikste intertekstuele verwysings wat in *Die Toneelstuk* gemaak word, is Dostojewski. Dié Russiese skrywer as persoonlikheid (wat later bespreek sal word) en dan veral sy werk *Die Gebroeders Karamazov* (en twee karakters uit die roman) kom sterk in die drama na vore. Dostoejefski verwys na 'n historiese figuur, maar die beeld wat ons op die verhoog van die karakter sien en die tekstuele kodes wat ons uit die drama se teks ontvang, stem nie heeltemal met die historiese figuur ooreen nie.

Daar is wel sekere aspekte waar die historiese figuur en die karakter ooreenstem. Die doel van Breytenbach was egter nie om 'n historiese akkurate karakter vir die verhoog te skep nie. Hy gebruik die kennis van die gehoorlid oor Dostojewski (of die aanname dat sodanige kennis bestaan), die politieke konteks van die hedendaagse Suid-Afrika en fiksionaliseer die historiese karakter deur dit 'n swart man te maak wat Xhosa praat wat die rol moet vertolk. Breytenbach se beeld van die skrywer en sy funksie as draer van



betekenis – selfs al kan die kyker van die produksie nie Xhosa verstaan nie – is belangrik om die hele beeld van die produk en teks te kan verstaan.

#### 4.1.1) *Dostojewski as historiese personisie*

Breytenbach gebruik Dostojewski om verskeie redes as historiese personisie. In die outeurstek (as dit werklik as outeurstek gesien kan word – maar hierdie punt word later bespreek) aan die einde van die gepubliseerde teks van *Die Toneelstuk* (die Bywoord), noem Breytenbach waar die idee van die teks ontstaan het:

*Laas jaar het ek (en Marthinus Basson) die voorstel van Die Toneelstuk aan die KKNK voorgelê. Ek het breedvoerig notas begin maak, karakters gaan skets. Die rugmurg van die stuk sou 'n lang gedig wees wat ek destyds in die tronk geskryf het toe Dostojewski my daar kom besoek het. Die gedig se titel was 'Die Kus'. (Breytenbach 2001:81)*

Breytenbach glo (of dit waarheid of fiksie is, weet ons nie) dat Dostojewski hom in 'n droom gedurende sy aanhouding kom besoek het. Die Bywoord word 'n buitetekst waaruit die leser 'n motief kan vind vir die gebruik van die karakter in die stuk. Hierdie inligting word ook in die teks van die drama aan die leser/kyker deur middel van die karakter Martiens deurgegee. “Hier in die teks staan dit: Toe Dostoejefski daardie nag vir my in my sel kom besoek...” (Breytenbach 2001:9)

Ons vind dat daar in beide Breytenbach (*Johnny Cockroach*) en Dostojewski (*House of the Dead*) se werke literêre dubbels (of dubbelfigure) gevind word. Hierdie dubbelbeelde is belangrik as die rol van die droom in hierdie beelde ondersoek word. Die literêre dubbel is 'n manifestasie van 'n begeerte wat in 'n droom 'n konkrete beeld word. In die droom word dié begeerte personifiseer en die begeertes van die skrywer word 'n realiteit in beeld. In die literatuur is die dubbel 'n gevolg van die skrywer se bewustelike en onbewustelike begeerte vir 'n wyer veld van aksie of konflik. Die beeld wat geskep word, vorm dan ook 'n teenpool waarteen die skrywer se held of hoofkarakter kan beweeg – dikwels met sterk gepolariseerde gevoelens.

Breytenbach skep nie net hierdie teenoorgestelde karakters in die droom nie, dié teenpole word deur middel van die teks op die verhoog geplaas sodat die droombeelde nie net in die literatuur gestalte kry nie, maar ook op die verhoog. Die manifestasie van die teenpole word uit die droomwêreld uitgeruk en fisies voor die gehoor geplaas, maar die realm van die droom was nog steeds die oerbron van beelde. Nie net Dostojewski is 'n manifestasie van begeertes nie, maar ook die karakters wat deur Breytenbach geskep is. Dostoejefski word dus 'n voorbeeld van 'n droombeeld wat gestalte kry.

Breytenbach word deur vele literêre en kunskritici as 'n surrealistiese kunstenaar gesien. Binne die surrealisme speel die onderbewuste en veral die manifestasie van die onderbewuste in droomvorm 'n baie belangrike rol. Die droom word as 'n vorm van realiteit gesien, 'n konkrete objek. Binne die konteks van dié kunsstroom kan die gebeure wat aan ons oorgedra word (die besoek van Dostojewski) as historiese waarheid gesien word. Breytenbach poog deur die manier waarop hy hierdie gebeure aan die gehoor/leser oordra om dieselfde gevoel van die droom te skep. Dit doen hy deur die mediëring van die gebeure en karakters. Basson (2001:76) noem tereg:

*Ek sou kon praat oor die vryheid van drome. En die kunstenaar se absolute reg om binne die eng perke van politiek, geloof en die oorlewingstryd drome te droom en (kunstig) draad te trek.*

In die teks van die drama word die historiese gebeure gefiksionaliseer. Dit kan gesien word in die verskil in spelling wat ons in dieselfde publikasie vind. Die feit dat die dialoog wat op die verhoog gesê word as die teks opgevoer word, fiksionaliseer die gebeure nog verder. Daarby is die kykers nie direkte waarnemers van die gebeure waar Dostoejefski vir Dawid/Breyten besoek nie. Ons hoor dit wanneer die storie vertel word. Die teks wat Dawid voordra, is ook nie van hom afkomstig nie, maar van Baba Halfjan wat die teks (wat Dawid voorspeel) geskryf het. Die gebeure word dus nie net deur die verskillende kanale waardeur die storie vertel word, gefiksionaliseer nie, maar die mediasie tussen vertellers en gehoor tree as 'n tipe vervreemdingseffek op wat die basis van die realiteit met betrekking tot die gebeure bevraagteken en aanval.

Die besoek van Dostojewski (se gees) moet ook binne die milieu gesien word waarin dit afgespeel het. Breytenbach was op daardie stadium nog in die tronk. Die ooreenstemming tussen Breytenbach en Dostojewski as skrywers wat in die tronk was en deur daardie gemeenskaplike ervaring beïnvloed is in hul skryfwerk, word deur Marthinus Basson uitgelig in 'n resensie van die gepubliseerde weergawe van *Die Toneelstuk*. Hy noem nie hóé die ooreenstemmings in die twee skrywers se persoonlike geskiedenis die werk beïnvloed nie, maar net dat daar wel ooreenstemmings is.

Fyodor Dostojewski publiseer sy eerste kort roman (*Poor Folks*) in 1846. Van die werke wat na hierdie roman gevolg het, is nie deur die resensente so goed soos die eerste roman ontvang nie. Hy raak moedeloos met sy mislukking as 'n skrywer en raak by politieke en radikale filosofie betrokke, veral die materialistiese ateïsme. In 1847 word hy lid van die sosialistiese Petrashevsky groep wat 'n gemeenskap van liberale ateïste was. Dié groep het in die geheim bymekaargekom. Op 23 April 1849 word Dostojewski as lid van hierdie groep gearresteer. Hy word ter dood veroordeel. Hy word vir 'n periode van 8 maande ook in afsondering aangehou.

*During that period, Tsar Nikolai I changed the sentence, but demanded that no one be told until the last possible moment. Thus, on December 22, the men were taken through all of the steps of execution, only to be spared in the end. Fyodor's new sentence demanded that he complete eight years of hard labor in a prison at Omsk, Siberia. The term was eventually reduced to four years hard labor, followed by four more years of mandatory military service. (Jensen 2001)*

Dostojewski publiseer sy wedervaringe van sy tronkdae in die boek, *Memoires from the House of the Dead* (1860-61, ook net genoem *The House of the Dead*). Dit is gedurende sy tronkverblyf dat hy 'n toegewyde Russies Ortodokse Christen word, aangesien die Nuwe Testament van die Bybel die enigste leesstof in die tronk was.

Breytenbach word in 1975 in hegtenis geneem toe hy Suid-Afrika met 'n vals paspoort binnekom. Hy word skuldig bevind op 'n aanklag van terroristiese bedrywighede en word vir nege jaar gevonniss. Hy word ook in afsondering aangehou en na meer as 7 jaar vrygelaat. Hy skryf die boek *Mouiroir* (1983) "waarin van sy tronkervarings tog neerslag vind..." (Roos in Van Coller 1998:79), sowel as *The True Confessions of an Albino*

*Terrorist*. Gedurende Breytenbach se tyd in die gevangenis skryf hy ook vier digbundels wat deel vorm van die “ongedansde dans” of ook die tronkbundels genoem.

Die boeke van Breytenbach en Dostojewski word geskryf van buite die tronk om ‘n beeld vir die leser te skep van hoe dit binne die tronk werk/lyk en wat die persoonlike ondervindings (in retrospeksie) van die skrywers binne daardie ruimte was. In die tronkbundels van Breytenbach is daar ‘n konstante hunkering na “buite” en die buitewêreld word ook gevisualiseer. *Mouir* en *Memoires from the House of the Dead* vorm ‘n tipe kontras of teenstelling met die tronkgeskifte deurdat ‘n beeld van die binne/onderwêreld geskep word.

Die beeld van die onderwêreld/tronk/ hel/dood wat in die dramas van Breytenbach geskets word, word op die verhoog aan die kykers aangebied, nie net visueel nie, maar ook deur die taal wat die verskillende karakters gebruik. (Hierdie aspek word later meer in diepte bespreek) Die mens (lewend of dood) word in ‘n nagmerrie uitgebeeld. Die fokus word gelê op die mens en die menslike kondisie wat versterk word sonder enige lagie van vernis. Die drang tot oorlewing is sterker by die karakters as sosiaal aanvaarbare gedrag.

Die tronkopset in *Die Toneelstuk* word veral gebruik om die primitiefste menslike drange te illustreer. Binne die tronkruimte kan daar behoeftes en fantasieë uitgespeel word aangesien die karakters al klaar op die periferie van die samelewing geplaas is. Die tronkruimte skep ‘n veilige ruimte waar die uitspeel van aksies nie die groter samelewing kan bedreig nie. Die mens het oerdrange wat deur die samelewing en kondisioneringsprosesse onderdruk word.

Ironies genoeg verval sisteme wat dié drange in beheer hou as die persoon in die tronk is. Hierdie eienskappe van die mens (wat grotendeels deur die politiese en geestelike situasie van die tyd ontstaan het) word gewoonlik ontbloot in uiterste toestande – soos in ‘n tronk. Die brutale omgewing, soos geskets in Dostojewski se *The House of the Dead* en Breytenbach se *Die Toneelstuk*, word die katalisator vir die ontbloting van die primitiewe

impulse (Berry 1996). Hierdie ontbloting word gevalideer deur die omgewing waarin dit afspeel.

Breytenbach kies hierdie (tipe) ruimtes waarin die aksies kan afspeel nie net omdat dit bekend is aan hom as skrywer nie, maar die gevolg is ook dat die gehoor/lesers gekonfronteer word met menslike waarhede en vraagstukke van die mens as individu, asook binne die konteks van die samelewing. Die tronk bestaan nie sonder konteks nie. Die land waarin die tronk gevind word, of dit Siberië in Dostojewski se geval is, of Suid-Afrika in Breytenbach se geval, beteken dat die situasie binne die tronk op die land geteleskopeer kan word. Die redes hoekom die mense in die tronk is, word 'n maatstaf waarvolgens die gemeenskap gemeet word. As die persoon as gevolg van politiese redes in die tronk is, as gevolg van rebellie teen 'n onregverdige sisteem, word die gemeenskap nie net mede-veroordeeldes nie, hulle word mede aanklaers.

Die nie-literêre interteks tussen Breytenbach en Dostojewski is nie die enigste ooreenkoms tussen die twee skrywers nie. Breytenbach gebruik in *Die Toneelstuk* figure uit veral *Die Gebroeders Karamazov*. Die reeds gefiksionaliseerde karakters uit die Dostojewski roman maak weer hul verskyning in die drama van Breytenbach. Aljosja en Ivan Karamazov, twee broers uit die Dostojewski-roman, word al in *Boklied* genoem (Breytenbach 1998:36), maar hulle word volwaardige karakters in *Die Toneelstuk*, veral in die tweede bedryf van die stuk. Die onderwerpe en temas wat Dostojewski in *Die Gebroeders Karamazov* aanraak, word deur Breytenbach geparodiseer om by die hedendaagse Suid-Afrika aan te pas.

#### 4.1.2) *Skulderkenning – kollektief/individueel*

Deur die reeds bekende karakters van Dostojewski te gebruik kan die leser/kyker (as hulle bekend is met dié karakters in die Dostojewski-roman) die progressie/verandering raaksien en Breytenbach se kommentaar op die samelewing kan geïdentifiseer word. Breytenbach gee 'n subtitel aan *Die Toneelstuk*, naamlik "'n Belydenis in Twee

Bedrywe”. Die belydenisproses insinueer skuld. Die persoon wat gesondig het, of iemand te na gekom het, is skuldig en moet sy sondes bely. Hierdie idee word veral in die Christelike geloof sterk aangehang, aangesien verlossing alleen kan plaasvind as die sondaar bely. Breytenbach noem self in *Ykoei* [opgeneem in die bundel (‘Yk’)]: “niemand is skuldig aan onskuld nie”. Die Christelike beginsels word sterk in die Suid-Afrikaanse (en veral die Afrikaanse) gemeenskap gevind. Die rituele en geloof om aspekte soos sonde, belydenis en vergifnis word deur Breytenbach verdraai tot donker en siniese beelde. Daardeur val hy die blindelinge geloof in die dialektiek van goed en kwaad, reg en verkeerd aan.

Die verskillende sienings van politiese skuld word deur die gemeenskap op dieselfde wyse as (byvoorbeeld) sonde teenoor ‘n god geweeg. Die aspek van politiese skuld of wangedrag is nie so duidelik gepolariseerd soos sonde of skuld teenoor ‘n god nie. In Suid-Afrika word skuld vir wanpraktyke of onderdrukking op etniese groepe geplaas, hetsy dit Afrikaanssprekende blankes, Engelse of swart groepe is. Die veralgemening van sonde en skuld is nie in die politiek en gemeenskap so maklik nie. Grobler (2002:83) noem hoe dié probleme deur Breytenbach aangespreek word in *Die Toneelstuk* deur gebruik te maak van Dostojewski se karakters.

*In 2001 gebruik Breytenbach as dramaturg, die gebeure in die lewe van Dostoejefski en sy boek, Die Gebroeders Karamazof, wat handel oor kollektiewe teenoor individuele skuld. Breytenbach verwerk op briljante wyse sy tema van vryskelding van skuld en gebruik dit as ‘n reliëf om die Suid-Afrikaanse openbare hantering van hierdie tema te weerspieël. Die teks is ‘n kommentaar op die mea culpa, mea maxima culpa-proses waaraan die Suid-Afrikaners vir so ‘n lang ruk blootgestel is.*

Die kwessies soos individuele verantwoordelikheid, skuld en vergifnis was veral teenwoordig in die tyd waarin die teks van Breytenbach geskryf is. Die Waarheids- en Versoeningskommissie was besig om hul bedrywighede tot ‘n einde te bring. Die Suid-Afrikaanse publiek het deur die jare in vele produksies op kunstefeeste al met hierdie tipe onderwerpe te doen gekry, veral in produksies soos Jane Taylor se *Ubu and the Truth Commission*, *Boetman is die Bliksem in!* van Pieter Fourie en *Die Jogger* van A.P. Brink.

Die gebeure in die politiek (soos die Waarheids- en Versoeningskommissie en die “Tuiste vir Almal”- projek) het duidelike neerslag in die land se toneel en skrywerkuns gevind.

Luc Renders noem tereg in sy Internetartikël *Op zoek naar heelheid: proza 2001*

*Zowel de ‘Boetman’ teksten als de ‘n Tuiste vir almal’ campagne waren erg omstreden. Het heftige publieke debat dat erdoor werd uitgelokt, is illustratief voor de verscheurdheid en de morele crisis binnen de Afrikaner gemeenschap. Het is dan ook geen wonder dat in het jongste Afrikaanse proza het zoeken naar heelheid vooropstaat. (<http://user.online.be/gramadoelas/ozalit/ozalit10.htm>)*

Die WVK is nie die enigste politiese skulderkenning/verontskuldiging/belydenis wat ‘n invloed op *Die Toneelstuk* gehad het nie. Gedurende Desember 2000 kom Carl Niehaus, Mary Burton en Antjie Krog na vore met die “Verklaring van Toewyding deur Blanke Suid-Afrikansers”, oftewel die “Tuiste vir Almal” beweging. In hierdie geskrif wil Niehaus *et.al.* hê dat die blanke Suid-Afrikansers 1) skuld erken vir die feit dat hulle apartheid aktief of onaktief ondersteun het; 2) dat hulle aan die swart gemeenskap afrekening moet doen vir die gevolge van apartheid, en 3) dat daar geld gegee moet word vir die verligting van armoede onder die swart bevolking van Suid-Afrika. (Die volledige verklaring van die “Tuiste vir Almal” is in die Bylaag opgeneem op p iii.)

Die bedoeling van hierdie geskrif was dat dit op 16 Desember (die ou Geloftedag) onderteken moes word. Dié dag is tans Versoeningsdag. Die beweging veroorsaak grootskaalse debatte binne die blanke Afrikaanssprekende gemeenskap, aangesien dit óf sterk ondersteun óf sterk afgekeur word. Die debat word selfs tot in *Die Kerkbode* gevoer waar Breytenbach se hewige openbare reaksie teen die “Tuiste vir Almal” aangeraak word. (Elize Bosch, *Die Kerkbode*. 16 Februarie 2001)

In die Bywoord tot *Die Toneelstuk* verwys Breytenbach ook na die bogenoemde verklaring/skulderkenning:

*21 Januarie*

*Toe ons nog in New York was, had ek ‘n briefwisseling met ‘n vriend oor Die Verklaring (van wat? ... skulderkenning? berou oor onverdiende voorregte? behoefte aan kwytskelding en aanvaarding? selfveragting?) wat deur ‘n aantal whiteys opgetrek en toe voorgelê is vir ondertekening aan die wit bevolking. ... Maar ek vertel hom waarom dit my laat kots van walging en verdriet ... Ek voel oor niks skuldig nie. (Breytenbach 2001:87)*

Hy verduidelik ook verder hoe hy (na 'n lang verduideliking) hierdie temas in *Die Toneelstuk* wil inwerk. Die verhaal wat Ivan aan Aljosja vertel, sowel as die karakters, kom uit *Die Gebroeders Karamazov*. Die Inkwisiteur en Christus wat afkomstig is uit die Dostojewski-roman (waar die storie ook deur Ivan vertel word), word binne die Suid-Afrikaanse konteks van die politiek en die behoefte om te bely, 'n bespotting deurdat die kyker/leser nie anders kan as om die karakters met politiese figure en situasies te assosieer nie. Selfs in die Dostojewski-roman word die hele verhaal van die Inkwisiteur in 'n politiese lig geplaas deur die intertekstuele verwysings en aanhalings wat Dostojewski uit die gedigte van Tyutchev maak. (Dostojewski 1912:254) Die Bywoord gee die lesers 'n idee waar die tekstuele verwysings vandaan kom, selfs al word hierdie inligting op 'n gefiksionaliseerde wyse aangebied.

Die kyker van die toneelstuk het nie toegang tot die bywoord nie, maar in die teks wat die karakters uiter, word die konnotasie duidelik gemaak, veral as die kyker kennis het van die aktuele gebeure waarop die dialoog en aksies geskied is. Die karakters wat aan die toneelstuk repeteer (Martiens, Anna en Dawid), spandeer die laaste gedeeltes van die eerste bedryf aan die ritualistiese uitbeelding van 'n skuldbelydenis met 'n bitter ondertoon wat nie net apartheid en die individu se skuld daaraan aanspreek nie, maar ook onskuld van die individu (en veral Breytenbach) onderstreep.

