

Die aard en funksie van die Afrikaanse kabaret en enkele aanverwante terme.

deur
Maryke Nel

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad MDRAM aan die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Universiteit van Stellenbosch



Studieleier: Aard en funksie van Afrikaanse Kabaret, Dr. Petrus du Preez
Fakuteit Lettere en Wysbegeert
Departement Drama

Maart 2011

VERKLARING

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

Maart 2011

OPSOMMING

Hierdie studie ondersoek die kontemporêre Afrikaanse kabaret en sy aanverwante vorme. As agtergrond tot die studie en om die oorspronklike aard van kabaret te bepaal, word daar na die Europese oorsprong van die Afrikaanse kabaret gekyk.

Die Afrikaanse kabaret word verder ondersoek deur na die aard van die oorspronklike Afrikaanse kabaret in die 1980's te kyk. As kunsvorm wat voortdurend vervorm, het die Afrikaanse kabaret sedert die aanvang in die 1980's baie veranderinge ondergaan en as gevolg hiervan word die kontemporêre Afrikaanse kabaret se aard deur middel van die komedie sub-genres: skerpskerts, eenmankomedie en sketskomedie ondersoek. Hierdie komedievorme dra by tot kabaret se vermaaklikheidswaarde en word bespreek aan die hand van die komiese elemente wat in die kontemporêre Afrikaanse kabaret gebruik kan word.

Die Afrikaanse kabaret se funksie as sosiale kommentaar word ook ondersoek en teenoor kontemporêre Afrikaanse *rock*-musiek gestel. Die *rock*-bewegings waarna daar grotendeels in hierdie studie verwys word, is op sosio-politieke kommentaar gerig en ondervang daarom die Voëlvry-toer van die 1980's, sowel as die kontemporêre *rock*-musiekgroep Fokofpolisiekar.

Die studie bevind ten slotte dat kabaret ontwykend van aard is, maar dat sosiale kritiek 'n kernelement is. Dit blyk egter dat die kontemporêre Afrikaanse kabaret meer gefokus is op vermaaklikheid sonder sosiale kommentaar en dat hierdie kontemporêre funksie aan verskeie faktore toegeskryf kan word.

ABSTRACT

This study examines the contemporary Afrikaans cabaret and the theatrical forms related to it. As background to the study and to determine the original nature of cabaret, I have examined the European origin of the Afrikaans cabaret.

Afrikaans cabaret is discussed further by looking at the nature of the original Afrikaans cabaret in the 1980's. As a constantly evolving art form, the Afrikaans cabaret has undergone multiple changes since its beginning in the 1980's and because of this the nature of the contemporary Afrikaans cabaret is discussed through the use of the comedy sub-genres: stand-up comedy, one man comedy and sketch comedy. These comedy sub-genres add to the entertainment value of the cabaret and are discussed through the comic elements that can be used in contemporary Afrikaans cabaret.

The function of Afrikaans cabaret as social commentator is also examined by placing it against contemporary Afrikaans rock music. The rock movements referred to in this study, which are largely related to socio-political commentary, are the 1980's Voëlvry-tour as well as the contemporary Afrikaans rock group Fokofpolisiekar.

As conclusion the study finds that cabaret is allusive in nature, but that social criticism is the core element. It seems, however, that the contemporary Afrikaans cabaret is more focussed on entertainment without social commentary and that this contemporary function is influenced by numerous factors.

DANKBETUIGING

- Opregte dank en waardering aan Dr. Petrus du Preez, my studieleier, wat ontelbare ure saam met my ingesit het en vir sy eindelose geduld.
- My opregte dank aan Prof. Marie Kruger, my medestudieleier, wat ure se harde werk ingesit het om my tesis leesbaar te maak.
- Spesiale dank aan my ma en pa wat altyd in my glo en my een honderd persent ondersteun in alles wat ek aanpak. Sonder julle bystand sou niks vir my moontlik wees nie.
- Baie dankie aan my familie en vriende vir julle bystand, belangstelling en ewige geduld omdat ek nooit by enige iets uitkom nie.
- My dank aan Marthinus Basson vir sy woorde van wysheid, sy vlekkelose geheue en sy vermoë om my oneindigend te inspireer.
- My dank aan Marion Holm, Niël Rademan, Leon Kruger, Esther von Waltsleben en Jan-Hendrik Opperman vir die tyd wat hulle afgestaan het om onderhoude met my te doen.
- Dankie aan Lucas Heinen wat met oorgawe bereid was om my werk te proeflees.
- Laastens, baie dankie aan die Hemelse Vader wat verseker dat ek konstant besig is, en my versterk het om nie tou optegooi nie.

INHOUDSOPGAWE

VERKLARING.....	2
OPSOMMING.....	3
ABSTRACT.....	4
DANKBETUIGING.....	5
1. INLEIDING.....	9
1.1 AGTERGROND TOT DIE STUDIE.....	9
1.2 NAVORSINGSVRAAG EN DOELWITTE VAN DIE STUDIE.....	10
1.3 STRUKTUUR VAN DIE STUDIE.....	11
1.4 PROBLEME RONDOM DIE STUDIE.....	14
2. 'N OORSIG VAN KABARET SE HERKOMS.....	16
2.1 DIE FRANSE OORSPRONG VAN KABARET.....	17
2.1.1 Die Chanson.....	17
2.1.2 Le Chat Noir.....	18
2.2 DIE OORSPRONG VAN KABARET IN DUITSLAND.....	20
2.2.1 Cabaret en kabarett.....	21
2.2.2 Die Duitse kabaret van die Weimar-periode.....	22
2.2.3 Die Duitse kabaret onder Nazi bewing.....	25
2.2.4 Dadaïstiese kabaret.....	27
2.3 SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS.....	28
3. DIE ONTWIKKELING VAN AFRIKAANSE KABARET.....	31
3.1 INLEIDING.....	31
3.2 KABARET AS PROTES.....	32
3.3 AFRIKAANSE LITERÊRE KABARET EN HENNIE AUCAMP.....	34

3.4	KABARET VOOR-1994.....	36
3.5	PIEKNIK BY DINGAAN AS GEVALLESTUDIE.....	42
3.6	KABARET SE OORGANGSTYDPERK: DIE VERBREDING VAN DIE SPEELVELD.....	46
3.7	KABARET IN DIE NUWE MILLENNIUM.....	48
3.8	SLOT.....	52

4. DIE KOMEDIE EN KABARET: NUWE VORME, OU DEUNTJIES.....55

4.1	INLEIDING.....	55
4.2	SATIRE.....	58
4.3	SKERPSKERTS.....	59
4.4	EENMANKOMEDIE.....	65
4.5	SKETSKOMEDIE.....	67
4.6	DIE VERBAND TUSSEN KABARET EN KOMEDIE.....	72
4.7	ENKELE KABARETTISTE.....	74
4.8	SLOT.....	77

5. AFRIKAANSE *ROCK*-MUSIEK: DIE NUWE KABARET?.....81

5.1	INLEIDING: DIE CALVINISTIESE AGTERGROND.....	81
5.2	DIE INVLOED VAN DIE AFRIKAANSE CHANSON.....	83
5.3	DIE VOËLVRY-TOER AS PROTESTEATER.....	86
5.4	FOKOPPOLISIEKAR AS HEDENDAAGSE AFRIKAANSE SOSIO-POLITISE KOMMENTAAR.....	95
5.5	<i>ROCK</i> VS. KABARET.....	104
5.6	SLOT.....	105

6. SLOT.....109

6.1	DIE ONTWYKENDE AARD VAN KABARET.....	109
6.2	KABARET EN DIE NOODSAAKLIKHEID VAN GEWILDHEID.....	111
6.3	KABARET EN SOSIALE VERANDERING.....	112
6.4	KONTEMPORÊRE AFRIKAANSE KABARET.....	113

Hoofstuk 1

Inleiding tot die studie

1.1 Agtergrond tot die studie

Volgens die Oxford Dictionary of Current English is kabaret,

entertainment held in a nightclub or restaurant while the audience sits at tables (Soanes, Hawker & Elliot, 2006: 116).

Hierdie definisie vervat die algemene samelewing se indruk van kabaret, maar kabaret het al so gegroei, verbuig en verander dat bogenoemde omskrywing nie voldoende is om die volledige aard en omvang van kabaret te beskryf nie.

Kabaret is 'n teatergenre wat sang met toneelspel en soms dans en selfs elemente uit ander genres kombineer. Kabaret is vermaak, soos in bogenoemde omskrywing aangedui word, maar dit is veel meer kompleks as slegs laataand kroegvermaak. Kabaret het in die 1800's reeds in Frankryk ontstaan en oorgespoel na Duitsland waar dit wél begin het as 'n genre waarin kunstenaars sing, werke voorlees en uittreksels in 'n nagklub opvoer. In hierdie klubs is daar mettertyd drank verkoop om "hulle wat hul dors op 'n artistieke manier verdien" (Swart 1993: 7) te akkommodeer. Vandaar dan kabaret se assosiasie met drank en kroeë. Alhoewel kabaret soms geassosieer word met dans en drank, word dit ook dikwels met musiek en sang verbind.

Dit wil voorkom asof kontemporêre Suid-Afrikaanse kabaret (en veral Afrikaanse kabaret) baie uiteenlopend kan wees sodat kabaret moontlik grootliks 'n sambreelterm geword het. Niël Rademan (2009: onderhoud) vergelyk tereg die benaming van kabaret in Suid-Afrika met die benaming *kleinkuns* wat in Nederland gebruik word:

[H]ulle [noem] kabaret en mime en mense wat *juggle* en liedjies sing terwyl hulle dit doen [Kleinkuns.] [So is m]ense wat 'n dansie doen en 'n fluit speel terwyl hulle dit doen, en 'n grappie maak na hulle dit gedoen het [ook] Kleinkuns. Ons het nie so 'n term nie. So al daai tipe genres wat onder hierdie bont sambreel inpas, vermoed ek, noem ons in Suid-Afrika, kabaret [sic.].

Vanaf sy ontstaan het Afrikaanse kabaret talle veranderinge ondergaan. Weens die onvaste vorm van kabaret en die assimilasie van komponente uit ander genres, wil dit voorkom asof talle Afrikaanse kunstenaars tans onseker voel oor wat kabaret genoem kan word en of kabaret wel nog in Afrikaans bestaan. Ook het talle kunsvorms voortdurend 'n invloed op Afrikaanse kabaret wat die omvang en funksie kan beïnvloed. As sosiale- en dikwels sterk politiesgerigte kommentaar, vind Afrikaanse kabaret aansluiting by sekere komiese genres en deel Afrikaanse kabaret ook 'n funksie met Afrikaanse *rock*-musiek. Hierdie faktore dra by tot die onsekerheid oor die presiese aard en bestaan van kontemporêre Afrikaanse kabaret.

1.2 NAVORSINGSVRAAG EN DOELWITTE VAN DIE STUDIE

Uit bogenoemde onsekerheid oor die aard en bestaan van kontemporêre Afrikaanse kabaret vloei die sentrale en tweeledige navorsingsvraag van hierdie studie: Wat is die aard en funksie van Afrikaanse kabaret en in watter mate kan dit onderskei word van ander geselekteerde kontemporêre Afrikaanse vermaak?

Wanneer daar na kabaret in hedendaagse Suid-Afrika verwys word, word daar meestal gepraat van 'n tipe musiekvertoning. Omdat kontemporêre kabaret gedaanteverwisseling ondergaan het, of 'n moontlike regressie gemaak het vanaf polities georiënteerde teater terug na sang- en dansnommers vir blote vermaak (soos in die Franse vermaaklikheidskroeë asook in Lareau se beskrywing van die Weimarkabaret), ondersoek ek die ontstaan van kabaret in Frankryk, Duitsland en ook Suid-Afrika (met spesifieke verwysing na Afrikaanse kabaret) in Hoofstukke 2 en 3. Uit hierdie studie duik daar 'n paar vrae op. Die volgende vrae sal dan ook die doelstellinge uitmaak om sodoende die navorsingsvraag te beantwoord.

- Watter teatergenres oefen 'n invloed uit op kabaret, veral Afrikaanse kabaret?
- Wat is die wedersydse invloed van *rock*-musiek en kabaret op mekaar in Suid-Afrika?
- Bestaan daar steeds kabaret in Suid-Afrika en indien wel, wat is die aard en funksie van kontemporêre kabaret in Suid Afrika?

Bogenoemde vrae ondervang die aanverwante vorme van kabaret wat in hierdie tesis bespreek word. Daar is wel talle ander aanverwante vorme van kabaret ondermeer musiekteater met produksies soos Pedro Kruger se *Blougat* en Hennie van Greunen se *Op die Vrou af 1 en 2*. Hierdie vorme maak wel nie deel uit van die studie nie, aangesien daar grotendeels gefokus word op die komedie sub-genres skerpskertskomedie, eenmankomedie en sketskomedie, sowel as Afrikaanse *rock*-musiek.

1.3 STRUKTUUR VAN DIE STUDIE

Met betrekking tot die navorsingsvraag oor die aard en funksie van hedendaagse Afrikaanse kabaret, begin die ondersoek met 'n bespreking van kabaret se Europese ontstaan.

1.3.1 Hoofstuk 2

Alhoewel hierdie studie op kontemporêre Afrikaanse kabaret fokus, sal daar as vertrekpunt na die Europese ontstaan van kabaret gekyk word om die aanvanklike aard en funksie te bepaal. In die eerste afdeling van Hoofstuk 2 sal ek die ontstaan en evolusie van kabaret in Frankryk bespreek met verwysing na veral Chanson en Le Chat Noir. Hierdie onderafdelings bespreek onderskeidelik die ontstaan van die kabaretlied en die eerste kabaretklub in Frankryk wat as die katalisator vir die ontstaan van politiese en sosiale kabaret gesien kan word.

In die bespreking van Franse en Duitse kabaret, sal ek grootliks steun op Amanda Swart se tesis *Die Poëtika van die Liriek in die Afrikaanse Literêre Kabaret* (1993) asook Grethe van der Merwe se tesis *Kabaret in Suid-Afrika: Kabarett of Cabaret?* (2010). Swart se ondersoek sal gebruik word met betrekking tot die geskiedenis van

kabaret as toeligtig vir La Chat Noir, Le Mirliton en die chansonniers. In haar tesis bespreek sy ook Suid-Afrikaanse kabaret voor en na 1980. Van der Merwe se inleidende hoofstukke oor die herkoms van kabaret sal ook gebruik word as inligting oor die Franse en Duitse kabaret se aanvangsjare.

Die Duitse kabaret sal in vier onderafdelings verdeel word: cabaret en kabarett, Duitse kabaret van die Weimar-periode, Duitse kabaret onder Nazi bewind en Dadaïstiese kabaret. In hierdie afdelings sal die kabaret bespreek word aan die hand van kabaret wat ontstaan het nadat dit van Frankryk na Duitsland oorgespoel het. Duitse kabaret sal eerstens bespreek word volgens die onderskeid wat getref word tussen cabaret en kabarett. Die kabaret van voor die Tweede Wêreldoorlog sal kortliks bespreek word, sowel as die kabaret tydens en na die Tweede Wêreldoorlog. Dadaïsme, wat ontstaan het tydens die Tweede Wêreldoorlog en selfs daarna nog aanhou bestaan het, het ook in kabaret 'n neerslag gevind en sal kortliks bespreek word.

1.3.2 Hoofstuk 3

In hierdie hoofstuk word 'n kort geskiedkundige oorsig van Afrikaanse kabaret gegee. Hierdie oorsig word verdeel in verskillende afdelings: kabaret voor 1994, kabaret na 1994 en kabaret na die aanbreek van die nuwe millennium. In hierdie hoofstuk sal ek ook die impak van Afrikaanse kabaret op die Suid-Afrikaanse samelewing bespreek. Ek sal begin deur die literêre kabaret in kort te bespreek met spesifieke verwysing na Hennie Aucamp as die vader van Afrikaanse kabaret en ook *Piekniek by Dingaan* as rewolusionêre kabaret in hierdie tydperk. Daarna sal ek die invloed en vervorming van kabaret tydens die stryd teen Apartheid bespreek en ook die ontwikkeling daarvan vanaf 1994 tot en met 2000. Die kontemporêre Afrikaanse Kabaret sal dan bespreek word.

Vir inligting oor die hedendaagse Afrikaanse kabaret maak ek gebruik van onder andere *Die Burger* waarin 'n onderhoud met Elzabé Zietsman verskyn het. In hierdie onderhoud gee Zietsman haar mening oor kontemporêre kabaret. Om meer omvattende inligting te bekom gebruik ek ook onderhoude met kabarettiste en kabaretkenners soos Marthinus Basson en Niël Rademan. In Hoofstuk 3 is dit ook

nodig om bronne te gebruik soos die Suid-Afrikaanse kunste tydskrif *Bravo!*¹ (2008/2009) wat talle onderhoude en artikels oor kunstenaars in die Suid-Afrikaanse teater bedryf bied.

Die verkenning van bogenoemde bronne word gedoen om die aard en funksie van die kontemporêre Afrikaanse kabaret te bepaal, asook om die invloede daarop vas te stel.

1.3.3 Hoofstuk 4

In Hoofstuk 4 word die studie verbreed na kabaret se aanverwante vorme om die verskille en ooreenkomste te bepaal in 'n ondersoek na die evolusie, aard en funksie van kontemporêre Afrikaanse kabaret. Die komies-satiriese genres wat hier bespreek word as aanverwante vorme van kabaret, is skerpskerts (*stand-up comedy*), eenmankomedie en sketskomedie.

Kunstenaars soos Nataniël, Casper de Vries en Pieter-Dirk Uys word onder andere in hierdie hoofstuk bespreek weens die komies-satiriese, sosiale en/of politieke kommentaar wat hulle lewer.

Die navorsingsmateriaal met betrekking tot skerpskerts-komedie, eenmanvertonings en sketskomedie in Suid-Afrika is baie skaars en selde relevant tot hierdie studie. Daarom het ek onderhoude gevoer met Afrikaanse kunstenaars wat van hierdie genres gebruik maak.

1.3.4. Hoofstuk 5

In Hoofstuk 5 fokus ek op die musiek in Afrikaanse teater, en fokus spesifiek op Afrikaanse *rock* musiek. In hierdie hoofstuk bespreek ek onder andere die Voëlvrytoer waarin kabaretkunstenaars soos Johannes Kerkerrel die voortou geneem het en kabaret vermeng het met *rock*-musiek. Afrikaanse *rock* tydens die 1990's tot op

¹ Die redaktrise van *Bravo!* is Carien Laubser, maar sommige van die artikels oor kunstenaars is geskryf sonder dat daar melding gemaak word van die skrywers van hierdie betrokke artikels. Die 'portretstudies' van Johannes Kerkerrel en Margit Meyer-Rödenbeck, onderskeidelik in die 2008 en 2009 *Bravo!*, tel onder van hierdie artikels.

hede, blyk om 'n uitvloeisel van kabaret te wees. Hierdie verband word ondersoek sowel as parallelle wat getrek word tussen die Voëlvry-beweging en hedendaagse *rock*-musiek soos veral gevind word in die musiek van Fokofpolisiekar. Hierdie parallelle word aangewend om te bepaal wat kontemporêre Afrikaanse kabaret is. Daarna word sekere spesifieke aspekte van die Afrikaanse musiekbedryf en die invloed hiervan op kontemporêre Afrikaanse kabaret bespreek.

Met betrekking tot die bespreking van die Voëlvry-toer en die kunstenaars wat daarby betrokke was, gebruik ek Willem Pretorius se boek *Kerkorrel* (2004). Pat Hopkins se boek, *Voëlvry, the movement that rocked South Africa* (2006) word ook gebruik ter verduideliking van die omstandighede van die 1980's in Suid-Afrika en veral wanneer Kerkorrel ter sprake is. Max du Preez het die voorwoord vir hierdie boek geskryf en gee 'n interessante blik op die jeug van die 1980's en hulle siening van die Apartheidsera in Suid-Afrika.

Na die Afrikaanse rock-bewegings (die Voëlvry-toer en Fokofpolisiekar as gevallestudie), word die hibridiese verhouding tussen kontemporêre *rock*-musiek en kabaret bespreek. Hiervoor word Koos Kombuis (oftewel André Letoit) se nawoord in Pat Hopkins se boek, sowel as sy outobiografie *Seks & Drugs & Boeremusiek* (2000) gebruik. In hierdie bespreking maak ek ook gebruik van beeldmateriaal soos die *Kerkorrel* DVD (2002), *Voëlvry: the movie* (2006) asook die Fokofpolisiekar dokumentêr, *Fokofpolisiekar: Forgive them for they know not what they do* (2009).

1.3.5. Slot

'n Bespreking van die pad wat Afrikaanse kabaret geloop het sedert sy ontstaan sal in die slothoofstuk samevattend gedoen word en die sentrale navorsingsvraag en die ander vrae wat daaruit vloei sal beantwoord word.

1.4. PROBLEME RONDOM DIE STUDIE

Die definisie van kabaret verander voortdurend omdat die kunsvorm nie konstant dieselfde bly nie. Daarom is die studie onder andere afhanklik van die menings van Suid-Afrikaanse kabarettiste en teatermakers om die huidige aard en funksie te

bepaal. Hierdie informasie is deels subjektief, omdat die kunstenaars se menings gegrond is op hulle eie werk. Om hierdie probleem uit te skakel en 'n akkurate meningspeiling te maak, het ek gepoog om met Afrikaanse kabarettiste, akteurs en komedianten van verskillende generasies onderhoude te voer.

Hoofstuk 2

'n Oorsig van kabaret se herkoms

[C]abaret was a boundary-bursting phenomenon; it helped rewrite the standards of both elite and popular art (Jelavich, 1996: 433).

As inleiding vir my studie tot die Afrikaanse kabaret gaan ek eers 'n breë oorsig gee van kabaret se ontstaan. Ek is deeglik bewus daarvan dat vele kabaretstrome regoor die wêreld ontwikkel het, maar vir hierdie studie gaan ek slegs die twee grootste kabaretbewegings wat die Afrikaanse kabaret beïnvloed het, bespreek. Hierdie bewegings is die Franse kabaret van die laat 1800's - en die Duitse kabaret vanaf die 1920's.

Ter verduideliking wil ek ook meld dat daar later benamingsverskille in die Duitse kabaret ontstaan het. Hierdie benamingsverskille beïnvloed egter nie die breë term 'kabaret' wat in hierdie tesis gebruik word nie. In die Duitse kabaret word daar 'n onderskeid gemaak tussen kabaret met 'n k: *kabarett* en kabaret met 'n c: *cabaret*. Wanneer ons van *kabarett* praat word daar verwys na kabaret wat as protesteater dien; kabaret wat sosiale en/of politieke kommentaar lewer. Daarteenoor het kabaret met 'n c oftewel *cabaret*, 'n meer revue-agtige aard en word die term grotendeels gebruik met verwysing na ontkleedanse (Van der Merwe, 2010: iv). Beide *kabarett* en *cabaret* sal later in hierdie hoofstuk in meer detail bespreek word.

In Suid-Afrika word daar nie 'n onderskeid getref tussen bogenoemde twee soorte kabaret nie, en in Afrikaans word slegs die term kabaret gebruik. Hierdie enkele term ondervang dus die verskeidenheid van die genre.

2.1) Die Franse oorsprong van kabaret

Die Franse kabaret het in 1881 ontstaan na aanleiding van “’n belangrike Franse koerant [wat] die nuwe jaar begroet [het] met die volgende opskrif ‘Here lies 1880. The year of obscenity’” (Swart, 1993: 5). As gevolg van hierdie koerantopskrif het die Parysenaars anders na hulle stad begin kyk. Die stad was veronderstel om vol beloftes, hoop en vernuwing te wees, maar dit het onveranderd gebly. Swart (1993: 6) belig die ontstaan van kabaret in Frankryk voorts as volg:

’n Man met die naam Rodolphe Salis en lede van die Hydropathesvereniging met as leier Émile Goudeau, neem ’n verreikende besluit – hulle begin met die wêreld se eerste artistieke kabaret. Een van die belangrikste aspekte van dié kabaret was om satire deel te maak van naturalisme, om die middelklas te skok deur hulle bewus te maak van ’n wêreld wat hulself help skep het.

Vir ’n gehoor wat slegs gewoond was aan die strengste naturalisme op die verhoog, was satire en kabaret iets nuuts en vars. Deur satire is die samelewing bespot en het die gehoor gelag vir hulle eie foute. Die gehoor is met hulle eie tekortkominge gekonfronteer. Deur die satiriese gespot kon die gehoor beseef hoe belaglik die algemene samelewing se gedrag is en ook dat daar verandering moet plaasvind. Baie van die satire is weergegee deur middel van musiek (Swart, 1993: 6). Die lirieke was die fokuspunt en uit hierdie lirieke wat sentraal gestaan het, het die chanson ontstaan.

2.1.1) Die Chanson

Die Franse het gebruik gemaak van die chanson as lirikgedrewe lied om die betekenis van hulle kabarette oor te dra en dit vervul nog steeds hierdie funksie in die kontemporêre kabaret (Swart, 1993: 104). Elke lied wat gesing word, word as ’n klein toneelstuk vertolk.

Die chanson het dus as satiriese kommunikasie ontstaan:

meer as 'n liefdeslied of stemmingsmusiek; dit het ook 'n medium van kommunikasie geword, 'n alternatief vir 'n pers wat hoofsaaklik deur die regering beheer is. Die chanson het die mense in die straat se koerant geword; gebeure is mondeling in die straat, kafees, bistro's en vergaderplekke oorvertel. Die lied het die demokratiese en satiriese wapen vir kritiek en protes geword (Swart, 1993: 6).

Ten spyte van die ampse aggressiewe houding wat in die chanson vergestalt is, is die chanson ook later na "the most human of all arts" (Appignanesi in Swart, 1993: 9) verwys as gevolg van sy eerlikheid en vermoë om die waarheid aan die gehoor voor te hou.