Die huidige politiese en sosiale situasie van Suid-Afrika kom ook onder die loep, veral in die gedeeltes wat die toestand van die land se kunste aanspreek (Breytenbach 2001:42-45). Hierdie skulderkenning/belydenis word nie vrywillig deur die karakters gedoen nie. Martiens vra/smeek Baba Halfjan of dit rêrig nodig is om dit te doen. Dit is 'n geskrewe belydenis (deur Baba Halfjan gelyk) en die Bewaarder forseer die drie om dit op te sê:

*Sê op, julle dikgevrete bandiete! Hier het julle gelewe in die land van melk en heuning en nou wil julle geen verantwoordelikheid aanvaar nie? Gaan op julle knieë en sê 'sorry' en 'askies' en 'ek sal nie weer nie' en 'wat kan ons doen om dit reg te maak'? Dit staan so daar geskryf!* (Breytenbach 2001:41-42)



Die proses van skulderkenning/belydenis is nodig, al word dit belaglik gemaak deur die skrywer, karakters en die wyse waarop dit uitgevoer word. Die uitvoering van die skulderkenning verloop nie glad nie. Die kyker van die opvoering kon die gevoel kry dat die karakters wat dit uitvoer, nie in hierdie belydenis geglo het nie. Die woorde, hetsy dit met 'gevoel' gesê is of nie, was egter nodig om Dostoejefski vanuit die onderwêreld te bring. Eers na die skulderkenning verskyn Dostoejefski as verlosser wat vergifnis bring. Hierdie verlosserfiguur word in die verhaal wat Ivan vertel totaal en al verontmagtig deur Breytenbach se "verwerp(ing) van groepskul as morele Fascisme en weier om die siening van slagofferskap vir homself te aanvaar." (Grobler 2002:83)

Hierdie verwerping is in teenstelling met die boodskap wat Dostojewski in sy roman wou oordra, aangesien hy geglo het sy gevangenisskap het hom die reg gegee om 'n slagoffer te wees en as spreekbuis vir die Russiese bevolking te dien. Ivan vertel die legende van die groot Inkwisieter en die gebeure word aan die gehoor uitgespeel. Die Inkwisieter bevraagteken die genade en verlossing van die Verlosser en net soos met Dostojewski se roman "neem (hy) heftig standpunt in teen Christus wat op tragies(e) wyse nie die menslike onvermoë om die reddelose pyn van 'n vrye wil te hanteer, in ag neem nie. (Grobler 2002:84)

Dostojewski ignoreer nie die belangrikheid van verlossing en die liefde vir mekaar nie, maar Breytenbach bevraagteken dit. Dié tipe verlossing wat nodig is, het nie noodwendig betrekking op die siel nie, maar op die politieke en sosiale omstandighede van 'n land in 'n oorgangstydperk.

*Maar dis nie te sê nie. In die proses het jy jou eie mense, wie hulle ook mag wees, vervreem en seergemaak. In die rug gesteek met jou swaard. Jy het hulle afgevrot soos 'n slegte woord.* (Breytenbach 2001:33)

Waar die Dostojewski roman op 'n positiewe noot (met 'n tikkie weemoed van afskeid) eindig, eindig *Die Toneelstuk* met 'n lang skreeu van die Inkwisieter. Breytenbach is nie soseer 'n spreekbuis vir die/n volk nie, maar 'n spieël om aan te toon hoe belaglik die gebeure is – hoe vals en sonder betekenis. As voorbeeld kan daar gekyk word na die gedeelte van die 'skulderkentenis':

*Ons erken dat rassistiese houdings van wit überwaardigheid en verwardheid en swart onderdanigheid voortgaan om ons lewens, gemene gemeenskappe en instellings te vorm wurms met wit gesigte... Ons erken dat ons besope versuim om verantwoordelikheid te aanvaar vir apartheid, versoening en trieng-trieng dja transformasie belemmer. Kosie Lemmer was 'n swemmer... Hieroor het ons diep berou... Hieroor het ons diep berou. (Breytenbach 2001:44)*

Die taalgebruik van die belydenis in die eerste bedryf illustreer hierdie siening met besondere helderheid, veral omdat die eerste helfte 'n repetisie is vir 'n toneelstuk. Dit is nie die opvoering nie, maar in die produksie van die teks is dit wel 'n opvoering wat die valsheid van die opvoering en dit wat gesê word, bekragtig.

## 4.2) Die karakters

Breytenbach skep deur intertekstualiteit die afsonderlike identiteite van karakters wat dan aan ons óf in die teks óf opvoering aangedui word. Die skrywer poog ook om 'n outeursidentiteit te skep deur gebruik te maak van interteks. Die interteks kan na historiese gebeure uit die skrywer se lewe verwys, gefiksionaliseerd aangebied.

Breytenbach skep 'n beeld van homself, 'n representasie van die self, versprei oor verskillende karakters wat net so vals is soos die ander karakters wat hy skep. Alle representasie is vals. Hierdie valsheid word verder deur die skrywer uitgebeeld (en uitgebuit), aangesien die drama 'n medium is waar die voorstelling van valsheid net so toelaatbaar en/of geloofwaardig is soos die representasie van valsheid. Deur van reeds bestaande karakters (soos Ivan en Aljosja) uit ander literêre werke gebruik te maak, beklemtoon Breytenbach die valsheid van representasie en karakter. Die inhoud van die dialoog en aksies word sodoende belangriker as die fisiese teenwoordigheid van die karakters.

Die dialoog tussen Ivan en Aljosja word bykans woordeliks uit die Dostojewski-roman geneem. Die aard van die karakters word ook oorgeneem, maar binne die konteks van die teater en die teenwoordigheid van die skrywer (Dostoejefski) as karakter op die verhoog, ondergaan die inhoud van die dialoog 'n transformasie en 'n verandering in

konteks. Die inhoud bly dieselfde, maar die verskil in konteks tussen toe Dostojewski die roman geskryf het en die tyd toe Breytenbach die karakters en gebeurtenisse wat deur Dostojewski geskep is, gebruik, veroorsaak 'n klemverskuiwing in die betekenis. Dostojewski skep die verhaal van die Inkwisieter (deur middel van Ivan) en plaas die verhaal nie in die destydse Rusland nie, maar wel in Spanje.

Deur die afstand wat Ivan gebruik om die storie te vertel, plaas hy klem op die betekenis van die verhaal. Breytenbach doen presies dieselfde. Hy gebruik die reedsgeskepte karakters (wat half vreemd voorkom) vanuit 'n Russiese roman. Die vreemdheid help met die oordra van die betekenis of hooftema, veral omdat die konteks waarbinne dit geplaas word – 'n Suid-Afrikaanse teaterproduksie – die vervreemding ondersteun. Breytenbach dui aan dat die karakters rolle moet dubleer. Die valsheid word weereens beklemtoon, maar deur die splitsing in karakter (en 'n transformasie na die ander karakters wat sigbaar is vir die gehoor) dien die een karakter as 'n verklaring/kontekstualisering vir die ander karakter wat in die tweede bedryf vertolk word.

Die gebruik van die dubbelkarakter is nie nuut nie. Selfs Dostojewski maak daarvan gebruik, maar in 'n ander vorm. Dostojewski se dubbelkarakters word in 'n ander karakter gemanifesteer. Oates (1999) noem met spesifieke verwysing na Dostojewski se werk:

*The literary 'double' is a manifestation of the wish that, in a dream, would create itself as a concrete image. The dream-work is like the texture of formal allegory, personifications and desire being present as pictorial realities. In literature the double is a result of the author's conscious or unconscious desire for a wider range of action, possibilities of behavior for his hero that go beyond the morally acceptable, and this wish will create itself in the form of a double, or antihero. [These doubles] ...are clearly redeemers, also, dying with their forbidden knowledge available to the more ordinary observer (and the reader) who need not travel so far into the heart of darkness to realize such truth for himself. (Oates - Internetbron)*

Deur die karakters op die verhoog te plaas, sien ons nie net die verskillende dubbelfigure nie, maar word die donker gedeeltes van die karakters se harte aan ons openbaar deur die uitspeel van die aksies op die verhoog. Die dubbelkarakter dien dieselfde funksie as wat

die wreedheid in die Artaudiaanse konteks dien. By die plasing van die dubbelkarakter in dieselfde akteur, word hierdie kontras so sterk dat die held en anti-held nie duidelik geïdentifeseer kan word nie. Die oorbeklemtoning van die dubbelkarakter is in 'n mate die ontsegging van identiteit en identifikasie. Oates (1999) stel dat die wreedheid ook te veel vir 'n gehoor/leser is:

*..we want the release of a consummation of violence, but we are frightened at having it offered so bluntly to us, the spectacle of an untrammelled ego being too close to our own fantasies for comfort.*

Dit is miskien waar die gehore in 'n mate probleme met die produksie van die teks ondervind het. Dit wat gestel is in die produksie/teks is te na aan hul hart en dit veroorsaak 'n groot mate van ongemak. Die afleidings wat gemaak word, (deur die gehoor tydens die produksie) vind derhalwe op 'n onderbewustelike vlak plaas. Die gehoor reageer deur te sê die teks/produksie is onverstaanbaar en godslasterlik.

Daar sal kortliks gekyk word hoe die verskillende karakters wat in *Die Toneelstuk* gevind word op intertekstuele verwysings gebou is en hoe die verwysings en manifestasies in *Die Toneelstuk* verskil (as daar enige verskil is) van hul oorspronklike manifestasies in die werke van Dostojewski.

#### 4.2.1) Ivan/Bewaarder

Soos reeds genoem, is Ivan en Aljosja karakters uit Dostojewski se *Die Gebroeders Karamazov*. Breytenbach neem nie net die karakters Ivan, Aljosja, en die Inkwisieter uit die Dostojewski roman nie, die dialoog wat op die verhoog gedramatiseer gesien word, is 'n woordelike vertaling uit die roman. Breytenbach (deur die karakter Dawid wat 'n inkarnasie van Breytenbach self is) noem aan die einde van die eerste bedryf toe die karakters nog gretig op Dostoejefski wag:

*Dawid: All for a good Xhosa. Die dood kom nader. Hy is byna hier. Ek sal sy gedig vir hom omsit in 'n verhoogstuk en hy sal my seëndend kus en vir my sê, 'Wel gedaan, Dawid.'* (Breytenbach 2001:46)

Dostoejefski arriveer onmiddellik daarna en die skreeu van 27 sekondes kondig die einde van die eerste bedryf aan.

Die openingsreëls van die tweede bedryf kom uit Boek V Hoofstuk 5 wat Dostojewski “Rebellie” noem. Die openingsreëls tussen Ivan en Aljosja kontekstualiseer die res van die bedryf en is ook die “begin” van die toneelstuk waaraan daar in die eerste bedryf “gerepeteer” is.

*Ivan: En kan jy die idee aanvaar dat die volk wat jy wil opbou vir lief sou neem daarmee dat hulle geluk gebaseer is op ongeregverdigde bloedvergieting? Sal hulle vir ewig gelukkig kan wees?*

*Aljosja: Nee, ek kan dit nie gedoog nie. Broer, jy't nou net gevra of daar in die hele wêreld 'n wese is wat kan en mag vergewe. Daar is so iemand wat alles en vir almal kan kwytskeld. Na hom sal die roep opstyg: “U is regverdig, O Heer, want u paaie is ontbloot.” (Breytenbach 2001:49)*

Die konteks waarin die dialoog die res van die stuk plaas, dui veral op die stryd met en vir vryheid en die verantwoordelikheid wat met vryheid gepaardgaan. Die stryd om vryheid word veral effektief deur middel van geloofskwessies aangespreek. Dostojewski doen dit veral deur die karakter Ivan.

Dit is nodig om die rol wat Ivan as karakter in die Dostojewski-roman vertolk te ondersoek om te sien hoe Breytenbach die Ivan-karakter gebruik om sy betrokke kommentaar te lewer op die Suid-Afrikaanse politieke, intellektuele en geestelike samelewing.

Ivan Karamazov simboliseer die intellektuele krag van die mens in die Dostojewski-roman. Sy gawe om te redeneer en te leer het hom ‘n suksesvolle skrywer van artikels en verklarende essays gemaak om sodoende sy universiteitsgelde te kan betaal. In die opstelle wat Ivan skryf, word daar veral ‘n intellektuele aanval op teologie geloods. Hierdie aanval kom dan duidelik voor in die ‘gedig’ van die Groot Inkwisiteur wat hy aan sy broer Aljosja vertel. Sy rol as kritikus en karakter wat alles bevraagteken, skep ‘n duidelike kontras met sy broers en dan veral Aljosja en Smerdyakov en tot ‘n mindere

mate die broer Dmitri. Die broers verteenwoordig ook die verskillende aspekte van die menslike bestaan met Ivan as vergestaltung van die intellek van die mens.

Uit die agtergrond van Ivan se beredeneerde kritiek op die teologie en godsdiens in die algemeen, skep hy die karakter van die Groot Inkwisiteur om sy misnoë met die godsdienstige en morele samelewing van die destydse Rusland te verwoord.

In Boek XI word Ivan deur die duivel gekonfronteer. Hierdie konfrontasie kan beide 'n droom of die werklikheid vir die karakter wees, net soos die verskyning van Dostoejefski aan Breytenbach ook 'n droom of 'n werklike gebeurtenis kon wees. Die aard van die gebeure is nie hier soseer van belang nie, maar wel die feit dat dit gebeur het. Die duivel wat (deur Ivan geskep is op sy siekbed) dui op die mens se brein, sy vermoë om te redeneer. Dit is hierdie gawe wat beide God en die Duiwel skep en dit kom reg deur die geskiedenis in die literatuur voor. Vergelyk byvoorbeeld die duiwelse/goddelike manifestasies in die werke van Nietzsche, Dante, Marlow, Blake, Milton, Van Wyk Louw en M.M. Walters. Breytenbach toon direk aan hoe die mens 'n god skep en wat die gevolg daarvan is.

*Julle het gode gemaak – hier in die teks staan 'geteel', maar dis seker maar 'n tikfout – en vir mekaar uitgedaag: “word deel van die meerderheid! Verlaat julle gode en kom kniel voor ons s'n, so nie kap ons julle én julle gode se koppe af. (Breytenbach 2001:66)*

Ivan kry die hallusinasies/besoek van die duivel en die onsekerheid oor die werklike aard van die gebeure dryf hom amper tot waansin. Dié waansin word deur Oates (1999) verklaar:

*That Ivan is driven mad is no necessary indication that his experience has been illusory; on the contrary, madness is often a sign in literature that the truth has blasted away all normality... Ivan's part in the novel is that of tragic protagonist, making a certain choice (leaving his father to be killed), overreaching in his estimation of his own strength to bear the kind of truth he demands, and falling at last, destroyed by the fate that is so much a part of his character as to be inseparable from him.*

Die onsekerheid en die gedagtes van Ivan dat dit wat met hom gebeur het miskien nie waar was nie, word as 'n straf deur Dostojewski opgelê vir sy sonde van intellektuele

trots. Ivan is die enigste karakter wat nie verander/ontwikkel deur die roman nie. Hy is vasgevang in sy wêreld van die intellek waar die misterie geen plek het nie.

Breytenbach voer die karakter van Ivan nie so ver nie. Ons sien nie die gebeurtenis met die duiwel en Ivan op die verhoog nie, maar die leser/kyker wat van die volledige aard van Ivan se karakter bewus is, sal dié gebeurtenis wat wél aan ons uitgespeel/uitgespel word, in konteks kan plaas. Breytenbach se konteks verskil van Dostojewski se konteks in 1880 toe *Die Gebroeders Karamazov* gepubliseer is. Binne die oorgrote (blanke) Afrikaanssprekende gemeenskap in Suid-Afrika, is die geloof in 'n Christelike God nog baie sterk teenwoordig.

Die geloof in God en die kerk is een manier hoe die Afrikaner hom/haarself probeer identifiseer in 'n era waar die groep min standvastigheid en politiese mag besit. Die politici van die ANC-regering word deur Breytenbach beskuldig dat hulle nie die belofte wat in verkiesingstye gemaak is, nagekom het nie. Die situasie vir die 'Afrikaner' en ander minderheidsgroepe (soos die Kleurlinge) na die val van Apartheid word ook onder die loep geneem.

*6.6 Feit is: Julle wat bruin is, gaan ook nie 'n beterder deal kry nie, al noem julle julseif nou black tot julle blou in die gesig is. Dalk wel die belofte van verbetering, as stemvee teen verkiesingstyd....*

*6.7 Feit is: "Nasiebou" was 'n trilling op die woestyn se warm luglyn. Soos "versoening" ook, was dit 'n taktiese skynbeweging om teenstand te verfoes en mag te konsolideer tydens die oorgangsfase, 'n foefie om die ware stryd vir monopolistiese heerserskap soos 'n Salomesdans te versluier... Die huidige wekroep is heeltemal logies – verstewig die party se greep op die hefbome van die staat. Ek huil nog steeds oor die verspilde geleenthede en die dood van die droom, maar dis omdat ek domweg gedog het die Freedom Charter was ernstig bedoel.*

*6.8 Feit is: Gegee die heersende apparaat se Groot Lieg aan die bevolking, naamlik dat daar skole en universiteite en hospitale en werk en huise vir almal gaan wees, brode en visse en manna en motorkarre, en dat al hoe meer mense raaksien dit is nie so nie, sal nuwe gronde vir monsterring gevind moet word, en daarom is die volgende wekroep tog seker – jaag die witmense die see in!  
(Breytenbach 2000 – Internetbron)*

Hierdie stuk is geskryf gedurende Junie 2000, voor *Die Toneelstuk* geskryf is, maar dit verduidelik die konteks en Breytenbach se siening van die Suid-Afrikaanse samelewing

wat ook in die drama voorkom. Die aspekte van die ‘Afrikaner’ en veral die konstante soeke om vergifnis vir apartheid, val Breytenbach aan deur dieselfde karakter as Dostojewski te gebruik. “Die bobbejaan agter die bult”-geskrif (2000) van Breytenbach word ‘n persoonlike Freedom Charter of manifes met *Die Toneelstuk* as ‘n bewys van sy siening en/of propagandering daarvan deur die monde van die karakters Ivan en Dostoejefski.

Ivan skryf ‘n artikel waarin hy verwys na die verval van die staat in die kerk – ‘n tipe samesmelting. Hierdie artikel is geskryf as ‘n tipe grap, maar die implikasies van hierdie stelling van Ivan is belangrik. Binne die Christelike konteks (as die staat en kerk versmelt) beteken dit dat die krimineel geen vergifnis sal ontvang nie. In Suid-Afrika, waar die kerk en staat in die apartheidjare lank as handlangers van mekaar gesien is, beteken dit dat dié wat voorheen in beheer was (die blanke bevolking), nie nou meer vergifnis van die staat sal kan ontvang nie, aangesien die kerk en staat nie méér ‘n eenheid vorm nie. Breytenbach lewer dus direkte kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing.

Ivan se karakter en aksies kan ook volgens psigo-analitiese verklarings gemotiveer word. So ‘n analise dui die verhouding tussen Ivan en sy vermoorde pa, Fyodor Karamazov, aan. Die Oedipus-kompleks en die onderbewuste wens van die seun om sy pa te vermoor speel in die psigo-analitiese verklarings ‘n baie belangrike rol. Die Oedipus-kompleks is ook deur Harold Bloom (In Worton & Still 1990) gebruik om die funksie van intertekstualiteit in tekste te verklaar. Die digter/skrywer wat van interteks gebruik maak, gebruik hierdie interteks om die bronskrywer te ‘vernietig’, of met die poging om die skrywer van die bronteks dood te maak, soos die seun in die Oedipus-kompleks poog om die pa op onderbewustelike vlakke dood te maak.

*...he insists that poets are engaged in an Oedipal struggle with fathers rather than writing within a discursive space of ‘anonymous’ networks – although he does crucially, if briefly, admit that these idealised fathers may be composite and that influence are not necessarily poetic. (Worton & Still 1990:28)*

en



*...individual authors struggle to attain maturity by swerving away from their precursors (clinamen), completing them (tessera), breaking with them (kenosis), mythifying them (daemonization), purging all links (askesis) or assuming their place (apophrades). By shifting back from text to author in this way, Bloom views intertextuality as the vigorous development of an ego seeking to recover a primary narcissism from which it is withheld by its immediate precursor. (Hand in Worton & Still 1990:84-85)*

In Breytenbach se geval (en met spesifieke verwysing na die werke *Boklied* en *Die Toneelstuk*) voel ek dat die geïdealiseerde literêre vaders wel in 'n mate saamgesmelt het. In *Die Toneelstuk* is die invloed van Dostojewski nie net literêr nie, maar die persoonlike ooreenkomste tussen die twee skrywers veroorsaak dat Breytenbach op persoonlike vlak met die afgestorwe skrywer kan identifiseer. Hierdie identifikasie beteken dat Breytenbach nie met Dostojewski wil breek nie, maar soos Hand in die bogenoemde stellings aantoon, mitologiseer Breytenbach Dostojewski deur hom 'n karakter in sy werk te maak. Die *primary narcissism* word deur Breytenbach gevind, nie deur die gebruikmaking van interteks nie, maar deur homself ook as karakter in die vorm van Baba Halfjan (en selfs Dawid ook) op die verhoog as skrywer van Dostoefski te sit.