As gevolg van die chanson se veranderende aard en die konstante soeke na iets nuuts, is die chanson later vervorm en verander deurdat die chansonniers minder gekonsentreer het op die tradisionele liedere wat aanvanklik gebruik is. Die temas wat die nuwe chansonniers aangeraak het, was onderwerpe wat oor die stad gehandel het. Die meer populêre sangers was stedelinge wat gesing het oor die armes, die dakloses en die onderdrukte se lewens. Swart (1993: 11) skryf dat die chansonniers dikwels die rol gespeel het van digter, musikant en begeleier. Die ruimte vir hierdie anti-outeitêre en anti-burgerlike kabarette was die veelbesproke Le Chat Noir wat ontstaan het as 'n straatkoffie en ontwikkel het in een van die grootste en bekendste kabaret-ruimtes in Frankryk.

2.1.2) Le Chat Noir

Die bymekaarkomplek waar die Franse kabaret werklik vlamgevat het, was in Salis se kafee Le Chat Noir. Die kafee was oorspronklik 'n nederige onderneming. Alle vorme van kuns en teater is hier aangebied en hoogdrawende teatervorme soos naturalistiese verhoogproduksies, is hier bespot. Salis se kunstenaarsvriende was skrywers, komponiste, kunstenaars en digters en hulle het hoofsaaklik in Montmartre bymekaargekom om hul nuwe werk met mekaar te deel. As gevolg van hierdie gesellighede het Salis later begin om drank te bedien aan "hulle wat hul dors op 'n artistieke manier verdien" (Swart, 1993: 7) en vandaar die assosiasie van kabaret met drank en kroë. Le Chat Noir se program het gewoonlik baie min of geen

struktuur gehad nie en was grotendeels afhanklik van improvisasie en die element van verrassing (Swart, 1993: 7). Dit is steeds duidelik in kontemporêre kabaret dat die Le Chat Noir se invloed blywend was.

Le Chat Noir het Montmartre se kunssinnige fokus heeltemal verskuif en dit as die middelpunt van Parys se artistieke wêreld gevestig. Dit het 'n rimpeleffek gehad en talle ander kabarette het in en rondom Montmartre opgevlam (Swart, 1993: 9). Een van hierdie nuwe kafees was Aristide Bruant se Le Mirliton, maar “waar Salis se Chat Noir intellektueel was, was Bruant se kabaret die toonbeeld van die straatlewe” (Swart, 1993: 9).

Bruant het daarop floreer om die publiek met beledigings uit te kryt. Volgens Swart (1993:10) het hy liedere gebruik om kommentaar te lewer op die samelewing en hoe hulle die gevangenis in die tronke, die prostitute en die haweloses verwerp het. Hy het die bourgeois beledig en uitgejou vir hulle onregverdige veroordeling en pretensie. Die publiek, selfs dié wat beledig is, het daarna geluister en was gaande oor die bombastiese en reguit kommentaar wat deur middel van die satiriese liedere oorgedra is. Bruant het anders as Le Chat Noir, nie gebruik gemaak van 'n verskeidenheid kunstenaars om by Le Mirliton op te tree nie. Hy het persoonlik elke aand sy eie vertonings gegee. Bruant het in latere jare ook landswyd opgetree en ook soos Le Chat Noir 'n tydskrif vrygestel met dieselfde naam as sy kabaret-kafee, Le Mirliton, maar sy chanson-liedere het altyd sy hoofokus gebly. Uit bogenoemde blyk dit duidelik dat Bruant by uitstek 'n chansonnier was en Swart meen: “Bruant se liedere [het] deurgedring tot die basis van die kabaret chanson tradisie” (Swart, 1993: 10). Sy gaan verder deur te sê:

Al was die gewildheid van die digters, humoriste en skilders van [Le] Chat Noir en Le Mirliton baie groot, bestaan daar geen twyfel dat die kabaret gedomineer is deur die chansonniers nie (Swart, 1993: 11).

Dit blyk duidelik dat die kragtige kabaret die kunsvorm van keuse was onder die chansonniers, die kunstenaars by Le Chat Noir en Le Mirliton in Frankryk. Ten spyte van hierdie kunstenaars blyk dit dat kabaret in Frankryk steeds “meer vanuit 'n literêre oortuiging ontstaan het as 'n politieke oortuiging. Tog was die behoefte aan sosiale kommentaar in die Franse kabaret sterk – iets wat gewoonlik hand aan hand

loop met politieke wanpraktyke” (Van der Merwe, 2010: 11). As gevolg hiervan het kabaret gegroei en dan ook oorgevloei na ander lande, soos Duitsland.

2.2) Die oorsprong van kabaret in Duitsland

In die 1900's het kabaret in Duitsland werklik begin posvat nadat dit van Frankryk af oorgespoel het. Kabaret was die medium wat voorop gestaan het in die avant garde eksperimentele teater:

Until the aftermath of the First World War had passed, cabaret was very much a forum for experimentation by the cultural avant garde. The Noepathische Cabaret in Berlin became a stage for the early expressionists (The German Cabaret, 2008: 2).

Uit bogenoemde aanhaling klink dit dus of kabaret in die 1920's 'n medium was waarbinne daar ge-eksperimenteer is. Kunstenaars kon uiting gee aan hulle menings oor die samelewing. Peter Jalavich (1993: 1) meen dat Marlene Dietrich se Lola Lola (1930) in *The Blue Angel*, die Sally Bowles karakter van Christopher Isherwood se boek *Berlin Stories* (1935), asook die sosiaal-kritiese liedere van Bertold Brecht en Kurt Weill 'n uiters romantiese idee van 1920's se kabaret skep. Volgens Jelavich (1993: 4) stem geen van hierdie figure ooreen met die werklike kabaret van 1900s in Berlyn nie. Kabaret het hier ook begin om meer as een vorm aan te neem:

At the 'low' end, restaurants with live entertainment sometimes called themselves cabarets during the Imperial era; so did most night spots featuring nude dancing shows under the Republic. [...] At the 'high' end, there were evenings of poetry readings or musical recitals that also dubbed themselves cabarets (Jelavich, 1993: 4).

In die 1920's en 1930's was kabaret in Duitsland dus 'n mengelmoes van verskillende kunsvorme – van onkleedanse tot poësie-aande. Van der Merwe (2010: 13) wys op die winsbejag wat aan die orde van die dag was:

Die deur vir vryheid het weliswaar oopgegaan, maar tegelykeretyd het die deur vir al die ander parasitiese kunsvorme – waarvan die eerste prioriteit winsbejag was en wat kunstenaars betrek het wat nie skaam was om die kuns as't ware te verkrag om hulself finansieël te versterk nie – oopgemaak.

Hierdie onfatsoenlikheid het eers in sekere kringe begin verander toe die politieke omstandighede in Duitsland in 'n vlambare situasie verander het en die Nazi-ideale aangespreek moes word. Onder die Nazi-bewind is vrye spraak egter onderdruk en kon die kabaret in Duitsland nie weklik as sosiale kritiek funksioneer nie. Hierdie aspek sal later in meer diepte onder hofie 2.2.3 bespreek word.

2.2.1) Cabaret en Kabarett

Kabaret in Duitsland het 'n tweeledige bestaan gehad in die 1900's: as sosiale- en politieke kommentaar vir die samelewing; en as kunsvorm wat moes funksioneer onder die sensuur van die Nazi's. Duitse kabaret het, na aanleiding van sy dubbelbestaan, 'n onderskeid getref tussen hierdie twee vorme deur hulle onderskeidelik *kabarett* en *cabaret* te noem. Hierdie woorde is tydens die Weimar-tydperk omkeerbaar gebruik, maar sedert die 1950's (soos reeds genoem is) het cabaret verwys na 'n ontkleedansvertoning, terwyl kabarett gereserveer is vir sosiale kritiek of politieke satire. Van der Merwe (2010: 29) meld dat hierdie twee strome gekategoriseer kan word na aanleiding van die basis van elkeen se bestaan, "een wat ontwikkel het vanuit 'n sosio-polities georiënteerde gehoor, en een wat meer fokus op blote vermaak".

Cabaret het gefunksioneer as blote vermaak vir die gehoor. Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2009) verwoord dit as volg in 'n moderne konteks:

Cabaret is 'n mooi vrou met 'n vere-boa, lang naels, dalk 'n sigaret in haar hand, 'n glas vonkelwyn op 'n hoë tafeltjie, [sy sing]'n liedjie in 'n vreemde taal wat sy waarskynlik nie eers verstaan nie. En dan sing sy twaalf wonderlike liedere, in 'n amperse *ekstravaganza* styl. Sy wys dalk haar been, of sy tip 'n bietjie van haar as bo-op jou kop, of sy waai haar koud met die waaier en dan neem sy twee slukkies vonkelwyn en dan vladder sy haar oë vir die pianis en sy vertel ook dan hoe pragtig hy, of sy is, en sy sing aan. Dit is *cabaret*.

Gedurende die Weimar-era het die revues, wat veronderstel was om as cabaret te funksioneer, ook meer gepolitiseerd geword as gevolg van die aanvanklike oor en weer gebruik van die onderskeie terme cabaret en kabarett (Jelavich, 1993: 187).

Alhoewel die revues merendeels afgewaterde pogings tot politieke kommentaar was, het die regisseurs van hierdie revue-produksies gepoog om 'n mate van 'protes' teen die staat aan te teken. "Although the major revues of the Weimar-era tended to eschew politics, they betrayed a conservative bent" (Jelavich, 1993: 187). Anders as wat kabaret veronderstel was om te doen, het die revues ligtelik kommentaar gelewer op die politieke omstandighede, sonder om die regering indringend te kritiseer.

'n Groep kabarettiste wat (anders as die revue) wel gebruik gemaak het van kritiek teen die politieke omstandighede was die kabarett-groep van Werner Finck wat in 1929 gestig is, naamlik die Katakombe groep, het steeds voort gegaan met politieke kritiek. Kunstenaars soos Ernst Busch was deel van die Katakombe-beweging en het liederes gesing soos *Song of the Unemployed*; "a bitter number in Berlin dialect about the primary social problem of the day" (Jelavich, 1993: 204).

Dit blyk dat kabarett hou by die oorspronklike idee van kabaret as sosiale kritiek, en dit het juis gelei tot wrywing tussen die kabarettiste en die Nazi's. Toe die Nasionale Sosialiste aan bewind gekom het in die lente van 1933, is bykans die hele kabarett-beweging uitgewis, want die meeste vermaaklikheidskunstenaars was liberaliste of Jode. Die meeste kunstenaars het uit Duitsland gevlug in die eerste dae en maande van die Nazi-regering. Die Nazi's wat aangedring het op kabaret wat hulle ideale ondersteun, het absoluut teen die grein van die kritiese gees van kabarett gegaan. Uiteindelik in 1937 het Goebbels, Hitler se regterhand, alle politieke teatervorme van die Duitse verhoog verban. Daarna het kabarett gedegenerer tot blote vaudeville, die saadbed waaruit kabaret in die 1890s in Frankryk gespruit het (Jelavich, 1993:228). Daarom word daar vervolgens gekyk na die Duitse kabaret voor die Nazi-bewind.

2.2.2) Die Duitse kabaret van die Weimar-periode

In Berlyn is kabarett gewoonlik aangebied op 'n klein verhoog in 'n relatiewe klein vertrek waarin die gehoor rondom tafels voor die verhoog gesit het (Jelavich, 1993: 1). Die intimiteit van so 'n teaterruimte het direkte oogkontak toegelaat tussen die kabarettis en die gehoor en dit was (en is steeds) van groot belang vir kabaret. Die kunstenaar kan direk met sy gehoor kommunikeer en sodoende kan 'n geleentheid

geskep word om die boodskap suksesvol oor te dra. Hierdie kabarette het merendeels bestaan uit kort *performance*-nommers wat uit verskillende genres geleen is. Dié vorm van kabaret het van sang, komiese monoloë, dialoog en spotskrif, en minder gereeld is dans, pantomimes, toneelpoppevertonings gebruik gemaak en selfs kort films ook geïnkorporeer. Hulle het met saaklike kwessies in 'n satiriese en parodiërende wyse omgegaan. Die kwessies wat aangespreek is, het oor seks (die gewildste), kommersiële modes en kulturele modes gehandel. Politieke kwessies is baie selde aangespreek (Jelavich, 1993: 1-2). Die gevolgtrekking waartoe ek dus kom, is dat die kabaret gefunksioneer het rondom wat die gehoor daarvan vereis het. Die gehoorvereistes is, soos Jelavich (1993:2) beaam, selde indien ooit teater met 'n opinie wat van waarde is:

When mainly professional actors were involved, when there was a dearth of good cabaret material, or when the audience preferred more conventional dramatic forms, one-act skits would come to dominate the program, and eventually a total conversation to drama would be made. The cabaret would, in short, become a regular theatre. In contrast, a cabaret might become less literary, or decidedly non-literary. If censorship hindered parody or satire, or if an audience wanted more show and less tell, then the stage would be left with variety acts, and the cabaret would end up as just another vaudeville hall.

In die 1920's het kroeë met erotiese vermaak hulself as kabaretmakers verklaar, wat loodreg teen die grein van die opregte kabaret-liefhebbers gegaan het. “[L]iterary cabaret [in the Weimar era] did not denote what we think of as high literature and esoteric poetry, but merely a more sophisticated brand of nightclub or pub entertainment” (Lareau in Jelavich, 1996: 433).

Dit is duidelik dat politiek nie regtig die sentrale onderwerp van die aanvanklike Weimar-kabaret was nie. Die gehoor wou hoofsaaklik tydens hierdie vertonings ontspan en nie gespot word oor, of aandag gee aan politieke kwessies of hulle verantwoordelikhede nie. Hierdie ongepolitiseerde verhoë het 'n duidelike standpunt en fokus gemis, en was meestal gesentreer rondom die bespottings van publieke figure. In hierdie tydperk is daar meer gebruik gemaak van revue wat op groot verhoë afgespeel het, met skouspelagtige musikale nommers en 'n afgewaterde tema. Die revue het verband gehou met kabaret, bloot omdat dit saamgestel is uit

oppervlakkige liedere en dialoë wat van 'n satiriese of parodiërende aard was (Jelavich, 1993: 3).

Die persepsie van kabaret wat op 'n ironiese afstand staan teenoor die seksuele, die sentimentele vermaak of die ontkleedans, is nie 'n baie akkurate beeld nie, aangesien kabaret juis van hierdie elemente gebruik het as deel van sy eie aanloklikheid. 'n Tipiese aand by die kabaret sou beide siniese en nostalgiese liefdesliedere bevat, of selfs 'n nommer of twee wat die spot gedryf het met naakte dansers of die *kickline*. In hierdie sin was kabaret 'n tergende, uitlokkende genre wat op dieselfde tyd ligte satiriese kommentaar gelewer het en 'n erotiese energie gehad het (Jelavich, 1993: 5). Dit het dus nie 'n politieke inslag gehad nie en was nie 'n vorm van protesteater nie.

Die Duitse kabaret van die Weimar-tydperk was dus nie protes-kabaret nie. Die prentjie wat die 1900's se Berlynse kabarettiste van hulself gehad het, asook die werklikheid van die Duitse kabaret se ontstaan, was in werklikheid nie die algemene idee wat mense dikwels daarvan het nie, naamlik "The 'impudent muse', the 'muse with the sharp tongue'— this is the image of the cabaret that historians like to present" (Lareau, 1991: 471).

Lareau (1991: 471) sê tereg: "In reality, the cabaret movement from the beginning of the century until the end of the Second World War did not see itself primarily as an art of political resistance or agitation". Die doel van die Duitse kabaret in die Weimar-periode was dus grotendeels ligte vermaak en nie soseer om kritiek te lewer op die politieke bestel nie, soos in die geval van die aanvanklike Franse kabaret nie. Tenspyte hiervan het sommige kabarettiste in Duitsland met die veranderinge in die politieke situasie begin kommentaar lewer op die politieke bestel wat tydens die Weimar-periode aan die orde van die dag was.

Na die ekonomiese krisis van 1929, het kabaret uiteindelik wakker geskrik en losgebreek van sy vorige betrokkenheid by blote ligte vermaak. Kabaret het bewus geword van sy politiese verantwoordelikhede, het radikale sosialistiese kritiek gelewer, en het op 'n gereelde basis nou met die werkersunies saamgewerk (Lareau, 1991: 485). "Dit was nie 'n afgewaterde, abstrakte weerspieëling nie, maar het

direkte, spesifieke kritiek op die gebeure van die dag gelewer” (Van der Merwe, 2010: 17). Een van hierdie avant-garde groepe wat in die 1920's ontstaan het, was Die Wespen (Die Perdebye) wat, soos hulle naam aandui, hulle vyande wou *steek* of *prik* met hulle politieke opvoerings. Die doel van die groep was om onpopulêr by die modieuse samelewing van Kurfürstendamm te wees waar die meeste ander kabarette aangebied is en ook getoer het om sodoende 'n nuwe werkersklas te bereik (Lareau, 1991: 488).

2.2.3) Die Duitse kabaret onder Nazi-bewind

Soos die Tweede Wêreldoorlog genader het, het die Nazi's probeer om alle satire van die Weimar-kabaret te vervang met positiewe kabaret wat die uitkyk en doel van die regeringstelsel sou ondersteun. Van der Merwe (2010: 12) meld dat “enige openbare bevraagtekening van Duitsland se gepropageerde onskuld in die oorlog, gesien [was] as openbare opstokery en verraad en strafbaar [was] met tronkstraf”. Die poging tot positiewe kabaret was volgens Jelavich (1993: 9) absoluut onsuksesvol as gevolg van die totale humorlose aard daarvan. Teen die tyd dat die oorlog uitbreek het, was kabaret ten volle ongepolitiseerd en was daar later slegs die absurditeit van die Dada-beweging, wat steeds Duitsland nie in sy politieke krisis kon ondersteun nie.

Alhoewel kabaret nodig gehad het om politieke gedryf te word in Duitsland se omstandighede van daardie tyd, was sosiale kwessies soos seksualiteit en geslagskwessies populêre onderwerpe. In *Berlin Cabaret* meld Jelavich (1993) dat die sosiale bewuswording nie slegs afhanklik was van kabaret nie, maar ook in die literatuur en ander vorme van kreatiewe denke voorgekom het. Liefde, romanse, hofmakery, die huwelik, seksuele jagtery, oorwinning en seks het populêre musiek en teater al vir 'n baie lang tyd gedomineer. Laasgenoemde temas het wel tussen 1890 en 1930 dramatiese veranderinge begin ondergaan. Die Eerste Wêreldoorlog het meegebring dat daar in die 1920s 'n aaneenlopende seksuele revolusie was (Jelavich, 1993: 5). Kabaret was deel van hierdie openbare seksuele revolusie en het weer begin funksioneer as 'n teatervorm met 'n vaste doel en nie net 'n manier om die gehoor te paai nie.

Hierdie seksuele revolusie het sodoende ook die deur oopgemaak vir 'n meer eksplisiete en moontlik 'n eerliker weergawe van die werklikheid ten opsigte van Duitsland se politieke en sosiale situasie (Jelavich, 1993: 5). As gevolg van die Nazi-onderdrukking het politiek 'n baie groter rol as 'n groeiende onderwerp in die Berlynse kabaret begin speel, maar dit was nooit 'n veilige of vrye opsie nie, want alhoewel die kunste deur die Nazis gesensuur is, was dit die gehoor wat moes luister na gepolitiseerde kabaret, 'n gehoor wat soms bestaan het uit Nazi-ondersteuners:

Although strictures by the state crept back in attenuated forms, cabaret performers quickly realized that their main 'censor' was now the audience. Since many spectators took great offence at having their political ideas mocked, the box office dictated that satirists exercise restraint. Predictably, the Nazi era saw the most radical changes in the cabaret landscape. Entertainers who were Jewish or left-of-center fled the cabarets, and the country as well, leaving inspired variety-show programs in their wake. Thereafter, performers who tried to make even benignly jocular references to life in the Third Reich invariably fell afoul of the Nazi's numerous cultural watchdogs (Jelavich, 1993: 5).

Daar mag dalk nie verwag word dat daar in 'n tydperk van politieke en ekonomiese krisis en onstabiliteit 'n gunstige uitkyk op vermaak sou wees nie, maar kabaret en ander vermaak het agter die rug van die regering floreer. Die samelewing het moontlik 'n plek vir ontsnapping gesoek, maar moontlik, en van meer belang, ook 'n manier om vrede te maak met hulle nuwe, vreemde omgewing. Na aanleiding hiervan meen Van der Merwe (2010: 14):

Die verbanning van Brecht is 'n direkte uitvloeisel van die effektiwiteit van die kerneienskap van die kabaretkuns, naamlik om dit wat verkeerd is na die lig te bring en daardeur te krap waar liefers nie gekrap moet word nie.

Saam met die gevoel van protes en kommentaar was dit nodig dat kabaret ook 'n mate van barheid, broosheid en rouheid besit. As 'n naakte danser, maar *performer* eerder as ontkleedanser, was Anita Berber se vertonings die toonbeeld van die materiaal waaruit Duitse kabaret bestaan het: "rather than erotic, Berber's nudity exposed the physically and emotionally bared self" (Funkenstein, 2005: 27). Deur alledaagse temas te gebruik soos inflasie, bankrotskap, haweloosheid, modes en kroeë het die kabaretkunstenaars 'n medium geskep om skroomloos met die veranderende moraliteit, die korrupsie en die algehele absurditeit van die tyd te spot (Lareau, 1991: 474).

2.2.4) Dadaïstiese kabaret

Uit die chaos wat die Eerste- Wêreldoorlog gebring het, het die kunsbeweging Dada in 1916 in Zurich se Kabaret Voltaire-ruimte ontstaan. Hier het Hugo Ball, in 'n kubistiese kostuum, die eerste abstrakte fonetiese gedig voorgelees: 'gadji beri bimba'. Die Dadaïste se leuse was "Kunst ist Scheisse" (art is shit)" (The German Cabaret, 2008:3).

Dadaïste het alle konvensionele kunsvorms afgeskiet en 'n irrasionele, onlogiese manier van uitdrukking beoefen. Dit was hulle manier om te probeer sin maak van 'n blykbaar sinnelose wêreld. Dadaïstiese kabaret het uiteindelik Berlyn tydens die gewelddadige opstande, betogings en botsings in die laaste jaar van die Tweede Wêreldoorlog, bereik. Kabaret het onder die Dada-involed meer gepolitiseerd geword om die gehoor te skok, uit te lok en te tart (The German Cabaret, 2008:3).

'n Voorbeeld van so 'n Dada-opvoering is deur Alexis vertaal, maar daar is onsekerheid of die werk wat vertaal is, 'n *beskrywing* is van 'n Dada-kabaret en of dit die oorspronklike *teks* van so 'n betrokke kabaret is:

We walked down a long corridor, each holding a candle with the ladies in front and the men in the rear. The leader, dressed in a white fur coat with a mitra on his head, called out several times: 'Lift your hands up high and let your belly fall. Grab the kettledrum in your ear and pull the coffin out of your nose- for who knows what good they are?' [...] [T]hen there stood the first Dada priest whom I have ever seen, dressed in violet underpants, holding a cat. On his head he wore a great wig in which two peacock feathers were stuck. When he spoke, handfuls of teeth fell from his mouth, and in his ears pinwheels rotated in the clash of military music (Alexis, 1974: 126-128).

Na die groot oplewing van polities georiënteerde kabaret, was die probleem dat niemand daarna wou luister nie en teen die tyd dat Dada in Berlyn begin verdwyn het, het kabaret bykans al sy skokwaarde verloor en het dit 'n parasiet geword wat teer op alles wat kabaret veronderstel was om te wees. Dit het die spot gedryf en het gekritiseer, maar daar kon nooit iets in die plek kom van die onderwerpe wat dit aangeval het nie. 'n Oplossings was nie ter sprake nie, net die uitwysiging van alles wat verkeerd was. Kabaret self was 'n modegier van sy oorspronklike ontstaan af,

met die suksesse in die Berlynse kabaret wat van mekaar af geleef het, en ander inspireer het om dieselfde te doen. Die feit dat kabaret 'n modegier was, het bygedra tot die probleem wat aan die hart van kabaret gelê het: Wat is kabaret se doel? As alles net 'n modegier is, as daar met alles die spot gedryf kan word, wat het dan geword van die Goed en die Ware en die Beeldskone? As alles net onherroepbaar verlore is, word die samelewing weereens gelos met slegs sinisme (Jelavich, 1993:6).

Na afloop van die Tweede Wêreldoorlog het sommige van die kunstenaars wat uit Duitsland gevlug het, na Duitsland teruggekeer, maar hulle het gevind dat kabaret nie meer dieselfde vorm van teater was as waaraan hulle gewoond was nie. Kabaret het nie meer bestaan in enige suiwer vorm waarna sommige kabarettiste gestreef het nie. "The few who tried to return to cabaret after the war found that it had lost the zest, the vitality and bite that had made it such a remarkable force during the early part of the century" (The German Cabaret, 2008: 5). Die oorlog was verby, die stad was aan skerwe en die mense was moeg. Kabaret was nog steeds nie dood nie. "Soos wat die kunstenaars uit Duitsland gevlug het, het kabaretteaters in ander stede soos Wene, Praag, Zurich, Parys en Londen oopgemaak" (Van der Merwe, 2010: 21). Dit is dan vanuit hierdie oorde wat kabaret ook in Suid-Afrika kom vesting soek het.

2.3) Samevatting en gevolgtrekkings

In my navorsing oor kabaretgeskiedenis het ek tot twee oorvleuelende gevolgtrekkings gekom in terme van kabaret se geskiedenis en die kabaret wat ons vandag ken. Die eerste is dat kabaret deur die jare heen konstant 'n evolusie ondergaan, vervorm en verander om aan te pas by sy omstandighede, sowel as die konteks waarin dit gevind word. Die tweede is dat die meeste vorme van kabaret funksioneer deur middel van satire, parodie en/of ironie.