Die bostaande uiteensetting toon in 'n mate aan wat die aard van die skrywersverhouding is wat Breytenbach met Dostojewski het, maar dit verduidelik nie die rol wat die Oedipus-kompleks in Ivan se lewe speel nie. Ivan wou sy pa op onderbewustelike vlak dood hê. Smerdyakov vervul die wens deur hul pa te vermoor. Smerdyakov (die epileptiese basterkind van Fyodor) vergestalt die dierlike en sieklike aspek van die mens se bestaan. Aangesien Smerdyakov in kontak is met sy/die onderbewuste en Ivan geen poging aangewend het om die moord op sy pa te verhoed nie, is Ivan nét so skuldig aan die dood van sy pa. Hierdie skuld aan sy pa se dood veroorsaak die siekte waarin hy met die duiwel gekonfronteer word, selfs al lyk dit asof Ivan geen skuldgevoelens oor sy pa se dood het nie.

Net soos met sy pa, wou Ivan ook God dood hê. Hy is weereens nie in staat daartoe om die goddelike figuur (wat ooreenstem met die vader-figuur) te 'vermoor' nie, maar skep 'n karakter wat dit wel kan doen in die vorm van die Inkwisiteur.

Breytenbach, met dieselfde wens as Ivan, neem die karakter van Dostojewski oor om die wens te vervul sonder om skuldig te voel. Die Dostojewski-roman se karakters is perfek vir hierdie doeleindes, aangesien *Die Gebroeders Karamazov* “handel oor kollektiewe teenoor individuele skuld” (Grobler 2002:83). Binne die ‘Afrikanergemeenskap’ wat soos die Russe met God en politiek besete is, beteken die moord van die vader (‘n politiese ideologie) nie meer ‘n verlossing nie, maar ‘n identiteitskrisis. Die ‘Afrikaner’ voel skuldig en soek vergifnis van die mense wat hulle in die verlede te na gekom het. Breytenbach deel nie hierdie sienings nie en dryf duidelik in *Die Toneelstuk* die spot met hierdie veralgemeende ‘volksentiment’. Met die skuldgevoel wat die lewens van die mense beheer, is dit onmoontlik om volwaardig vry en gelukkig te kan wees – iets waarna Ivan streef. Ivan (en Breytenbach), gesien vanuit die Eksistensiële oogpunt, weier om enigsins verantwoordelikheid te aanvaar vir dade wat nie hul eie is nie. Dit staan in direkte kontras met die ‘Afrikanervolk’ en in Ivan se geval, karakters soos Aljosja wat nie as individue met hul eie verantwoordelikheid optree nie.

*The essentialist (in this context, the ideal Christian) accepts all guilt for all actions, is morally ubiquitous, has no singular identity, and can be forgiven for any sin, no matter how terrible, because he ultimately has no freedom and no responsibility, not simply for his own sins but for the sins of mankind; he is a “creature.”* (Oates 1999 – Internetbron)

In die individuele soeke van Ivan na bewyse vir die bestaan van God, die wêreld en selfs Satan, word hy in die Dostojewski-roman vernietig. In *Die Toneelstuk* word Ivan die oorwinnaar. Ons sien nie sy verval nie. In die produksie van die teks het Ivan (Albert Maritz) Aljosja (Rob van Vuuren) aan sy leitou (soos ‘n hond deur sy bewaarder) van die verhoog afgelei. Hy word die geestelike sadis, in beheer en deur sy intellek lei hy die res aan ‘n leisel rond. As individu het hy die mag om aan Mama Jesus te sê: “Gaan! Loop nou, en kom nooit weer terug nie...gehoor? Nooit!” (Breytenbach 2001:78) Hy is die individu wat die intellektuele krag het, maar nie die krag om die opset te verander nie.

*Wat is reg? Wat is geregtigheid? Suiwerheid word vernietig om die leuen te laat leef. In die slotmomente lei Ivan/Bewaarder sy broer Aljosja/Hond aan ‘n leiband van die verhoog. Alles is anders. Alles bly dieselfde.* (Basson 2001:77)

#### 4.2.2) *Aljosja/Hond*

Aljosja is een van die sentrale karakters in die Dostojewski-werk. As direkte teenpool van Ivan verteenwoordig Aljosja die geestelike aspekte van die menslike bestaan. Aljosja vertolk egter nie so 'n groot rol in *Die Toneelstuk* nie, aangesien hy 'n klankbord vorm waarteen Ivan sy gedagtes aan die gehoor kan verduidelik.

Dostojewski gebruik Aljosja om al die ander karakters se morele waardes en etiese standaarde teen te meet. Breytenbach keer dié beeld van Aljosja op sy kop om by die konsep en boodskap van *Die Toneelstuk* en Breytenbach se sienings te pas. Hy word geskets as 'n onderdanige, effens patetiese karakter, die hond (vanuit die eerste bedryf) van Ivan. In die *Gebroeders Karamazov* personifiseer hy die liefde van en vir die mensdom. Hierdie verduideliking van sy karakter uit die Dostojewski-roman pas goed aan by die hond-idee. Hy is getrou en vol vergifnis, 'n toonbeeld van hoe goed die mens kan wees en hy dra die filosofieë van Vader Zossima voort na sy dood. Hy luister geduldig na Ivan se vertelling van die Inkwisiteur en sonder om oor die 'godslasterlike' uitlatings van Ivan te oordeel, groet hy hom met 'n soen, 'n soen van aanvaarding en vergifnis.

Binne die Suid-Afrikaanse opset waarin *Die Toneelstuk* afspeel, word Aljosja die simbool van die 'Afrikanervolk' wat alles aanvaar en nie wil aanstoot gee nie. Die goedgelowigheid van die karakter en sy verwondering aan misterie word in *Die Toneelstuk* klugagtig en pateties. Die blindelingse aanvaarding van die situasie is onaanvaarbaar, alhoewel alles toelaatbaar is:

*Ivan: Ek het gedog, broer, as ek wegloop hier, sal ek jou ten minste nog by my hê. Al is jy die laaste en enigste persoon in die wêreld wat nog vir my omgee. Maar nou sien ek dat daar ook in jou hart geen plek vir my is nie. Ek sal nooit die formule 'alles is toelaatbaar' kan laat vaar nie. Wat dan? Sal jy my daarom ook verloën? Sal jy? (Breytenbach 2001:79)*

Dit is teen die gebrek aan individuele vryheid waarin Aljosja (die 'Afrikaner') vasgevang is waarteen Ivan (Breytenbach) homself uitspreek. Aljosja, in 'n poging om religieus en moreel suiwer te bly, belemmer hom om die politieke en sosiale situasie raak te sien of

ten volle te kan verstaan. Die liefde vir die medemens word beperk tot die verspreiding van God se woord, maar die “daaglikse brood” wat die honger massa soek, word hulle ontnem. Ivan wil die volk brood gee wat hulle kan eet, ‘n idee wat ‘n integrale deel van die Inkwisiteur se argument teen Jesus beslaan. Ivan soek ‘n politieke bevryder en Aljosja soek ‘n geestelike bevryder, iets wat hy in godsdiens en Jesus gevind het.

#### 4.2.3) *Die Inkwisiteur*

Net soos Ivan, vertolk die Inkwisiteur ‘n belangrike rol binne die verloop van die tweede bedryf van *Die Toneelstuk*. Die verhaal wat Ivan van die Inkwisiteur vertel, beslaan die oorgrote gebeure van die tweede bedryf.

Ivan gebruik die karakter van die Inkwisiteur om sy sienings van godsdiens en die samelewing aan Aljosja te verduidelik. Hy plaas die storie nie in die bekende omgewing van Rusland nie, maar wel in Spanje – ‘n plek wat veral bekend is vir die kerklike inkwisisies wat daar in die 16de eeu plaasgevind het. Die verandering in tydruimte fiksionaliseer die gebeure verder en die skynbare onmoontlikheid van die gebeure wat hy vertel, word sodoende makliker aanvaar. Daarmee saam verduidelik Ivan (in die Dostojewski-roman) aan die begin van Boek V Hoofstuk 5 hoekom die gebeure in dié veraf tyd en plek afspeel. Breytenbach parafraseer hierdie gedeelte en lê dit in Martiens se mond – die persoon wat van sy lang rol teks waarmee hy in sy hand rondloop, moet verklaar en vertaal.

*Martiens: ...Jy sê jou gedig wat in die sestiende eeu afspeel moet in ‘n voorwoord eers verduidelik dat dit in daardie dae gebruiklik was om die hoër magte weer af te bring aarde toe, gedra op die rug van poësie, die gevleuelde perd van verbeelding. (Breytenbach 2001:50)*

Binne die konteks van die sestiende eeu sou die tipe gebeurtenisse waarvan Ivan vertel nie onnatuurlik binne die letterkunde gewees het nie. Deur die gebeurtenisse so ver van die broers se bekende wêreld af te plaas verontskuldig hy hom van die inhoud van die ‘gedig’ om moontlike negatiewe reaksie van Aljosja te probeer tem. As Aljosja protesteer oor die ‘godslasterlike’ (rebellerende) inhoud van die gedig, kan Ivan alleen sê dat dit ‘n storie is en nie ernstig opgeneem moet word nie. Dit doen hy ook op bladsy 76.

Die plasing van die gebeurtenisse maak dit ook makliker vir Aljosja om die inhoud en implikasies te verstaan.

Breytenbach gebruik dieselfde storie wat Ivan vertel as 'n tipe gelykenis soos deur Jesus in die Bybel vertel. Waar die gelykenisse van Jesus gebruik is om 'n beeld te skep van hoe die mens moet lewe, gebruik Dostojewski en Breytenbach dit om die aard van God se goedheid en liefde vir die mensdom te bevraagteken. Albei word aangewend om die liefde van die skeppers (God en Dostojewski) en skeppingsproses vir en deur die mensdom aan te toon, alhoewel die inhoud van die retoriek reg teenoor mekaar staan.

*Meesterskap of Kunstenaarskap word deur die Groot Inkwisiteur en Breytenbach gedeel. Breytenbach identifiseer ook met die uitsprake van die Groot Inkwisiteur rondom Christus en die geskenk van vryheid. Ander resonansies wat opgetel word, is die invleg van die Marxistiese utopiese ideaal en die misterie van Openbaring wat die koninkryk van vrede en geluk voorspel. (Grobler 2002:77)*

Hierdie Marxistiese utopiese ideaal word veral aangespreek deur die dialektiek van die geestelike behoeftes (wat God vervul) teenoor die materiële behoeftes wat die kerk (volgens die Inkwisiteur) vervul. Hierdie wisseling van idees om die teenstrydige pole te stel word deur middel van die verhaal van die Groot Inkwisiteur bewerkstellig.

Die 'monoloog' (aangesien Mamma Jesus in die Breytenbach-tekse en Jesus in die Dostojewski-tekse nooit 'n woord sê nie) van die Inkwisiteur bevat belangrike punte wat noodsaaklik is om uit te lig om die verband met die Suid-Afrikaanse samelewing en konteks te kan verstaan.

By Dostojewski se Inkwisiteur dui hy duidelik die verskil tussen God en die kerk aan. God is nie meer in beheer van die kerk nie, aangesien hy alle mag aan die Pous oorgelewer het. Die kerk is verantwoordelik vir die vryheid van die mens nadat Jesus die aarde verlaat het. Binne die Suid-Afrikaanse konteks van politieke magswisseling na apartheid, word die nuwe regering gelykgestel aan die Inkwisiteur en sy argumente. Die volk is bevry deur die werk wat die (nuwe) regering gedoen het en nie die 'verlosser' nie.

*Inkwisiteur: Was dit dan nie jy wat so dikwels gesê het, "Ek wil hulle bevry" nie? Maar nou het jy met jou eie oë hierdie 'bevryde vry' mense kom bekyk...Ja, ons*

*het ons gatte stomp gewerk hiervoor, maar in jou naam het ons oplaas geslaag... Maar jy moet weet hierdie mense is juis nou oortuig van hulle algehele vryheid. Die land behoort immers aan almal wat daarin woon. En toe? Toe bring hulle uit eie vrye wil hulle vryheid en lê dit onderdanig aan ons voete neer. Is dit dan die soort vryheid wat jy vir hulle wou hê? (Breytenbach 2001:60)*

Net soos in dié geval is die Suid-Afrikaanse samelewing ‘bevry’, maar nie noodwendig gelukkig nie. Daar kort nog steeds materiële dinge in die lewe, soos ‘n huis om in te woon, werk en kos om te eet.

Die Inkwisieter ontken die rol van God in die bevryding van die mens, aangesien die mens in en deur godsdiens (soos deur God bedoel) nie vry kan wees nie, maar in slawerny vasgevang is. Deur die geloof en vryheid in God is daar geen waarborge vir ‘aardse brood’ nie. Dit is hierdie materiële benodigdhede wat die kerk aan die mense verskaf. Alleen deur die kerk sal die mens geluk kan ontvang. Die mens sal in dié geval nie vry wees nie, maar gelukkig.

*Inkwisieter: Maar ons, ons wat die gelag moet betaal, sal vir hulle aardse brood gee. In jou naam, Ja, ja, ons sal lieg en sê dis in jou naam. Dis hoekom hulle hul vryheid aan ons voete lê soos ou uitgerafelde drome, soos geel plakkate met gisterse slagspreuke. (Breytenbach 2001:64)*

Die mens kan nie die gevolg van vryheid dra nie. Die eise wat geloof aan die mens stel is te veel. Geloof en die lyding kon alleen deur Jesus gedra word aangesien Hy nie volkome mens was nie, maar die Seun van God. Die kerk het die vryheid op hul skouers geneem. Die verlossing van die vryheid maak dat die mensdom die kerk volg in plaas van God, aangesien alleen die sterk mens die “ewige lewe” sal ontvang en nie die honger massa nie.

*Inkwisieter: ... Die mens, miserabele skepsel wat hy is, het net één brandende begeerte: om so gou moontlik daardie gawe van vryheid waarmee hy gebore is aan te gee vir iemand anders. Maar dis slegs die instansie wat hulle gewetens sus wat die vryheid sal kan oorneem. As so iemand die mens se vrot gewete wil uitkoop, sal hul die brood op die grond smyt en die susser volg. (Breytenbach 2001:66)*

Die vryheid van die volk is in Suid-Afrika bewerkstellig. Die staat (kerk) kan egter nie aan die mens al die materiële benodigdhede gee nie. Die ‘profete’ van vryheid (politici)

stel ander voorwaardes aan die volk voordat die verlossing van materiële swaarkry sal aanbreek. Die Inkwisieter is bewus daarvan dat die kerk die mense om die bos lei. Dit is sy kruis wat hy moet dra, maar hy doen dit uit liefde vir die swakke mensdom. Die mens is nie sterk genoeg om die aardse brood op te gee vir die bevryding van die “ewige lewe” nie. Die misleiding maak van die kerk ‘n afgod wat in die naam van God sy werk verrig. Net so het die nuwe regering die volk van verontregting bevry, maar dié bevryding gebruik hulle om ‘n hoër morele posisie in te neem, sonder om aan die volk se ware behoefte te voldoen. Die dankbaarheid van die volk vir die ‘bevryding’ (selfs al is hulle nie heeltemal bevry nie) word deur die kerk (staat) oorgeneem.

Die belangrikste pilaar waarop die Inkwisieter sy argument teen God baseer, kan opgesom word in die woorde van Ivan:

*... Net drie magte op aarde is daartoe in staat om hierdie powere rebelle se gewetens te oorweldig en vir altyd vas te hou vir hulle eie beswil en geluk. En daardie magte is: mirakel, misterie en meesterskap. (Breytenbach 2001:67)*

Dostojewski voer deur middel van Ivan en die Inkwisieter aan dat God (deur middel van Jesus) mirakel, misterie en meesterskap (of soos ‘meesterskap’ in die Dostojewski-vertaling voorkom: gesag), verwerp het (Dostojewski 1912:262). Die kerk moes die vervuller van dié behoeftes van die mens inneem. In die politieke konteks geplaas, moes die staat hierdie rolle vervul. Die verwerping van hierdie drie behoeftes van die mens deur Jesus het plaasgevind in die woestyn toe die duiwel met die drie verleidings na Hom toe gekom het. Deur nie toe te gee om klippe in brood te verander nie, het Jesus die mens as volgers verloor, aangesien die mens dié een sal volg wat hom van sy aardse behoeftes kan vervul.

Die mens het ook ‘n behoefte aan mirakels/wonderwerke – om dit te sien en te beleef. Tog word hierdie mirakels ook deur die mens verwerp. Die enigste mirakel, volgens Ivan, is die feit dat Jesus hierdie versoekings kon weerstaan. Hierdie mirakel van Jesus is veronderstel om genoeg te wees sodat die mense Hom sal volg en by Hom sal bly en

“daarom nie wonderwerke nodig sal hê nie”. (Breytenbach 2001:68) God het egter mirakel verwerp, maar as die mens mirakels verwerp, verwerp hulle ook God.

Die staat het die rol van wonderwerkdoener begin vervul.

*Die mens het wonderwerke nodig soos goeie nuus op 'n Maandagoggend. Daarom het hy sy eie wonderwerke probeer verrig. Die wonderwerke van kwaksalwers en kommissarisse van waarheidskommissies, die daaglikse lippegeklap van versoeners en versieners.* (Breytenbach 2001:69)

Die mense wat (in die post-apartheid Suid-Afrika) die valse wonderwerke verrig, kon dit alleen regkry deur hulle tyd van isolasie en bannelingskap buite die land, daar waar hulle soveel opgeoffer het om soos Jesus te kan wees, te ly in Sy naam, maar ook die ware aard van vryheid agtergekom het. Die bannelingskap is die “tyd in die woestyn”. In die geveg vir vryheid is vryheid iets misterieus. Die politici (wat wonderwerke verrig) het teruggekom na Suid-Afrika met die wete dat daar geen vryheid (soos hulle dit op 'n ideologiese wyse wou bewerkstellig) kan wees nie. Politieke vryheid is behaal en die misterie het tot 'n groot mate verdwyn. Die misterie het meesterskap geword.

Die mens soek altyd iemand wat bo hulle staan, gevul met mirakel en misterie. Die transformasie van geloof na politiek of selfs die geloof in politiek (soos die Inkwisiiteur) ontnem die mens van die verantwoordelikheid wat hy nie wil aanvaar nie. Die soeke na iemand by wie se voete hul probleme neergelê kan word, sal konstant voortduur. Vir Dawid was dit Dostoejefski gewees wat sy verblyf in die tronk draaglik gemaak het deur sy besoek. Vir die Inkwisiiteur is dit Mamma Jesus wat dié rol vertolk, maar alleen nadat sy verbrand is toe hy die blomme aan haar voete kon gaan lê. Die onderdrukte word die nuwe meester. Hierdie verandering van slaafskap na meesterskap kom in al Breytenbach se werke voor. In *Boklied* het Adam die nuwe Maker geword nadat Maker as sondebok geslag is en aan die gaste as maal voorgesit is. In *Johnny Cockroach* word hierdie tema op politiese wyse goed ontwikkel deur aan te toon hoe die onderdrukte deur bloedvergiëting en politieke spel die oorhand oor hulle onderdrukkers kry.

Die verligting van die mens se verantwoordelikheid deur vryheid van hulle weg te neem, is egter nie genoeg om hulle volgelingskap te waarborg nie. Daarom vervul die staat ook



die rol van die ‘mirakelmakers’. Deur misterie word die mens se psigologiese behoefte om van vryheid ontslae te raak vervul. Die staat neem daardie verantwoordelikheid (soos die Inkwisiteur) op hulle skouers. Die behoefte aan versoening en die verlening daarvan word deur die staat behartig en die individu se skuld word van hul af weggeneem. Die Waarheids- en Versoeningskommissie en Carl Niehaus se “Tuiste vir Almal” het gepoog om die individu van hul behoefte aan skuld te verlig.