Kabaret as 'n teatergenre leen elemente by alle vorme van teater, "a mixture of small forms" (Lareau, 1991: 471): vaudeville, revue, drama, poesie en die musiekblyspel om 'n unieke kunsvorm te skep. Kabaret as 'n kunsvorm verleen homself maklik tot

kruisbestuiwing en veelvoudigheid. Dit blyk dat kabaret aanhoudende evolusie ondergaan, maar dat die basiese kern tog hoofsaaklik dieselfde bly.

Die ontwikkeling, of evolusie soos vroër genoem, van artistieke tot literêre kabaret in Duitsland vanaf sy ontstaan kan in vier basiese groepe verdeel word, naamlik: artistieke kabaret, literêre kabaret, polities literêre kabaret en polities satiriese kabaret. Artistieke kabaret is gewoonlik 'n mengelmoes van teatrale mediums sonder satiriese of literêre ambisies. Literêre kabaret is normaalweg 'n los verskeidenheid van chansons, kunsliedere, danse, musiekstukke, eenakters, parodieë op literêre en dramatiese werke en soms kort films en toneelpoppespel wat merendeels aanmekaar gebind word deur die M.C. (*master of ceremonies*) of seremoniemeester, maar hierdie vorm van kabaret het reeds aan die einde van die Eerste Wêreldoorlog sy hoogtepunt in Europa beleef. Polities-literêre kabaret het ontstaan uit die oorlogontnugterde kabarettiste wat begin terugkeer na die tydskritiese aspekte van kabaret se ontstaan, sonder om die literêre elemente daarvan te ontken. Die literêre kabaret het die spreekpodium geword vir die digtergenerasie wat teruggekeer het na die oorlog. Polities-satiriese kabaret het 'n nóg sterker tydskritiese inslag gehad, omdat dit aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog ontstaan het, en dus ook die vryheid gehad het om nóg meer satiries te wees as ooit (Pretorius, 1994b: 72).

Een van die gevolgtrekkings wat gemaak kan word om die geskiedenis van kabaret met die hedendaagse Afrikaanse kabaret te verbind, is dat hierdie kunsvorm van die begin af gebruik gemaak het van drie baie spesifieke literêre elemente, naamlik satire, parodie en ironie. Hierdie drie elemente word steeds vandag gebruik en geïnkorporeer in die mees effektiewe kabarettete. Soos in die verlede het die hedendaagse mense steeds iets om te sê na aanleiding van hul politieke, sosiale en religieuse omstandighede. Dit word steeds gedoen deur middel van satire, parodie en ironie.

Kabaret "often makes use of satire, which critiques reality by contrasting it with a norm or ideal to usually humorous effect, but cabaret can be filled with any number of ideologies and is by no means an intrinsically left wing form (Lareau, 1991: 471). Peter Jelavich (1993: 1) beklemtoon dat ironie 'n karaktereienskap van die beste

kabarette tydens die Weimar-tydperk was. In die Franse- en Weimar-kabarette was die liedere en/of die chansons van uiterse belang. Hierdie liedere is nie net gesing om die gehore te vermaak nie, maar het 'n storie vertel, 'n emosie oorgedra, dikwels deur middel van ironie, satire of parodie.

In die hedendaagse kabaret (sommige meer as ander) is die liedere wat gesing word ook van kardinale belang. Dit kan 'n lied wees oor bespotting of 'n ware emosiebelaaide lied, maar wanneer 'n kabaretlied gesing word met die intensiteit van 'n toneelstuk wat aangebied word, kan dit in die hedendaagse tye, soos in die 1880's in Frankryk en die 1920's in Duitsland, iets wees wat 'n spieëlbeeld vir die gehoor is en sosiale kritiek uitspreek.

Die Franse en Duitse kabaret het die Afrikaanse kabaret geïnspireer en beïnvloed. Kabaret is 'n teatergenre wat voortdurend verander, maar dikwels steeds gebruik maak van satire, parodie en ironie, asook musiek. In Hoofstuk 3 sal hierdie aspekte van die Afrikaanse kabaret belig word.

Hoofstuk 3

Die ontwikkeling van Afrikaanse kabaret.

“Suid-Afrika het sy eie unieke kabaret-styl wat glad nie vir enigiets uit Europa hoef terug te staan nie” (Malan, 2009: aanlyn).

In Hoofstuk 3 sal ek Afrikaanse kabaret bespreek na aanleiding van sy ontwikkeling in Suid-Afrika. Kabaret sal as protesteater in die 1980's bespreek word, asook die invloed wat kabaret se literêre ontstaan en ontwikkeling deur middel van onder andere Hennie Aucamp se werk op kabaret, gehad het. Afrikaanse kabaret word dan in onderafdelings verdeel en daarvolgens bespreek. Pre-1994 kabaret word bespreek na aanleiding van protesteater teen Apartheid, met *Piekniek by Dinga* as 'n gevallestudie. Kabaret se oorgangstydperk bespreek die ontwikkeling van Afrikaanse kabaret in die tydperk na Apartheid, en kabaret in die nuwe millennium volg die pad van kabaret na die eeuwending in Suid-Afrika (kontemporêre kabaret).

3.1 Inleiding

Anders as die Franse en Duitse kabaret, is daar nie 'n definitiewe oomblik, plek of persoon wat direk verbind kan word met die ontstaan van kabaret in Suid-Afrika nie (Van der Merwe, 2010: 48). Die ontstaan van Suid-Afrikaanse kabaret blyk om vanuit talle verskillende oorde en verskillende lande te kom. In hierdie bespreking van Suid-Afrikaanse (en spesifiek Afrikaanse) kabaret, sou die ideaal wees om by die oorsprong en ontstaan van Suid-Afrikaanse kabaret te begin, maar omdat die ontstaan daarvan nie werklik gepeil kan word nie, sal ek merendeels na literêre kabaretbronne verwys en dan op sekere uitstaande aspekte konsentreer. Hennie Aucamp se werk sal dus hier dien as die fokuspunt vir die begin van Afrikaanse kabaret, aangesien hy uitstaan as kabaretskrywer asook 'n kabaretkenner en geag kan word as die grootste skrywer van literêre Afrikaanse kabaret.

In die 1980's is Suid-Afrika geteister deur onstuimige politieke omstandighede, en het kabaret hier ontstaan as 'n protesmeganisme teen die regering van die dag. Tydens Apartheid was die blankes 'n minderheidsgroep wat aan bewind van die land was. Afrikaanse kabaret in Suid-Afrika was een van die maniere waarop burgers protes aangeteken het teen die ongeregtighede van rassisme en ander menseregteskendings. Die idee van kabaret in Suid-Afrika was om by te dra tot die bewusmaking van die onreëlmatighede in die land tydens Apartheid:

[Cabaret] became a vigorous form of political protest, especially in the Afrikaans theatre, for audiences traditionally considered to be conservative, Calvinistic and right-wing. Cabaret artists like Pieter-Dirk Uys, Casper de Vries, Amanda Strydom, Nataniël, Hennie Aucamp and many others became household names and the electronic media brought their denigration of the holy cows of Afrikaner mythology into the sitting rooms of suburban houses (Pretorius, 1994a: 1).

Kabaret het as gevolg hiervan uitgestaan as 'n teatervorm, want hierdeur kon kunstenaars die gehoor vermaak, sowel as protes aanteken. Jong kunstenaars wou teen die regering opstaan, omdat dít wat die regering as goed en reg beskou het, gelei het tot politiese en sosiale onregverdigheid. Vermaak het dus gedien as 'n goeie medium om protes aan te teken. Die gehoor word deur die vermaaklikheid daarvan ingetrek en daarna teen die bors geslaan met kommentaar wat gelewer word. Die werke van Hennie Aucamp kan hier dan gesien word as 'n goeie voorbeeld van vermaaklike protes.

3.2) Kabaret as protes

Wanneer daar na Aucamp as die vader van kabaret verwys word, is dit omdat hy een van die eerste prominente kabaretskrywers in Suid-Afrika was. Marthinus Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen Aucamp se fassinatie met kabaret het gespruit uit:

...Hennie se persoonlike belangstelling in Weimar, ens. Ek dink hy het gesien wat die potensiaal daarvan is in 'n land soos Suid-Afrika met sy spesifieke politieke geskiedenis. (Basson onderhoud, Stellenbosch, 2009).

Kabaret het in Suid-Afrika beteken dat kunstenaars hulle kon uitspreek oor die politieke situasies wat aan die orde van die dag was. Dit was nie noodwendig net politieke kwessies nie, maar ook sosiale kwessies soos die Afrikaner se psige wat aangespreek is. Hierdie kwessies was wel merendeels verweef met die politieke bestel.

Na Apartheid afgeskaf is, was protes teen Apartheid nie meer relevant nie en kabaret (as protesmeganisme) was verplig om 'n ander aard en/of funksie aan te neem. As gevolg hiervan het daar na 'n politieke omwenteling soos die afskaffing van Apartheid, twyfel bestaan of daar steeds 'n plek en doel vir kabaret in die nuwe Suid-Afrika is. Daar was steeds kwessies om aan te spreek, maar die hoof-aanvoermiddel tot protes (Apartheid) is van stryk gebring. Pretorius (1994a: 1) verwoord oor Suid-Afrikaanse teater (wat ook vir hierdie studie van toepassing is op kabaret) dat:

[t]he long awaited political change of April 1994 seemingly ended the reign of committed theatre in South Africa. The function of theatre that for nearly three decades has been primarily dependant on political struggle for the theme of support, had to be redefined.

Alhoewel daar steeds baie materiaal bestaan waarteen protes aangeteken kan word, kan mens nie help om te wonder of kabaret as protesmeganisme nie dalk uitgedien is nie. Is kabaret in Suid-Afrika nou waar kabaret in Duitsland was na die Tweede Wêreldoorlog?

Kabaret blyk nie eksklusief 'n vorm van protesteater te wees nie, maar besit ook die vermoë om meer emosionele en nie-polities georiënteerde kwessies aan te spreek. Indien kabaret in Frankryk, Duitsland en ook in Suid-Afrika ontstaan het juis om kommentaar te lewer, kan kabaret slegs kabaret wees indien dit kommentaar lewer? Is kabaret dan steeds kabaret as die vertoning nie politieke of sosiale kommentaar lewer nie? Moet kabaret protesteater wees om die naam kabaret waardig te wees, of is kabaret sonder kommentaar deel van die evolusie wat kabaret in Suid-Afrika ondergaan het? Hierdie vrae sal later in meer diepte in Hoofstuk 5 bespreek word sowel as in die Slot, maar dié vrae is steeds belangrik om hier te noem om sodoende kabaret binne die konteks van hierdie studie te bespreek.

3.3) Afrikaanse Literêre Kabaret en Hennie Aucamp

Die vroeë Suid-Afrikaanse kabaret blyk uit Hoofstuk 2 se kategorisering van kabaret, om oor die algemeen in die kategorie van polities-satiriese kabaret te val; kabaret wat met 'n tydskritiese inslag na die wêreld kyk en satiries te werk gaan om die boodskap oor te dra. Dit het terselfdertyd spore van die literêre en polities-literêre kabaret bevat, 'n los verskeidenheid van chansons, kunsliedere, danse, musiekstukke, eenakters, parodieë op literêre en dramatiese werke en soms kort films en toneelpoppespeel is. Snyman (1994: 28) beskryf literêre kabaret as:

ironies, satiries, hiperbolies en heel dikwels parodiërend. Binne 'n breër raamwerk lewer dit sosiale, veral politieke, kommentaar en lê dit alle vorme van huigelary en onreg genadeloos bloot.

Wanneer literêre kabaret, en spesifiek kabarettetekste in Afrikaans ter sprake is, is Hennie Aucamp se *Met permissie gesê* (1980) “sekerlik die eerste pertinente poging om kabaret aan die Suid-Afrikaanse publiek bekend te stel” (Swart, 1993: 100). Hennie Aucamp het kabaret geskep wat snydend en slim, maar steeds baie subtiel was.

Wat van Aucamp 'n subtiel literêre kabaret skrywer maak, is die feit dat hy “beskaafde’ politieke protes” (Pretorius, 1994b: 62) aanteken, en steeds ook as individu kommentaar lewer op die samelewing. Hy gebruik ironie as 'n middel om ongeregthede in die samelewing uit te wys. Hierdie ironie word byvoorbeeld gerig op die Suid-Afrikaanse rasse-veroordeling. 'n Voorbeeld hiervan is die skets *Groen*, in *Met permissie gesê* waar kleur *sonder* kleur gestel word en alle mense in eensaamheid deursigtig word (Pretorius, 1994b: 62). As verdere verduideliking van die ironiese aspekte noem Pretorius (1994b: 62-63):

Die ontroofde en onderdrukte is nie net swart nie, maar is ook paddaprins, afgeleefde dog belustige ou vroultjie, vroetelpappie, asook al die Miss Baxels en Miss Oeste van die lewe. Wanneer die swartman wel betrek word, soos in *Slegs vir Alma*, word hy nie 'n *persoon* met 'n eie geskiedenis en identiteit nie – hy word 'n verteenwoordiger wat funksioneel in diens van die kabaret gestel word. [...]Hy val die wit gewete aan op die terrein van die groot Gelykmaking: ons menslikheid. Dit is mens wat staan teenoor mens, wat die medemens pyn aandoen en onreg – ongeag ras, kleur, geslag of voorkeur.

Aucamp se kabarette word geskryf nie nét met die gebruik van ironie nie, maar ook met 'n baie pertinente gebruik van woordspeling. 'n Aangepaste² uittreksel van Hennie Aucamp se skets *Die beenbek het gepraat* (Aucamp in De Lange & Krog 1998, 20) blyk om 'n goeie voorbeeld ter verduideliking te wees:

Agathe Hendrickje Verloren van Themaat kry skielik, eendag, op 'n dag toe ook lus vir 'n lewensmaat. Sy stel haar behoefte, in vetgedrukte hoofletters, nadruklik op skrif: "OPSOEK NA WARE LIEFDE".... niks vermoedends dat die melk dalk kan skif. [...]

Horde aspirante daag toe op in 4x4's, Fords en Volkswagens, gelok deur Agathe se nektar reklame in die snuffelgids. [...] Teen laatmiddag [...] verskyn Agathe op haar voorstoep soos 'Garbo' geklee in slegs haar kamerjapon en 'n roos teen haar bors. [...] Dit is toe waar Agathe haarself poedelnaak ontbloot, sy versteen soos 'n Michaelangelo standbeeld, menende dat haar toekomstige 'Daan' kan sien hoe sy vertoon in Eva-gewaad...

'n Stilte soos 'n stilte voor 'n storm sak neer oor Agathe Hendrickje Verloren van Themaat se werf. [...] Later die aand, toe die stof gaan lê het, en die histerie bedaar, dink Agathe: - 'mens bereik 'n seisoen van die lyf waar dit beter sal wees om alleen in die liefde te leef...'

Aucamp se slim konstruksie rondom die kommentaar wat gelewer word, word aangebied deur alle mense op 'n gelyke vlak voor te stel, die *Everyman*. In hierdie teks word Agathe gebruik om alle enkelinge opsoek na liefde, voor te stel. Deur die teks maak Aucamp die gehoor bewus van die weerloosheid wat met hierdie gevoelens gepaard gaan. Hy lewer gereeld kommentaar, nie slegs op 'n Suid-Afrikaanse samelewing nie, maar op die mensdom as 'n geheel. Meer as politiek, is dit sosiale omstandighede wat hy probeer vaspen en deur daaraan uiting te gee, 'n verskuiwing van denke in die samelewing teweeg te bring. swart (1993:100) meen dat Aucamp se werk "wil vermaak, maar [dat] die uitgangspunt intellektueel [bly], dit wil 'n argument voer by wyse van sketse, sang en dans. Om die argument uit te spel, is onwys".

² Hierdie uittreksel is gebruik in die teks *Lyflied*, wat saamgestel en verwerk is deur André Strijdom. Strijdom het Aucamp se teks, wat hier aangehaal is, aangepas vir opvoeringsdoeleindes. Die eerste vertoning van hierdie verwerkte teks met 'n ensemble rolverdeling was op 24 September 2010 met die regie deur Strijdom.

“Aucamp sien uiteindelik méér as net sosiale onreg en maklike sondebokke” (Van Zyl in Pretorius, 1994b: 63). Die kuns in Aucamp se werk is dat hy oor die weerloosheid van die mens skryf, soos Agathe. Aucamp se tekste is van so ’n aard dat dit altyd ter sake sal bly, ten spyte daarvan dat die sosiale omstandighede van die *weerloses* na wie verwys word, mag verander (Pretorius, 1994b: 63). Daar sal altyd weerloses in die samelewing wees. Daar sal altyd gemarginaliseerdes in die samelewing wees. Daar sal altyd êrens onreg geskied. Dít is die stories wat Aucamp se kabarette vertel, en dít is die element waarteen kabaret homself moet uitspreek. Nog ’n voorbeeld hiervan is dan ook Aucamp se gebruik van die sewe dood sondes in *Van hoogmoed tot traagheid, of, Die sewe doodsondes* (1996) wat hy in tipiese Afrikaanse karakters verpersoonlik om sodoende kommentaar te lewer op die alledaagse manier waarop hierdie sondes hulself in die samelewing vergestalt.

Na die ontstaan van literêre kabaret en Hennie Aucamp se werk, is dit nodig om Afrikaanse kabaret voor 1994 te bespreek. Hierdie pre-1994 kabaret, waaronder Aucamp se literêre kabarettetekste ook val, het vanaf sy ontstaan bestaan uit baie vuur-en-vlam-kunstenaars wat nie bang was om die regering en sosiale kwessies aan te vat nie.

3.4) Kabaret voor-1994

Soos reeds genoem, is Suid-Afrikaanse kabaret se ontstaan nie werklik moontlik om vas te pen nie, alhoewel “Bruant beskou word as die beginpunt en durende inspirasie [van Suid-Afrikaanse kabaret]” (Swart, 1993: 89). Bruant se kabaret ruimte, Le Mirliton (wat in Hoofstuk 2 bespreek is) het gefokus op die alledaagse samelewing, die straatlewe van die samelewing en dit wil dus voorkom dat dit juis hierdie aspek van Bruant se werk is wat Afrikaanse kabaret in sy kern beïnvloed het. Aucamp se werk handel oor die algemene mens op straat, en dit blyk dat hierdie gebruik van Jan Alleman ’n direkte uitvloeisel van Bruant se kabaret Le Mirliton te wees. Ons weet dat Hennie Aucamp se *Met permissie gesê* in 1980 moontlik die eerste kabaret in Suid-Afrika was. Na *Met permissie gesê* volg *Slegs vir Alma!* in 1985 en dan talle ander Aucamp kabarette sowel as Anthony Costandius se *3D, Hello, Suid-Afrika! Hello South Africa!* van Casper de Vries in 1986 en ook verhoogproduksies wat voortgespruit het uit sy kabaret-samewerking met Elzabé Zietsman soos *Ziets en De*

Vries. Alhoewel dit blyk dat kabaret 'n populêre teatervorm in die 1980's geword het met die opvoering en publikasies van kabarette van soos Hennie Aucamp se *By Felix en Madame en ander eenbedrywe* (1987) en *Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe* (1988) en *Punt in die wind: 'n komedie met drie bedrywe en 'n nadraai* (1989) sukkel ek steeds om die ware impak daarvan vas te stel. Resensies van hierdie kabarette noem dat die produksies of literatuur suksesvol was, soos Temple Hauptfleisch (1988: aanlyn) wat oor Aucamp se *Sjampanje vir ontbyt* skryf:

Wat *Sjampanje vir Ontbyt* besonders maak, is die feit dat in hierdie drie eenbedrywe dié wêreld [van homoseksualiteit] onomwonde, sonder verskoning en (byna) sonder om te oordeel aangebied word.

Soos Aucamp (2000: aanlyn) ook self noem is die skrywers van sy tyd bestempel as betrokke letterkundiges:

'Betrokke letterkunde', soos mense van my geslag sal onthou, was dié literêre gonsbegrip van die sestigerjare, soos tans weer 'postmodernisme'. Die literêre meningbepalers van toe was uiteraard sterk verpolitiseerd, want denkende mense het, in Pieter Dirk Uys se woorde, begin besef: *Paradise is closing down*.

Kabaret het gegroei uit 'n gewetensnood en wou ook 'n stem gee aan die samelewing om sodoende protes aan te teken. Die protes wat aangeteken word deur middel van kabaret is wel, soos Wim Ibo (in Pretorius 1994b: 60) dit stel, "beskaafde protes". Hierdie beweging sou die spreekbuis word van 'n eg-Europese gekweekte tradisie wat dan ver-Suid-Afrikaans is om in die konteks van 'n gebroke Suid-Afrika te funksioneer (Pretorius 1994b: 60).

As gevolg van kabaret se Europese afkoms, was dit noodsaaklik om dit te ver-Suid-Afrikaans. Hier het 'n simbiose plaasgevind om kabaret 'n *eie aan Suid-Afrika* gevoel vir die gehoor te gee. Daar is met Suid-Afrikaanse onderwerpe omgegaan, maar daar is ook van Afrika-invloede gebruik gemaak, juis as gevolg van die onderwerpe wat aangeraak is. Johannes Kerkerrel het 'n Afrikaanse NG-kerklidjie, "Wat 'n vriend het ons in Jesus", parodiëer en daarvan 'n lied geskryf "Wat 'n vriend het ons in PW" (Kerkerrel, 2003) om die Afrikaanse volk uit hulle gemaksones te neem. Aucamp meen in sy ongepubliseerde manuskrip (JS Gericke Biblioteek) *Koffer in*

Berlyn, dat André Letoit, beter bekend as Koos Kombuis, ook gebruik maak van hierdie inter-kontinentale vorm. “[Swart September- mymeringe oor ’n pre-Noodtoestand] is ’n rou en ernstige lied, wat dubbel seer slaan omdat die leser skielik vertroude en geliefde reëls as *vergroeid met ’n onwerklike politieke bestel* moet lees” (Aucamp, s.a.³: 166). Afrikaanse kunstenaars het dus, deur gebruik te maak van eg-Suid-Afrikaanse omstandighede, en deur middel van kabaret ’n “Afrika konneksie” met ’n oorspronklike Europese kunsvorm gemaak. As voorbeeld ter illustrasie hiervan gebruik ek D.J. Opperman (1975: 254) se gedig *Sproeieën*:

My nooi is in ’n naartjie
My ouma in kaneel
Daar’s iemand, iemand in anys
’n Vrou in elke geur

en daarteenoor André Letoit se parodie-gedig *Curriculum vitae* (2000: 743), wat as volg lees:

My nooi is in ’n naartjie
My ouma is in die tronk
My oupa is ’n try-for-white
My pa is altyd dronk

In hierdie gedig gebruik Letoit nie slegs die parodie om die bekende te verwerk en te verdraai om sodoende ’n ander en/of ’n nuwe konteks te ondersoek wat binne die kabaret geskik is nie, maar stel hy homself ook gelyk aan die onderdrukte. Dit is die aard van kabaret, om die bekende te gebruik en dan op sy kop te draai deur middel van parodie, satire of ironie. Die satiriese parodie word gebruik om kommentaar op die *establishment* te lewer. Alhoewel baie van die 1980’s se kabarettiste as deel gesien is van die onderdrukkers (omdat hulle blank en Afrikaans is) is grense verskuif deur middel van kabaret as ’n verbasterde kunsvorm.

Ironies genoeg het hierdie vorm van Europese protesteater (naamlik die satiriese parodie) baie in gemeen met die nie-blanke (die vyand van die 1980’s se Apartheidsregering) teatervorm, naamlik Township-teater. Pretorius (1994b: 64-65) gee ’n beskrywing van township-teater en uit hierdie uiteensetting van township-

³ As gevolg van hierdie Aucamp teks se ongepubliseerde aard is daar tans nie ’n datum van publikasie beskikbaar nie.

teater blyk dit dat die formule van Afrikaanse kabaret baie dieselfde is as dié van sogenoemde township-teater: die boodskap moet duidelik wees met pertinente sosiale of politieke kwessies wat aangespreek moet word. Musiek en dans staan dikwels sentraal as kommunikasiemetode in hierdie teatervorm. Die vertoning moet uit hartstogtelike, betrokke en energieke toneelspel bestaan waar beide komedie en tragedie vermeng word. Dit blyk dus dat kabaret as 'n Europese kunsvorm baie in gemeen het met die Afrika-kultuur en Afrika-teater. Herman Pretorius (1994b:76-77) meen:

Hennie Aucamp het deur sy verkenning van 'n blatant Eurosentriese kunsvorm intuïtief 'n raakpunt gevind tussen Europa en Afrika. Die 'swart' Suid-Afrikaanse teater met sy episodiese struktuur waarin sang, dans, mime, vertelling en uitbeelding mekaar afwissel in 'n energieke speelstyl wat direkte kontak met die gehoor afdwing, kan struktureel inderdaad direk vergelyk word met die cabaret-artistique (ten spyte van die ooglopende verskille in sofistikasie en verwysingsveld).

Tydens die 1980s was Suid-Afrika in 'n tydperk van oproering, die samelewing het begin kommer uitspreek oor Apartheid deur die vermenging van Europese kabaret met 'n Afrika-kwessie. "Aucamp reken dit is die gevolg van die tydgees, die desperaatheid van jong kunstenaars om oor dinge te praat en [dat] die kabaret as genre gebruik [word] omdat dit direk, emosie belaaï en onmiddellik is" (Swart, 1993: 101). Soos Frankryk in 1881 en Duitsland in 1900, het die samelewing begin protesteer teen die ysterhand van die regering. As gevolg hiervan was kabaret die perfekte medium om bewustheid by die gehoor te kweek.

Die aanname kan wel gemaak word dat die gehore merendeels bestaan het uit lede van die samelewing wat rééds bewus was van die sosiale en politieke probleme en dus kon die kabarette soms gesien word as 'n vorm van 'preek vir die bekeerdes'.