Dit gaan egter nie net oor persoonlike skuld nie, maar ook oor kollektiewe skuld van die Afrikaner en ‘n skuldaanvaarding vir die wandade van Apartheid. Dié aspekte kan veral ‘n doring in die vlees wees van iemand wat voel dat hulle nie skuld dra nie en daarom nie die staat (soos ‘n kerk) volg nie. Iemand soos Breytenbach. Hy kry sy kans om te bely deur die skryf van *Die Toneelstuk*, wat die subtitel dra van “‘n Belydenis in Twee Bedrywe”, selfs al word Breytenbach se onskuld (“niemand is skuldig aan die onskuld nie” - *Ykoei*) in hierdie belydenis aan die gehoor/leser oorgedra. Die teks van *Die Toneelstuk* word ‘n belydenisformulier waarvolgens en waardeur die ritueel van belydenis voltrek word, hetsy Breytenbach se eie belydenis, of as “‘n gruwelke, komiese rituele parodie op die wit-afrikaner-hier-ter-plaatse-se-erfsonde-en-dus-broodnoodsaaklike-skulderkenning”. (Basson 2001:77)

Dit sou egter ‘n growwe veralgemening wees om die stelling te maak dat alle “Afrikaners” behalwe Breytenbach skuldig voel oor apartheid. Daar word ook sterk binne die Afrikanergeledere teen hierdie idee van skuld en skulderkenning gereageer en Hambidge (2001) noem:

*Onmiddellik word die leser geplaas binne die gegewe van die onlangse WVK-debat en die algemene verwyt dat die meeste Afrikaners, hul Calvinisme ten spyt, ongeneë was om aandadigheid te erken.*

Hierdie “ongeneë” houding teenoor aandadigheid is wél in teenstryd met die grootse Calvinistiese houdings vanuit die Afrikaner-geledere. Die (NG)-kerk en die Nasionale Party-staat van die vorige bedeling is lank as kamerade of medewerkers gesien. Hierdie verbintenis tussen staat en kerk is egter in die nuwe bedeling verbreek met die staat wat poog om die kerk se funksie oor te neem aangesien misterie en meesterskap nie meer

deur twee verskillende instansies aan die volk gegee word nie. Die staat poog om albei hierdie rolle te vervul.

#### 4.2.4) Dawid

Net soos in *Boklied*, verskyn Breytenbach as nie-literêre interteks in *Die Toneelstuk*. Karakters van die toneelstukke word gebruik om verskillende eienskappe van hom as persoon uit te beeld. In *Die Toneelstuk* vind ons een manifestasie van Breytenbach in die karakter Dawid. In die Bywoord noem Breytenbach dat “sy rol” deur Dawid Minnaar vertolk moes word. Vandaar ook die naam Dawid vir die karakter. Die rol is nié deur Dawid Minnaar vertolk nie, maar deur Jan Ellis. Daar kan alleen gespekuleer word wat die resultate van die produksie sou wees as Dawid Minnaar die rol van Dawid vertolk het. Die verweefdheid van identiteite, fiksie en realiteit wat dié karakter verteenwoordig moet ondersoek word om begrip vir sy funksie in die teks en produksie te kan begryp.

##### 4.2.4.1) Dawid as manifestasie van Breytenbach

Soos reeds aangedui, is Dawid ‘n karakter wat gebaseer is op Breytenbach. Die karakter verwys spesifiek na Breytenbach toe hy in die tronk was, met die alias Bangai Bird, [Daarom ook die aanhaling wat ek in die vorige afdeling gebruik het uit (‘Yk’) waar daar afskeid geneem word van hierdie deel van Breytenbach]. Die basis van *Die Toneelstuk* moes ‘n lang gedig wees wat Breytenbach in die tronk geskryf het. *Die Toneelstuk* word geskryf met ‘n Bangai Bird-karakter, genaamd Dawid, as ‘n politieke gevangene à la Breytenbach. Die gedig waarop Breytenbach die stuk wou baseer, kon nie deur hom gevind word nie. Hierdie gedig word dan ‘n droom, spoke in Dawid se kop. (Breytenbach 2001:11-12) Die verbintenis tussen die manifestasie van Breytenbach se tronkidentiteit en die karakter Dawid kom sodoende duidelik na vore. Minnaar (vir wie die rol geskryf is), met ‘n vol baard lyk ook verbasend baie soos Breytenbach.

#### 4.2.4.2) Dawid as intertekstuele *performance*

As Dawid Minnaar die rol van Dawid sou vertolk het, sou die optrede van die karakter in *Die Toneelstuk* met dié van die ander Breytenbach-stukke vergelyk word, maar ook met rolle wat hy al deur sy hele lewe vertolk het en wat die toeskouer van die produksie al mag gesien het. Minnaar het in *Boklied* en in die “optelproduksie” van *Johnny Cockroach* gedurende die speelvak in die (destydse) Nico Malan-teater gespeel. Die metateatrale aspekte van *Die Toneelstuk* sou verder beklemtoon word as die akteur wat Dawid vertolk, die eintlike Dawid Minnaar is vir wie die rol geskryf is.

Die metateatrale tegnieke van verbreking van realiteit deur die spel op die verhoog, laat die produksie lyk soos ‘n improvisasie deur akteurs en nie karakters nie en dié gebruik het al ‘n ryke tradisie in die teater, veral met skrywers soos Pirandello, Pieter Fourie en selfs Uys Krige. Die groot verskil tussen Breytenbach se werk en laasgenoemde dramaturge is die feit dat die karakter wat deur Dawid Minnaar vertolk sou word, nou wel Dawid in die teks genoem is. Die verwysing na Dawid Minnaar word nie-literêre intertekstuele verwysings wat tot die groter milieu van die opvoering/*performance* getrek word. Hambidge (2001 – Internetbron) maak nie net die korrelasie tussen die teks van *Die Toneelstuk* en *Ek, Anna van Wyk* nie, maar ook die verband tussen die twee stukke se opvoerings word ook genoem.

*Ek, Anna van Wyk* is eweneens ‘n spieëlteks, daardie ondersoekende drama van Pieter Fourie oor die psige van die Afrikaner, eweneens deur Basson geregisseer en met Dawid Minnaar en Antoinette Kellerman in die rolverdelings.

Hambidge noem nie wat die moontlike implikasie van hierdie dubbel teenwoordigheid van akteurs en regisseur is nie. Ek twyfel of daar enige implikasies is in hierdie geval. Daar kan alleen oor gespekuleer word. Albei akteurs is sekerlik van ons land se beste professionele Afrikaanse akteurs en Basson staan bekend as ‘n puik regisseur wat konseptuele teatertekste toeganklik maak vir ‘n groter publiek. Dit is ook belangrik om te noem dat Antoinette Kellerman, Dawid Minnaar en Marthinus Basson se samewerking met *Ek, Anna van Wyk* nie die eerste produksie van hierdie teks was nie. Hambidge verwys dus duidelik na die produksie van die teks wat in 2000 op die planke gebring is. Die samewerking tussen hierdie akteurs en regisseur was meer onlangs ook weer in die

kollig gewees met die produksie van *Aars!* (met Jaco Bouwer wat op sy beurt weer in *Johnny Cockroach* gespeel het). Marthinus Basson se keuse van akteurs sou dan ‘n moontlike intertekstuele *performance* tot gevolg kon bring.

Die (toevallige?) herhaling van akteurs en regisseur kan opduik in die verstand van die kyker van ‘n produksie, maar dit beteken nie dat daar noodwendig enige betekenisdraende tekens in gelees kan word nie. As die vrae wel in die kyker (of selfs die leser) opduik, moet die antwoorde self deur die kyker gevind word. Die tipe werk en die hoeveelheid wat hy/sy van die akteurs en regisseurs gesien het, gaan ook tot ‘n groot mate bepaal wat sy/haar gevolgtrekkings gaan wees. As dit bloot toeval is dat die akteurs gebruik word (omdat hulle hulle goed van hul take kwyt) en die kyker begin met hierdie vrae worstel, kan dit gesien word as nie-intensionele interteks met betrekking tot die produksie.

Dawid Minnaar het egter nie die rol van Dawid vertolk nie, so nou kan die kyker/leser gedurig met die spel in hulle koppe sit: Hoekom moes Minnaar die akteur wees? Wat sou die verskil gewees het as hy wél die akteur was? Sou daar ‘n verskil gewees het? Hoe vergelyk dié rol met die ander rolle wat hy al gespeel het? Viljoen (2001) stel wel dat die gepubliseerde teks “innerlike debatte wat die opvoering aan die gang sit” verder kan voer, aangesien die leser (wat wél die opvoering gesien het) nou die luukse het om na die teks toe terug te gaan om die debat voort te sit, nuwe vrae te kry en ou vrae te antwoord. Aspekte soos die intertekstuele opvoering is vir nou eers van mindere belang. Die rol wat die karakter in die teks speel (en nie wie die karakter vertolk nie), moet eerder ondersoek word om te sien hoe dit binne die opvoering manifesteer.

#### 4.2.4.3) Dawid/Inkwisiteur/Breytenbach

Na die tweede bedryf verander die karakter van Dawid na die Inkwisiteur. Gedurende die eerste bedryf word daar aan die toneelstuk gerepeteer en die tweede bedryf word ‘n opvoering van die toneelstuk, maar die toneelstuk en die repetisie bevat nie dieselfde teks nie. Een groot verskil is die feit dat Dostoejefski gearriveer het. Die rolverdeling is voltallig en die droom wat Dawid aan Dostoejefski wou uitspeel, word ‘n verhaal wat

deur Dostojewski/Dostoejefki geskryf is. Ons vind nie die dialoog van die repetisie in die tweede bedryf nie. Dawid vertolk wel die rol van die Inkwisiteur wat God (en selfs die staat) bevraagteken en aankla.

Die inkarnasie van Breytenbach (as historiese figuur en nie as skrywersfiguur nie) sal die gepaste persoon/karakter wees om die rol te vertolk, aangesien Breytenbach as outeurs- en historiese figuur dieselfde vrae vra as die Inkwisiteur. Daar moet eerder gestel word dat die Inkwisiteur dieselfde vrae vra as Dawid, wat op sy beurt weer dieselfde vrae vra as Breytenbach, wat op sy beurt die vrae van Dostojewski gebruik en verdraai. Deur die verskillende rolle wat die akteur moet vertolk, verwyder Breytenbach homself van die temas wat hy aanraak deur homself op die verhoog te plaas. Dit blyk egter 'n teenstrydige punt te wees, maar die vlakke van realiteit en fiksie word weereens so vervaag (veral deur middel van die gebruik van intertekstualiteit) dat duidelikheid in betekenis en identiteit van karakters en werklike persone soms meer aandag trek as die boodskap/betekenis wat die stuk probeer oordra.

#### 4.2.5) *Anna/Mamma Jesus*

Anna kan gesien word as 'n samevoeging van vele karakters wat Breytenbach in sy dramas, maar spesifiek uit *Boklied*, gebruik. Die sterk argetipiese vroulike figuur kom weereens na vore in 'n kumulatiewe beeld van vroulikheid, verleiding en vrugbaarheid – bekende beelde van vroue in die oevre van Breytenbach.

Anna as aardmoeder-beeld kan hand aan hand gelees word met karakters soos *Isis* uit *Boklied*. As moederfiguur (uit en vir die aarde, maar ook die mensdom), het die Anna wye en ingewikkelde simboliese en konnotatiewe betekenis. Die eerste en sekerlik die belangrikste konnotasie wat die moederfiguur het, is die bi-polêre beeld van die Piëta-figuur wat 'n eenheid vorm met die “Terrible Mother” wat “representing not only death but also the cruel side of nature – its indifference toward human suffering” (Cirlot 1971:218). Die afsydigheid van die moederfiguur met betrekking tot die welbehae van die mensdom is belangrik as daar gesien word dat Anna later Mamma Jesus word en die

afsydigheid/onverskilligheid van God teenoor die mensdom is die een argument wat die Inkwisiteur met Mamma Jesus voer.

Die “Terrible Mother” is ook die simbool van die dood. Hierdie aspek word ook deur Breytenbach ondersteun as Mamma Jesus aan die einde van die tweede bedryf verbrand word. Sy is die een wat die dood gebring het, maar sterf aan die einde. Die dood van Mamma Jesus is die omverwerping van die monoteïstiese stand van sake in die Suid-Afrikaanse samelewing.

Die beeld van moeder as ‘n lewegewende simbool kom ook in *Die Toneelstuk* voor. So verklaar Anna dat sy die lewe geskenk het aan “vlekkelloooooose tekste is uuuuuuuuu my lende geboooooore” (Breytenbach 2001:39). Uit haar en deur haar word daar tekste geskep. Sy is die muse, die ‘goddelike’ inspirasie vir die skrywer.

Die goddelike beeld van Anna in die tweede bedryf is opsigself ‘n gekompliseerde en ingewikkelde beeld met verskeie interpretasiemoontlikhede. Die eerste interpretasie wat aan dié beeld geheg kan word, is gebaseer op intertekstuele verwysings. Die beeld van die moeder van God wat duidelik in die naam van die karakter van Mamma Jesus voorkom, dui haar rol aan as surrogaat vir die Goddelike, ‘n plaasvervanger. Anna staan in vir die rol van Dostoejefski in die eerste bedryf toe hy nog nie teenwoordig was nie. Sy gaan staan voor die spieël wat die deur na die onderwêreld is en uit haar refleksie kom Dostoejefski te voorskyn. Sodoende word sy nie net as die Moeder van God gesien nie (met betrekking tot die geestelike aspek van die mens), maar sy word ook as die “Terrible Mother” of die Eva gesien wat geboorte aan almal en alles gee.

Die verwysing na die Bybelse gebeure waar Jesus uit die onaangeraakte Maria gebore word, word op die verhoog herhaal. Dostoejefski kom uit die refleksie – dit wat nie aangeraak kan word nie – te voorskyn. Maria (die moeder van Jesus) word ook God se bruid genoem. Die benaming vind ‘n weerklank in die spreekbeurt van Anna waar sy reageer op Dawid se beskrywing van haar: “Dis waaaaaaaar. Ek is die bruuuuuuuu. Ek is die maaaaaagd.” (Breytenbach 2001:39) Uit die maagd word daar nie net die verlosser

gebaar nie, maar ook tekste. Die eienskappe van Anna herinner ook sterk aan die karakter Madonna in *Boklied* wat geboorte skenk aan Osiris – die verlosser van die Egiptiese mitologie. Die name stem ook ooreen – Mamma Jesus en Madonna. Dit is twee verskillende name vir dieselfde persoon.

Die kostuums wat die twee karakters in die afsonderlike produksies gedra het, stem ook baie ooreen, veral deur die gebruik van onderklere wat ‘n prominente deel van die kostuums uitgemaak het. Dit is moontlik dat die visuele beelde van *Die Toneelstuk* wat op die verhoog geskep is (met betrekking tot Anna se kostuum), die kyker aan Madonna van *Boklied* laat dink het. Die ooreenstemming in visuele aanbieding van karakters (intertekstuele produksies) sal die kyker wat nie *Boklied* gesien het nie, ontglip. Die dubbelbeeld van heilige en hoer word deur die kostuum bewerkstellig.

Die verhaal wat Anna vertel kan as intertekstuele verwysing of ontwikkeling wees van die vertelling van Madonna in *Boklied* se eerste bedryf waar sy op ‘n donkie ry. Albei verhale is nie blatant eroties van aard nie, maar die beelde wat opgeroep word by die ander karakters (en soms by die gehoorlede ook) dra sterk seksuele konnotasies en kan as eroties geag word.

Anna/Mamma Jesus is nie net onaangeraak nie, sy is ook onaanraakbaar. Sy is ‘n droom/fantasie van die mans wat in die tronk teenwoordig is. Haar vertellings vanaf bladsy 35 kan in die lig gesien word van ‘n erotiese droom wat ‘n klimaks bereik op bladsy 39. Die gebeure ontwikkel geleidelik in intensiteit met die aksies op die verhoog wat al hoe meer chaoties geraak het en Baba Halfjan wat op sy troon masturbeer tot die einde van die toneel waar sy haar lyf in ‘n verleidelike houding ontbloot. Deur die verloop van die hele toneelstuk dra sy slegs onderklere. Daarna volg die verklaring wat hier bo aangehaal is.

Weereens word die karakter ‘n allegoriese verteenwoordiging vir alle vroue en net soos met Madonna, beklemtoon die verhaal hoe buite bereik die karakters vir die mans in haar

omtrek is. Basson plaas hierdie toneel (wat sommige gehoorlede ontstel het) in perspektief:

*Ek het al baie gewonder oor Breyten-Seksualiteit-Tronk, maar was altyd te skaam om te vra. Dit was ook onnodig. Die antwoord was daar in een van Die Toneelstuk se mees magiese momente. Begelei deur 'n Mis, gesing deur tronkvoëls, saal Anna die woordwonderwerklike perd, "Ek", op en jaag die verbeelding van Dawid/Breyten tot woordstortvloed wat almal bevredig. As kuns of die Toneelstuk ooit die skeldterm wank verdien het, is hierdie heilige teatergreep een van die briljantste in ons dramaliteratuur. (Basson 2001:77)*

Die woord word dus verhef tot die skepper van plesier by die leser/kyker en karakter, maar nie noodwendig die skepper van betekenis nie. Die droom/fantasie wat deur Anna verteenwoordig word, ontwikkel deur haar transformasie na Mamma Jesus. In bostaande gedeeltes is daar reeds verduidelik hoe die konsep van 'n god en 'n duivel uit die intellek en onderbewuste van die mens ontstaan. Aangesien Anna Mamma Jesus word, word die idee van die droom ook deur die twee bedrywe deurgevoer. Die deurvoering van die droom beklemtoon wéér die valsheid van die teenwoordigheid van 'n god. Mamma Jesus bly ook stom in die tweede bedryf. Haar stilswye toon haar 'afwesigheid' aan. Sy is alleen in 'n droom teenwoordig.

Die droom word aan die einde van die stuk vernietig. Sy staan nie weer op nadat sy 'verbrand' het nie. Die ander karakters keer weer terug na hul gewone doen en late. Sommiges verlaat die verhoog, maar sy bly agter, dood, en word deur die jas van Dostoejefski bedek. Daar is geen bewyse dat sy ooit bestaan het nie. Uiteindelik is dit donker op die verhoog en die hele 'droom' is verby en Dawid skrik wakker met 'n bloedstollende gil van 27 sekondes lank.

#### 4.2.6) *Baba Halfjan*

Karakters wat skrywers is, soos Baba Halfjan, is niks nuuts in Breytenbach se dramas nie. In *Boklied* is die meeste karakters digters met Maker as beheerder/skepper/skrywer-dramaturg van die spel wat aan die gehoor gelewer word. Selfs in Breytenbach se poësie word die skryfaksie as tema aangevoer.



Die aard en kwaliteit van skryfwerk, sowel as die outoriteit van die skrywer word onder die loep geneem. Skryfwerk as bewysstuk van Bestaan en die geloofwaardigheid van dit wat geskryf word/is, kom ook keer op keer in Breytenbach se dramas voor. Hierdie geloofwaardigheidskwessies, sowel as die vraagstukke rondom interpretasie van die geskrewe woord, word weer in die karakter van Baba Halfjan uitgelig. Die vraagstukke omtrent die geloofwaardigheid van dit wat geskryf is (deur Baba Halfjan) en die outoriteit en die teenwoordigheid van die Skrywer in sy werk word ook deur Baba Halfjan en sy teenwoordigheid as karakter op die verhoog belig.

Hierdie sienings word nie deur die teks wat Baba Halfjan uiter, geskep nie, aangesien hy in die eerste bedryf geen sinvolle/betekenisvolle dialoog het nie. Hy maak onsinvolle geluide wat slegs betekenis kry deur die dialoog van ander karakters (en veral Martiens) wat dit voorafgaan. Dit word dan ook in die opvoering van die teks gevind waar die vokalisasie van die teks nie-verbale kodes van betekenis aan die gehoor oordra.

Die vraag ontstaan of die interpretasie wat daar aan die klanke gegee is wat die karakter maak, werklik die waarheid is. Baba Halfjan word sodoende nie net 'n uitbeelding van 'n skrywer nie, maar ook 'n parodie van 'n skrywer. Die nie-literêre interteks wat ons in die karakter gemanifesteer kry, is nie net outobiografies nie (soos later bespreek sal word), maar dit verironiseer ook die postmodernistiese literêre teorieë en veral die kwessies van die teenwoordigheid van die skrywer in sy werk, soos uitgelig deur Derrida, Barthes en Foucault. (Kyk hoofstuk 1.) Daar kan geargumenteer word dat Baba Halfjan 'n parodie, selfs 'n bespotting van die sienings van die literêre kritici is. Breytenbach spot nie net met die sienings nie, maar gebruik ook die tegnieke van die postmodernisme en dit is veral duidelik sigbaar in die karakterdialoog (of die gebrek daaraan) van Baba Halfjan.

*Postmodernistiese tekste word oor die algemeen gekenmerk deur superieure ironie en sinisme wat deur middel van parodie enige geloof in "die waarheid", in 'n singewende eenheidsvisie, ondergrawe en belaglik maak. (Burger 1993:21)*

Die rol van die skrywer word deur die verironiseerde skrywerskarakter (Baba Halfjan) totaal belaglik gemaak. Die skrywer is "teenwoordig" in die teks, maar selfs in sy teenwoordigheid kan die "waarheid" nie ontdek word nie. Die skrywer (Breytenbach) is

egter nié fisies in die teks teenwoordig nie, maar as fiktiewe karakter wat die skrywer van die teks is wat deur die ander karakters uitgespeel moet word, is die skrywer (Baba Halfjan) wél teenwoordig.

Die skrywer bly alleen 'n karakter in Breytenbach se spel, net soos Dostoejefski 'n karakter in Baba Halfjan se spel is, Aljosja en Ivan karakters in Dostoejefski se spel is en Mamma Jesus en die Inkwisieter karakters in Ivan se spel is. Die verskillende karakters is poppemeesters van mekaar, met Baba Halfjan (skrywer) as die grootste pop en poppemeester van al die karakters. Hierdie eienskap word ook visueel deur middel van sy kostuum beklemtoon.

Die voorkoms van Baba Halfjan, soos die beskrywing in die teks, asook die kostuum wat gebruik is in die produksie van die teks, vorm 'n visuele interteks met verskillende bronne. Breytenbach beskryf die karakter se voorkoms in die verhoogaanwysings as: "... groot en vet en lelik en wit, 'n larwe geklee in 'n wit pak klere vol vlekke en kolle van kos en drank en skoot." (Breytenbach 2001:7) Verder sit die karakter op 'n "groot babastoel".

Die beeld wat geskets word, herinner dadelik aan die binneblad van Breytenbach se bundel "Huis van die dowe" waar 'n figuur wat 'n mengsel is tussen 'n bobbejaan en 'n mens op 'n groot stoel sit. Die stoel is op 'n verhogie met 'n gat onder die sitvlak van die stoel. Die figuur (met sy tong uit en wat lyk asof hy praat) lees uit 'n boek, sy ledemate is vermorsel en vergroei. (Kyk na Bylaag figuur 5) Hierdie figuur praat/lees en die klanke/woorde word swart kolletjies (soos miere) wat by 'n silinder uitloop. Die tekening is herhaal aan die agterkant van die boek en vorm 'n tipe raam waarbinne die bundel gelees kan word - 'n raam wat sê dit is wat die skrywer hier vir ons opgedis het.

In *Boklied* het ons weer die verhoogde skrywerskarakter op 'n stoel in die vorm van Maker en sy handlangers, Adam. Albei van hulle, maar merendeels Maker, het op twee stoele met baie hoë pote gesit. Dit is ook hierdie stoele wat Marthinus Basson in *Die Toneelstuk* gebruik het. Baba Halfjan en Dostoejefski het ook op hierdie stoele gesit. In

*Die Toneelstuk* het die stoel net 'n gat in die sitoppervlak gehad waaruit daar konstant druppels in 'n emmer daaronder geval het. Hierdie kombinasie van beelde (hetsy uit Breytenbach se skilderkuns of skryfwerk) vorm 'n intertekstuele gesprek met mekaar en help met die skep van visuele en tekstuele metafore. Daar word later gekyk na die belangrikheid van plasing van akteurs op die verhoog en die gebruik van hoogte en vlakke en hoe dit help met betekenisskepping en karakterisering.

Die verbintenis wat hierdie karakters en beelde met mekaar het, kry 'n ekstra vlak van betekenis as daar gekyk word na Alfred Jarry se kostuumontwerp vir *Ubu Roi* (Kyk bylaag Figuur 6 & 7) en die karakter Père Ubu, sowel as die skets wat Jarry gemaak het vir die diktatoriese karakter in sy surrealistiese teks. Die oorgroot figuur se gelaat is amper onherkenbaar. Hy is opgestop en buite proporsie groot. In die skets wat Jarry vir die program van die eerste opvoering gemaak het (Figuur 7), is die linkerarm verdraai. Die karakter lyk soos 'n groot pop, net soos Baba Halfjan. Die popagtige voorkoms van Ubu is 'n besliste poging om kinderlike wreedheid van die karakter te beklemtoon. Die ooreenkoms tussen Baba Halfjan en Ubu is nie die vergrype aan politieke mag nie, maar nog steeds vergryp Baba Halfjan hom aan mag en in die vorm van 'n outokraat oor die teks wat hy geskryf het, daarom die konstante protes gedurende die opvoering/teks om die spelers weer terug te bring na die teks toe.

Die ooreenkoms tussen *Ubu Roi* en *Die Toneelstuk* se eerste opvoerings is nie net in die kostuumontwerp teenwoordig nie. Die gevolg van die eerste opvoerings was baie dieselfde. Brown (2001:359) beskryf wat gedurende die eerste opvoering van *Ubu Roi* gebeur het.

*Firmin Gémier played the part [Père Ubu] at the first performance. The first word he uttered was 'merdre!' (which might be rendered as 'sh-r-it'), probably the first time the taboo word had been heard on the French stage. It created pandemonium in the audience: only after fifteen minutes could silence be re-established among the excited protesters and defenders of the outrage.*

Albei produksies het as gevolg van taalgebruik opskudding veroorsaak. Ubu as karakter het bly voortleef en die geskiedenis toon hoe hierdie produksie as voorloper vir ander kunsvorme soos Dada en Surrealisme in die teater gedien het. Ubu het so 'n bekende

figuur geword en al soveel veranderinge ondergaan, veral as daar gedink word aan Wole Soyinka se *King Baabu* en Jane Taylor se *Ubu and the Truth Commission*. In laasgenoemde produksie is die ontwerp van Jarry deur William Kentridge geëggo in die animasie wat hy vir die produksie gedoen het. Die oorgroot popagtige figuur (met die spiraal op sy maag) is daarom 'n bekende teken binne die (Suid-Afrikaanse) teater. Die beeld het sinoniem geraak met gulsigheid, selfsugtigheid en diktatorskap.

In *Die Toneelstuk* word Baba Halfjan 'n representasie van Breytenbach as skrywer. Hy word van karaktertrekke in die gesig ontnem (kyk Bylaag figuur 8). Die oë en mond lyk presies dieselfde. Die betekenislose gebrabbel lewer egter genoeg kommentaar op die gebeure wat afgespeel word. Baba Halfjan word 'n tipe nar, 'n koning van die idiote wat ook sy sê in die spel, politiek en sosiale toestand van die land, asook die situasie van die kunste wil hê.

*Dit is kleinlik, kortsigtig en soms selfs persoonlik tot die punt waar Breytenbach se renons in my sogenaamde bydrae tot die stryd, ("ons het bloed gesweet in die teater" –bl 14.), hom laat kots en homself ongenaakbaar kan teken as 'n druppende strontborrelende Pop. (Basson 2001:77)*

Die sterk Marxistiese ondertone wat Breytenbach hier deurvoer met betrekking tot die sosiale funksie van kuns en die sosiale kommentaar wat kuns op die samelewing kan bied, is ook nie nuut in Breytenbach se werk nie. Grobler (2002:74) noem tereg dat "Breytenbach reeds jare lank die taak van bewussynsmaker...op homself geneem het". Die manier hoe Breytenbach (deur middel van Baba Halfjan) dit regkry, is om die figuur so afstootlik en grotesk te maak dat dit eerder naragtig raak. Dit veroorsaak 'n tipe ongemak by die gehoor.

Deur te ontstem, kan die gehoorlid meer bewus word van dit wat daar gesê word en wat die implikasies van die karakters se daede is en hoe ons soms net soos die karakter optree. Die verwydering van die realistiese/naturalistiese spraak en voorkoms van die karakter maak hierdie vervreemding en ontstemming net meer effektief. Hierdie vervreemding lig die probleme binne die samelewing uit. Breytenbach noem by die vertaling van Shakespeare se *Titus Andronicus* wat in 1970 by die destydse KRUIK opgevoer is dat:

*Ek dink mens moet daarin kan slaag om die teaterganger baie ongemaklik in sy stoel en boordjie en vel te laat voel, en die mees effektiewe manier is om te mors met sy aan-die-slaap illusies van realiteit en behóórlikheid. Die teater moet, m.i., ontstém – so nié is dit net ‘n ge-ja en –amen en slaapmaarvoort.*

Die resepsie van die opvoering van *Die Toneelstuk* (en die ander tekste wat Breytenbach vir die teater geskryf het) het duidelik gewys hoe ongemaklik hy die gehoor kon laat voel. Binne hierdie konteks is dit juis as Grobler (2002b) stel:

*Die Toneelstuk is by uitstek ‘n snelskrifbenadering wat ver buite die grense van die bekende bourgeois-realiteit funksioneer. Dit is ‘n teater van die absurde, die groteske (groteske aspekte van skuld en belydenis, tirannie van godsdienstige instellings en die Christelike kerk, soos in die geval van die Inkwisisie), asook die karnavaleske wat bedoel is om in die ergste sin te vervreem, ook in die sin van Bakhtin se interpretasie, dat groteske vermomnings tydens die karnaval draers word van die element van verset teen gevestigde strukture.*

Grobler raak hier aan intertekstuele elemente wat minder eksplisiet in die teks geplaas is, maar veel duideliker in die opvoering na vore gekom het en ook na verwys word in die Bywoord (p 85). Die plasing en voorkoms van Baba Halfjan het die beeld van ‘n groteske koning geskep. Die voorkoms het my sterk aan die sogenaamde “Koning van die Idiote” herinner wat gekroon is gedurende die Karnaval te Sittard in Nederland. Hierdie tradisie word verspreid deur Europa en die Amerikas gevind en dit spruit onder andere uit die Middeleeuse viering van Karnaval, net voor die aanbreek van die vastydperk van Lent.

Die gebruik van die Koning van die Idiote het ‘n vroeër ontstaansbron, naamlik die Saturnalia waar ‘n individu verkies is om die rol van Saturnus te vertolk. Hierdie persoon ontvang al die eerbied en voorregte van ‘n god. Na ‘n tyd sterf hy deur selfmoord te pleeg of deur ‘n ritualistiese offer. Cirlot toon hoe hierdie karakters binne die karnaval fungeer en wat die gebruik simboliseer.

*In every case they are symbolic of the ideas of duration and sacrifice, whereby, by means of inversion and transformation, the brevity and intensity of life may be contrasted with its vulgar mediocrity. (Cirlot 1971:279)*

Die gekose persoon wat die rol vertolk, dien as plaasvervanger vir die regte koning of god. Hierdie aspek van plaasvervanger is heel gepas binne die teater waar ‘n akteur

“instaan” vir iemand of iets anders wat nie teenwoordig is nie. Deur in te staan, word die entiteit tasbaar en sigbaar en ‘n ikoon van die afwesige. Die entiteit is nie self teenwoordig nie, maar word deur beeld en bemiddeling verteenwoordig.

Die opvoering van ‘n toneelstuk (en dan veral *Die Toneelstuk*) kan as ‘n karnaval in die klein gesien word. Behalwe vir die sosiale funksie van taal binne die karnaval (soos deur Bakhtin geïllustreer) is die kortstondige tydperk waarin die karnaval afspeel, ‘n geleentheid om alle aspekte van menslike bestaan sonder skuld te kan uitleef. Die verbreking van sosiale norme en reëls gedurende die tydperk van Karanval is “in its orgiastic sense, it is an invocation of primordial chaos and a desperate quest for the ‘way out of time’.” (Cirlot 1971:279) Tyd en ruimte (sowel as sosiale stand) word vir die duur van die karnaval minder duidelik geklassifiseer terwyl die “volk” die geleentheid kry om van rol te verwissel.

Die idee van ‘n “rol vertolk” of instaan in iemand anders se plek, sluit ook by die dubbelkarakter aan. Die dubbelkarakter, soos bespreek in afdeling 4.2 is weer in Baba Halfjan teenwoordig. In die eerste bedryf staan hy in die plek van Breytenbach as skrywer. Breytenbach is nie self as persoon op die verhoog nie, maar Baba Halfjan kan as ‘n dubbelkarakter vir Breytenbach gesien word. Die dubbelkarakter word so ver gevoer dat die Bywoord wat agter die gepubliseerde teks van *Die Toneelstuk* geplaas is, ook verwys na Breytenbach as Baba Halfjan. Die kommunikasie tussen Martiens (wat ook ‘n dubbelkarakter is van Marthinus Basson en derhalwe ook ‘n nie-literêre intertekstuele verwysing is), en Baba Halfjan wat gepubliseer is, is gebaseer op werklike e-poskorrespondensie tussen Breytenbach en Basson. Hierdie korrespondensie is ook op plekke in die teks opgeneem.

Die grens tussen werklikheid en fiksie word weereens vervaag. Hierdie vervaging van die grens vind alleenlik plaas omdat die Bywoord deel vorm van die gepubliseerde teks. Die teaterkyker het nie noodwendig die luukse om die Bywoord (of selfs die teks) voor of na die aanskoue van ‘n produksie te lees nie. Hambidge (2001) se stelling dat daar geen

buiteteks is nie, is meer gepas met die lees van die teks as by die aanskoue van 'n opvoering/produksie van die teks.

Wat die Bywoord wel duidelik maak, is dat Baba Halfjan 'n dubbel is vir Breytenbach, juis omdat die "dialoog" tussen Baba Halfjan en Martiens voorafgegaan is deur 'n dagboekinskrywing - Breytenbach se dagboekinskrywing. Weereens ontstaan die vraag of hierdie inskrywing uit 'n werklike dagboek geneem is, en of dit suiwer fiksie/gefabriseerde prosa is wat wil poog om 'n lig (of skaduwee) op die hoofteks te gooi. Hierdie vraag is moeilik (haas onmoontlik) om te beantwoord as ons nie Breytenbach vra, of sy dagboeke onder oë kry nie. Die vraag of dit wat geskryf het fiksie of werklikheid is, is nie eers belangrik nie. Dit wat gestel word, hetsy fiksie, waarheid of gefiksionaliseerde waarheid, dien as ontsluitende kodes vir leesstrategieë vir die leser. Dié kodes is onder andere: (1) Wat die bron van die inspirasie vir die teks was, naamlik die droom wat Breytenbach/Baba Halfjan in die tronk gehad het, (2) die gedig word genoem wat Breytenbach sou skryf, (3) die omstandighede wat gelei het tot die skep van die teks en ander bykomende inligting.

Die eerste aspek van die verwysings wat ondersoek moet word, is die feit dat die stuk gebaseer is op 'n tronkervaring van Breytenbach. Die tronkbundels van Breytenbach, of die siklus van die "ongedansde dans" waar Breytenbach Bangai Bird geword het, vorm literêre interteks met al die dramas van Breytenbach. Die tronkruimte waarin Breytenbach was met die skryf van sy tronkbundels, word (minder verdraai soos in *Boklied* en *Johnny Cockroach*) vir die gehoor binne die teateropset herskep. Bangai Bird word Baba Halfjan.

Die evolusie van Breytenbach as persoon en sy identiteit word sodoende gefigureer in die karakter van Baba Halfjan wat hy vir sy dramas herskep. Hierdie konstante metamorfose vorm 'n integrale deel van Breytenbach se werk en spruit uit die navolging van die Zen-Boedhiste waar *Satori* alleen deur konstante vervorming en integrasie van verskillende pole bereik kan word. Daarom bly die tronkbundels deel van 'n ongedansde dans en die skryfervaring 'n herlewing waar die karakter (Breytenbach) nie meer dieselfde is as toe

hy in die tronk gesit het nie. Die ervaring van verandering kom sodoende na vore. Breytenbach noem *Die Toneelstuk* ook ‘n herskryf/herinnering van sy tronkervaring en die skryf daarvan word ‘n “groteske ritueel” (2001:84) Die neerskryf van ‘n tronkervaring, hetsy dit ‘n herskryf van ware gebeurtenisse of suiwer fiksie is, deur iemand wat in die tronk is of was, word deur Monireh Baradaran (1998) as ‘n protesaksie teen die samelewing/regimes en ook die “self” beskou.

Baradaran (1998) wat ook as politieke gevangene in Iran tronkervarings gepubliseer het, stel:

*Everyone must feel the intimidating shadow of prison, but it must not be said or written that prisons exist, and political prisoners. Prisons must have tall impervious walls, so that whatever happens inside will remain hidden from all – yet all have to feel the presence of these walls.*

Breytenbach herskep sy/’n tronkervaring en verskuif die mure van die tronk dat die teater en die gevangenis een word. Die gehoorlede word mede-prisoniers en medepligtiges in die aanklag teen die misdadiger, wat in *Die Toneelstuk* se geval Baba Halfjan (Breytenbach) is. Hulle word nie net medepligtiges nie, maar hul word ook deur Baba Halfjan aangekla, aangesien hul deel vorm van die samelewing waarteen hy protes aanteken. Die aangeklaagde word aanklaer deur die plasing van die aksies in ‘n tronkruimte. Die stuk word ‘n verontskuldiging van die self en ‘n aanklag op die “ander”.

Soos reeds in die Bywoord aangedui is, noem Baba Halfjan dat die stuk op ‘n droom gebaseer is wat hy in die tronk gehad het. Dostojewski het hom kom besoek en Breytenbach het hom belooft om ‘n gedig te skryf waarna daar in *Die Gebroeders Karamazov* verwys is. Hierdie gedig is deur Breytenbach geskryf, maar dit het weggeraak. Die vraag ontstaan of hierdie gedig werklik geskryf is. Die stuk word wel die gedig, maar ander kwessies soos die geloofwaardigheid van die gebeurtenisse wat daarin beskryf is, word in die Bywoord word in twyfel getrek. ‘n Droom is nie die werklikheid nie. Die gehoor/leser beleef nie die aksies eerstehands nie. Hulle beleef ‘n oorvertelling van onwerklike gebeurtenisse, iets wat net in die kop van die skrywer gebeur het. In die opvoering van die stuk word die kyker nog verder van die werklike



verwyder, aangesien die aksies deur bemiddelaars/ dubbels/ akteurs aan hulle uitgespeel word.

Die neerskryf van so 'n ervaring/droom is die eerste vlak van verwydering van die oorspronklike gebeurtenis. Daarby het die herskryf jare na die oorspronklike insident plaasgevind, ná die vrylating van Breytenbach. Apartheid en die regime wat Breytenbach gevange geneem het, het ook al geval. Daar word dus omgegaan met die herinneringe van Breytenbach as primêre bron en aksie van en in die teks, gepaard met die nuwe gefiksionaliseerde aksies en dialoog.

Baradaran noem dat die behoefte om in die tronk te skryf gesetel is in die behoefte om verder teen diktators en die regime wat die individu in 'n tronk plaas, te protesteer. Die herinneringe van die tronkervaring word as vyand van die “diktator” gesien.

*To record these memories, only possible after release and in exile, is in some way the continuation of that same need which behind bars showed itself in handiworks. Writing, which inside was but a dream, after release immortalises memories (...) Reminiscences, initially an individual process, once in print can become collective memories. (Baradaran 1998)*

Die kollektiewe gevoel van Afrikanerskuld en die kwessies van skuldaanvaarding deur Blanke Afrikaners word in *Die Toneelstuk* aangeraak. Soos hierbo genoem, word teaterkykers/leser medepligtiges én aangeklaagdes. Die misdaad was Apartheid. Die politieke en sosiale konteks waarin *Die Toneelstuk* geskryf en opgevoer is, word goed in die teks belig. Die direkte verwysings in die teks na “Die Verklaring”, in die toneelteks, sowel as in die Bywoord, verwys na die “Tuiste vir Almal”-veldtog wat in Suid-Afrika geloods is. Hierdie veldtog en die implikasies wat dit het met betrekking tot interteks, is al in afdeling 4.2.3 bespreek. Breytenbach se persoonlike siening oor die kwessie van kollektiewe skuld word baie duidelik in 'n onderhoud met Marilet Sienaert in *The I of the Beholder* gestel.

*We obviously share responsibility for our story on earth and even for that invention or interpretation called History (...) ‘Collective guilt’, however, is an a-historical and a-political enterprise (one may even suggest that it is a-moral) to retro-actively impose a morality on the past in the light of present-day convictions and hypocrisies. (...) As a conscious human being making my own decisions I*

*reject the notion of shared guilt, and thus the need to confess and retribute, defined and confined solely by a shared colour and culture.* (Sienaert 2001:105-106)

Baba Halfjan, as alterego vir Breytenbach, is die skrywer van die skulderkenning in die stuk. Die toon van die skulderkenning wat die akteurs in die eerste bedryf moes sê, dui meer op 'n gespot of 'n onegte belydenis as opregte erkenning van skuld en berou. Baba Halfjan het nie hieraan deel nie, aangesien hy nog geen betekenisvolle woorde uiter nie. Dit is eers in die tweede bedryf, waar hy van sy popkostuum ontslae geraak het, dat hy die krag van die woord kan aanneem en sy berou op 'n geloofwaardige wyse kan bekendmaak. Slegs in die naaktheid en sonder om deur ander karakters te praat, kry hy betekenis (en selfs vergifnis).