Hierdie tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis is oorheers deur 'n Calvinistiese indoktrinasië wat van kabaret 'n euwel gemaak het, omdat jongmense nie meer gedweë geluister het na wat die gesag-figure gesê het nie, maar besef het dat hulle vir hulself kan en sal besluit (Hopkins, 2006: 159). Hierdie houding was nie slegs gekoppel aan kabaret nie, maar aan 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse jeug. Voorbeelde van hierdie jeugdelike protes is die *Vrye Weekblad*, 'n koerant wat deur

Max du Preez gestig is. Oor dié publikasie sê hy: “We had no respect for authority. And we saw it as our duty to make fun of the Fathers of the Volk” (Du Preez in Hopkins, 2006: 6). Max du Preez som die energie van hierdie rebelse jeug in die 1980’s op deur in die voorwoord van *Voëlvry: The movement that rocked South Africa* (2006:6) te sê:

I knew right there that this was a sort of turning point, that Afrikanerdom would never be quite the same after this. Certainly not Afrikaans music. I felt at home, suddenly quite comfortable in my Afrikaner skin and with those around me.

Deur middel van musiek is die regering bevraagteken deur sommige kunstenaars, maar daar was ook ander kunstenaars soos “veral Pieter-Dirk Uys [wat] gehelp [het] om die taboes van vroeër te breek” (Büchner, 1989: 11). Pieter-Dirk Uys was ’n jong, blanke, Afrikaanssprekende man wat politieke figure nagmaak het en met hulle beleide deur middel van satire, die gekgeskeer het. Uys het onder andere ook as ’n vrou (die karakter Evita Bezuidenhoud) aangetrek en vertonings gedoen, wat absoluut teen die grein gegaan het van wat ’n Afrikaanssprekende-man veronderstel was om te doen.

Baie van hierdie kabarette is sterk ondersteun deur die gehore, wat in die regte stemming was vir kritieke politieke teater. Daar was ook vertonings wat, soos dit blyk, voor hul tyd was. Linda de Jager se 1993-kabaret *Ja-Nee: die para se doks*, wat deur die Universiteit van Stellenbosch opgevoer is, blyk om ’n voorbeeld hiervan te wees. Volgens Swart (1993: 106) was “die gehore baie negatief en verdoemend, soveel so dat die regisseur verskoning moes maak in die pers en [’n] gedeelte uitgesny moes word”.

Swart (1993: 106) wonder verder of “die Afrikaner steeds te bang is vir homself, die werklikheid en die waarheid. Tog is dit ook nie moontlik om hom gereed te maak vir kabaret as jy hom nie daaraan blootstel nie”. Sy noem dat die kabaretskrywers en –vertolkers in Afrikaans steeds meer geword het, meer taboes verbreek het, en die gehore oorwegend meer verdraagsaam begin word het. Swart (1993: 106-107) meen dat die sosiale, ekonomiese en politieke veranderings dalk die gehore gedwing het om hul eie waardes en norme te verskuif, veral omdat hierdie waardes en norme

toenemend onseker begin raak het. Daarom sê Swart (1993: 107) dat daar baie politieke en sosiale kwessies was om te verwerk, maar dat die publiek eers bekendgestel moes word en gereed gemaak moes word vir die waarheid, voordat hulle bereid sou wees om met hulle eie foute, kleinlikhede en tekortkominge gekonfronteer kon word. As voorbeeld hiervan geruik ek teaterresensent Marianne Thamm (2008b: 35) se herinnering van een van Nataniël se heel eerste teatervertonings. Nataniël se vertoning was *Peach*,

waarin 'n lycra-gekleede Nataniël in die kollig gestaan het terwyl iemand voor hom kniel om by sy lies 'n ryp perske te eet. Oorblufte resensente het toe voorspel dat die tingerige mannetjie met die ylwordende hare nie veel sal bereik nie.

Ten spyte van die resensente se verdoemende reaksie, is Nataniël 'n voorbeeld van 'n kabarettis wat sosiale kommentaar vanuit 'n ander oogpunt gegee het. Hy het geskok. Nataniël het nie katvoet rondom die gehoor geloop nie. Nataniël het eietydse kwessies deur middel van kabaret aangespreek. Kabaret is 'n teatervorm wat oorspronklik, gewaagd, onkonvensioneel en opwindend nuut wil wees, en daar word deur meeste kabarettiste gepoog om kabaret se struktuur op só 'n manier te plooi dat die kunstenaar se virtuositeit op sy beste ten toon gestel kan word (Pretorius, 1994b: 68). Nataniël is 'n goeie voorbeeld van so 'n geval. Nataniël se sukses lê moontlik grotendeels daarin dat hy presies weet hoe om met humor om te gaan. Nataniël se komedie is van so 'n aard dat die gehoor na hom wil luister en nie voel dat daar vir hulle gepreek word nie. Dit is wanneer hy sy gehoor op hulle gemaklikste het dat hy hulle met die mes van kommentaar kan steek. Voorbeelde hiervan kan gevind word in Nataniël se kabarette soos *Facelift* (1990), *Dancing with John* (1992), en *Rubber* (1996).

In terme van pre-1994 Afrikaanse kabaret, het dit dikwels bestaan uit kommentaar wat slim vervorm en vermom as komedie is. Pieter-Dirk Uys (2009: 96) het gesê:

Humor is 'n waardevolle weerligafleier. As mense lag vir hul vrees, word die vrees minder vreeslik. Hulle besef aanvanklik nie dat hulle eintlik lag vir dinge wat hulle nie eers wil hoor nie. [...] Woede in teater is vervelig. Maar lag? O ja. Dan kan jy toor met rassisme, gulsigheid en vrees. Die wenresep is: 49% woede, 51% vermaak.

In Suid-Afrika blyk komiese kabaret 'n gewilde vorm te wees. Die komiese kabaret is moontlik een van die mees suksesvolle vorme van kabaret, omdat die kabarettis die gehoor kan laat lag vir hul omstandighede en dan die erns van die saak laat besef. Volgens Pretorius (1994b: 75) is die einddoel van komiese kabaret "'n grap wat brand stig omdat die onverwagse punt van die grap die gehoor aan die dink sit". Uys (2009: 96) meen ook dat die komedie in kabaret uit woede of frustrasie spruit en dat "woede belangrike lewensmis is waarin jy die saad van satire kan saai". Annelie van Zyl (2008: 28) noem in haar tesis *Die kabaretpersonasie as sosiale en politieke kommentator: 'n ontleding van die aanwending van die komiese, satire en parodie*:

'n komedie is nie noodwendig 'n komedie omdat dit 'n gelukkige einde het waarvoor 'n gehoor lag nie, maar dis 'n komedie wanneer 'n komiese effek geskep word en die gehoor reageer deur te lag of vermaak [word] soos die skrywer of kunstenaar beoog.

Hierdie komiese-kabaret word meer volledig bespreek in Hoofstuk 4, maar in 1989 was die saadsaaier van die komiese-kabaret *Piekniek by Dingaan*.

3.5) *Piekniek by Dingaan* as gevallestudie

Piekniek by Dingaan is 'n kabaret wat in 1989 aangepak is deur Marthinus Basson, Willie Fritz, Gustav Geldenhuys, Mark Hoeben, Marion Holm, Johannes Kerkorrel, Nataniël, Elma van Wijk, Willem Möller en Hanepoot van Tonder. Die Regie is behartig deur Gerrit Schoonhoven en *Piekniek by Dingaan* was volgens Marion Holm "Gerrit Schoonhoven se *brainchild*" (Holm, 2009: e-pos korrespondensie). Rob Amato (in Hopkins, 2006: 159-160) beskryf *Piekniek by Dingaan* as "dense, witty, demanding and wonderfully varied in its emotions and musical styles". Hy gaan verder deur te skryf:

It is a scornful, horrified and yet fascinated assessment by die Kinders van Verwoerd of the republic he has left them. Many of the songs which gave shape to their childhood, their anthems, hymns and liedjies are inverted ironically. They launch a scathing attack on the mucho aggression and defensiveness of the new Afrikaner rich.

Wit Afrikaanse Suid-Afrikaners is tydens Apartheid almal oor dieselfde kam geskeer, maar toe hierdie teatergeselskap *Piekniek by Dingaan* in Grahamstad opvoer het, is

daar vir die eerste keer opgemerk dat nie alle Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners konserwatief is nie. Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) beskryf *Piekniek by Dingaas* as:

...sjoe, maar hulle is nou regtig besig om die *envelope* te *push*, dit was mos nou 'n gevaarlike tyd. So dit was nou als verskriklik *amazing*. Die Afrikaners wat as Afrikaners oor Afrikaners spot.

Vir die eerste keer is alle Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners nie skuldig bevind aan 'n kollektiewe denkwysie nie:

Die Engelse het ons *gerave*, want hulle het die eerste keer kennis geneem van 'n nuwe Afrikaner wat nie by hulle stereotipe ingepas het nie. Vir hulle was dit heeltemal vreemd om 'n groep moderne Afrikaners te sien wat nie in hulle spotpatroon ingepas het nie. Deur kabaret het ons 'n ernstige boodskap oorgedra wat vêr buite die gewone trefkrag van teater uitgekling het (Basson in Pretorius, 2004: 47).

Dr. Ralph Goodman, Engelse dosent aan die Universiteit van Stellenbosch, het met 'n paar van sy studente *Piekniek by Dingaas* gaan kyk en gesê dat dié produksie definitief sterk reaksies by sy studente uitgelok het:

[T]he satire was more subversive, on a number of levels, than any other South African satire I had encountered. The reactions of my students to the show ranged from shock to liberation...*Piekniek by Dingaas* was a watershed for satire in this country (Goodman in Pretorius, 2004: 51).

Johannes Kerckorrel het ook by hierdie reaksie teenoor Afrikaanse kabaret aangesluit en die klem daarop gelê dat Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners ook nie saamgestem het met die denkwysie van die regering nie. Kerckorrel het gesê dat:

die toekoms wat ons jong mense in die gesig staar, op geweld, bloedvergieting en revolusie [dui]. En ons wil dit nie hê nie. Ons is moeg dat daar met ons gemors word (Kerckorrel in Pretorius, 2004: 50).

Piekniek by Dingaas was 'n kabaret wat baie aandag getrek het, veral vanaf die regering wat die produksie later onder sensuur geplaas het. Die produksie het sover gegaan as om van opvoerruimte te verskuif vanaf die destydse Nico Malan-teater na die Baxter-teater. Die Kaapse streeksraad, KRUIK, het tydelik ook vir Johan

Esterhuizen ontslaan as organiseerder juis as gevolg van sy betrokkenheid met die produksie *Piekniek by Dingaan* (Pretorius, 2004: 47). Nietemin het *Piekniek by Dingaan* gesorg dat talle Suid-Afrikaners regop gesit het en aandag gegee het aan wát dit was wat die regering besig was om te doen. Alhoewel alle aandag nie positief was nie, het hulle definitief 'n opskudding veroorsaak.

'n Teaterresensent van die *Beeld*, Nushin Elahi, het geskryf dat *Piekniek by Dingaan* anargisties is. “[D]ié woord was genoeg om die establishment te laat bewe (Pretorius, 2004: 47). Die *Beeld* se redakteur het ondersoek daarvoor ingestel en besluit dat *Piekniek by Dingaan* binne die grense van spraakvryheid val en het daarna ook die “gesiglose klaers in gesiene Afrikaanse kringe laat weet dat dit buitendien goeie teater was” (Pretorius, 2004: 47). Ten spyte daarvan dat *Piekniek by Dingaan* 'n grensverskuiwende kabaret in die Suid-Afrikaanse geskiedenis was, word 'n profeet egter baie selde eerste in sy eie land erken. Die produksie is na die publikasieraad verwys sodat dit beoordeel kan word tydens 'n vertoning by die Baxter op 12 September 1989. *Piekniek by Dingaan* is elf keer sonder sensuur opgevoer en is deur die resensent André le Roux bestempel as “genotvolle protes” (Pretorius, 2004: 50-51). “[*Piekniek by Dingaan*] het die koerante oorheers” maar ten spyte daarvan is die stuk deur die Kaapse Raad vir die Uitvoerende Kunste (Kruik) gekanselleer (Pretorius, 2004: 51). Die kinders van Verwoerd, soos die groep van *Piekniek by Dingaan* bekend gestaan het, maar ook die kinders van Suid-Afrika, het opgestaan teen die onreg wat aan die gang was met die sensuurrade en hoofsaaklik die politiek en die regering.

Die verset teen sensuur en die Kunsteraad se beperking van vryheid van spraak was ongehoord, maar daardeur het 'n nuwe geslag jong Afrikaanse kunstenaars duidelik gesê hulle is nie meer te vinde vir die eng voorskrifte van 'n vorige geslag wat alles deur 'n Christelik-nasionaal bril bekyk en goed- of afkeur nie (Pretorius, 2004: 51).

Protesteteater en veral kabaret, was die regte aanvoermiddel vir die jonger geslagte van die Apartheidsjare om hulle stemme te laat hoor en het aan die samelewing bewys dat:

die tyd [ryp] was daarvoor: Jong mense was opsoek na 'n beweging waarmee hulle kon identifiseer, na mense wat soos hulle praat en dink, na 'n musiek roete wat hulle sou wegvoer van die konserwatiewe Afrikaanse luisterliedjies waarmee ander hulle vereenselwig het (Redelinghuys, 2008: 47).

Die 1980's was onstuimige jare in die Suid-Afrikaanse kunste (Hopkins, 2006: 69). Sangers, kunstenaars, skrywers en digters het hulle teen die regering verset en kommentaar gelewer op Apartheid, asook 'n kollektiewe gedagtegang van onderdrukking. James Phillips het in 1985 (as die kunstenaar Bernoldus Niemand) subtiële politieke en sosiale kommentaar gelewer met Afrikaanse liedjies onder andere *Hou my vas Korporaal* en *Snor City*. André Letoit (Koos Kombuis) het in 1987 'n kasset, *Vêr van die ou Kalahari* deur *Shifty records* uitgereik en Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues band het die regering na sy asem laat snak met *Eet kreef* in 1989 (Hopkins, 2006). Beide Letoit en Kerkorrel was gedurende hierdie tyd ook betrokke by *Piekniek by Dingaan* en vandaar het hulle kragte saam met onder andere Bernoldus Niemand gespan. “[D]ie beroemde (en gevolglik berugte) Voëlvry-toer [het] die land soos 'n bliksemstraal [ge]tref” (Redelinghuys, 2008: 47). Die Voëlvry-toer is nie kabaret nie, maar was 'n *rock*-beweging wat die land aan die brand gehad het. 'n Groep jongmense wat musiek gemaak het wat polities gedrewe was teen die konserwatiewe Afrikaanse bestel. Die Voëlvry-beweging en sy invloed op kabaret sal later meer volledig in Hoofstuk 5 bespreek word.

Anne Grobelaar (in Hopkins 2006: 118) het oor die opstandigheid wat gewoed het onder die jong mense in Suid-Afrika, en veral in haar en Kerkorrel op Universiteit gesê: “It was a period of great energy and it was amazing for us to think we were contributing to the downfall of Apartheid.” Kerkorrel en die ander gene wat betrokke was by *Piekniek by Dingaan*, die *Voëlvry toer* en ander protesteater hét bygedra tot die verandering van die Ou- tot die Nuwe Suid-Afrika deur 'n jonger generasie se gevoelens te verwoord.

3.6) Kabaret se oorgangstydperk: die verbreding van die speelveld

In die tydperk tussen 1990 en 1993 het Apartheid 'n vreedsame dood gesterf en Nelson Mandela is in April 1994 verkies as die nuwe president van Suid-Afrika. Ná al die protes wat uit talle oorde aangeteken is (en onder meer kabarettiste), vrugte afgewerp het, het kabarettiste hulself nou met 'n ernstige probleem bevind, dieselfde probleem wat post-Tweede Wêreldoorlog Duitsland beleef het. Die oorlog is nou verby, waarheen nou?

Kabaret moes nou 'n nuwe fokus vind, omdat protes teen die Ou-Suid-Afrikaanse regering se Apartheidsstelsel nie meer van toepassing was nie. Ná 'n politieke omwenteling soos die afskaffing van Apartheid, bestaan daar twyfel of daar steeds 'n plek vir kabaret in die nuwe Suid-Afrika is.

'n Kabarettis soos Johannes Kerkorrel het al voor die val van Apartheid wegbeweeg vanaf kabaret na 'n uitdrukkingsvorm wat hom klaarblyklik nóg meer aanhangers en volgelinge sou verseker. In *Bravo!* (Anoniem, 2008: 80) word Johannes Kerkorrel die "Afrikaanse sanger aan die voorpunt van die Alternatiewe Afrikaanse musiek revolusie van die 1980's" genoem. As gevolg van sy kunstige vermoë om snydende politieke lirieke te skryf en sy sjarmante verhoogpersoonlikheid, het hy deel geword van 'n revolusionêre *rock* toer, *Voëlvry* (1989). *Voëlvry* het protes aangeteken teen die Suid-Afrikaanse politieke regime van die tyd, maar alhoewel hy tóé as sanger eerder as kabaretkunstenaar gesien is, het hy nooit sy kabaret agtergrond volkome agtergelaat nie. Ná 1994 het hy steeds bekend gestaan as 'n waardevolle kabarettis, maar hy het sy loopbaan as sanger, eerder as suiwer kabarettis, voortgesit.

Alhoewel meeste kabarettiste van die 1980's groot naam as kunstenaars gemaak het, het daar 'n onsekerheid in die teater as professionele geheers. Kunstenaars wat betrokke was by kabaret soos Coenie de Villiers, Amanda Strydom en Marion Holm het elders gaan vastigheid soek. Strydom het, soos Kerkorrel, 'n musikale roete, gegrond in kabaret, gevolg. Holm, Nataniël en De Vries het eenmanvertonings of sketskomedie as 'n loopbaan begin volg. (Holm, 2009: e-pos korrespondensie) Alhoewel nie een van hierdie kunstenaars meer suiwer kabaret beoefen nie, blyk daar altyd steeds 'n element van kabaret in hul werk te wees. Strydom en De Villiers

staan meer as sangers en komponiste bekend, terwyl meeste van hulle liedere kommentaar lewer op die samelewing en daar stories vertel word tussen die liedere wat hulle sing, soos Strydom se *Izinyanya* en De Villiers se *Soldier's Return*.

Holm se werk bevat baie selde musiek en sang, terwyl De Vries en Nataniël steeds van musiek en sang gebruik maak in hulle vertonings. Die kern van hierdie kunstenaars se werk, hetsy hulle sangers of komediante is, bly steeds kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing.

Indien bogenoemde vorme van teater as kabaret geklassifiseer kan word, beteken dit dat die hoof-karaktereienskappe van kabaret nie musiek of dans of rymelary is nie, maar bewusmaking en kommentaar. Pretorius (1994b: 69) meen tereg dat: “die kabaret se artistieke karakter deur al die jare onveranderd gebly het en onveranderd [sal] moet bly om as kabaret te kan voortbestaan”. Die artistieke karakter van kabaret waarna Pretorius hier verwys, blyk uit my navorsing die protesinslag en die vermoë tot kommentaar te wees. Ten spyte van kabaret se wispelturige geaardheid en konstante verandering, is sosiale kommentaar en protes die een element wat altyd aanwesig bly en aan kabaret 'n onveranderlike karakter gee. Kabaret kan nie werklik in 'n kontemporêre konteks geklassifiseer of gedefinieer word nie, behalwe vir hierdie artistieke karakter wat onveranderd bly. Ook blyk dit dat enige vorm van teater wat kommentaar lewer op die politiek of die sosiale omstandighede wat aan die orde van die dag is, as kabaret geklassifiseer kan word. Hierdie stelling is moontlik aanvegbaar wanneer kontemporêre kabaret ter sprake is, maar dit sal volledig in hoofstuk 5 bespreek word.

Ten spyte van kabaret se kern wat altyd behoue bly, het kabaret baie verander sedert sy ontstaan in Suid-Afrika. Kabaret-puriste voel daar is tans nie genoeg protes in die kunsvorm nie. Die kontemporêre kabarettiste lewe egter nie in dieselfde omstandighede as die kabarettiste voor 1994 nie. Die nuwe 'struggle' het nie 'n naam nie. Daar is nie 'n pertinente naam soos Apartheid nie. Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2010) noem dat:

Voor 1994 en ook veral rondom 1994, het mense ongelooflike politieke *statements* gemaak, wat werklike verandering in ons land teweeg gebring het. Maar daarna het ek net die gevoel gekry uit my bietjie navorsing uit, dat daar nie verskriklik baie redes [is] om meer kwaad te wees nie, daar [is] ook nie baie materiaal om oor kwaad te raak nie. Die *fight* is nou gewen, nou wat nou? Moet jy nou as kabarettis gaan *stir*? Ek sê nie [Apartheid] was die enigste *fight* gewees nie, maar dit [is] totaal onnodig vir my om [nou] sulke verskriklike politieke *statements* te maak [sic.].

Kabaret in die 1980's blyk om 'n totaal ander teatergenre te wees in vergelyking met waar kabaret tans staan, na die nuwe millennium aangebreek het.

3.7) Kabaret in die nuwe Millennium

Kabaret kan vele vorme aanneem, maar wanneer die kern ontbreek of oorweldig word deur 'n ander fokus, mag dit voorkom asof kontemporêre kabaret nie bestaan nie. Suid-Afrika se musiekbedryf is deurspek met sangers wat populêre/ligte musiek sing, en bloot vermaak bied. Dit verg egter 'n baie interessante en unieke houding teenoor teater én musiek om 'n suksesvolle kabaret te skep. Daar bestaan wel kabaret-produksies wat poog om elemente van egte kabaret te inkorporeer en 'n voorbeeld hiervan is die verwerking van Jeanne Goosen se werk *Elders aan Diens*. *Elders aan Diens* (2008) se regie is behartig deur Albert Maritz en met Nicole Holm, Frieda van den Heever en Luna Pieterse in die rolverdeling. Hierdie kabaret, soos Aucamp se kabarette, lewer kommentaar op die samelewing en die algemene onderdrukking van die mens as individu. Daar is min, indien enige, politieke kommentaar, maar dis 'n universele boodskap en aangrypende menslike omstandighede gee die nodige trefkrag.

Daar is tans wel 'n uitsondering op die reël waar daar 'n Afrikaanse kabaret opgevoer is met snydende politiese en sosiale kommentaar. Hierdie hedendaagse eg kabarettistiese produksie is *Die kortstondige raklewe van Anestasia W.* (2010). Die teks is geskryf deur Marlene van Niekerk en die regie behartig deur Marthinus Basson. In die rolverdeling is Nicole Holm, Eben Genis, Marlo Minnaar en Dean Balie. Dit is dan ook belangrik om hier melding te maak van die feit dat baie van *Die kortstondige raklewe van Anestasia W.* se musiek deur die rock-musiek groep Mr. Cat and the Jackal en komponis Braam Du Toit gemaak is, wat dan ook by Hoofstuk 5 se bespreking van kontemporêre kabaret sal aansluit. *Die kortstondige raklewe van*

Anestasia W. is tydens die 2010 Aardklop Nasionale Kunstefees in Potchefstroom opgevoer en het hewige reaksie ontlok.

Elke akteur, musikant, sangnommer, en elke teater truuk wat die walglike, siek realisme van die verwerplike Suid-Afrikaanse mens in hierdie produksie vasvang, is van uiterste gehalte [...] [maar] hoekom moet die teaterganger by die kunstefees pak kry oor wat op die koerantvoorblaaie aangaan? Hoekom moet die meer gesofistikeerde feesganger in sy betaalde sitplek, pak kry omdat soveel mense in hierdie land, soos in Australië, Amerika, Europa en waar jy nog ook al wil, geneties baie erg onperfek is? (Maritz, 2010: aanlyn)

In 'n postmodernistiese era is dit moeilik om te glo dat kontemporêre kabaret steeds gedoen word. In 'n postmodernistiese era is alles al gedoen en gesê, en wanneer dit wél gedoen en gesê word, is die reaksies stroef, soos Maritz hierbo aangehaal word. Ten spyte van enkele produksies soos *Die kortstondige rakkewe van Anestasia W.* wat die samelewing op die man af aanvat, duik die vraag steeds op: ís moderne kabaret waarlik kabaret, of bloot musiekteater in die spreekwoordelike skaapsklere van kabaret?

Kabarette kom steeds reg oor Suid-Afrika voor, maar hierdie kabarette blyk om baie min trefkrag te hê as 'n wyse van kommentaar-lewering. Hierdie produksies besit nie die kommentaar wat nodig is vir kabaret as kern nie. Hedendaagse kabaret, soos *Elders aan Diens* (2008) fokus op vermaak met 'n boodskap, sowel as die letterkundige inhoud van die lirieke/gedigte, aangesien die produksie bestaan het uit toonsetting van Jeanne Goosen se gedigte. Dit blyk dat die stories wat vertel word, oftewel die teks wat gebruik word, asook die liederes wat gesing word vir vermaak is, maar die boodskap wat oorgedra word, 'n universele boodskap het. In *Elders aan Diens* is dit Goosen se gedigte wat in dié kabaret as basis dien. Die boodskap van hierdie hedendaagse kabaret, soos in so baie moderne kabarette, is gewigtig, maar word ook aangebied as blote vermaak. Alle teater, hetsy kabaret of nie, is vermaak, maar in hierdie opset word daar verwys na die vermaaklikheidswaarde van die produksie waar dit sonder pretensie ligsinnig is en nie 'n dieper boodskap dra of kommentaar probeer lewer nie.

In 'n onderhoud met Riana Scheepers tydens Kabaretmania (2009) in Stellenbosch, het Elzabé Zietsman verwoord dat kabaret volgens haar nie kán bestaan sonder om te vermaak nie. Sy was ook van mening dat kabaret “moet vermaak, satiries wees, in 'n taal [moet] wees wat 'n gehoor sal verstaan en dit moet politieke of sosiale kommentaar lewer” (Malan, 2009: aanlyn). In Zietsman se kabaret *Agter glas* (2009) “wys sy hoe woord en musiek kan sus, kan ontstel, laat lag en pitkos bied waaraan later herkou kan word” (Malan, 2009: aanlyn).

Zietsman (2009) noem dat die gehoor aan 'n kabaret moet herkou en dit in hul geheue behoue moet bly as die vertoning reeds verby is. Die gehoor moet gekonfronteer word met wat hul reeds weet, en ook dít waarmee hulle in hul alledaagse lewe gekonfronteer word. 'n Voorbeeld van waar hierdie aspekte duidelik geïllustreer word, is te vind in die werke van Hennie Aucamp. Die gehore het in die verlede aanklank gevind by Aucamp se kabarette omdat dit nie hoogdrawend en pretensieus in onderwerp en taal is nie, maar handel oor die algemene mens met sy algemene probleme wat dit vir die algemene publiek maklik maak om met die karakters en situasies te vereenselwig. Hennie Aucamp het gebruik gemaak van die *gepeupel*, die gewone mens, in sy kabarettetekste om die gehoor krities te laat dink en bewus te maak van morele euwels. Met 'n hemelwese kan niemand hulleself vergelyk nie, dus het Aucamp gebruik gemaak van alledaagse karakters, wat alledaagse foute begaan (Pretorius, 1994c: 184).

Die kabaret van die nuwe millennium moet homself eers herdefinieer as 'n teatervorm, maar dit blyk wel duidelik dat kabaret ná 2000 poog om 'n weergawe van Aucamp se literêre styl te gebruik. Die oorgrote meerderheid kabarette keer terug na 'n meer literêre styl van storievertelling en sketse waarin sekere karaktertipes of omstandighede voorgestel word om te vermaak en tot 'n mate sosiale kommentaar te lewer soos gesien kan word in onder andere Elders aan Diens.

Alhoewel dit belangrik is vir kabaret om vir die samelewing toeganklik te wees, moet dit steeds kommentaar lewer, dit moet skerp wees en dit moet met die gehoor praat oor dít wat as probleme gesien word. Kabaret moet innoverend en nuut bly, dit moet aan die een kant sny en aan die ander kant vermaak. Gehore kan maklik die idee kry dat indien daar snydende sosiale kommentaar in 'n produksie gevind word, dit nie

vermaaklik en/of toeganklik is nie. Die enigste manier om beide vermaaklik en op die man af te wees, is om konstant oorspronklik met idees rondom alledaagse probleme om te gaan, soos Pieter-Dirk Uys noem:

...niks in die lewe is maklik nie. En as dit maklik lyk, los dit, want dan [is] dit vol gif. As iemand knik en sê dis 'n goeie idee, los ook: iemand anders was reeds daar. As hulle lag en sê jy's mal? Ja! Mal is goed. Mal beteken niemand het al daaraan gedink nie. Dit gee jou 'n jaar voor die wêreld jou inhaal. Dan [is] dit tyd om weer te verander (Uys, 2009: 96).

Kunstenaars wat steeds floreer as sosiale en politieke kommentators deur middel van vermaak, is Casper De Vries, Nataniël en Pieter-Dirk Uys. Die rede vir hierdie sukses in hulle werk is dat hulle uitstekende satirikusse is, en soos in Hoofstuk 2 gemeld word, is satire een van die belangrikste hoekstene van kabaret. Satire blyk om een van die blywende elemente van kabaret te wees en dit kan ook gesien word in die Afrikaanse kabaret van die nuwe millennium. Alhoewel De Vries, Nataniël en Uys streng gesproke nie as kabaretkunstenaars gesien word nie (en hulself ook nie as sodanig sien nie), bevat hulle werk sosiale kommentaar en ander kabarettistiese eienskappe. Daarteenoor bestaan daar talle kunstenaars wat hulleself kabarettiste noem, maar op suiwer ligsinnige vermaak eerder as sosiale kommentaar fokus.

Met betrekking tot satire en kabaret is dit in die konteks van hierdie tesis bloot onsinnig om 'n onderskeid te tref tussen kabaret en satire, omdat die twee in hierdie spesifieke geval so verweef is dat dit bloot hare kloof sal wees om die twee apart te bespreek, maar satire in kabaret word in verdere diepte in Hoofstuk 4 bespreek. Ander kunstenaars soos Nataniël fokus ook baie sterk op satire in sy werk. Die satire word dikwels verskuil in fantasie en visuele elemente soos oorgroot kostuums en grimering, elemente wat nie noodwendig gevind word in die werk van Pieter-Dirk Uys nie. Oor Nataniël as kunstenaar sê Aucamp (s.a.: 176) dat hy "op sy beste [is] as sy fantasie veranker is in sosiale satire. Satire word meestal uit woede gebore, en by Nataniël is dit 'n woede teen alles wat kleindorps, burgerlik en lewensverstikkend is." Elzabé Zietsman noem wel vir Nataniël, De Vries en Uys as van Suid-Afrika se grootste en beste kabarettiste en maak veral melding van Pieter Dirk Uys as "n uitstekende kabarettis" (Malan, 2009: aanlyn).

Daar is wêreldwyd sosio-politieke kwellings en die politieke omstandighede blyk om in Suid-Afrika weer (soos tydens die 1980's) van so 'n aard te wees dat daar nie meer stilgebly kan word nie. Daar moet gepraat word oor die onreg wat geskied, oor die ongelukkigheid en oor die korrupsie. Suid-Afrika blyk om ryp te wees vir kunstenaars wat nie bang is om probleme aan te spreek nie en kabaret lyk ook soos die perfekte medium om 'n verskuiwing van denke teweeg te bring. Kabaret is volgens Elsabé Zietsman 'n manier om mense "op[te]voed met sosio-politieke kommentaar, slim satire, intelligente humor en musiek" (De Beer in Swart, 1993: 101), maar Marion Holm (2009) voel dat die kabaret in Suid-Afrika tans nie regtig lewend is nie. As kabaret in Suid-Afrika relevant en lewend wil bly, moet die kabarettiste die voortou neem ten opsigte van denkverskuiwings deur middel van bevestigende rondom die Suid-Afrikaanse politieke en sosiale omstandighede. Alhoewel dit naïef sal wees om te glo dat kabaret ware verandering kan bring, kan dit moontlik 'n subtiele invloed hê op hoe die samelewing homself en sy omstandighede sien en dus lei tot 'n mate van verandering, al is dit net in houding of denke.

3.8) Slot

Vanaf kabaret se ontstaan, blyk dit duidelik dat dit hier is om 'n verskil te maak. Kabaret in Suid-Afrika mag moontlik, volgens Holm (2009: e-pos korrespondensie), nie regtig vlam gevat het buite vir 'n paar produksies soos *Piekniek by Dingaan* nie, maar alhoewel kontemporêre kabaret talle gedaanteverwisselings ondergaan het, blyk daar steeds 'n weergawe van kabaret lewend te wees. Kontemporêre kabaret moet homself net eers definieer en binne 'n konteks plaas van wat sy aard en funksie tans is, want daarsonder bly dit vormloos en geneig om selfgesentreerd en selfverwysend te wees.

Kabaret voor 1994 het bestaan omdat die valsheid van Suid-Afrika aangespreek moes word en omdat die kunstenaars in opstand gekom het teen die ou bedeling wat die land met 'n konserwatiewe ysterhand regeer het. Die kabarettiste, met spesifieke verwysing na *Piekniek by Dingaan*, was uitdagend en vlymskerp in hul sosiale en politieke kommentaar wat gelewer is.

Suid-Afrika bevind homself steeds in 'n posisie waar talle probleme soos korrupsie, armoede, geweld, misdaad ensovoorts, aan die orde van die dag is. Die vorm van Afrikaanse kabaret na 1994 blyk wel om van 'n ander aard te wees. Die gehoor is versadig van Apartheids-protesteater. Apartheid is verby. Kabaret na die millennium blyk om te funksioneer as *cabaret* soos in Duitsland in dié sin dat 'n groot deel van die fokus slegs op vermaak is. Kabaret as protesteater van die 1980's was 'n baie waardevolle instrument, maar in 'n moderne konteks moet die kabarettis slimmer te werk gaan om die gehoor aan sy kant te kry en sodoende onkant te betrap met die boodskap wat weergegee word. Kontemporêre kabaret poog in teorie om te fokus op vermaak, maar vermaak met 'n boodskap. Ons kry dus te doen met 'n nuwe soort protesteater waar sosiale en politieke kwessies weereens aangespreek word.

Die Suid-Afrikaanse politiese en sosiale omstandighede is tans van so 'n aard dat dit nodig is vir kabaret om weer skerp en snydend te wees, om skroomloos die probleme aan te spreek en uit te lig. Die kabarettis speel 'n karakter, maar wanneer dit kom by die mening en opinie ten opsigte van kommentaar wat gelewer word, is kabaret die perfekte genre vir die akteur om sy persoonlike mening deur middel van die karakter weer te gee. Pieter-Dirk Uys doen dit al vir jare. Wanneer Uys uitgevra word oor sy subtiele protes wat aangeteken word, asook die kommentaar wat hy lewer, antwoord hy bloot dat dit nie hy is wat hierdie dinge kwytraak nie, maar sy karakter Evita Bezuidenhoud.

If you're looking for an outlet where you can express your feelings and your personal view of life, honestly and openly, where you can dare to take chances and to be different, cabaret is the performance you want to explore (Eaker, 2000: 12).

Indien kunstenaars soos Nataniël, De Vries en Uys as kabarettiste gesien kan word, vorm eenmanvertonings, skerpskets en sketskomedie ook deel van kabaret. Daar moet dus vasgestel word of alle teater wat spore het van protes of kommentaar teenoor die samelewing en/of die politiek, as kabaret geklassifiseer moet word. Vir alle praktiese doeleindes van hierdie studie sal ek dus kontemporêre Afrikaanse kabaret vanuit 'n Suid-Afrikaanse konteks bespreek aan die hand van vermaaklikheidsgenres soos skerpskerts, eenmanvertonings en sketskomedie. Deur

hierdie teatergenres met mekaar te vergelyk en te bespreek, kan hulle as aanverwante vorme van kabaret gesien word.

Hoofstuk 4

Die komedie en Kabaret: Nuwe vorme, ou deuntjies.

4.1 Inleiding

No comedian who aims at the highest effects under the coming *régime* can begin too soon to master that sort of intensity which is brought with suppression (Wyndham, 1889: 615).

Kabaret in 'n kontemporêre Suid-Afrika blyk om 'n sambreelterm te wees vir baie teatervorme, juis omdat dit vervorm en by ander genres leen. Hierdie eienskappe dra by tot die probleem om hedendaagse kabaret te definieer. Van der Merwe (2010: 31) sê dat “met die snelle ontwikkeling van die genre in verskillende vorms, het die verwarring rondom 'n bruikbare definisie van kabaret net vergroot”.

Die ontbreking van 'n gepaste definisie en die verbastering (Zietsman, 2009) van vorme maak dit moeilik om die kerneienskappe wat nodig is vir 'n kabaret, te bepaal. In die vorige hoofstuk is daar wel aangedui dat sosiale en politieke kommentaar integraal in hierdie kunsvorm is. Die manier hoe hierdie kommentaar aangebied word, is egter nie altyd duidelik nie. Die element van verbastering beïnvloed die funksie van kabaret as 'n vorm van protesteater. As gevolg hiervan is die verbastering, of evolusie, wat kabaret ondergaan, wat grotendeels in hierdie hoofstuk bespreek word.

Kabaret vervorm en pas homself aan om relevant by die veranderende sosio-politieke omstandighede van die tyd te bly en ook om toeganklik vir sy gehore te bly. Die nuwe vorme wat kabaret aanneem mag dalk die genre in sy kern sterk, maar mag ook daarvan wegneem om iets te word wat puriste nie meer as kabaret beskou nie. As 'n verbasterde, veranderende vorm, kan daar seker nie van kabaret, wat in sy aard nie wil stagneer nie, verwag word om altyd dieselfde te bly nie. Hennie Aucamp (in Swart, 1993: 175) meen:

Kabaret in sy oorspronklike bedoeling is literêr en artistiek, maar nuweling bring weer ander konnotasies, begin weer met 'n alternatiewe vorm daarvan. Dit is dus nodig dat albei groepe in 'n gemeenskap teenwoordig is sodat die wrywing wat ontstaan juis die voortbestaan van die kunsvorm kan verseker.

In hierdie hoofstuk word hierdie vervorming bespreek aan die hand van drie komedie sub-genres wat blyk om 'n groot invloed op moderne kabaret in Suid-Afrika te hê. Ek begin deur satire in kabaret te bespreek en daarna word die komedie sub-genres bespreek en vergelyk met kabaret. Ek sal elkeen se kerneienskappe ondersoek en aandui hoe hierdie vorme binne kabaret funksioneer. Dit is egter noodsaaklik om te noem dat, alhoewel hierdie verskillende vorme van komedie nie noodwendig as kabaret geklassifiseer kan word nie, dit wel binne die kabaret gebruik kan word. Die veranderende aard van kabaret impliseer dat verskillende vorme en genres binne 'n kabaret gebruik kan word. Van der Merwe (2010: 35) is van mening dat ander vorme van teater in kontemporêre kabaret inkorporeer word. Sy vra:

Is [kabaret] woordkuns of musiek? Is dit proteskuns of blote vermaak? Kabaret sangers het jazz of Broadway sangers geword, conférienciers het sketskomediante geword, ensovoorts. Die kunsvorm het as't ware opgebreek/versplinter in verskeie ander kunsvorms.

Wanneer die kabaret hierdie verskillende vorme inkorporeer, kan dit moeilik raak om die verskillende genres en vorme van mekaar te onderskei. Die vraag ontstaan dan: is dit 'n komedie, 'n kabaret of 'n kabaret wat komedie gebruik? Om hierdie vraag te ondersoek, is dit eers nodig om na die algemene noodsaaklikheid van die komiese sub-genres binne kabaret te kyk.

Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen jy moet aan jousef as 'n kabarettis dink en jousef dit noem voor jy dit is, en daarna sal dit vir jou voor- of nadele bring. Ek het dus as navorsing vir hierdie hoofstuk onderhoude met verskeie akteurs en kabarettiste gevoer om agter die kap van die kabaret-byl te kom. Ek sal eerstens die skerpskerts bespreek aan die hand van wat die betrokke akteurs daarvan te sê gehad het, asook wat die ooreenkomste met Afrikaanse kabaret in 'n hedendaagse Suid-Afrikaanse konteks is. Daarna sal ek die eenmankomedie bespreek as 'n vorm van kommentaar wat moontlik die gewildste vorm in kabaret is. Sketskomedie sal merendeels bespreek word as 'n komedievorm wat nog besig is om in Suid-Afrika

pos te vat met die uitsondering van enkele verhoogproduksies soos die *Francois Toerien Show*. Ek sal dus gebruik maak van oorsese voorbeelde soos *Little Britain* en *Monty Python*. Sodoende sal ek dan parallelle probeer trek tussen kabaret en hierdie komedievorme as mediums vir kabaret. Enkele kunstenaars, soos Casper de Vries, Nataniël en Pieter-Dirk Uys, wat as kabaret en komedie grensgevalle beskou kan word, word ook in hierdie hoofstuk bespreek. Hulle is van belang omdat hierdie kunstenaars van een, twee of selfs al drie van hierdie komedie sub-genres gebruik maak binne 'n vertoning wat moontlik as kabaret beskryf kan word.

Komedie in kabaret is belangrik omdat dit uit my navorsing blyk dat vermaak 'n baie groot rol speel in die moderne Afrikaanse kabaret. Hiermee word nie bedoel dat alle kabarette grappig en lighartig is nie, maar bloot dat, soos Elzabé Zietsman (2009) dit stel: "kabaret sosio-politise kommentaar [moet lewer] wat op 'n vermaaklike wyse aangebied word". Die vermaaklike wyse waarna Zietsman verwys, word merendeels in Afrikaanse kabaret geïnterpreteer as komedie. Kabaretvermaak in Afrikaans blyk om deesdae op drie verskillende vlakke te werk: die kern (wat satire is), die medium wat die satiriese informasie oordra (wat 'n komedie sub-genre is), en die vorm van die vertoning waarbinne die komedie en satire funksioneer (die kabaret). Die vermaaklikheidsgereedskap wat dan binne die konteks van kabaret gebruik word, kan in die kontemporêre kabaret aangespreek word as 'n weergawe van een, twee of al drie van die komediegenres skerpskerts, eenmankomedievertoning of sketskomedie.

Hierdie drie vorme is komedie-bewegings in hul eie reg, maar die belangrikste element wat hierdie sub-genres binne kabaret aan mekaar te bind, en waarop die begin van my studie in hierdie hoofstuk sal fokus, is die gebruik van satire. Vanaf kabaret se ontstaan in Frankryk, die vloei na Duitsland en so ook na Suid-Afrika is satire (tesame met ironie en parodie) een van die mees integrale fasette van kabaret.

4.2 Satire

Soos reeds genoem in Hoofstuk 3 word daar nie in hierdie ondersoek gepoog om kabaret en satire van mekaar te probeer skei in die bespreking daarvan nie. Satire word wel in hierdie onderafdeling vlugtig bespreek as 'n medium wat gebruik word in verskeie vermaaklikheidsvorme, met die fokus op kabaret.

Jonathan Shapiro is tans een van Suid-Afrika se bekendste satirikusse weens sy omstrede werk as spotprentkunstenaar en die satiriese toneelpoppe program *ZANews*. Shapiro (in Thamm, 2009a: 10) omskryf satire as: “die skerp gebruik van woorde en beelde om die ironieë uit te wys in die politieke situasies en die dinge wat mense sê; om skynheiligheede aan die kaak te stel en in die algemeen daarmee te spot”.

Kabaret se doel is om op vermaaklike wyse spottende en snydende sosio-politieke kommentaar te lewer en daarom is kabaret satiries van aard. Van der Merwe (2010: 32) sê in hierdie verband: “Die genre maak baie gebruik van satire wat kritiek lewer op die realiteit deur dit in kontras te plaas met 'n norm of ideaal sodat dit 'n humoristiese effek het”.

In kabaret is die boodskap, oftewel die kommentaar wat gelewer word, van so 'n aard dat vermaak 'n integrale bestanddeel is. Hoewel die kabaret op die oppervlak en by tye grappig mag voorkom, moet dit, soos Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2009) noem, “streel met die binnekant van die hand en dan klap dit jou direk daarna met die rugkant van dieselfde hand”. Kabaret toon sterk ooreenkomste met dit waarna Wyndham (1889: 608) destyds as moderne komedie verwys het:

It may wear a laughing mask, but more often than not a tear trembles near the smile, and a sense of something deep and serious lies close to the flesh of mirth. The seriousness of purpose is rapidly becoming a controlling element in modern comedy. The men and woman of today are profoundly stirred by the varied problems which are pressing society for solution.

Thamm (2009a:10) verwys ook na die sosio-politieke verwantskap met komiese vorme as sy sê dat:

Die grap altyd ten koste van die boelie is – en dis die [satiriese] genre se buitengewone krag en trekrag. Dit is ook hoekom dit so gevrees word deur diegene in magposisies wat ons wil laat glo hulle doen dit alles omdat hulle regtig vir ons omgee.

Hierdie boelies waarvan Thamm praat, is dié wat aangespreek moet word in die kabaret, want dit is juis hierdie mense wat deur grappigheid die meeste geraak word. “Milton jests that those who dislike jests provide fit targets” (Samuel, 1972: 110-111). Dit is dus nie om dowe neutte dat satire die gepaste vorm is om in kabaret te gebruik as ’n wyse van komiese-kommentaarlewering nie.

Indien satire as die basis van die komiese in kabaret gesien kan word, is die medium waardeur satire oorgedra word steeds oop vir bespreking. Alhoewel nie een van hierdie komedie vorme (skerpskerts, eenmankomedie en sketskomedie) noodwendig kabaret is nie, is dit nie te sê kabaret kan nie een of al drie van die bogenoemde wees nie.

4.3 Skerpskerts

In Richard Stebbins (1991: 5) se boek *The Laugh Makers: Stand-up comedy as Art, Bussiness and Lifestile* noem hy dat die term *stand-up comedy* sy oorsprong in 1966 gehad het. Alhoewel dié vorm van komedie relatief onlangs sy naam gekry het, bestaan dit al baie langer as vanaf 1966. Skerpskerts het, soos kabaret, ook deur die jare ander vorme aangeneem, of ander elemente begin insluit. Ten spyte van hierdie veranderings is daar nog steeds vaste kenmerke van skerpskerts.

In skerpskerts is die klem op die woord van uiterse belang, soos Stebbins (1991: 4) ook noem: “verbal content is the essence of stand-up comedy”. Dit wat gesê word, dra die waarde van die hele vertoning, en van ’n skerpskertskomediant word daar vereis dat daar ’n mate van taalbemeestering betrokke moet wees (Stebbins, 1991: 5). ’n Skerpskertskomediant moet flink van denke en flink van tong wees. Die woord staan voorop en is die kern van die vertoning in beide kabaret en skerpskerts. Volgens Aucamp (1984:16) is die woord en die vertolker die belangrikste komponente van die kabaret. Die woord is onderdanig aan geen ander elemente binne ’n kabaret nie. Van der Merwe (2010: 41-42) stem saam met Aucamp deur te

sê: “[k]abaret is nie vir my woord én musiek nie: dit is slegs woord.” Sy gaan voort deur te sê, “een van die hoof aspekte wat kabaret immers skei van [meeste] ander kunsvorme, is die swaartepunt van wat gesê word, met ander woorde, die woord, of teks”

Die skerpskertskomediant se teks word geskryf as “’n lys van uitgewerkte grappe wat [die komediant] gaan doen” (Von Waltsleben onderhoud, Stellenbosch, 2010). Hierdie teks bestaan uit kort, snaakse stories, narratiewe grappe, en kort beskrywende monoloë wat met mekaar verband kan hou, al dan nie (Stebbins, 1991: 3).

Ook belangrik om dié komedie sub-genre beter te verstaan, is dat daar selde indien ooit van ’n karakter of ’n verhoog-*persona* gebruik gemaak word. Stebbins (1991:3) meen dat dit ’n algemeen bekende gebruik is onder komediante om eerder self die teksmateriaal te skryf om sodoende by die komediant se persoonlikheid te pas. Die skerpskertskomediant gebruik sy eie ervarings om eg te bly aan die uiters persoonlike formaat. Onderwerpe met universele aantrekkingskrag soos geld en seks word gebruik (Morris, 1991: 1296).

Vanweë die komediant se persoonlike betrokkenheid by die vertoning en die teks, is dit belangrik om te verstaan dat skerpskertskomedie “nie karakters [is] wat *embody* word nie, [tensy] dit ’n karakter binne ’n grap is (Von Waltsleben onderhoud, Stellenbosch, 2010). Ter verduideliking hiervan gebruik Von Waltsleben (ounderhoud, Stellenbosch, 2010) die voorbeeld van akteur en skerpskertskomediant Robin Williams:

As jy kyk na Robin Williams. Robin Willams doen *stand-up* en [hy is baie snaaks], want hy *doen* karakters. Hy kan stemme doen en gesiggies trek, dis verskriklik snaaks, maar dis nog steeds *Robin Williams* wat grappies vertel.

Leon Kruger (2009: e-pos korrespondensie), akteur en komediant, meen “die sukses van ’n goeie *stand-up comic* [het] eintelik niks te doen met sy grappies nie, maar eerder sy persoonlikheid, sjarme en hoe hy dit gebruik om iets snaaks te maak”.

Die skerpskertskomediant se persoonlikheid is integraal tot die vertoning, sowel as vir die skep van 'n skerpskertstek. 'n Derde element van belang in skerpskertskomedie is gehoorinteraksie:

Stand-up comedy is the art of humorous dialogue presented before an audience. The talk itself is memorized and, today, usually expressed in a spontaneous conversational manner, as if the performer were speaking to friends. Although it tends to be one-sided, there may be interaction between performer and audience (Stebbins, 1991: 3).

Soos reeds genoem, is een van die noodsaaklike eienskappe van 'n skerpskertskomediant om flink van denke te wees. Dit is juis in terme van gehoordeelname van kardinale belang vir 'n skerpskertskomediant om op sy voete te kan dink. “'n *Stand-up comedian* het die vryheid as iemand opstaan en [uitloop], [dat] hulle hom [kan] uithaal daaroor. Jy *interact*. Daai vierde muur is nie daar nie” (Opperman onderhoud, Stellenbosch, 2010).

Von Waltleben (ounderhoud, Stellenbosch, 2010) meen 'n skerpskertskomediant moet tot sy gehoor kan spreek, “want jy is jy en dis die [mikrofoon] en daar is nie kostuums of dekor of sulke tipe goeters nie. Dis gestroop”. Die skerpskertskomediant word amper gedwing om van sy gehoor af te speel, omdat daar nie die gewone teatrale rekwisiete of visuele hulpmiddele is om die gehoor se aandag mee te hou nie.

Daar is natuurlik wel uitsonderings op die reël, soos in kabaret, dat daar wel skerpskertskomediant is wat gebruik maak van rekwisiete, kostuums, en 'n dekorstel, maar in die oorgrote meerderheid word hierdie aspekte van konvensionele teater – soos kostuums, stel en grimering – eerder vermy of gesien as minder belangrik (Stebbins, 1991: 5).

Uit hierdie bespreking van skerpskertskomedie blyk dit dat daar heelwat ooreenkomste tussen skerpskertskomedie en kabaret is. Skerpskerts blyk die naaste te wees aan kabaret se oorspronklike struktuur en doel.

Die groot verskil tussen kabaret en skerpskerts is wel dat skerpskerts nie noodwendig satiriese kommentaar is nie.

Stand-up lewer nie noodwendig kommentaar op die samelewing nie. [D]ink aan die *stand-up comedian* John Pinette. Sy materiaal is meestal net 'n spottery oor homself en lewer weinig kommentaar op die samelewing (Holm, 2009: e-pos korrespondensie).

In kabaret is sosiale kommentaar juis die rede waarom die woord (hetsy gesproke of gesing) so belangrik is. Die woord staan sentraal in kabaret omdat dit die draer van die snydende kommentaar en die boodskap is.