Hierdie skulderkenning en “diepe berou” is op hom as individu gerig en dui nie op kollektiewe skuld of kollektiewe skulderkenning nie, aangesien die belydenis van Baba Halfjan in die tweede bedryf ook 'n tikkie humor by het en nie die uiters gestileerde voordrag van die belydenis in die eerste bedryf het nie. Deur die oordrewe belydenis, neem hy al die skuld op hom as karakter. Hy word die sondebok en ontnem die akteurs (gemeenskap) van hul skuld. Baba Halfjan as skrywer is die skepper van die gebeure op die verhoog. Hy is die 'god' net soos Maker in *Boklied* ook die skepper en manipuleerder van die aksies op die verhoog was.

Net soos Maker, moet Baba Halfjan ook boet vir dit waaraan hy skuldig is. In die gepubliseerde teks word die voetboeie wat om Dostoejefski se voete was deur Martiens aan Baba Halfjan se voete gebind waar hy in die agterste sel sit. Die swart Dostoejefski is bevry en gaan soen Dawid op sy mond om vergifnis te wys. In die produksie het die akteurs stelselmatig die verhoog verlaat, maar Baba Halfjan het op die verhoog gebly. Hy het nie in die agterste sel gebly nie. Hy het vroeër in die bedryf na vore beweeg toe hy opgehou het om vir Dostoejefski te tolk. Dostoejefski het die verhoog aan die kant verlaat, maar Baba Halfjan (het in die produksie by die Kunstekaap-teater) voor op die verhoogde orkesput wat deel van die verhoogvloer gevorm het, gesit. Hierdie orkesput het stelselmatig na benede gesak totdat die akteur nie meer sigbaar was nie. Net soos

Dostoejefski uit die onderwêreld na bo gerys het, sak Baba Halfjan, as nuwe skuldige na die onderwêreld.

Die ooreenkoms met Dostoejefski word verder gevoer. Dostojewski se werk kom weer ter sprake as daar na die interteks en die karakter Baba Halfjan gekyk word. Die werk van Dostojewski waarmee die kyker/leser van *Die Toneelstuk* met betrekking tot Baba Halfjan in gesprek tree, is *Notes from the underground*. Baba Halfjan kon onmiddellik in die lig van 'n onderling-karakter gesien word.

Die wisseling van posisies tussen Baba Halfjan en Dostoejefski is 'n evolusieproses wat al by *Boklied* gesien is. Dit dui ook in 'n mindere mate hoe Baba Halfjan en Dostoejefski dubbels vir mekaar kan wees. Die argument kon ook ontstaan dat Breytenbach homself as offer/sondebok sien, dat dit 'n rol is waarin hy geplaas is, nie net as gevolg van sy openbare lewe nie, maar ook as kunstenaar. Die belangrike rol van 'n sondebok is miskien om vir ander se sondes te betaal - iets waarmee Breytenbach miskien nie te geneë is nie, maar die sondebok maak die mens ook bewus van waar hy fouteer, waar hy tekort skiet.

Die kunstenaar tree so as sosiale waghod op. Dié rol plaas die kunstenaar nie net in die middel van die samelewing/gemeenskap nie, maar ook in so 'n mate op die periferie van die samelewing dat hy homself as buitestaander/onderling sien. Hierdie tweeledige positionering veroorsaak 'n interne stryd by Breytenbach. Hy wil nie deel wees van die "volk" nie, maar vanuit die buitewyke van die samelewing, plaas hy homself reg in die middel daarvan deur werk te skep wat probleme uitlig. Hierdie probleme, uitgebeeld as psigiese drogbeelde in woord, hou die spieël nie net vir homself op nie, maar ook vir die gemeenskap vir wie hy skryf, sy gehoor in die teater en die lesers van sy toneelstukke.

Baba Halfjan (en Breytenbach) as buitstaanderfigure word nie net deur hulself in die posisie geplaas nie. Die gemeenskap reageer op dit wat van hulle aan hulle gesê word. In *Die Burger* se meningspeiling, wat gevra het of Breytenbach van die Afrikaner vervreem of deur hulle aanvaar moet word, het 80% van die respondente vir

vervreemding gestem. Hierdie peiling is gedoen na die verskying van *Die Toneelstuk*, d.w.s. na Breytenbach die spieël vir die gemeenskap opgehou het. Die reaksie op die stuk dien as verdere vervreemding van die kunstenaar met betrekking tot die gemeenskap. Sodoende word Breytenbach meer van 'n buitestaander.

Die gevaar ontstaan dat die buitestaander so ver van sy gemeenskap verwyder kan raak dat hy/sy uit voeling met die gemeenskap kan raak. Breytenbach as 'banneling' is nie net psigies van die Suid-Afrikaanse gemeenskap verwyder nie, maar die geografiese afstand plaas hom ook duidelik as buitestaander en onderling in verhouding met die gemeenskap. Die kwessie van onderling en buitestaander en die nodigheid om in voeling met die gemeenskap te wees het Breytenbach in *Boklied* aangespreek. Ritsos (manifestasie van Breytenbach se revolusionêre kant) verklaar.

*Wat? Ek uit voeling? Ai, my bra, as jy maar kon weet hoe gatvol ek is van ondergronds lewe! (...) julle het die opsigters oor my rykdom geword. Ek het dit reggekry om die menseverwagtinge uit my siel te laat verdamp.* (Breytenbach 1998:41-42)

Die kwessies van afsondering en ballingskap is 'n toonbeeld van Breytenbach se lewe. Deur sy nomadiese bestaan behou hy kontak met verskillende punte in Afrika waar hy met verskillende groepe in aanraking kom. Die afstand van die "Afrikaner" is geografies, maar deur die kontak met ander groepe op die vasteland beweeg hy nader aan die Afrikaner deur die nomadiese bestaan. Die kontak wat Breytenbach met ander groepe het, help met die vorming van sy identiteit. Die verandering of evolusie van identiteit, die transformasie, is nie net 'n persoonlike verandering nie.

Deur die afstand tussen Breytenbach en die "Afrikaner", hetsy polities of geografies en sy weiering om homself met 'n spesifieke groep te identifiseer, beweeg hy nader aan die middelpunt van die "Afrikaner", juis omdat hy nié met hulle geïdentifiseer wil word nie. Die benaming "Afrikaner" is 'n te duidelike identifikasie van groep en denkvorm en dit druis in teen Breytenbach se idee van identiteit wat konstant in verandering is. Die lewe as nomaad is meer gepas, omdat:

*Breytenbach uses the image of the African nomad to caution that the very act of defining an identity (for the self or the other) is more than cultural affirmation.*

*Naming accrues power and it becomes a political act. (...) Because identity is normally predicated on an act of recognition which presupposes exclusion and demarcation, he pleads for the ideal of a 'bastard' identity. (Sienaert 2002:83)*

Die 'bastard', of persoon van gemengde afkoms, word duidelik in Baba Halfjan gevind. Die naam, behalwe vir die ooreenkoms met Breytenbach se naam self, dui al op die onspesifieke aard van die karakter, die onderling en buitestaander. Net soos Ritsos in *Boklied* as 'bastard' met die aanhalings uit Rimbaud ook van sy klare gestroop raak en wit gepoeier die waarheid uiter, so skep Baba Halfjan, deur die teks wat hy skep, 'n nuwe realiteitsvlak met 'n aparte lewensenergie.

Beide die Onderling van Dostojewski en Baba Halfjan is op die buitewyke van die gemeenskap te vinde. Baba Halfjan is in die tronk en die Onderling is op morele vlak van die gemeenskap verwyder. Albei karakters besit en stry met die dualiteit in hul persoonlikhede en aksies. Albei tree uit suiwer selfsugtige redes op en hul beskik oor die vermoë tot "incredible generosity and nobility and, at the same time, also of the greatest basement". (Marder, Meyer & Wyshak: 2000) Albei karakters toon ook aan hoe die sosiale utopia (van vergewe en vergeet) nie bewerkstellig kan word nie. In *Notes from the underground* en in *Die Toneelstuk* maak die skrywers van lang "semi-waansinnige monoloë en dialoë waar die mens om sy eie siel dans" (Grobler 2002:81) gebruik en die leser/kyker word konstant met sy mortaliteit gekonfronteer.

Die konfrontasie met die mens se sterflikheid word veral gesien in die verwysings na insekte en die gebruik van insekbeelde. Hetsy dit in Breytenbach se skilderkuns, digkuns of dramas is, dui die insekbeeld op beperkte visie soos in 'n gevangenis waar die uitsig op die buitewêreld beperk is. Deur die beperkte uitsig op die buitewêreld word die skrywer gedwing om na "binne te keer". Die proses van metamorfose waar die proses belangriker as die resultaat van die proses is, word ook na vore gebring. Wurms en maaiers verorber die mens se lyf na sy afsterwe.

Die insekte as laer skepsels bring die vernietiging van die mens tot stand en hierdie 'gevaar' vorm 'n inherente deel van die menslike psige. Die vrees vir die dood en wat

daarna volg, dien as motivering vir karakters se dade. Dit is hierdie vrees wat veroorsaak dat die onderling beskik oor die vermoë om beide banale en edele dade uit te voer. Die doodsvrees en konfrontasie met mortaliteit gebruik beide Dostojewski en Breytenbach en “transformeer hierdie siening en psigologiese realiteite en kondisies van denke” (Grobler 2002:81) en eggo Kafka se Gregor Samsa se karakter in *Metamorfose*.

Die kondisie van die gevangene (en kunstenaar) se denkprosesse kan met ‘n papiefase van ‘n insek vergelyk word. Die skrywer verkeer in isolasie en word gekonfronteer met die ‘self’ en die gevoelens en denke wat deur hom/haar beleef word. Hierdie konfrontasie word so intens dat die individu van homself vervreem raak, ‘n afstand doen van die self, sodat sy identiteit en wese ‘n simbool van die menslike kondisie word. Hierdie afstanddoen sluit ook by die Boedhistiese filosofie van die self en die algemene wêreldsiening aan deurdat die lewe as ‘n droom gesien word waar die individu van homself en alle aardse besittings moet afstand doen. Hierdie verwydering bring ‘n begrip oor die ware aard van die mens, die kosmos as geheel en die mens se posisie binne die kosmos.

Isolasie vir die kunstenaar is nodig, nie net om die werk te skep nie, maar ook om die kwaliteit van die werk vas te stel, vir sowel kreatiewe en persoonlike groei:

*“Then why have you written all this?” you will say to me. “I ought to put you underground for forty years without anything to do and then come to you in your cellar, to find out what stage you have reached! How can man be left with nothing to do for forty years?”* (Dostoevsky 1996)

Gedurende die isolasieproses verander Dostojewski se onderling deur die fokus van homself na die gemeenskap te verskuif. Baba Halfjan verskuif sy klem van die gemeenskap na die persoonlike, aangesien hy eers ‘n gemeenskaplike skuldbelydenis geskryf het vir die eerste bedryf en in die tweede bedryf sien ons ‘n persoonlike skuldbelydenis. Die verandering in klem is ook in die produksie visueel voorgestel. Eers was Baba Halfjan ‘n aaklike karakter wat homself bevuil het. Sy kostuum het die kyker ook laat dink aan ‘n uitgevrete maaier. Weereens is die beklemtoning van die

insekmotief teenwoordig. Die karakter teer op die gemeenskap in die fase van isolasie, net soos die gemeenskap ook van hom af teer.

Nadat Baba Halfjan na die agterste deel van die verhoog geskuif het en in lig en lokasie geïsoleer is, het hy van die insekkostuum ontslae geraak en mens geword. Die vergelyking kan tussen 'n papie en 'n skoenlapper getref word. Hy het uit sy onderlinge bestaan (papie) gevorder tot 'n persoon wat deur sy persoonlike betrokkenheid sy groter konteks binne die gemeenskap gevind het (skoenlapper). Vanuit hierdie bewuswording kon hy sy ware plek as onderling en kunstenaar inneem en daal hy aan die einde van die stuk na die onderwêreld vir sy veertig jaar van afsondering, aangesien die resultaat van die proses nie die belangrikste element is nie, maar die proses is van groter belang.

Saam met die neerdaal na die onderwêreld gee Dawid 'n gil van 27 sekondes lank en die woorde van Artaud, 'n mede-onderling, is 'n gepaste beskrywing vir die gebeure wat in die opvoering afgespeel het:

*I am falling.*

*I am falling but I am not afraid.*

*I express my fear with the sound of fury, in a solemn bellowing (...)*

*The falls begin here.*

*The cry I have just uttered is a dream.*

*But a dream which engulfs dreams. (Artaud 1977:98-99)*

Die proses van metamorfose word herhaal om met die volgende produksie van die teks weer te voorskyn te kom.

#### 4.2.7) *Martiens*

Net soos die karakter Dawid op 'n werklike persoon (Dawid Minnaar) gebaseer is, so is die karakter Martiens ook op 'n werklike persoon gebaseer, naamlik Marthinus Basson wat die regisseur van aldie Breytenbach se dramas was. Die karakter Martiens is ook die regisseur van die toneelstuk waaraan Dawid en Anna onder die toesig van Baba Halfjan, die bewaarder en die hond in die eerste bedryf, repeteer.

Die fisiese ooreenkoms tussen Martiens en Marthinus Basson is ook heel duidelik in die opvoering oorgedra. Antoinette Kellerman (wat wéér die rol van ‘n man in ‘n Breytenbach-drama vertolk) het die rol van Martiens gespeel. Sy het ‘n vals bokbaard en snor gedra om Basson se voorkoms na te boots, sowel as ‘n ronde raambriël. (Kyk foto 8 in die Bylaag) Die kostuum wat sy gedra het, het ook ‘n ooreenkoms met Basson se daaglikse kleredrag getoon, veral die onderbaadjie met die vele sakke waarvoor Basson nou al bekend geword het. Kellerman het ook met ‘n sterk velêre brei haar dialoog gelewer – net soos Basson praat. Sy kenmerkende wiegstappie het sy ook goed nageboots.

Martiens se rol as regisseur beteken ook dat hy as interpreteerder van die teks moet optree. Die probleme wat die teks veroorsaak, noop hom om Baba Halfjan te vra om die teks te verkort. Hierdie versoek word nie gunstig ontvang nie. (Breytenbach 2001:24) As Martiens as ‘n dubbel vir Marthinus Basson is, Dawid vir Dawid Minnaar en Baba Halfjan vir Breytenbach self, kan dié gebeurtenis in die teks gesien word as Breytenbach se kommentaar op die rol van die skrywer, regisseur en akteur. Hierdie kommentaar word met ‘n tong in die kies gelewer en kan nie ernstig opgeneem word nie.

Breytenbach buit die teorie van postmoderne teater uit en plaas die problematiek van die toeskrywing van rolle binne die kommunikatiewe spel uit. Dit doen hy deur die rolle wat tradisioneel binne die teater toegeskryf word aan akteur en regisseur en skrywer almal op die verhoog te plaas. Die metatekstuele spel dui die proses van teatermaak aan. Die repetisie word die toneelstuk waarna daar gekyk word. Rolle word gewissel en die toneelstuk wat in die tweede bedryf uitgespeel word, is ook ‘n tipe repetisie (Breytenbach 2001:75).

Martiens is aan Baba Halfjan onderdanig. Die skrywer bly teenwoordig om toesig oor die interpretasie van sy teks te hou. As diktatoriese skepper van die teks bly hy egter verbasend stom. Sy afkeur van voorstelle word net deur nie-verbale aksies bekendgemaak. Dit is Martiens wat betekenis/lewe aan die teks moet gee. Martiens op sy beurt is ‘n “gefrustreerde boelie-regisseur” (Basson 2001:77) wat sy mag laat geld met



betrekking tot die akteurs Dawid en Anna wat die spreekbuis is waardeur die teks oorgedra word.

Basson (2001:76) noem die eerste bedryf 'n repetisie van Dawid, wat onder andere sy verweer ter verdediging van sy kunstenaarskap insluit. Dit is hierdie verdediging van kunstenaarskap wat binne die teater ander dimensies begin aanneem, juis as gevolg van die betrokkenheid van hekwagters en bemiddelaars (spreekbuis) binne die teatrale kommunikasieproses.

Die regisseur word as hoof hekwagter van die boodskap binne die teatrale medium gesien. Hy bepaal in watter vorm die boodskap aan die gehoor oorgedra word. Hy moet 'n interpretasie aan die geskrewe werk gee en hierdie funksie van die regisseur is besonder duidelik op die verhoog uitgebeeld met Martiens wat met 'n lang rol teks in sy hande rondloop en dit konstant raadpleeg. (Breytenbach 2001:22) Gedurende die eerste bedryf is Martiens die karakter wat alles bymekaar moet hou. Die toneelstuk moet gerepeteer word en dit is sy werk om die akteurs te lei in hoe die teks voorgedra moet word. Hy tree daarom as hekwagter op met Dawid as die spreekbuis waardeur die teks oorgedra word. Die aard van die teks maak Dawid nie net die spreekbuis van die teks nie, maar ook die "braakorgaan" van die skrywer van die teks, naamlik Baba Halfjan (Breytenbach 2001:17).

In die tweede bedryf word Martiens die spreekbuis van die skrywerkarakter Dostoejefski en selfs in 'n mate die spreekbuis van Baba Halfjan wat die toneelstuk geskryf het. Die oorneem van die rol as interpreteerder/spreekbuis kan gesien word waar Dawid sy mantel van linte afhaal en om Martiens hang. Dawid word 'n karakter in die toneelstuk, maar Martiens word nie 'n ander karakter nie, sy rol binne die opvoering verander net.

Martiens se vertaling van dit wat Dostoejefski sê, is soos reeds aangedui, foutief. Dit is in die oordra van die teks van Baba Halfjan waarin die foute lê. Martiens kan net dit wat in die teks is aan die ander oordra, maar deur die foutiewe vertaling word Martiens die middelpunt van die onsekerheid binne die opvoering. Die persoon wat veronderstel was

om helderheid aan die opvoering te bring, naamlik die regisseur van die stuk, word persoon wat helderheid en betekenis vernietig. Die vernietiging van betekenis ontstaan op die eerste vlak deur die misverstande wat tussen spelers en regisseurs ontstaan. (Basson 2001:77) Die misverstande word verder gekompliseer deur die verskillende diskoerse wat mekaar konstant in die rede val. “Suiwerheid word vernietig om die leuen te laat leef”. (Basson 2001:77)

Die gebrek aan betekenis kan toegeskryf word aan die afwesigheid van die outeur van die teks, Baba Halfjan, wat nie meer direk by die spel betrokke is nie. As Baba Halfjan dan later in die tweede bedryf na vore kom en uiteindelik sinvolle dialoog voer, is dit te laat om duidelikheid te kry. Die spel het te ver gevorder en hy kan niks meer doen om sy toneelstuk te red nie. Elkeen wat deel was van die proses het hul dade en dialoog tot die uiterste gevoer. Al wat dan oorbly om te doen is om halt te roep aan die gebeure op die verhoog. Die repetisie en die spel is verby.

## 5. SLOT

*Met de woorden van Beckett: 'Ik kan niet verder, ik moet verder.' Dat is schrijven voor mij, krabben aan de wonde, het afhalen van het roofje. Dat is het pijnlijke. Want er is alijd het onvolmaakte, het onbevredigende. En tegeljkertijd is er de herkenning van de pijn, want zoveel van wat je skryfjft komt voort uit pijn. (Breytenbach in Teeuwen. De Standaard 04/02/1999:7)*

*Dat Pyn bestaan is onnodig Heer.  
Ons kan goed genoeg daarsonder leef.  
'n Blom het nie tande nie. (Breytenbach 1967:14)*

In die skryfwerk van Breytenbach, wat die resultaat van pyn is, kla hy die Suid-Afrikaanse gemeenskap as martelaars aan. Die aanklagte het nie op dowe ore geval nie en die reaksie was net so kragdadig soos die aanval. Die reaksie was miskien misplaas deur die tekste en die skrywer aan te val en uit te kryt vir alles wat sleg is in die teater. Die reaksie wys wel dat daar aan 'n rou wond gekrap word.