'n Element wat as beide 'n ooreenkoms en 'n verskil ten opsigte van skerpskerts en kabaret gesien kan word, is die hantering van karakter. Vanweë kabaret se gestroopte en eerlike aard kan 'n kabarettis gestroop en eerlik voor die gehoor staan en kommentaar lewer. 'n Voorbeeld hiervan is Elzabé Zietsman met haar kabaret *Agter Glas* (2009). Zietsman het sonder 'n vaste karakter, dus as haarself, direk met die gehoor gesels oor politieke en sosiale kwessies in die huidige Suid-Afrika. Sy het 'n teks gehad, sy het liedere gehad met spesifieke invalle vir die musiek. Haar vertoning was, soos Stebbins (1991:3) merk oor die aard van skerpskerts, "as if the performer were speaking to friends".

Daar is natuurlik ook 'n ander voorbeeld van kabaret waarin die kabarettis besluit om wel van 'n karakter gebruik te maak. Ek gebruik hier Amanda Strydom se 2010 KKNK vertoning van *Diva* as voorbeeld. Strydom speel 'n veteraan sangeres, steeds na aan die kern van wie sy as mens is, en deur hierdie karakter uit te beeld lewer sy kommentaar op die huidige toestand van die teaterbedryf, sowel as die toestand van teaters in Suid-Afrika. Die onderwerp van karakter kan dus in hierdie geval as beide nodig en onnodig gesien word, maar vir alle praktiese doeleindes kan dit definitief as 'n ooreenkoms met skerpskerts gesien word (asook met die eenmanvertoning wat later in meer diepte bespreek word). Bob Harington (2000: 15-16) meen dat die aan- of afwesigheid van 'n karakter nie werklik ter sake is in kabaret nie:

In theatre, a performer must make the audience believe in a character. In cabaret, the audience must buy the performer—even when that performer has adopted a persona very different from his or her own offstage personality. There is an exchange of trust in cabaret between audience and performer that exists in no other medium. A good cabaret performer opens up, thereby allowing the audience to open up as well. [I]t's much easier to give yourself up to it in cabaret. Perhaps that's because cabaret is so very, very personal. Singers and comics in cabaret are not just performing, they're relating. In cabaret, the involvement, the feeling of intimate communication with the performer, is not running on automatic.

'n Tweede ooreenkoms sowel as 'n verskil tussen kabaret en skerpskerts is die gebruik van gehoorinteraksie. Die ideaal van kabaret is om 'n spreekbuis te wees vir die samelewing, om uit te wys wat verkeerd is, hetsy die kritiek van die verhoog af, óf uit die gehoor kom deur middel van gehoordeelname. In die Franse asook die Duitse tradisie van kabaret is daar in die verlede van 'n seremoniemeester (die sogenaamde MC, Master of Ceremonies) gebruik gemaak as skakel tussen die kunstenaar(s) en die gehoor (Appignanesi, 1975: 153). Sy doel was om met die reaksies van die gehoor te werk, met die gehoor te gesels en hul deel van die vertoning te maak. Hierdie figuur is selde (indien ooit nog) in hedendaagse kabarette te vinde, maar daar is steeds die verwagting dat die kabarettis, soos 'n skerpskerts-komediant, flink op sy voete moet kan dink om by die gehoorreaksie aan te sluit.

Van der Merwe (2010: 39) meen dat “kabaret floreer op gehoordeelname – of dan: interaksie tussen gehoor en akteur. Alle kuns betrek die gehoor, maar by kabaret word die gehoor selfs in *ag* geneem”. Van der Merwe verwys met *in ag neem* na die kabarettis se reaksie op gehoorreaksie. maar ek glo dat die gehoor in kabaret nie slegs as *voyeur* omgaan met die vertoning nie, maar aktief betrokke is by dít wat op die kabaretverhoog aangaan.

'n Derde aspek van hierdie twee genres wat dubbele funksies het, is die gebruik van rekwisiete, 'n verhoogstel, grimering en algemene teaterelemente. Kabaret word oor die algemeen gesien as 'n gestroopte vorm van teater wat, soos sy ooreenkoms met skerpskerts en die gebruik van karakters, problematies word met die verandering en evolusie van hierdie teatergenre. Alhoewel ek reeds vroeër in die bespreking van skerpskerts genoem het dat daar wel uitsonderings op hierdie reël is, meen Van der Merwe (2010: 35) dat 'n kabarettis en sy kuns gestroop word van alle ekstra teatrale

effekte soos groot dekorstelle, asemrowende beligting, groot kostuums of verfynde orkes verwerkings. Alles word, met ander woorde, afgeskaal tot die eenvoudigste, bepaal deur die persoonlikheid van die kabarettis. Hier moet daar weereens melding gemaak word van hoe die grense tussen kabaret en ander komies-satiriese vorme vervaag het. As voorbeeld kan daar gekyk word na Casper de Vries en Nataniël. De Vries gebruik groot dekorstelle en beligtingseffekte, waar Nataniël weer van baie uitspattige kostuums asook beligtingseffekte gebruik maak. Dit gaan eerder oor persoonlike styl en nie noodwendig oor konvensies van 'n bepaalde genre nie. De Vries en Nataniël se vertonings kan in baie opsigte as skerpskerts, eenmankomedie óf kabaret geklassifiseer word. Nie een van hierdie twee kunstenaars etiketteer hulle werk as 'n bepaalde genre nie en dit is duidelik dat dit nie altyd so eenvoudig is om hierdie vertonings, en baie ander kontemporêre teater, as 'n bepaalde genre te sien nie.

Volgens Stebbins (1991: 4) is skerpskerts streng gesproke, soos kabaret, in sy suiwerste vorm 'n tipe verskeidenheidskomedie, wat op sy beurt weer deel is van die verkeidenheidskunste. Hy meen dat daar verskillende tipes verskeidenheidskomedies is wat neig na, of lyk soos skerpskertskomedie.

The types of variety comedy that can be classed as quasi-stand-up comedy resemble pure stand-up in being primarily verbal. The ethical monologue is one. It is the closest cousin of pure stand-up, and the two are sometimes difficult to distinguish. It consists of a lengthy coherent treatment of a single subject, that packs a message of some kind, and can be contrasted with the shorter, more disconnected jokes, anecdotes, one-liners and descriptive monologue of the typical comic of the 1980's. Closely related to the ethical monologue is storytelling, long yarns, and anecdotes, each with an identifiable plot (Stebbins, 1991: 4).

Hieruit kan daar dan afgelei word dat eenmankomedie of *ethical monologue* vertonings gesien kan word as een van skerpskerts se aanverwante vorme. Indien hierdie twee vorme (eenmankomedie en skerpskerts) gesien kan word as komedie sub-genres wat na aan mekaar lê, maar tog verskillend en as twee aparte entiteite funksioneer, word eenmankomedie vertonings bespreek as nóg 'n komedie sub-genre wat deur kabaret gebruik word om kommentaar te lewer.

4.4 Eenmankomedie

Meer as kabaret en skerpskerts, is die eenmankomedie een van die moeilikste genres om vas te pen. Daar is nie regtig enige duidelike riglyne wat hierdie komiese vorm definieer nie. Dis 'n tipe *alles deug, free for all* en die eenmankomediant kan doen net wat hy of sy wil.

Die eenmankomedie het, soos kabaret en skerpskerts, 'n baie noue verbintenis met die waarde van die woord en die teks as gesproke woord. Die teks van 'n eenmankomedie is 'n reeds vasgestelde teks wat, anders as skerpskerts, nie deur middel van improvisasie verander nie; dis 'n vertoning "wat elke aand dieselfde teks het" (Opperman onderhoud, Stellenbosch, 2010). Hier ook, is daar natuurlik die uitsondering op die reël. Soos ek reeds vroeër in die hoofstuk genoem het, kan Casper de Vries se werk ook as eenmankomedie gesien word, maar De Vries maak gereeld van improvisasie gebruik in sy vertonings. Hy het 'n basiese teksstruktuur, maar die struktuur, inhoud en aard van die eenmanvertoning is alreeds van so 'n aard dat daar ruimte vir improvisasie geskep word. Dit hang natuurlik van die betrokke kunstenaar se sterkpunte af, en natuurlik ook die aard of onderwerp van die vertoning.

Soos die naam van die genre verduidelik, is die vertolker of komediant alleen op die verhoog, en vertel 'n storie, kort grappies en maak gebruik van verhalende monoloë. Die aard van 'n eenmankomedie is verhalend. Marion Holm (2009: e-pos korrespondensie), een van Suid-Afrika se mees bekende eenmankomediante beskryf die werk wat sy doen as "*story telling*".

Die meeste van hierdie eenmankomedies, soos Marion Holm se *Sussie*, Leon Kruger se *Suurgat* en *Shirley Valentine* waar in Shaleen Surtie-Richards die titel-rol vertolk, maak gebruik van 'n karakter om die storie te vertel. Daar is natuurlik ook gevalle waar hierdie eenmankomediante hulleself of weergawes van hulleself speel, soos Marion Holm in haar 2010 KKNK produksie *Met die Holm gebore*. In eenmankomedies word daar merendeels direk met die gehoor gepraat, maar daar word nie soos in skerpskerts van die gehoor verwag om moontlik verbaal te reageer nie. In plaas van die sogenaamde vierde muur, is dit amper asof eenmankomediante

slegs 'n vierde glasskuifdeur skep, waardeur hulle die gehoor kan sien en mee kan praat, maar hulle nie kan hoor indien hulle sou wou terug praat nie. Opperman (onderhoud, Stellenbosch, 2010) meen “[indien] daar interaksie is met die gehoor, is daar 'n *set response* in jou kop”.

Hier verskil die eenmankomedie van skerpskerts, omdat eenmankomedie homself nie werklik daartoe leen om met die gehoor te improviseer nie, maar eerder 'n storie vertel in monoloogvorm. Bonney (1999: xiii) sê tereg: “At the most basic level, despite their limitless backgrounds and performance styles, all solo performers are storytellers”. Dit eggo wat Holm hierbo gesê het.

'n Storie kan op enige plek en deur enige iemand vertel word, en die eenmankomedie gee vir talle kunstenaars die ruimte om daarmee te maak net wat hulle wil. Die eenmanvertoning kan gebruik maak van talle rekwisiete en 'n groot verhoogstel, soos in *Shirley Valentine*, asook van 'n minimale stel soos *Met die Holm gebore*. Dit is ook gepas om dan hier te noem dat *Shirley Valentine* een karakter is wat volgehou word deur die loop van die hele vertoning, terwyl Kruger en Holm dikwels van verskillende karakters in een vertoning gebruik maak en al die karakters self speel. So kan daar ook na De Vries verwys word wat van sy, nou bekende reeks karakters, gebruik maak. Nóg 'n noemingswaardige kunstenaar in hierdie genre is Margit Meyer-Rödenbeck wat in haar eenmankomedie reekse *Dowwe Dolla* die Dolla-karakter speel wat byna slegs van suiwer satire gebruik maak.

Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen dat hy groot geword het met die term *one man show*:

Of ons vir Nataniël gaan kyk het, Amanda Strydom, Elzabé Zietsman gaan luister het wat alleen staan en sing. Liedjies uit 'n operette uit met een klavierspeler, het ons gesê dis 'n *one man show*. Maar uit dit uit ook het uiteindelik iets ontwikkel wat tog absoluut deel is van die sogenaamde kabaret.

As gevolg van kabaret se aard, het kabaret 'n nuwe tuiste gevind in terme soos eenmankomedie, omdat dit minder voorskriftelik is en dus groter vryheid vir die kunstenaar bied. Daar is nie vreeslik baie vereistes aan die genre nie, slegs 'n vaste

teks of teks-scenario om dit van skerpskerts te onderskei en die doel om 'n storie te vertel, en sodoende die boodskap oor te dra. In die eenmanvertoning vind ons dus nou iets wat anders as skerpskerts is en nie die uitdagings van skerpskerts het nie. 'n Ooreenkoms met die eenmanvertoning is dat 'n kabaret soos Amanda Strydom se *Diva*, asook haar vertoning *State of the Heart* (2008), 'n storie deur middel van 'n karakter vertel. Strydom praat deur haar karakter met die gehoor, maar verwag nie gehoorinteraksie nie, want sy is besig om 'n storie te laat ontvou en hiermee behou sy die gehoor se aandag.

Die groot verskille dus tussen die skerpskerts en die eenmankomedie is dat skerpskerts floreer op improvisasie, terwyl die eenmankomedie 'n vaste teks het wat met elke opvoering onveranderd bly, maar dit is ook natuurlik nie die vaste reël nie. Kabaret kan funksioneer op beide hierdie wyses. Vir skerpskerts is dit belangrik dat die grappe wat vertel word in 'n geselstrant uitgevoer word en in mekaar vloei, maar hulle hou nie noodwendig (indien ooit) met mekaar verband nie. Die eenmankomedie het altyd 'n storielyn of storielyne, omdat die hele opvoering rondom die storievertelling wentel. Kabaret blyk, om soos die eenmanvertoning, 'n meer verhalende styl te hê sodat die primêre boodskap oorgedra kan word. Derdens word daar baie selde van karakters gebruik gemaak in skerpskerts, tensy dit iemand is wat nagemaak word, maar in eenmanvertonings is dit weer baie selde dat daar nie van 'n karakter gebruik gemaak word nie. Dit is duidelik, deur die twee voorbeelde wat gebruik is, dat kabaret beide met én sonder 'n karakter kan funksioneer, maar dat die vertolker eerlik en geloofwaardig moet wees indien die gehoor hulleself ontvanklik gaan maak vir die boodskap wat in die betrokke kabaret oorgedra word. Soos Von Waltleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) sê: "Geen akteur wat komedie doen laat homself [toe], en *discard* sy velletjie eenkant soos enige een wat Stanislavski drama doen nie. Ons bring ons velletjies saam". Von Waltleben is dus van mening dat meeste akteurs wat in teatervorme soos eenmankomedie of kabaret betrokke is, op die verhoog gebruik maak van 'n karakter wat 'n weergawe van homself speel.

Eenmanvertoning akkommodeer vele fasette van teater, en is inderdaad deel van die *variety arts* en sluit dus ook aan by die sketskomedie. Stebbins (1991:4) meen dat sketskomedie en improvisasiekomedie (net soos skerpskerts en die

eenmankomedie) 'n baie belangrike rol gespeel het in die ontwikkeling van die verskeidenheidskomedie vanaf die laaste helfte van die negentiende eeu.

4.5 Sketskomedie

Sketskomedie is 'n onderafdeling van die verskeidenheidskunste, omdat daar, soos in die eenmankomedie, gebruik gemaak word van 'n verskeidenheid mediums om te vermaak, waarvan een van die hoofmediums dan ook satire kan wees. Sketskomedie is, soos die naam impliseer 'n vertoning wat bestaan uit:

sketse van ongeveer 5 tot 10 minute. Dit is kort sketse wat onafhanklik van mekaar staan. Dit hoef glad hoegenaamd nie deel te wees van 'n tema van die oorhoofse produksie nie, dit kan apart staan [sic.] (Von Waltleben onderhoud, Stellenbosch, 2010).

Daar bestaan tog komedies wat maklik met sketskomedie verwar kan word, omdat daar binne 'n raamwerk met sketse omgegaan word maar

dis nie sketskomedie nie. Dis sketse ten opsigte van een storielyn. Dis 'n storie opgedeel in sketse. Sketskomedie is vir my dat die sketse nie iets met mekaar te doen [het] nie, die karakters dubleer nie noodwendig nie, dis onafhanklike storiëtjies wat opeenvolgend agtermekaar gespeel word. (Von Waltleben onderhoud, Stellenbosch, 2010)

'n Voorbeeld van sketskomedie wat aangepas het om 'n storielyn te hê, en moontlik vervorm het tot iets heeltemal anders as sketskomedie, is die werk van die Britse komedie reeks *Monty Python*. Marthinus Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) gebruik die sketse van *Monty Python* as voorbeeld van sketskomedie met 'n storielyn:

Dit weet ek van *Monty Python*-hulle af dat die tyd wat jy enige iets oor veertig minute druk binne 'n tema, verwag mense 'n deurlyn, 'n storielyn. As jy kyk na hul eerste film, *Now for something completely different*, wat sketskomedie was, en jy kyk wat hulle doen daarmee, later met *Life of Brian* en *The meaning of life of Arthur and the Holy Grail*, dan kan jy sien hoekom hulle stories om die goeters hang.

Volgens Basson, is dit dus moeilik vir sketskomedie om langer as 40 minute te wees en nie te verwag dat die gehoor 'n storielyn soek nie. Die tydsduur hiervan is dus belangrik, omdat die gehoor outomaties poog om sin te maak van die verskeidenheid

sketse as 'n geheel, en om hulle nie noodwendig as aparte stories te sien nie. Die vereistes van 'n sketskomedie is dat dit bestaan uit kort sketse wat nie met mekaar verband hou nie. Hier is dan een van die grootste verskille tussen die sketskomedie en die eenmankomedie. Waar die eenmankomedie merendeels gebruik maak van 'n oorkoepelende tema, vereis die sketskomedie dat daar nie een is nie. Die gebrek aan 'n tema is wat sketskomedie en skerpskerts met mekaar verbind. Die groot verskil tussen dié twee genres, is wel volgens Stebbins (1991:5) die minimale vryheid wat die akteur het om van die teks af te wyk en met die gehoor interaksie te hê. Hy of sy speel 'n onpersoonlike rol en nie 'n deurlopende karakter nie. Die gebruik van verskillende oordrewe karakters is hier van uiterse belang om die gehoor bewus te maak daarvan dat die karakters en sketse nie noodwendig met mekaar verband hou nie, maar bloot funksioneer om kommentaar te lewer op verskillende aspekte van die sosio-politiese omstandighede.

Die karakters van 'n sketskomedie is 'n satiriese blik op die samelewing. Die karakters is oordrewe weergawes van die bevolking en verskil totaal en al van skets tot skets. Daar word oor die algemeen gebruik gemaak van 'n hele aantal akteurs wat 'n verskeidenheid verskillende karakters speel. Von Waltsleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) meen ook dat die wonderlike ding van sketskomediekarakters is dat die karakters almal herkenbaar is. Dit is belangrik vir die karakters om herkenbaar te wees, sodat die gehoor met hulle kan vereenselwig en iets van hulleself of iemand wat hulle ken, kan raaksien. As gevolg van die beperkte lengte van die sketse, moet die gehoor ook onmiddellik die karakters kan identifiseer, aangesien daar nie tyd is vir karakterontwikkeling nie. Die karakters word daarom dikwels stereotipes of karrikature. Soos die vertoning ontwikkel, keer hierdie karakters soms terug in 'n volgende skets. Deur hierdie karakters weer te gebruik, word die gehoor herinner aan die konteks waarin hulle die karakters voorheen gesien het, en word die aard van die skets dus aan die gehoor openbaar (Von Waltsleben onderhoud, Stellenbosch, 2010) .

Ter verduideliking gebruik ek *Die Francois Toerien Show* (2002 tot hede) as voorbeeld. In dié betrokke sketskomedie word daar gebruik gemaak van twee jong skoolkinders wat uiterse rassistiese uitlatings maak, om sodoende kommentaar te lewer op die skynheiligheid van die tipiese Afrikaanse huishouding. Hierdie twee

kinders gebruik skroomloos rassistiese terme, wat volgens hulle nie verkeerd is nie, en dus die vraag laat, waar kom hierdie uitdrukkings vandaan en waar het hierdie kleuters dit gehoor? Deur hierdie karakters herhaaldelik te gebruik, word die gehoor voorberei waarop hulle te wagte kan wees. Die gehoor word “gesit in ’n spasie waar daar vir jou gesê word, ‘dit is *comedy*’ en jy is oop daarvoor om te lag vir hierdie tipe situasie” (Von Waltsleben onderhoud, Stellenbosch, 2010). Die gehoor weet wanneer die twee skoolkinders op die verhoog stap dat dit die tipe uitlatings is wat hulle gaan sien en hoor. “[Dit is] wat gebeur met sketskomedie, as jy goeters herhaal met dieselfde karakters in. Jy verwag iets snaaks, en dan gebeur dit [ook so] in ’n sekere situasie” (Von Waltsleben onderhoud, Stellenbosch, 2010).

Twee baie suksesvolle sketskomediantes, wat meesters is van karakterisering en situasieskepping is Matt Lucas en David Walliams, die skeppers van die Britse sketskomedie reeks *Little Britain* (2003-2008). *Little Britain* gebruik ’n oordrewe weergawe van die algemene Britse samelewing om só sosiale kommentaar te lewer. Die karakters wat hierdie twee skep, is uiters suksesvol en lewer baie fyn kommentaar op die Britse gemeenskap. *Little Britain* maak gebruik van slegs twee akteurs, Lucas en Walliams, om al die hoofkarakters in ’n groot verskeidenheid van sketse te speel. Hierdie sketse lewer elkeen op ’n ander aspek van die Britse bevolking kommentaar en gebruik ’n wye verskeidenheid karakters; van die Eerste Minister se persoonlike assistent tot Vicky Pollard, ’n jong meisie wat versuim om skool toe te gaan en altyd swanger is. Hierdie karakters hou hoegenaamd geen verband met mekaar nie, en daar is ook geen skakel wat hierdie karakters met mekaar bind nie. Hierdie karakters se enigste doel is om kommentaar te lewer op die samelewing, en “dit [is] filmiese kabarette op ’n manier, vir my” (Basson onderhoud, Stellenbosch, 2009).

Von Waltsleben (ounderhoud, Stellenbosch, 2010), wat deel is van *Die Francois Toerien Show*, meen dat hulle met die skep van hierdie produksies “baie tyd spandeer [het] om Britse komedies te kyk. Van die grootste invloede vir die ontwikkeling van *Die Francois Toerien Show* was Britse komedies soos *Little Britain* (Opperman onderhoud, Stellenbosch, 2010). Lucas en Walliams het meesterlik al hierdie elemente van sketskomedie gebruik om deur middel van karaktervoorstelling satiriese kommentaar te lewer wat op sy beurt Suid-Afrikaanse kunstenaars inspireer om hul hand aan sketskomedie te waag.

Ten spyte van die interessante en uitdagende aard van hierdie genre, blyk dit steeds dat sketskomedie 'n onderontwikkelde komedievorm in Suid-Afrika is. “Ek hou nie noodwendig van die woord eksperimenteel nie, maar dit is wat dit nog steeds is, want sketskomedie het nog steeds nie posgevat in Suid-Afrika nie”, meen Von Waltleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010). Alhoewel sketskomedie nog nie werklik 'n genre is wat ten volle ontgin is deur Suid-Afrikaanse kunstenaars nie, bestaan daar wel enkele voorbeelde soos die *Francois Toerien Show*, asook die produksie *Blindemol*. Lucas Heinen (onderhoud, Stellenbosch, 2010), die skrywer van *Blindemol*, meen die karakters in hierdie sketskomedie is “*multi layered* Afrikaanse prototipes” wat uitgebuit word en karikature van gemaak word. Die doel van hierdie oordrewe karakters is om skroomloos kommentaar te lewer op die Afrikaanssprekende mentaliteit sodat ander Afrikaners hulself en ander mense daarin kan herken en daarvoor kan lag.

Uit hierdie stelling van Heinen, blyk sketskomedie om werklik ook 'n baie gepaste vorm te wees waaruit kabaret elemente en kenmerke kan leen, 'n Interessante waarneming is dat die komedie wat in sketskomedie gebruik word, nie alledaagse humor is nie, maar iets meer verfynd en absurd. Von Waltleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) verwoord dit as 'n tipe komedie wat verander en wil wegbreek van die oudmodiese idee van wat komedie moet wees:

Ja, daar is absurde [oomblikke] in, maar ek dink ons as die jonger garde komediant probeer wegstroom van *slapstick*, *blatante*, *farcical in your face* tipe [komedie]. Ons probeer ons *audience* klein bietjie uitdaag en tart en sê ons vat julle op hierdie *kop-journey*. Ons wil hê jy moet saam met ons in hierdie spasie in beweeg. En ek dink al die goed waarmee ek betrokke is, mense kan sê dis absurd, maar die meeste mense voel dit is intelligent en baie snaaks.

Hierdie idee van verandering en 'n komedie-evolusie is dan ook iets wat kabaret tot 'n mate met sketskomedie in gemeen het. Hierdie tipe komedie wil verander en ook verandering teweeg bring. “Ek dink komedie en kabaret het 'n verantwoordelijkheid om *weird* te wees. Ek dink kabaret en komedie het die verantwoordelijkheid om daai *boundries* vorentoe te sit [sic]” (Opperman onderhoud, Stellenbosch, 2010). Deur dan van elemente uit 'n genre soos sketskomedie gebruik te maak, kan kabaret

skroomloos, soos dit veronderstel is om te wees, kommentaar lewer op sy sosiale en politieke omstandighede.

Die derde ooreenkoms tussen die sketskomedie en die kabaret is dan ook die gebruik van satire. Jan-Hendrik Opperman (onderhoud, Stellenbosch, 2010) meen dat *Die Francois Toerien Show* uit en uit satiriese materiaal is. “Ek dink enige iets wat uit die pen van Francois Toerien uitkom het sterk satiriese kwaliteite. Hy skryf nie oor iets wat hy nie weet nie.”

Von Waltsleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) gaan verder en stel:

Dit lewer een honderd persent kommentaar, en die probleem lê juis daarby ook. Mense is sensitief in Suid-Afrika, veral as dit kom by ras. Ons het soveel keer mense gekry wat gesê het: ‘Ooo, *Die Francois Toerien Show*’. *As if we’re doing it wrong, as if we are the racists*. Die ding is net, dis satire, so ons hou die spieël op en wat ons eintlik sê is, ‘mense kyk bietjie na julleself.’

Wanneer satire gesien word as die basis van kabaret se vermaaklikheidsaspek, is ’n weergawe van die sketskomedie nêr so ’n goeie medium vir kabaret om elemente by te leen soos die eenmankomedie of skerpskerts. Satire, en die potensiaal as waarde van die karakters, is dus ook met *die Francois Toerien Show* die wapen wat gebruik word om kommentaar te lewer.

Die skakel tussen hierdie vorme is dan die komiese aard van elke vorm wat hier ter sprake is, en die ooreenkomste, oftewel invloed, wat hierdie drie op kabaret het, is dat almal van hulle deel is van die komedie-familie (’n element wat kardinaal is vir ’n suksesvolle kabaret). Beide die eenmankomedie en sketskomedie kan gebruik maak van satire, en alhoewel skerpskerts nie noodwendig kommentaar lewer op die samelewing of politieke kwessies nie, is dit tog die naaste aan die oorspronklike idee van kabaret. Al hierdie vorme is ook deel van die *variety arts* (soos Stebbins dit noem) en kan dus deel vorm van die *variety* in kabaret.

4.6 Die verband tussen kabaret en komedie

Soos voorheen genoem, is hierdie drie komedievorme nie noodwendig kabaret nie, maar is ek van mening dat kabaret weliswaar een of al drie van die bogenoemde kan inkorporeer. Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen dat

al drie nie kabaret [is] nie, maar [dat] dit definitief kabaretistiese elemente in [het]. So ek sal dit selfs, as ons moet, onder die groot sambreel van kabaret kan plaas. Maar dit lê nie in die sentrum nie, dis op die periferie. Of ons plaas hom buite die sambreel en sê, nee jy doen nie kabaret nie, maar daar is wel elemente van kabaret.

Hierdie kabarettistiese elemente kan gebruik word om die kabaret in sy kern te versterk. Elemente uit skerpskerts, eenmankomedie en sketskomedie kan aangewend word om binne 'n kabaret as geheel te funksioneer om sodoende die komiese en satire as kernelemente van kabaret te versterk.

Die hele doel van hierdie ondersoek was om die nuwe vorme wat kabaret aanneem, van nader te bekyk. Ek is van mening dat kabaret nie meer hoogdrawende en neus in die lug kuns wil wees nie, maar wil spreek tot die Suid-Afrikaanse mense. Met die ontstaan van kabaret in Suid-Afrika was daar nog 'n elitistiese konnotasie aan kabaret. Na 1994 en deur die veranderinge in die kunstestrukture in Suid-Afrika, het dit nodig geword dat die kunstenaars bowenal 'n bestaan uit die kabaret moet kan maak. Toeganklikheid van die materiaal en die vermaaklikheidsaspekte wat gehore kan trek, word daarom al hoe belangriker. Van der Merwe (2010: 32) skryf kabaret was 'n poging deur intellektueles en kunstenaars om hoë kuns en populêre kultuur te versmelt. Dit was 'n poging om 'n gekultiveerde kunsvorm te skep wat vir 'n groter gehoor as net bestaande gekultiveerdes toeganklik was. Deur gebruik te maak van hierdie komediegenres kan Suid-Afrikaanse kabaret besig wees om te vervorm in iets anders as die poësie-aande van Le Chat Noir, en sy eie unieke styl van kabaret kweek. Von Waltsleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) lig die ironie en die kontras van hierdie twee genres (komedie en kabaret) wat versmelt uit deur te merk dat kabaret vir die breë publiek altyd effens ontoeganklik was:

[Ek dink] kabaret het amper meer begin as die *arty and artistic*. *It was a genre where the participants were artists*. Waar die komediante baie meer platvloers was. Nou begin kabaret regtig probeer [om vir] die normale ouens [te] sê, 'hey ouens, dit is nie so wack nie. Ons probeer almal nou om te kom deel in ons genre. *Because we find it really enjoyable.*' Dit is vir my die uitdaging. En so beweeg die twee nader aan mekaar.

Die samesmelting van hierdie twee genres, of kabaret se gebruik van die komediegenres binne homself, is steeds iets wat nie onderskat moet word as 'n flatervrye reseppie nie. Leon Kruger (2009: e-pos korrespondensie) meen dat daar tog 'n baie fyn lyn is wat nie oorskry moet word nie. In kabaret kan jy nie speel vir die komedie nie, jy moet die komedie laat werk om die uiteindelijke boodskap oor te dra. "Wil jy mense laat lag, of wil jy iets sê? As jou doel is om hul net te laat lag, sal jou kommentaar nie so snydend wees (nie) en jou aanslag ook meer toeganklik. Ek het nog altyd gevoel in kabaret kan en mag jy amper sê wat jy wil, solank jy nie jou gehoor emotief en intellektueel onderskat nie (Kruger, 2009: e-pos korrespondensie).

4.7 Enkele Kabarettiste

In my ondersoek na komedie en kabaret het ek 'n paar baie interessante opmerkinge teëgekem wat handel oor die kabaretkunstenars in Suid-Afrika, sowel as die tipe elemente uit ander genres wat hulle binne kabaret gebruik. As gevolg van die feit dat kabaret nie slegs een ding is nie, maar 'n reeks verskillende elemente en vorme besit, het ek dit interessant gevind om ondersoek in te stel na kunstenaars soos Casper de Vries, Nataniël en Pieter-Dirk Uys. Hierdie kunstenaars word volgens meeste kabarettiste en kabaretkenners gesien as die grootste, die beste of die enigste ware kabaretkunstenars tans in Suid Afrika.

Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen dat Casper De Vries en Nataniël die enigste kunstenaars is wat hy as werklike kabarettiste beskou, omdat hulle volgens hom "na aan die kern bly van wat kabaret is". Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2010) noem weer dat hy "die Europeërs Pieter-Dirk Uys met sy Evita Bezuidenhoud as die grootste kabarettis in Afrika vind."

Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) beskou Nataniël as een van die beste kabarettiste tans omdat hy "'n hipper verfynde vorm van sosio-politiese kritiek lewer".

Nataniël se skryfwerk is satiries en haarfyn beplan tot op die laaste kommapunt van sy absurde denkwyse.

Nataniël is 'n baie fyn satirikus en het 'n manier om Suid-Afrika en sy volk raak te sien en 'n spieël voor hul op te hou wat die waarheid op so 'n manier belig dat jy nie anders kan as om daarvoor te lag nie. Hy val dus onder al die volgende kategorieë – naamlik dié van tradisionele kabaretkunstenaar, satiriese liedskrywer en kabaret teksskrywer (Van der Merwe, 2010: 72).

Dit is Nataniël se satiriese kwaliteite wat hom die kabarettis maak wat hy is. Hierdie satiriese kwaliteite is ook baie sterk te vinde in die werk van Pieter-Dirk Uys. Uys het sy sin vir humor gebruik in die Apartheidsera as wapen teen die Suid-Afrikaanse regering en ook om hulle ideologieë te ontbloot (Van der Merwe, 2010: 58). “Daar ontdek ek die wapen van *mass distraction*: humor. Lag vir vrees en maak dit minder vreeslik” (Uys⁴ in Van der Merwe, 2010: 58).

Hy mag dalk nou wel nie musiek in sy vertonings gebruik nie, maar die sosio-politiese kommentaar wat hy lewer en die teks wat hy gebruik, is so sterk satiries dat hy definitief ressorteer onder die kategorie van satiriese kabaretskrywers (Van der Merwe 2010: 59).

Die karakter Bambi Kellerman word wel tans deur Uys gebruik, waar hy tydens die vertoning ook van musiek gebruik maak en dít dus as suiwer kabaret gesien kan word. Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) sien weer vir Uys as suiwer satirikus eerder as kabarettis:

Jy kan dit onder die *loop* van kabaret gooi, maar ek is nie seker dat hy eers daaraan dink as kabaret nie. Ek sou sê hy dink meer daaraan as n vorm van *stand-up comedy*, wat ook miskien onder die *loop* kan val van kabaret, maar ek dink in sy kern is kabaret 'n sameflansing van 'n klomp verskillende teatervorme.

Dit is dan juis *die loop van kabaret* wat 'n *sameflansing is van 'n klomp verskillende teatervorme* wat ter sprake is wanneer daar oor Casper De Vries as kabaretkunstenaar gepraat word.

⁴ Van der Merwe is verantwoordelik vir die bron waaruit Uys hier aangehaal is, en kan gesien word as die oorspronklike bron, aangesien dit 'n onderhoud is wat Van der Merwe met Uys gevoer het.

De Vries maak hoofsaaklik, soos Nataniël en Uys, gebruik van satire in sy werk en lewer beide politieke en sosiale kommentaar daarmee. Marianne Thamm (2009b: 36) meen dit is moontlik omdat sy humor en sketse selde openlik polities is dat sy satire heerlik sydelings is en sy verwysings breed en allesomvattend is. “Alles en almal is potensieel ’n teiken vir sy grappe”. Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) sê dat De Vries die perfekte kabarettis is, omdat hy gedwing is om nog altyd uit ’n ander perspektief na die wêreld te kyk en, soos Thamm (2009b: 36) dit verwoord “laat [hy] sy gehore voel hy is aan die selfde kant as hulle, soos hy die skynheiligheid van dit alles raaksien en die wêreld as ’n bisarre plek ervaar.”

Van der Merwe (2010: 68) noem in haar tesis:

[D]e Vries se werk neem baie dieselfde formaat aan as dié van Pieter-Dirk Uys. Hy skryf heelwat een man vertonings [sic.] en, soos Uys, maak hy gebruik van stereotipiese karakterwerk om sosio-politieke kommentaar te lewer. Aucamp beskryf hom as ’n skerpskertser [sic.].

Dit is hierdie verskillende beskrywings van De Vries se werk wat dit interessant maak om juis die vorm daarvan vas te pen. Die kern van sy werk lê duidelik in die satire wat hy gebruik om sy kommentaar te lewer, maar daar is reeds na De Vries deur verskillende bronne hier verwys as skerpskerts, eenmankomediant en sketskomediant, sowel as kabarettis. De Vries gebruik weliswaar al drie hierdie komediegenres in sy vertonings wat dan as ’n geheel as kabaret gesien kan word. Von Waltsleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) meld dat De Vries ’n interessante geval is, omdat hy in sy vertoning sketskomedie, met skerpskerts en die eenmankomedie meng:

Ek dink hy is baie slim in die manier wat hy al drie by mekaar uit bring. Sy resep werk een honderd persent. Dis die lekker ding van teater: moet daar reëls wees, moet daar voorskrifte wees vir genres? *It doesn't have to be there.* Jy kan net gemaklik aangaan en *entertain your crowd.*

In ’n onderhoud wat met De Vries (Van Zyl, 2008: 95) gevoer is noem hy in hierdie verband:

Ek doen 'n 'comedy show' of 'n 'one man show' en daarom [weet] hulle dit is 'entertainment'. Mens moet maar jou eie styl ontwikkel sodat mense weet as dit Casper is, dan kry jy wat hy bied. So eerder dat hulle na kabaret gaan kyk, gaan hulle vir Casper kyk of hulle gaan vir Nataniël kyk of Pieter-Dirk Uys – hulle weet wat om te verwag.

Met die verbuiging van die reëls sodat hierdie genres in mekaar kan pas, met mekaar kan kontrasteer en binne mekaar kan werk, blyk dit duidelik dat Nataniël, Pieter-Dirk Uys en Casper De Vries steeds gesien kan word as drie van die beste kabarettiste in Suid-Afrika. Hul gebruik van satire as die kern van hulle werk getuig van 'n ware kabarettistiese aard, en deur skerpskerts, die eenmankomedie, of sketskomedie, of al drie te gebruik as medium binne kabaret, blyk hierdie drie om ware moderne kabarettiste in Afrikaans te wees.

Die komiese vorme wat dan in kabaret gebruik word, word juis gebruik om die kabaret meer toeganklik te maak, maar deur middel van satire word hierdie komiese elemente ook gebruik om sosiale kommentaar te lewer.

4.8 Slot

Stephen Fry (1960: 77) sê in sy artikel, *Comedy*: “comedy is an escape, not from truth but from despair”. Dit is baie wyse woorde met betrekking tot die kabaret en die satire wat gebruik word in kabaret. Die satire is komiese kommentaar wat gelewer word op so 'n manier dat die gehoor vermaak word, maar steeds nie ontsnap van die waarhede van die alledaagse lewe nie. Satire blyk soos William Shakespeare (2004: 298) se Hamlet sê “To hold, as 'twere, the mirror up to nature: to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure”.

Die satiriese komedie wat gebruik word in kabaret om die kommentaar oor te dra, is ook konstant besig om te verander en te vervorm. Die komedie binne die genres soos skerpskerts, eenmankomedies en sketskomedie word slimmer, skerper en vinniger.

Oor komedie wat verander in Suid-Afrika sê Esther Von Waltsleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) dat ons uit die verlede komedie kry wat vir ons snaaks is, maar niks beteken nie:

[Dit is] komedie wat vir ons snaaks is, want ons hoef nie daarvoor te dink nie, ons hoef nie daarvoor te *worry* nie. En dit laat ons gemaklik voel, ons lag daarvoor, dis ongelooflik ontspannend, maar ons kunstenaars wil nie meer dit doen nie, want ons voel so simpel as ons dit doen. Ons kuns is [slimmer as dit]. Wat ek dink is, die gehoor moet nie bang wees dat die kuns vinniger [gaan] raak as wat hulle dink hulle kan vang nie. Raak gewoon daaraan, en so groei ons mettertyd. Gee dit 'n kans. Dit gaan nie oor slim en nie slim nie, dit gaan oor gewoon raak aan 'n tipe *show* van komedie.

Die verandering in die hedendaagse Suid-Afrikaanse komedie maak dit ook baie meer toeganklik vir veranderende genres soos kabaret om elemente van hierdie komedie vorme aan te pas en te gebruik. Hierdie drie vorme van komedie werk baie goed in 'n kabaretkonteks, omdat hulle ook, soos kabaret, aanhou beweeg en die grense van komedie verskuif. Die rede wat Von Waltsleben (onderhoud, Stellenbosch, 2010) hiervoor gee is dat

teater, en al sy genres, maak nie saak wat dit is nie, lewendig is. Dit is waarom dit *evolve*. Dit is hoekom dit verander met die tyd. Die gehoor, en die akteur en die regisseurs en die skrywers is die [gene] wat lug in dit inblaas.

Sy gaan verder deur te sê dat hierdie vier groepe, die akteur, regisseurs, skrywer en die gehoor, die mense is wat teater vorm en vervorm en sorg dat dit konstant veranderlik bly. Dit is die veranderlikheid van die teatergenres wat dan ook maak dat 'n akteur soos Casper De Vries die vermoë het om drie genres binne 'n ander een te kan laat werk.

Die kabaretskrywer kan van haas enige genre gebruik (en dikwels bewustelik misbruik) maak: sketse, monoloë, kort eenbedrywe, mimiek; poppespel en skaduspel; sang en dans. Op die ou end is kabaret tog 'n onafhanklike en identifiseerbare kunsvorm wat apart van musiekteater, konsert, voorportaal, salon of voordraguitvoering bestaansreg het (Van der Merwe, 2010: 43).

Kabaret was nog altyd 'n genre wat geskep is om die onreëlmatighede van die samelewing en die politiek uit te wys. Deur kabaret vermaaklik te hou, kan kabaret steeds bly voortleef, en komediegenres wat ook (soos kabaret) daarvan hou om te verander en vorentoe te beweeg, is die perfekte medium om binne kabaret te gebruik om sodoende vermaaklik te bly. Die problematiek van hierdie stelling kom wel in by die praktiese toepassing daarvan. Kunstenaars soos Marion Holm en Marthinus Basson voel dat daar nie meer werklik van kabaret in Suid-Afrika gebruik gemaak word nie. “Ek vind oor die algemeen, die goed wat mense vir my aanbied as kabaret, is vir my als so persoonlik” (Basson onderhoud, Stellenbosch, 2009).

Is daar dan steeds ware kabaret in Suid-Afrika, of het kabaret, met die uitsondering van Nataniël, Pieter-Dirk Uys en Casper De Vries en enkele voorbeelde soos *Anastasia W*, 'n platvorm geword waar kunstenaars derms uitryg oor persoonlike kwessies? (Basson onderhoud, Stellenbosch, 2009) Is daar werklik nog kabaret wat sosiale en politieke kommentaar op 'n vermaaklike wyse lewer, of is dit slegs kunstenaars wat weggroep onder die dekmantel van kabaret om snaakse grappies te vertel? Leon Kruger (2009: e-pos korrespondensie) meen dat Apartheid vir 'n lang tyd 'n “voedingsbron vir politieke satire was en dat daar soveel kwessies was waarin kabaret kon gedy” maar het die kwessie nou opgedroog, nou dat Apartheid verby is? Sekerlik nie. Politieke kwessies is steeds absurd. “Mense is *on the knife's edge*” (Von Waltsleben onderhoud, Stellenbosch, 2010). Maar niemand sê werklik iets van waarde nie. Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen dat mense oor die algemeen te bang is om te praat oor dit wat hulle ontstel,

want jy sal outomaties as reaksionêr gesien wees, en niemand wil dit wees nie. So, dit maak dit baie moeilik, want in sy wese, die sterkste vorm van kabaret, is iets wat kritiek wil lewer op die samelewing, of observeer wat die samelewing is.

Reaksionêr, soos Basson dit noem, is nie 'n stempel wat die algemene persoon graag wil dra nie. Daar is wel 'n groep jongmense wat niks anders as juis dít wil wees nie. 'n Groep jong mense wat nie meer stilbly oor die ongeregtheid op enige vlak nie. Hierdie jongmense het dieselfde gees as 'n groep jong mense wat in die 1980's besluit het om reaksionêr en revolusionêr te wees. Hierdie jongmense van die 1980's was die Voëlvry toer. Die Voëlvry generasie van die nuwe millennium, wat

nie bang is vir die regering nie, wat nie bang is vir die kerk nie en wat nie bang is vir gesag nie blyk om die Afrikaanse *rock* groep Fokofpolisiekar te wees. Hierdie vergelyking lei my dan na die ondersoek in Hoofstuk 5: Is moderne *rock* musiek besig om te doen wat kabaret in Suid-Afrika te bang is om te doen?

Hoofstuk 5

Afrikaanse *Rock*-musiek: die nuwe kabaret?

5.1 Inleiding: Die calvinistiese agtergrond

Alhoewel kabaret 'n baie sterk spreekbuis is om kommentaar op die sosio-politiese gebeure in enige land te lewer, en satire 'n baie goeie en populêre medium is om te gebruik, bestaan daar nou die probleem dat dít wat die traan in die komedie veroorsaak uit kabaret verdwyn. Met ander woorde word die ongergegtighede wat deur kabaret aangespreek word, van so 'n sensitiewe aard dat mense oor die algemeen, soos Marthinus Basson (2009: onderhoud) meen, “te bang [is] om te praat oor wat hul ontstel. Dis baie moeilik om [’n] balans te kry op hierdie huidige stadium uit ’n Afrikaner oogpunt”.

Basson se stelling dat die meeste kabarettiste te bang geword het om uitlatings oor die huidige politieke bestel te maak en dus liever politieke kommentaar vermy, mag moontlik waar wees. Sommige kunstenaars voel hulle ook nie aangetrokke tot protes of kommentaarlewing deur middel van kabaret nie. Niël Rademan (ounderhoud, Stellenbosch, 2009) stel dit as volg:

Ek was veertien jaar oud in 1994, en ek was vir niks en vir niemand kwaad nie, want ek het baie beskermd grootgeword op ’n plaas waar daar uiteraard definitiewe, baie sigbare hiërargieë was, maar niemand was ooit kwaad vir mekaar nie, niemand het ooit baklei nie. Niemand het ooit, in my oë, regtig swaar gekry nie, omdat ek baie bevoorreg was om in ’n baie gesonde ouerhuis groot te word. So ek was nooit kwaad vir niks of niemand nie. As ’n mens dit alles in ag neem, is ek nie eintlik ’n kandidaat om ’n kabarettis te wees nie, en ek dink daarom juis, is my kwessies as kabareteur [sic] meer emosionele kwessies.

Daar is egter nog steeds kunstenaars wat met hulle werk sosio-politieke kommentaar wil lewer. Soos in die 1980’s met die Voëlvry-toer, is sommige kunstenaars in die musiekbedryf nie bang om reaksionêre uitlatings te maak en ’n bewustheid van sosio-politieke kwessies deur middel van hulle musiek te skep nie.

Die Afrikaner kom uit 'n baie sterk calvinistiese agtergrond en hulle musiek is dus ook grootliks daardeur beïnvloed. Hulle musiek kom hoofsaaklik uit 'n tyd toe “die calvinistiese skuldgevoel 'n groot rol gespeel het in die Afrikaner se lewenshouding” (Van der Merwe, 2010: 72). Musiek is gesensor vir enige iets wat moontlik godslasterlik kon wees, asook enige iets wat protes teen die regering sou aanteken. Die algemene siening as gevolg van hierdie calvinistiese beginsels was “dat die vreeslike en die verkeerde, en gevolglik die waarheid daaromtrent, eerder stil gehou moet word” (Van der Merwe, 2010: 79). Calvinisme was wel nie die enigste invloed op die Afrikaner of sy musiek nie, maar my studie fokus op hierdie aspek van die onderdrukte Afrikaanse musiekbedryf, die ontstaan daarvan en die huidige stand.

Johannes Kerkorrel meen in Pat Hopkins se boek *Voëlvry: the movement that rocked South Africa* (2006) dat daar niemand in Suid-Afrika is wat onaangeraak gelaat is deur calvinisme nie: “Irrespective of whether you're black, white, English or Afrikaans you get hit by Calvinism when you grow up in South Africa” (Kerkorrel in Hopkins, 2006: 141). Calvinisme was aan die orde van die dag in bykans enige omstandighede waarby die Afrikaner betrokke was. Calvinisme was deel van die Afrikaanse kerk, en het reeds hier 'n inslag by ouers en kinders gevind. Verder was calvinisme duidelik aanwesig in die Christelike Nasionale onderwysstelsel wat dan die jeug forseer het om onder die reëls en regulasies van calvinisme te leef. Dit is dan deels hierdie calvinistiese houvas op Suid-Afrika wat bygedra het tot die algemene engheid van Afrikaanse musiek (Van der Merwe, 2010: 72). Om die verloop van die calvinistiese greep op die Afrikaner psige, sowel as die Afrikaner se musiek te verstaan, is dit nodig om die oorsprong van hierdie calvinisties-gegronde musiek te verstaan. Aangesien hierdie afdeling van my studie merendeels fokus op die musiek van die Voëlvry toer en nie die geskiedenis van Afrikaanse musiek nie, gaan ek nie 'n volledige oorsig gee van die Afrikaanse musiekindustrie nie, maar ek voel dis tog nodig om as agtergrond melding te maak van hoe Afrikaanse musiek deur Suid-Afrika se calvinisme beïnvloed is, reeds vanaf die begin van Afrikaanse musiekverspreiding:

Die eerste plate wat in Suid-Afrika gemaak is, getuig van hierdie Calvinistiese oortuiging: geestelike liedere deur kerkkore en solovertonings van vertalings van Victoriaanse musiek was aan die orde van die dag (Van der Merwe, 2010: 79).

Hopkins (2006: 36) meen dat hierdie vroeë Afrikaanse musiek beslis ontvluggende fantasieë was, iets om die samelewing se aandag van die realiteit af te trek. Kerkkoor- en Victoriaanse musiek was dus grootliks die basis vir Afrikaanse musiek. Ligte Afrikaanse musiek het as gevolg van die calvinistiese aanslag en agtergrond meerendeels bestaan uit volksliedjies, maar hierdie herkoms is, soos in die geval van kabaret, Europees (Stegmann in Swart, 1993: 99).

5.2. Die invloed van die Afrikaanse chanson

Musiek in Suid-Afrika het met verloop van jare 'n evolusie ondergaan, net soos die teater (en spesifiek kabaret).

Suid-Afrika het baie veranderinge ondergaan in die 1980's en dus was dit noodsaaklik vir die mense om te sing oor die mense. As gevolg van die sosio-kulturele veranderinge in die land, was dit met (onder andere) die ontdekking van goud aan die Rand in 1886, nodig om 'n verskuiwing te maak vanaf die tweehonderd jaar lange boerelewe na 'n stedelike bestaan.

Dit blyk dan dat die ontstaan van die Suid-Afrikaanse chanson hier begin het, met liedere wat gehandel het oor die sosiale omstandighede. Die Franse chansons en kabaret-liedere wat kommentaar lewer op eietydse omstandighede het juis gespruit uit sosiale veranderinge waardeur veral die werkersklas geraak is (Hopkins 2006: 41). Die vroeë Afrikaanse luisterliedjiesangers soos Danie Bosman, kan gesien word as ekwivalente van die Franse Chansonniers. Die Afrikaanse chanson is deur Koos du Plessis deur middel van die sogenaamde Afrikaanse luisterliedjie tot 'n hoogtepunt gevoer en hy het daarmee die liriek in Afrikaans tot 'n tipe poësie verhef (Swart, 1993: 103-104). Swart (1993: 104) skets die historiese verloop vanaf die luisterliedjie tot by kabaret as volg: "Koos du Plessis is gevolg deur byvoorbeeld Anton Goosen, Lukas Maree [Dawid Kramer] en die nuwe alternatiewe groep Afrikaanse sangers soos Koos Kombuis".

Die ontstaan van die Afrikaanse chanson, het dus die weg gebaan vir die Afrikaanse kabaretlied. Dit is dan ook in die kabaret waar volksliedjies in 'n nuwe konteks wat in

kontras met die boeretradisie staan, aangewend word. Holm (2009: e-pos korrespondensie) meen dat musiek in kabaret die skerpste mes is waarmee daar gesny kan word:

Met musiek kan jy binne 60 sekondes 'n gehoor se emosies so manipuleer as wat 60 minute van praat jou sou vat. Dit is net so 'n magtige *tool*. Dit sweep 'n gehoor op en speel met hulle emosies makliker as enige ander ding op aarde. En as jy 'n gehoor wil slaan met konfronterende vlymskerp kommentaar op dit wat hulle gewoon is en eintlik heeldag doen, móét jy dit slim doen sodat hulle by jou bly. Hulle moet telkemale teruggetrek word nadat hulle deur die gesig geklap is, en musiek is die enigste manier.