Die produksie van die Breytenbach-dramas het enkele kwessies binne die Afrikaanse teateropset uitgelig. Die gehoorlede het nie net probleme met die gebrek aan plot gehad nie, maar ook met die taal wat Breytenbach gebruik (asook die onderwerpmateriaal). Basson se regie het gepoog om die kodes visueel voor te stel, maar vele kere sonder sukses, aangesien die tekens wat deur die geskrewe teks daargestel is, vreemd was vir die Afrikaanse teaterganger wat tot 'n groot mate in die stremmende kloue van naturalisme en realisme vasgevang is. Gehore verwag tot 'n seker mate 'n storie wat vertel word in 'n verstaanbare taal, veral waar daar van dialoog gebruik gemaak word.

Die blote sintuiglike ervaring van 'n teatrale voorstelling is vir die Afrikaanse gehore vreemd as dit buite die kuns- of musiekgenres gebruik word. Die dramatiese aksie word in Breytenbach se toneelstukke in 'n groot mate in die dialoog gevind – dialoog wat nie altyd verstaan is nie. Die ryk poëtiese en metaforiese beelde, so getrou aan Breytenbach se poësie, die sterk ideologiese gelade boodskappe en wye verwysings na ander tekste word 'n slagveld van beelde waaruit die gehoorlede/lesers betekenis moet skep.

Die kommentaar wat Breytenbach op die gemeenskap lewer stel, volgens Willoughby (2001 - Internetbron) geen nuwe insigte in die openbare ruimte nie.

*Breytenbach (...) is recast, despite all Basson's good offices, as a political reactionary. Basson's failure to render Die Toneelstuk into viable theatre is a measure of Breytenbach's ineptitude as a dramatist and his failure to say anything new and fresh about or politics – indeed, to say anything at all.*

Willoughby se onnodig skerp resensie mis die punt van die teks en produksie en getuig van duidelike mislesing van die opvoering. Die doel van die tipe tekste van Breytenbach is nie om iets nuuts te sê nie. Gedurende 'n tyd soos by die draai van 'n eeu en 'n millennium, asook die oorgangstydperk in die Suid-Afrikaanse politiek waar die burgers van die land poog om hul posisies in die nuwe samelewing te vind, word onsekerheid en 'n herbesoek van dit wat was 'n belangrike komponent van die menslike bewussyn. Hierdie bewussyn word dan ook in die kunste weerspieël.

Dit wat Breytenbach sê is al voorheen in Afrikaanse dramas gesê, maar hoe hy dit sê is vernuwend en die dramas vorm 'n belangrike komponent van die postmoderne Suid-Afrikaanse dramas. *Boklied*, *Johnny Cockroach* en *Die Toneelstuk*, in teks en aanbieding het 'n donker deel van Suid-Afrika se geskiedenis en die hede belig. Die literêre waarde van hierdie dramas oorskry die pogings van ander dramaturge in die Afrikaanse drama soos Pieter Fourie, Charles Fourie en Deon Opperman se pogings wat vele kere ook as postmoderne teater beskryf kan word.

Die verskil tussen dié dramaturge en Breytenbach is dat die Breytenbach-tekste nie so sterk ingestel is op die gemiddelde teaterkyker nie. Die kommersiële sukses van *Boklied*, en *Die Toneelstuk* by die feeste is nie altyd by ander speelvakke herhaal nie. *Johnny Cockroach* het wel vol sale getrek by die opvoering daarvan in Kaapstad, maar *Die Toneelstuk* se speelvak is as gevolg van 'n tekort aan belangstelling verkort. Die vraag ontstaan, as daar na die bywoningsyfers van die stukke buite feesverband gekyk word, of sulke opvoerings soos *Boklied* en *Die Toneelstuk* bestaansreg as teaterproduksies het. Die antwoord is 'n onomwonde ja.

Die kunstefeesruimte is een van die min plekke waar vollengte stukke gefinansier en opgevoer kan word, juis as gevolg van die teenwoordigheid van groot groepe mense wat as gekonsentreerde gehoor groepe kan dien.

Die vervaging van die Nasionale Kunsteraad se rol in die produksies van nuwe werke, het kunstenaars genoop om op hul eie produksies op die planke te bring. Hiërdie tipe produksies word vele kere volgens 'n "feesformaat" geskep. Die feesformaat van 'n oorgrote meerderheid nuwe produksies impliseer 'n klein rolverdeling, meestal min dekor en kostuums en die stukke speel nie langer as 'n uur nie. Die stukke kan ook sodoende maklik van een fees na 'n ander verskuif.

Die finansiering van die kunstefees gee kunstenaars die geleentheid om 'digter' vollengte tekste met groter rolverdelings op die planke te bring. Hiërdie tipe produksies word dan ook op die hoof fees aangebied. Sodoende word daar 'n geleentheid geskep om nuwe werk met 'gewig' op die planke te bring. Die kunstefees, in hierdie verband, vervul tot 'n groot mate die rol wat die Nasionale Kunsteraad vir jare lank vervul het. Dit is juis hierdie belangrikheid van die groot produksies wat vele gehoorlede kwaad maak.

Hoekom word daar geld aan produksies bestee wat min gehoorlede verstaan? Dit is nie 'n maklike vraag om te antwoord nie en ek oorvereenvoudig dit heel moontlik, maar dit is nodig dat hierdie duur, "onverstaanbare", aanstootlike, pragtige, opregte en kunstige tekste ook die geleentheid kry om in produksie tot hul reg te kom en nie net in gepubliseerde vorm te bestaan nie. Dié tipe produksies bring 'n belangrike balans as hulle vergelyk word met die oppervlakkige, feesformaat vermaak.

Die ander kwessie wat ook van nodig is om te ondersoek is of die tipe gehore by die kunstefees, die tipe gehore is wat die toneelstukke kan verstaan. Is hierdie gehore die teikengehoor? Soos die kunstefees ontwikkel het, en veral die kunstefees waar daar klem gelê word op Afrikaanse produksie, het die gehore ook tot 'n groot mate verander. Baie besoekers aan kunstefees gaan nie daarheen om produksies te kyk of uitstallings by te woon nie. Die kunstefees het 'n kuierplek geraak vir Afrikaanssprekendes.

Breytenbach se *Die Toneelstuk* het baie Xhosa in die opvoering gehad. Die gehoor, veral in Oudtshoorn was nie almal Xhosa magtig nie. Die gehoor was meestal blanke, Afrikaanse persone. Die feesgehoor is daarom nie die ideale gehoor vir so 'n produksie soos *Die Toneelstuk* nie.

Marthinus Basson het self ook erken dat die produksie van *Die Toneelstuk* nie die gehore gehad het wat die produksie moes kry nie. Hy herroep wel 'n "ideale" gehoor wat die stuk gehad het by die speel in Kaapstad. Die openingsaand by Artscape was die helfte van die gehoor swart, Xhosa-magtige teatergangers. In die tweede helfte het hulle gerol soos hulle gelag het, juis omdat hulle verstaan wat op die verhoog aangaan. Die ander (wit) deel van die gehoor kon nie alles verstaan nie, maar hulle het geweet dat daar onder andere ook vir hulle gelag word. Dit was volgens Basson wat hy onder andere met die produksie wou bewerkstellig. Dié tipe geleentheid sou nie weer vorendag kom nie, en dit was duidelik ook nie die geval in Oudtshoorn nie.

Die feesopset bied daarom die finansiële ondersteuning om produksies soos *Boklied* en *Die Toneelstuk* op die planke te bring. Dit is ook belangrik dat hierdie produksies gedoen word. Die gehoor waarvoor die produksies gespeel word, is nie altyd gepas nie. 'n Groter deel van die gemeenskap (wat ongelukkig by so 'n kunstefees nie altyd goed verteenwoordig word nie) sou miskien die produksies meer kon waardeer as gevolg van taalkwessies, ensovoorts, maar selfs al het die stukke nie die "ideale" gehore gehad nie, is dit tog noodsaaklik om hierdie tekste op te voer om die vlak van (Afrikaanse) teater te verhoog uit die middelmatige tekste en produksies wat huidiglik op groot skaal aan "lui" gehore opgedis word.

Dit is jammer om te sê, maar produksies soos *Boklied* en *Die Toneelstuk* is somtyds die enigste produksies wat die kuns in die kunstefees sit. Dit is somtyds net nie goed genoeg om kuns vir kuns te waardeer nie, want die wagwoorde van teatervermaak in Suid-Afrika het te lank die klem op "toeganklikheid" gelê. Die oomblik as teater 'n bietjie van 'n elitistiese reuk aan hom het, word dit afgemaak as eurosentries of volksvreemd.

Die slagveld wat Breytenbach skep deur sy teks en beeld maak van sy werke “elitistiese” kuns. Die avant gardistiese plasing van die tekste maak hulle nie minder belangrik binne die Suid-Afrikaanse dramarepertoire nie. Realisme en die Teater van die Absurde was ook eers elitistiese kuns voordat dit deur die wêreld as norme van uitbeelding aanvaar is. Die Breytenbach-dramas gaan nie noodwendig popularistiese vermaak word nie, maar ek glo dat die invloed van hierdie werke nog in die toekoms gesien sal word.

Of hierdie tekste van Breytenbach weer opgevoer sal word, kan daar op hierdie stadium geen duidelikheid wees nie. ‘n Nuwe produksie van dieselfde teks sal wel tot ‘n groot mate in die skaduwee van Marthinus Basson se produksies wees. Ek wil nie sê dat moontlike produksies van die toekoms nooit beter as die produksies wat dit voorafgegaan het, sal wees nie.

Die reaksie wat die eerste produksies van die tekste veroorsaak het, hetsy dit as gevolg van die regie, teks of die uitwysing van die pole van opinie was, sal as spoorelement in ander produksies kan dien. Hierdie kontroversiële eerste produksies sal sodoende intertekstuele verwysings na die teks in ander opvoerings van dieselfde teks, vorm. Die damwal het dan al gebreek en die reaksie van die publiek sal sekerlik nie soveel opskudding veroorsaak soos met die eerste opvoerings daarvan nie. (Vergelyk byvoorbeeld die reaksie van die gehore by die herlewing van P.G. du Plessis se *Siener in die Suburbs* gedurende die KKNK in 2002 met die gehoorreaksie by die oorspronklike opvoering van die teks.) Herlewings van die tekste in opvoerings van die toekoms, word ‘n herbesoek aan die slagveld van teks, konteks en betekenis waar Breytenbach die eerste skoot gevuur het.

Hierdie studie met sy primêre fokus op interteks in *Boklied* en *Die Toneelstuk* kan as ‘n fondament dien vir ryke besprekings oor die tekste. Ander velde wat by hierdie studie kan aansluit is ‘n ondersoek na die skrywersidentiteit van Breytenbach in die dramas, die ikoniese waarde van die geskrewe woord binne ‘n produksie en analyses van herhalende simbole in die tekste en noue lesing met Breytenbach se gedigte en skilderkuns om die evolusie van beelde te volg. Ook sou veel meer indringend na gehoorresepsie en die

impak van die produksie gekyk kan word. Mens sou hoop dat sodanige tipe studies die slagveld van die tekste 'n meer verstaanbare ruimte kon maak.



## 6. BRONNELYS

Abel, L. 1964. **Metatheatre – A new view of Dramatic Form.** New York: Hill & Wang

Adams, H. (Red.) 1992. **Critical theory since Plato. – Revised Edition.** Fort Worth, Philadelphia, San Diego, New York, Orlando, Austin, San Antonio, Toronto, Montreal, London, Sydney & Tokyo: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Aronson, A. 2000. **American avant garde theatre: a history.** London & New York: Routledge

Artaud, A. 1977. **The Theatre and its Double.** London: John Calder.

Audi, R (Red.) 1999. **The Cambridge Dictionary of Philosophy. 2<sup>nd</sup> Edition.** Cambridge: Cambridge University Press.

Baradaran, M. 1998. *Prison in Art and Literature.* <http://www.iran-bulletin.org/Prison.html>. (Ottrek van Internet.)

Barthes, R. 1983. **Simulations.** New York: Semiotext(e).

Basson, M. 1998. **Boklied-programnotas** by die opvoering by die KKNK. Oudtshoorn.

Basson, M. 2001. *Tydbom verbloem as 'n boek.* **Insig.** Julie 2001:76 – 77.

Berry, R. 1996. *First Descents into The Inferno: Parallel Ideology and Experience in Conrad's Heart of Darkness and Dostojevsk's Notes from The House of the Dead.* <http://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no2/descent.html> - Ottrek van die Internet

Birringer, J. 1991. **Theatre, theory, postmodernism**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Bosch, E. 2001. *Wittes dóén ook; teken nie net dokumente nie*. **Die Kerkbode**. 16 Februarie 2001.

Breytenbach, B. 2001. **Die Toneelstuk**. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.

Breytenbach, B. 2001. **Die Toneelstuk**. Regie en ontwerp: Marthinus Basson. Spelers: Jan Ellis (Dawid/Inkwisiteur), Antoinette Kellerman (Martiens), Chan Martin (Anna/Mamma Jesus), Anton Smuts (Baba Halfjan), Albert Maritz (Bewaarder/Ivan), Rob van Vuuren (Hond/Aljosja), Christopher Gxalaba (Dostoejefski).

Breytenbach, B. 2000. *Die bobbejaan agter die bult*.

<http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/01breyten.asp>. Onttrek van die Internet.

Breytenbach, B. 1998. **Boklied**. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.

Breytenbach, B. 1998. **Boklied**. Regie en Ontwerp: Marthinus Basson. Dawid Minnaar (Maker), Duma Mnembe (Adam), Monble Nkonyeni (Isis), Gustav Guldenhuys (Tereus), Emile Serfontein (Ritsos), Grethe Fox (Madonna), Antoinette Kellerman (Farenj), David Isaacs (Toeskouer/grootbek), Brian Heydenrych (Musikant/Voëlengel).

Breytenbach, B. 1995. (Saamgestel deur Ampie Coetzee) **Die hand vol vere**. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.

Breytenbach, B. 1994. **Plakboek**. Groenkloof: Hond.

Breytenbach, B. 1967. **Die Huis van die Dowe**. Kaapstad en Pretoria: Human en Rousseau.

Breytenbach, B. 1967. **Die ysterkoei moet sweet**. Johannesburg: Afrikaanse Pers-boekhandel.

Brink, A.P. 1974. **Aspekte van die nuwe drama**. Pretoria & Kaapstad: Academica.

Brown, R.J. 2001. **The Oxford illustrated history of the Theatre**. Oxford & New York: Oxford University Press.

Burger, W. 1993. *Van "Lag vir die waarheid" tot "Postmodernistiese Hoop"*. **Tydskrif vir Letterkunde**. Jg 31(4):21-33.

Chandler, D. 2001. *Semiotics for Beginners*.

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html> (Onttrek van Internet.)

Cirlot, J.E. 1971. **A Dictionary of Symbols**. 2<sup>nd</sup> Edition. London: Routledge & Kegan Paul.

Clark, T. 1992. **Derrida, Heidegger, Blanchot**. Cambridge: Cambridge University Press.

Cloete, T.T. 1992 **Literêre terme en teorieë**. HAUM-literêr.

Culpeper, J., Short, M. & Verdonk, P. (Eds) 1998. **Exploring the language of Drama**. London & New York: Routledge.

Currie, M. 1998. **Postmodern Narrative Theory**. New York: St. Martin's Press, Inc.

Davey, L.A. 1984. *Communication and the Game Theatre*. **Poetics**. 13:5-15.

Davis, S. 1999. *"Metatheatre"* <http://instruct1.cit.cornell.edu/Courses/engl327/327.meta.html> (Onttrek van Internet).

Dean, A & Carra, L. 1980. **Fundamentals of play directing**. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart & Winston.

De Jager, C. 1991. **Die Rituele Teater: 'n Onvermydelike toetrede tot die Heilige Spel**. Universiteit van Stellenbosch: Ongepubliseerde Magister-tesis.

Dommissie, H. 1998. *Boklied kan die dood van die Afrikaanse toneel inlui*. **Die Burger**. 1998.04.23:13

Dostojewski, F.M. 1912. **The Brother Karamazov**. London: Heinemann & Zsolnay Ltd.

Dostoevsky, F.M. 1996. **Notes from the Underground**. Project Gutenberg Release. <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=600> (Onttrek van Internet.)

Duvenage, P. 1998. *Boklied en die denke van ons tyd*. **Fragmente** Nr 2:144-147.

Eagleton, T. 1996. **Literary Theory – An Introduction**. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

Foucault, M. 1979. *What is an author?* In Harari, J.V. **Textual Strategies**. London: Methuen & Co Ltd.

Fourie, C.J. 1999 *Breyten Breytenbach: Boklied*. **Tydskrif vir Letterkunde** Jg 37(2):126-131

Fuchs, E. 1985. *Presence and the Revenge of Writing*. **Performing Arts Journal**. Vol 9 nr 2 & 3:163-173

Galloway, F. 2002. *Breyten en die volk*. [www.mweb.co.za/litnet/seminaar/07breytenbach.asp](http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/07breytenbach.asp). (Onttrek van internet.)

Galloway, F. 1990. **Breyten Breytenbach as openbare figuur..** HAUM-literêr

Grant, M. & Hazel, J. 1993. **Who's who in classical mythology**. New York: Oxford University Press.

Grobler, M. 2002 *Die Toneelstuk van Breyten Breytenbach as die oorlogsmasjien. Fragmente*. No 9:73-87

Grobler, M. 2002b. *Drome, herinneringe, binnebloei en ander fasette: 'n intertekstuele gesprek met Breytenbach se skilderkuns*. <http://www.mweb.co.za/litnet/teater/06binnebloei.asp> (Onttrek van Internet).

Hambidge, J. 2001. *Breytenbach gooi 'n groot skadu*.  
<http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/06toneelstuk.asp>. (Onttrek van Internet).

Hambidge, J. 1995. **Postmodernisme**. Pretoria: J.P. van der Walt.

Hand, S. 1990. *Missing you: intertextuality, transference and the language of love* in

Worton, M & Still, J. 1990. **Intertextuality – Theories and practices**. Manchester & New York: Manchester University Press.

Harari, J.V. 1979. **Textual Strategies**. London: Methuen & Co Ltd.

Jansen, M. & Nel, S.S. 1998. **Kommunikasiereg**. Pretoria: UNISA.

Jensen, S. 2001. *Fyodor Dostoevsky*. [http://www.suite101.com/article.cfm/classic\\_literature/68366](http://www.suite101.com/article.cfm/classic_literature/68366) (Onttrek van die Internet).

Jung, C.G. 1949. *The psychological aspects of the Kore*. In Jung, C.G. en Kerényi, C. **Essays on a science of mythology**. New York: Pantheon.

Keep, C., Mclaughlin, T. & Parmar, P. 2000. *The Electronic Labyrinth*.  
<http://www.iath.virginia.edu/elab/hfl0278.html> (Onttrek van Internet).

Kirby, E.T. 1975. **Ur-drama. The origins of Theatre**. New York: New York University Press.

Kowzan, T. 1968. *The Sign in the Theatre*. **Diogenes** 61:52-80

Maartens, N. (Datum onbekend.) *Kraai die teater koning op die land se mishoop?*  
<http://www.mweb.co.za/litnet/teater/marthinus.asp> (Onttrek van Internet.)

Marcel, G. 2002. **Toenadering tot die ontologiese misterie**. Pretoria: Fragmente Uitgewers.

Marder, J., Meyer, M. & Wyshak, F. 2000. *Dostoevsky's Notes from Underground. – A Study guide*. [Http://community.middlebury.edu/~beyer/courses/previous/ru351/novels/UGMan/ugman.html](http://community.middlebury.edu/~beyer/courses/previous/ru351/novels/UGMan/ugman.html) (Onttrek van Internet).

McMinn, G. 1998. *Boklied: Breyten stel erg teleur*. **Die Burger**. 1998.04.25:10

Mouton, M. 1989. **Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek**. Potchefstroom: PU vir CHO.

Oates, J.C. 1999. *Tragic and comic visions in The Brothers Karamazov*.  
“[www.usfca.edu/fac-staff/southern/karamazov.html](http://www.usfca.edu/fac-staff/southern/karamazov.html)”. (Onttrek van Internet).

Parada, C. (Datum onbekend) *Aphrodite*, <http://homepage.mac.com/cparada/GML/Aphrodite.html>. (Onttrek van Internet).

Popovici, V. 1984. *Is the stage- audience relationship a form of dialogue?* **Poetics** Vol 13:111 - 118

Renders, L. (Datum onbekend) *Op zoek naar heelheid: proza 2001*.  
<http://user.online.be/gramadoelas/ozalit/ozalit10.htm> (Onttrek van Internet).

Roos, H. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In Van Coller, H.P. **Perspektief en Profiel. Deel 1**. Pretoria: J.L. van Schaik.

Rossouw, J. 1998. *Boklied: 'n Religie vir Ons Tyd. Fragmente*. Nr 2:132-143.

Roventa-Frumusani, D. 1984. *Linear and tabular in a semiotic reading of the dramatic communication*. **Poetics** Vol 13:71 – 81.

Savvas, M. (Datum onbekend.) *Late into the night*. [www.press.jhu.edu/journal\\_of\\_modern\\_greek\\_studies/v015TL/15.2br\\_rits](http://www.press.jhu.edu/journal_of_modern_greek_studies/v015TL/15.2br_rits)

Sienaert, M. 2001. **The I of the beholder**. Cape Town: Kwela Books.

Simons, L. 1921. **Het drama en toneel in hun ontwikkeling**. Amsterdam: De maatschappij voor goede en Goedkoope Lectuur.

Simpson, P. 1998. *Odd talk: Studying discourses of incongruity*. In Culpeper, J., Short, M. & Verdonk, P. **Exploring the language of Drama**. London & New York: Routledge.

Styan, J.L. 1981. **Modern Drama in theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press.

Tanner, A. 1997. (Datum onbekend.) *The God and Goddess associated with Love*.  
<http://www.angelfire.com/ca/Cedra/Aphrodite.html> (Onttrek van Internet).

Teeuwen, L. 1999. *Zuid-Afrika is een schrijversland. Interview met Breyten Breytenbach*. **De Standaard** 04.02.1999:7

Tubbs, S.L. & Moss, S. 1994. **Human communication (7<sup>th</sup> ed)**. New York: McGraw-Hill.

Tuiste vir Almal. 2000. *Declaration of Commitment*.  
<http://www.homeforall.org.za/declaration/declafr.asp> (Onttrek van Internet).

Van Coller, H.P. (Red.) 1998. **Perspektief en Profiel. Deel 1**. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van der Westhuizen, P.C. 1995. **Selfrefleksiwiteit in die (post)modernistiese drama/teater**. Universiteit van Suid-Afrika: Ongepubliseerde Meesterstesis.

Van Heerden, E. 1997. **Postmodernisme en prosa**. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.

Van Reeth, A. 1994. **Ensiklopedie van die Mitologie**. Vlaeberg.

Van Vuuren, H. 1999. *Die "Long walk to clarity": 'n Leesstrategie vir Breyten Breytenbach se Boklied*. **Tydskrif vir Letterkunde**. Jg 36 (4):44-53.

Van Wyk, J. 2001. *Teks, Skrywer en die Dood*. **Fragmente**. Nommer 8:80-94.

Viljoen, H. (1998). *Breyten Breytenbach (1939 - ) alias Pamus, Alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, Alias Kamiljoen*. In Van Coller, H.P. (Red.) **Perspektief en Profiel. Deel 1**. Pretoria: J.L. van Schaik.



Viljoen, L. 2001. *Breyten skilder op wye doek*. **Die Burger**. 2.7.2001:8

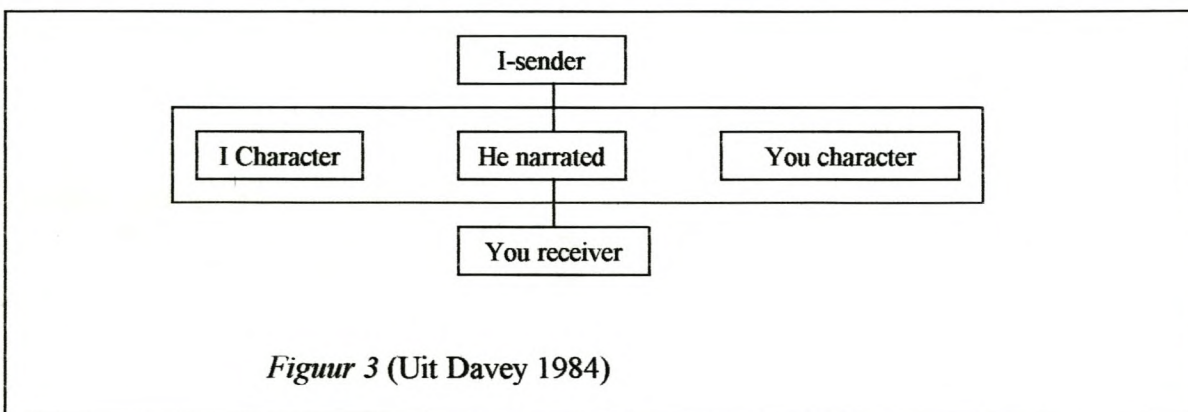
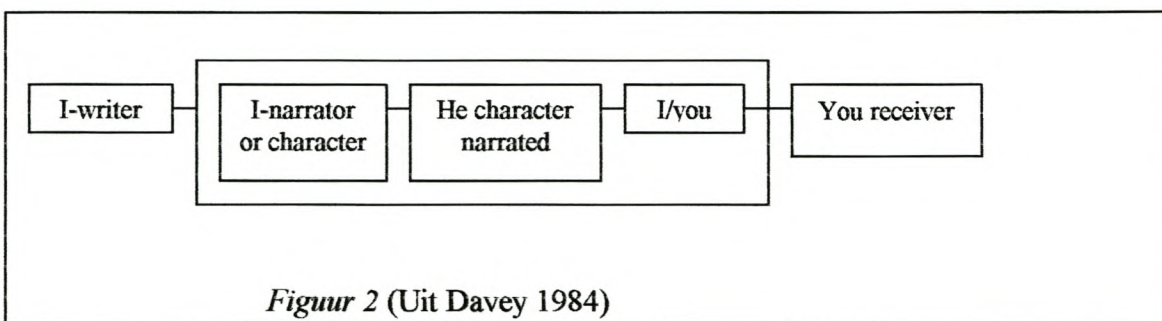
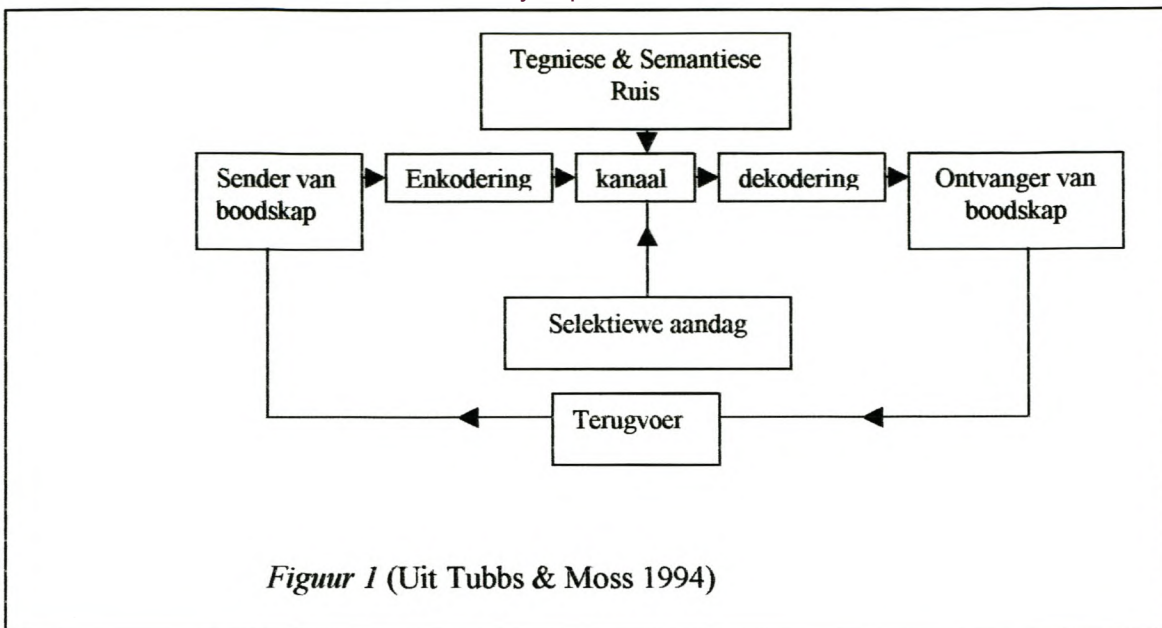
Viljoen, L. 1998. *SAUK-resensie – Breyten Breytenbach: Boklied*. **RSG: Skrywers & Boeke**. 20.09.1998

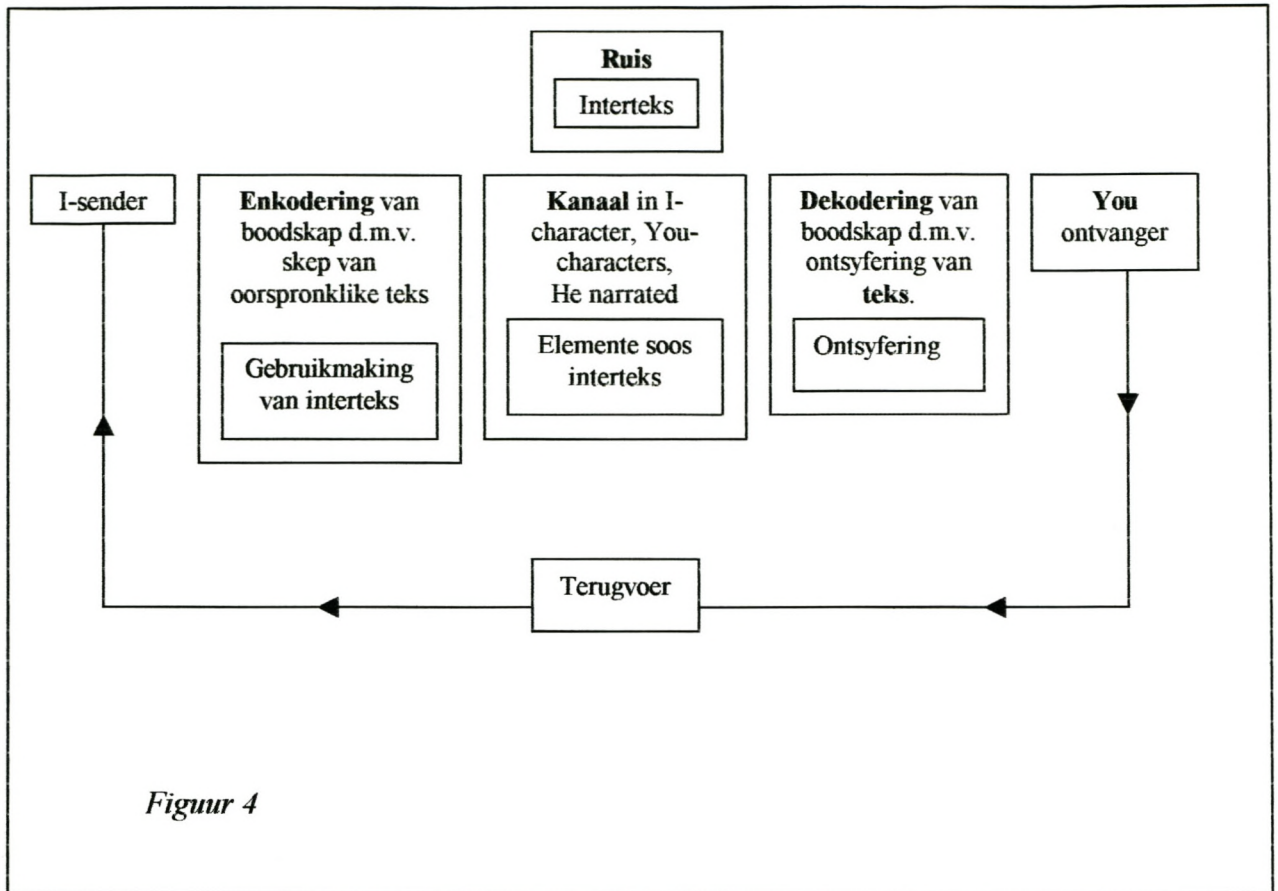
Viljoen, L. 1988. **Breyten Breytenbach se ('Yk')**: 'n Semiotiese ondersoek. Universtiteit van Stellenbosch: Ongepubliseerde Doktorale tesis.

Willoughby, G. 2001. *Wake up and smell the moerkoffie*.  
<http://www.chico.mweb.co.za/art/theatre/0106/010622-koffie.html>. (Onttrek van Internet.)

Worton, M & Still, J. 1990. **Intertextuality – Theories and practices**. Manchester & New York: Manchester University Press.

# BYLAE





*Figuur 4*

## TUISTE VIR ALMAL – HOME FOR ALL

### DECLARATION OF COMMITMENT

Ons erken dat apartheid swart Suid-Afrikaners diepgaande sosiale, ekonomiese, kulturele en sielkundige skade berokken het. Dit het ons gedeelde menswaardigheid ondermyn.

Ons erken die wit gemeenskap se verantwoordelikheid vir Apartheid want baie van ons het dié stelsel aktief en passief ondersteun. Sommige blankes was wel diep betrokke in die stryd teen apartheid, maar hulle was min in getal.

Ons erken ons verantwoordelikheid teenoor ons swart mede Suid-Afrikaners, want alle blankes is stelselmatig bevoordeel deur rasse-diskriminasie.

Ons besef dat die skade wat apartheid veroorsaak het nog nie oorkom is nie. Die gevolge van rasse-diskriminasie bly duidelik sigbaar in die ernstige armoede en sosio-ekonomiese agterstande wat deur meeste swart mense ondervind word, in kontras met die bevoorregte lewens van meeste blankes.

Ons erken dat rassitiese houdings van wit meerderwaardigheid en swart onderdanigheid voortgaan om ons lewens, gemeenskappe en instellinge te vorm.

Ons erken dat ons versuim om verantwoordelikheid te aanvaar vir apartheid, versoening en transformasie belemmer.

Hieroor het ons diep berou.

Daarom glo ons dat dit reg en noodsaaklik is om onself toe te wy daaraan om hierdie ongeregthede reg te stel. Ons verbind ons daartoe om ons vermoëns, middele en energie individueel en gesamentlik aan te wend om rassisme met wortel en tak uit te roei en 'n nie-rassige gemeenskap te bevorder wat tot voordeel sal strek van alle Suid-Afrikaners. Met hierdie doel voor oë en met begrip vir die dringende noodsaak van restitusie sal verskeie aktiwiteite geloods word, insluitende 'n Ontwikkeling en Versoeningsfonds.

(<http://www.homeforall.org.za/declaration/declafr.asp>)



*Boklied-foto 1*



*Boklied-foto 2*



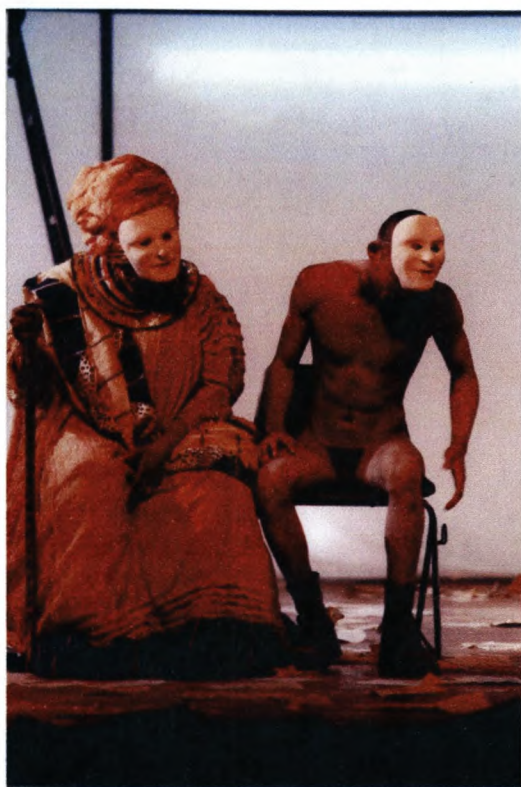
*Boklied-foto 3*



*Boklied-foto 4*



*Boklied-foto 5*



*Boklied-foto 8*



*Boklied-foto 7*



*Boklied-foto 8*



*Boklied-foto 9*



*Boklied-foto 10*





*Boklied-foto 11*



*Boklied-foto 12*



*Boklied-foto 13*



*Boklied-foto 14*



*Boklied-foto 15*



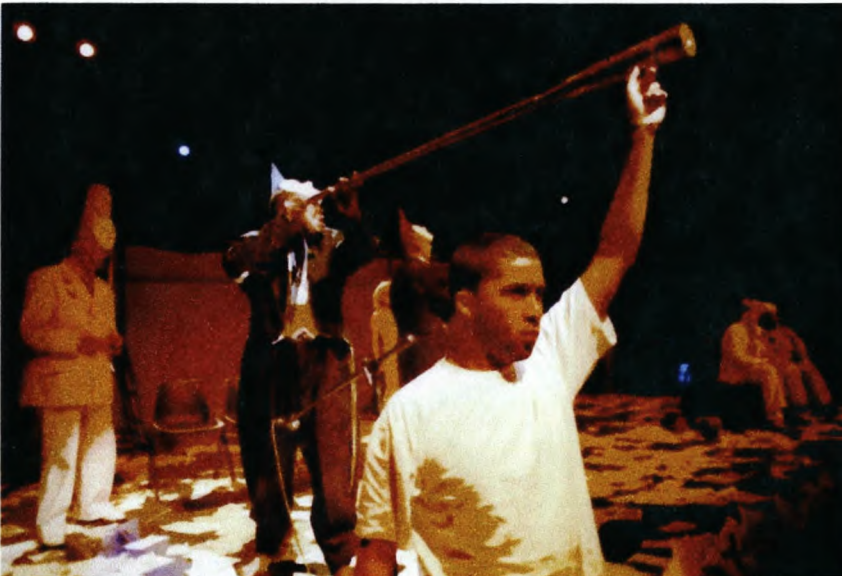
*Boklied-foto 16*



*Boklied-foto 17*



*Boklied-foto 18*



*Boklied-foto 19*



*Boklied-foto 20*



*Boklied-foto 21*



*Boklied-foto 22*



*Boklied-foto 23*



*Boklied-foto 24*



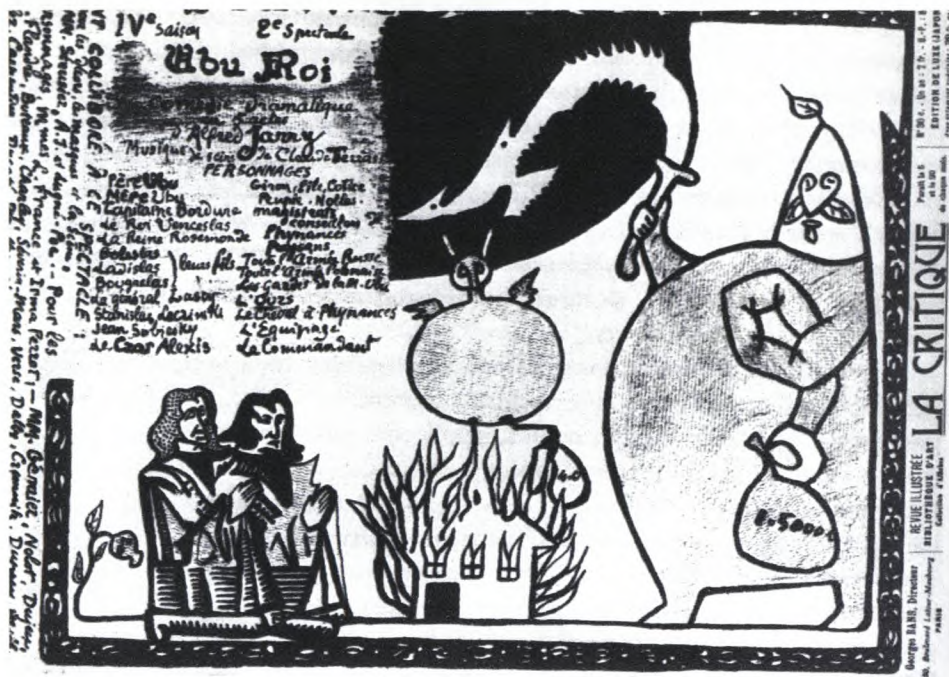
*Boklied-foto 25*



Figuur 5  
(Bron: Breytenbach, Breyten. 1967. *Die Huis van die Dowe*. Kaapstad, Pretoria: Human en Rousseau.)



Figuur 6  
(Bron: Brown, J.R. 1997. *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. New York: Oxford University Press)



Figuur 7  
(Bron: Brown, J.R. 1997. *The Oxford Illustrated History of the Theatre*.  
New York: Oxford University Press)



Figuur 8  
(Bron: Basson, M. 2001. *Tydbom verbloem as 'n boek*. *Insig*. Julie 2001:76 – 77.)