Swart (1993: 107) meen dat musiek in kabaret kan “moontlik werk as alle ander onderhandelinge gefaal het. Jacques Klöters het immers gesê dat die lied die psigiater van die gewone man is”. Kabaretmusiek kan tot die gehoor spreek en ingesteldhede verander. Daar is steeds enkele noemenswaardige kabaretkunstenars wat van hul musiek gebruik maak om kommentaar te lewer. Een van hierdie kunstenaars is Amanda Strydom.

Van der Merwe (2010: 76) meen dat Strydom “nie net in haar kabarettiese sosio-politiese kommentaar lewer nie, maar ook is haar lirieke gelaai met aktuele kommentaar. As voorbeeld kan daar gekyk word na *Izinyanya*, waarin Strydom onder andere 'n ou Afrikaanse volksliedjie soos *My Sarie Marais* gebruik:

Daar onder in die mielies langs 'n groen doringboom
het 'n klomp mense in sinkhuise gewoon
toe kom daar eendag stootskrapers en slaan die huise
plat
toe bou hulle nog huise langs die nasionale pad

Inzinyanya...die vergetenes
Inzinyanya...die vergetenes

(Strydom, 2003)

In die oorspronklike volksliedjie is die mielies en die groen doringboom verteenwoordigend van 'n idilliese landelike bestaan, terwyl dit nou deel is van 'n ongewensde plakkerskamp wat sonder menslike medelye vernietig word en die inwoners as sosiale vergetelinge dan na 'n barre omgewing verskuif.

Strydom se lirieke is snydend en slim gekonstrueer, wat haar liedtekste ware kabaretmateriaal maak, maar ten spyte hiervan noem Van der Merwe (2010: 83) dat

Strydom haarself egter nie as 'n kabarettis sien nie: “Volgens haar skryf sy eenpersoon musiekteaterstukke, nie kabaret nie. ‘Ek skryf nie kabaret nie, maar skryf in my liedtekste oor sosiale en politieke kwessies. Ek het dit in die 1980’s gedoen en doen dit steeds” .

Bogenoemde siening vestig die aandag op die probleem waarna Basson, soos vroeër aangehaal, verwys. Indien van die voorste kabarettiste in Suid-Afrika nie kabarettiste genoem wil word of hulself nie as kabarettiste sien nie, word daar dan nog soos in die 1980’s deur middel van kabaret sosio-politieke kommentaar in Afrikaans gelewer?

In die 1980s het kabaret soms klein gehore getrek en soms gesukkel om werklik tot die massa te spreek. Johannes Kerkorrel, André Letoit en Dagga-Dirk Uys het desyds besluit om hulle politieke en sosiale kommentaar na die volk te neem onder die naam van die Alternatiewe Musiek Beweging en die Voëlvry-toer, 'n *rock* musiekbeweging. Daar was steeds sensuur en die Afrikanerdom was steeds stewig in die greep van calvinisme. P.W. Botha, die leier van die Nasionale Party tydens die 1980’s, het dieselfde beginsels gehandhaaf as D.F. Malan tydens sy tydperk van regering. Malan het Afrikaans gesien as deel van nasietrots en die opheffing van die Afrikaner:

Let the Afrikaans language become the vehicle for our culture, our history, our national ideals, and you will also raise the people who speak it. The Afrikaner language movement is nothing less than the awakening of our nation to self awareness and to the vocation of adopting a more worthy position in world civilisation (Malan in Hopkins, 2006: 33).

Met Afrikaanse *rock* musiek het Kerkorrel, Uys en Letoit egter protes aangeteken teen die politieke bestel van destyds en sodoende nie net die weg gebaan vir hedendaagse protesmusiek nie, maar ook die invloed van die Afrikaanse chansonniers verder gedra.

5.3 Die Voëlvry-toer as protesteater

Vir die leser om die belangrikheid van die Voëlvry-toer te begryp, is dit baie belangrik om bewus te wees van die oorsprong van hierdie musiek sowel as die sosiale omstandighede in Suid-Afrika in die 1980's. Soos daar vroeër genoem is, het Suid-Afrika gebuk gegaan onder 'n uiters konserwatiewe regering. Die sensuurraad het steeds sensuur op alles geplaas wat moontlik die regering kon ontstig en die oorgrootte eng Afrikaner samelewing het dit blindelings ondersteun. As 'n voorbeeld hiervan skryf Koos Kombuis (oftewel André Letoit) in sy boek *Seks & Drugs & Boeremusiek*:

Die Afrikaners het 'n unieke oplossing gevind vir die probleme waarmee hulle geworstel het. Hulle het besluit dat alles in die menslike ervaring in twee kampe verdeel kon word. Hulle het geglo dat Yin en Yang te alle tye apart van mekaar gehou moes word, anders is daar 'n helse chemiese ontploffing. Elke enkele onderafdeling van die totale menslike bestaan is dus opgedeel in twee aparte kolomme wat feitlik in die oneindigheid in gestrek het. Die opskrif van die een kolom was 'GOED' en die opskrif van die tweede kolom was 'BOOS' (Kombuis, 2000: 22).

Onder die denkbeeldige opskrif "GOED" was daar dus inskrywings soos familietrots en die Nasionale party. Onder die afdeling "BOOS" was voorbeelde soos politieke kommentaar en revolusionêre optrede. Die Voëlvry-toer het sy oorsprong gehad in 'n genre wat Dagga-Dirk Uys die alternatiewe musiekbeweging noem en het opsetlik beweeg teen dit waarvoor die Nasionale party gestaan het (Hopkins, 2006: 143). Die alternatiewe musiekbeweging is dan definitief dan ook as gevolg hiervan as "BOOS" gesien.

Hopkins (2006: 111) meen dat die alternatiewe musiekbeweging die perfekte medium was waarin die regering gekritiseer kon word: "Music was the key, because all through history the singer has been the people's archivist, teacher, genie and prophet".

Die twee sangers wat grotendeels betrokke was by die stigting van die alternatiewe musiekbeweging was Johannes Kerkorrel (Ralph Rabie) en André Letoit. Voor die alternatiewe musiekbeweging het Letoit reeds 'n kasset deur Shifty records vrygestel met die naam *Vêr van die ou Kalahari* waarop sy musiek alles wat heilig was vir die

calvinistiese Afrikanerdom, gesatiriseer het. Letoit (in Hopkins, 2006: 110) erken self dat hy moontlik nie die beste sangstem het nie en op die krag van sy lirieke staat maak:

but it's not necessary to sing well if your a protest singer. Bob Dylan was a protest singer, and he can't sing well. It works like this: most singers who can't sing well must build their reputation on something else, such as meaningful lyrics.

Kerkorrel se musiekloopbaan, in teenstelling met dié van Letoit, het met kabaret begin waarmee hy kommentaar op die regering gelewer het. Hy het in Maart 1986 opgetree in Elmarie Kitshoff se kabaret, *Met Ander Woorde*, waarvan die eerste opvoering by die Kaapstad Fees was (Hopkins, 2006: 122). Hy het ook 'n kabaret gedoen met die naam van *Ons Het Vir u 'n Kabaret Gemaak*, wat opgevoer is vir tagtig uitgenooide gaste in die Black Sun in Yeoville, 'n teater wat later 'n baie groot rol sou speel in die alternatiewe musiekbeweging (Hopkins, 2006: 124).

Kabaret was vir Kerkorrel belangrik omdat kabaret vir 'n kunstenaar die geleentheid gegee het om heeltemal sy masker te laat val. Hy het gevoel dat dít is wat kabaret is (Hopkins, 2006: 124). Omdat Rabie van nature skaam was, was dit vir hom moeilik om hierdie gestroopte rol te vervul en Gerhard Scholtz, 'n dosent by die dramaskool waarby hy aangesluit het, het hom aangeraai om 'n donkerbril te dra in die vertoning. "The next day he arrived wearing dark glasses, and underwent a metamorphosis" (Scholtz in Hopkins, 2006: 124). Kerkorrel het volgens Hopkins (2006: 124) tot sy dood 'n kabarettis gebly:

Rabie was at heart a cabaret performer and would remain so, which would earn him the tag of 'the unwilling rocker'. 'Cabaret changes your life,' he said. 'It can change society, the way people feel and think. It's us rediscovering the power of art in our society'.

Letoit het 'n kasset van Kerkorrel by 'n vriend gehoor en vir Kerkorrel gevra om saam met hom te sing op 'n toer wat Lloyd Ross van Shifty records vir hom gereël het. Die twee het saam begin sing en kort kabaret-agtige vertonings saamgestel. Letoit (in Hopkins, 2006: 149) beskryf hulle optredes as volg:

It was just Johannes and I on stage, him at the piano and me on the guitar. We took turns to chat with the audience – everything off the cuff – and everything a great happening. Between all the sketches and nonsense we sometimes surprised the audience with beautiful songs.

Die optredes van Kerkorrel en Letoit het gebruik gemaak van vlymskerp satire en straatpoësie om die regering, verskillende instansies, ideologieë en Afrikaner kleinlikheid te kritiseer, soms tong in die kies, soms nie so tong in die kies nie (Hopkins, 2006: 147). Die twee liedere *Donker donker land* en *Energie* is goeie voorbeelde hiervan. Beide liedere lewer kommentaar op die politieke omstandighede in Suid-Afrika. Hier volg 'n uittreksel uit Kerkorrel se *Donker donker land*:

Donker donker land

En in die dorpe en die stede
Ly die mense honger
Kos is skaars en al het
Jy werk
Word jou geld al minder werd

En dis 'n donker donker land
Die seisoene draai die sterre brand
Die son word rooi en ons het beland
Aan die maan se verkeerde kant

In ons huise teen die heuwels
Agter tralies skuil ons teen die euwels
En ver sien ons die rook trek
Die lokasies is aan die brand

En die soldate kom al aan gemasjeer
En elkeen dra 'n gelaaide geweer
Daar is 'n bom in elke supermark
En die klank van glas wat breek
En iets moet breek

(Kerkorrel, 1989)

Waar *Donker donker land* fokus op die haglike toestand (armoede en politieke onrus) waarin die land verkeer omdat dit gebuk gaan onder apartheid en die Noodtoestand, lewer *Energie* kommentaar op die streng gekontroleerde en onderdrukkende regeringstelsel weens 'n gebrek aan volle demokrasie en hoe dit die samelewing se alledaagse lewe beïnvloed met allerlei reëls en regulasies. 'n Uittreksel uit *Energie*, ook uit die pen van Kerkorrel, lees as volg:

Energie

Jy moet staan in jou ry
Jy moet jou hare kort sny
Jy moet altyd netjies bly
Jy moet al die pryse kry

Jy moet in 'n huisie bly
Trou en kinders kry
In jou karretjie ry
En stem vir die party

[...]

O, en moenie vrae vra
Oor die dinge wat jou pla
Jy moet leer om stil te bly
Jy sal 'n goue horlosie kry
Jy vind dit dalk 'n skok maar
Jy word lieflik opgemors

Kom ons probeer anargie
Ons is moeg van apatie
Ons probeer anargie
Soek 'n nuwe energie

(Kerkorrel, 1989)

Bogenoemde lirieke is beide voorbeelde van die tong in die kies (*Energie*) en nie so tong in die kies (*Donker donker land*) lirieke wat Kerkorrel en Letoit gesing het om die die jeug te inspireer om teen die regering te rebelleer.

Die gehore was ongelukkig redelik klein. Kabaret het op daardie stadium gepreek tot die bekeerdes, en hierdie twee kunstenaars wou gehóór word. Dagga-Dirk Uys het Kerkorrel en Letoit sien optree en as hulle toekomstige bestuurder besluit om hulle fokus te verskuif van “leftie-cabaret [na] rock ’n roll” (Kerkorrel in Hopkins, 2006: 149). Uys het hulle optredes omskep tot ’n *rock ’n roll* formaat voor hulle begin optree het by feeste. Dít sou dan lei tot ’n landswye toer – ’n hedendaagse, moderne Groot Trek (Hopkins, 2006: 141). Die nuwe Groot Trek het Johannesburg gebruik as basis en vandaar gefokus op universiteitskampusse. Uys het die toer dan laat herhaal, en altyd begin en ge-eindig in dié stad (Hopkins, 2006: 173).

Die alternatiewe musiekbeweging het volgens Hopkins (2006:128) begin toe Kerkorrel en Letoit vir die eerste keer saam in Bloemfontein opgetree het. Uys (in Hopkins, 2006: 134) meen ook “when they played in Bloemfontein, I realised they had the potential to be Afrikaner revolutionaries, to be true rockers”. Die eerste *alternatiewe musiekopvoering* het op 25 Maart 1988 plaas gevind. Daarna het Kerkorrel en Letoit vriende gemaak met kunstenaars soos Bernoldus Niemand en die se orkes, Die Swart Gevaar. Ander kontakte is gemaak soos met die lede van die Gerevormeerde Blues Band, naamlik Hannes Möller, Piet Pers en Hannepoot van Tonder (Pretorius, 2004: 30). Met Kerkorrel, Letoit en Bernoldus Niemand aan die voortou, het die Voëlvry-toer op 4 April 1989 afgeskop. “Johannes Kerkorrel, Koos Kombuis, Bernoldus Niemand, Dagga-Dirk Uys and the other Voëlvryers had similar instincts and attitudes, the same irreverence, the same sense of being agents of change” (Hopkins, 2006: 7).

Max du Preez (in Hopkins, 2006: 7) meen “the Voëlvry *manne* called a spade a spade”. Hulle het gesing oor P.W. Botha, oor diensplig en die militarisering van die samelewing, oor apartheid en rassisme, oor die gemaklike middelmatigheid van die middelklas blanke, oor die patriargie en oor blanke en Afrikaner etniese identiteit (Hopkins, 2006: 7). Omdat die lede van Voëlvry nie bang was om prontuit kommentaar te lewer en die spot te dryf met dít wat vir hulle verkeerd en onregverdig

was in Suid-Afrika nie, het hulle ongelooflike ondersteuning en aanhang van die jeug ontvang: “They [had] huge appeal, which is approaching the proportions of a movement rather than a band of followers” (Hopkins, 2006: 165).

Die jeug het dadelik aanklank gevind by hierdie nuwe groep Afrikaanse rockers wat hulself bestempel het as die nuwe Voortrekkers wat wegbreek op soek na ’n nuwe toekoms, nuwe grense, nuwe brûe om oor te steek. Kerkorrel (in Hopkins, 2006: 143) het gesê: “People are sick and tired of sweet, mindless Afrikaans music. It’s got so stiff. It’s time for Afrikaners to begin rocking ’n rolling, to loosen up, become more informal”.

Die Black Sun was dan ook die venue waar die meeste van die Voëlvry- en alteratiewe musiekvertonings in Johannesburg plaasgevind het. Die jongmense het daarheen gestroom want soos George Milaras (in Hopkins, 2006: 124), eienaar van die Black Sun meen: “it [was] as if there’s a new spirit out there. A new generation wanting to express their frustration to the world” (Milaras in Hopkins, 2006: 124). Die jeug het inderdaad daar van hulle frustrasies ontslae geraak en goed gevoel daarna. Hulle was vry om te sê en dink wat hulle wou, in hulle eie taal: “After a concert, they feel good about themselves. They don’t feel as if they are the lost generation of the oppressor any more. They feel proud to be part of the new anti-establishment” (Hopkins, 2006: 159). Vandaar was daar geen keer aan die Afrikaner jeug nie. Hulle kon nie genoeg kry van die vryheid in die lug nie en elke koerantopskrif, elke verbanning of sensuur wat op ’n liedjie geplaas is, elke reaksie het die beweging versterk (Hopkins, 2006: 159).

Die beweging het ondersteuning geniet van die jeug, die jeug wat deur ’n calvinistiese Suid-Afrika grootgemaak is. Die jong Afrikaners wat volgelingen van die Voëlvry-toer en die alternatiewe musiekbeweging was, wou nie gesien word as deel van die Suid-Afrika wat apartheid ondersteun het nie. Dié Afrikaanse *rockers* was besig om die leiding te neem in die Afrikaanse jeug en taal se bevryding van chauvinisme soos voorgestel en voorgestaan deur die Nasionale Party en P.W. Botha (Hopkins, 2006: 143).

In the 60's Verwoerd told our parents that the National Party was fighting for their children. We are those children and we've inherited a language that is now synonymous with the tongue of the oppressor. We want to say that we didn't subscribe for that, in a way that's killing the language. We're giving notice that we're taking our language back (Kerkorrel in Hopkins, 2006: 142).

Max du Preez (in Hopkins, 2006: 6) meld dat hy glad nie pro-Afrikaner óf pro-Afrikaanse musiek in daardie dae was nie: "I had come to an Afrikaans music concert and was surrounded by Afrikaans-speakers, but I didn't like Afrikaans music and experience had taught me to be wary in the company of so many members of my tribe". Toe hy die eerste opvoering van die Voëlvry-toer bywoon, het hy egter van mening verander:

I knew right there that this was a sort of turning point, that Afrikanerdom would never quite be the same after this. Certainly not Afrikaans music. I felt at home, suddenly quite comfortable in my Afrikaner skin and with those around me (Hopkins, 2006: 6).

Die Voëlvry beweging het baie jong Afrikaners deur middel van musiek verenig: "What made them unique was that, within the anger, satire and withering contempt for the establishment, was a vision for a liberated language – Afrikaans as cool, as opposed to being the tongue of the oppressor" (Hopkins, 2006: 142). Kort voor lank was dit duidelik dat Afrikaanse *rock* musiek vir en deur die jeug gepraat het. "Rock 'n Roll, the music of the rebellious youth, had terrified the Broederbond, who now held all the senior positions in the SABC (South African Broadcasting Commission) and had turned the broadcaster into one of the most repressive tools of the state (Hopkins, 2006: 51). Die Voëlvry-toer is van kampusse af verban, maar van die studente het alternatiewe venues gereël sodat die vertonings kon voortgaan. Die regering het stadigaan sy houvas op die Afrikaanse jongmense begin verloor. Marie Swannepoel (in Hopkins, 2006: 158) het in die *Sarie* berig:

Rock 'n roll had been harnessed by the communists as a weapon in their quest for world domination, and concluded that studies had shown that heavy metal was so addictive that going for a week without a fix could result in extreme nervousness and a lower pulse rate.

Hierdie waarskuwings teen verslawing het op dowe ore geval. "Voëlvry helped liberate Afrikaans from the clammy paws of the Broeders and other grey-shoed ooms

of Afrikaner Nationalism, the kultuurkoeke, the dominees and Bles Bridges” (Hopkins, 2006: 6). Letoit (Kombuis, 2000: 211) onthou hulle impak as volg:

’n Swart man – een van die eerstes wat ons *show* bygewoon - het my na die tyd voor gekeer en gesê: ‘Tonight you made me feel like a South African.’ Iets was besig om te gebeur. En ons was in die middel van alles. En die mag van die regime was skielik nie meer absoluut nie. Want hulle was bang vir ons. (Kombuis, 2000: 211).

Alhoewel daar gedebateer kan word oor die impak van die Voëlvry-toer op politieke bestel in Suid-Afrika, is dit duidelik dat die Voëlvry-toer gepraat het namens ’n generasie wit Suid-Afrikans wat gevoel het hulle word deur die Nasionale Party geïgnoreer. Daar kan wel gesê word dat Voëlvry en die alternatiewe musiekbeweging ’n groot bydra gelewer het tot die Afrikaanse jeug se aanvaarding van die sosio-politieke veranderinge wat aan die orde van die dag was, sowel as ’n bewusmakingsmeganisme gefunksioneer het wat die jeug bewus gemaak het van die breër sosiale en politieke omstandighede van die land. James Phillips, ook deel van die Voëlvry-toer, bekend as Bernoldus Niemand, meld in Hopkins (2006: 204) se boek dat hy voel die Voëlvry toer het gehelp om verandering teweeg te bring. Deels as gevolg van die gevoel dat Afrikans by mekaar staan en die Voëlvry-toer ondersteun. Hy noem ook dat dit nie net blankes was wat hulle ondersteun het nie, maar almal – swart, wit en bruin – almal.

Letoit meen:

[Voëlvry] was the stone that felled Goliath. He stood for a while, but fell all the same. If there is ever an autopsy, it will show the tour was the cherry on top (Hopkins, 2006: 200).

Die uitkomstes of verwickelings na 1989 het die Voëlvry-toer aan die wenkant van geskiedenis geplaas wat moontlik die verdere deursettingsvermoë van die toer gekniehalter het. Die nuwe politieke bestel het dus moontlik meegebring dat Voëlvry momentum verloor het.

Meningsverskille oor die impak van Voëlvry word verwoord deur Albert Grundling (Hopkins, 2006: 200-201):

While there had been a movement, it had not been particularly strong. The embryonic but palpable sense of imminent change and appeal to new Afrikaner cultural and political sensibilities as well as the enthusiastic following it attracted certainly gave Voëlvry the appearance of a social movement. But the case should not be overstated. It failed to evolve beyond protest music, lacked wider connections and did not inspire followers to express themselves in unambiguous and meaningful terms.

Ten spyte van die Voëlvry-toer se doodloop is Hopkins (2006: 201) van mening dat die nuwe generasie Afrikaner, wat gretig is om ontslae te raak van die Apartheid-skuld, veral na die bevindinge van die Waarheid en Versoenings Kommissie, bly vasklou aan die Voëlvry-toer as 'n deeltjie van die Afrikaner kultuur wat onbesmet is deur die Apartheid morsigheid.

Die Alternatiewe musiekbeweging en die Voëlvry-toer het vir ander jonger kunstenaars 'n kans gegee om uiting te gee aan hulle gevoelens deur middel van die musiek waarvan hulle hou, Voëlvry het die pad oopgemaak vir kunstenaars soos Karen Zoid, Disselblom, Beeskraal, Fokofpolisiekar, Rooibaard en ander Afrikaanse groepe wat tans deel is van die musiekarena (Hopkins, 2006: 207).

Ongelukkig blyk dit dat Afrikaners na die 1994-verkiessing alles vergeet het wat die alternatiewe musiekbeweging en Voëlvry tot die oppervlak gebring het, en Afrikaners het anders begin optree: "After the '94 elections a lot of the Afrikaans culture went underground. Some people felt bitter, and some people thought this was the end and people got so bleak about it" (Edwards in Fokofpolisiekar, 2009). Kombuis skryf in die nawoord van Hopkins (2006: 234) se boek:

Though some effects of Voëlvry are still visible (there are still a myriad young Afrikaans music acts on the scene, many of whom draw inspiration from us old guys who 'started it all'), all is not well within Afrikanerdom, and in South-Africa as a whole. The ANC government has a rather mixed track record. And Afrikaners of all ages are once more retreating back into the laager. It pains me to say that I have never sensed so much racism, in my own tribe and across the board, as now. We are once again in a very similar situation as that which existed at the time of the tour. Polarisation, repression, poverty and disease are spreading unchecked through the land.

Soos Voëlvry het kabaret ook in die 1980's gehore getrek, maar kabaret was puristies van aard en sy gehore het hierdie puristiese aard ondersteun. (Hopkins, 2006: 125) Die puristiese aard van kabaret het juis 'n kabarettis soos Kerkorrel na *rock*-musiek laat verskuif om sodoende tot die breë samelewing te spreek. Die huidige generasie kabarettiste blyk om, soos Basson (onderhoud, Stellenbosch, 2009) dit stel "persoonlike derms te ryg" en nie werklik polities of sosiaal betrokke te wees nie. In teenstelling met hierdie kabarettiste vind die Afrikaanse *rock* groep Fokofpolisiekar wél aansluiting by Kerkorrel, Letoit en Uys se alternatiewe musiekbeweging en die Voëlvry-toer.

5.4 Fokofpolisiekar as hedendaagse Afrikaanse sosio-politiese kommentaar

Koos Kombuis (Hopkins, 2006: 234) meld dat Suid-Afrika weereens in 'n soortgelyke situasie is as tydens die Voëlvry-toer, en dat die Afrikaner se moraal weer teruggesink in 'n donker, skuldige en selfbejammerende gat. Elisma Roets (in Fokofpolisiekar, 2009) verwys as volg in die dokumentêr *Fokofpolisiekar: forgive them for they know not what they do* na die tipiese eienskappe van die hedendaagse wit Suid-Afrikaner:

Die eerste ding wat jy moet verstaan is waarvandaan ons as 'n *sub-culture* Suid-Afrikaners kom. Jou tipiese Suid-Afrikaner het eienskappe soos: hy is eng, hy is konserwatief, hy is protestant, met ander woorde hy is 'n Christen, hy het sekere vooropgestelde idees oor hoe om sy kinders groot te maak, hoe om besigheid te doen en al daai tipe van dinge. Hy is trots op sy familie, op sy familienaam.

Vir die ouer garde was Afrikanertrots en die trots om 'n Suid-Afrikaner te wees baie belangrik. "Vir hulle, ons groot ouers, was Suid-Afrika al wat saak gemaak het in die wêreld" (Roets in Fokofpolisiekar, 2009). Na die val van apartheid is daar weer mense, veral jong mense, wat onseker is oor hulle identiteit. Vandag se jongmense, die derde generasie na apartheid, weet nie of hulle vir iets anders mag veg nie: "Ons was soort van tussen [Apartheid]. Ons is te jonk om te verstaan waaroor Apartheid gaan en te oud om deel te wees van die mense wat niks daarvan weet nie" (Hunter Kennedy in Fokofpolisiekar, 2009). Chris Chameleon (in Fokofpolisiekar, 2009), hoofanger van die kontroversiële Suid-Afrikaanse groep *Boo!* en nou solosanger meen: "The cool thing about Apartheid was we had something to fight. That was nice

for us when we were young. It was: 'you can fight, we can kick against the struggle' Then it became all liberal and now what?".

Sommige van die jeug is verward en deurmekaar en soek iets om aan vas te hou. Vir sekere jongmense is die nuwe Suid-Afrika nie so rooskleurig soos verwag is nie: "Die politiek was soort van uitgesorteer, maar hoekom voel alles nog nie reg nie? Hoekom voel ons nie goed nie? Hoekom voel ons nie reg nie? Dit het meer gevoel soos 'n post-apartheid, post-politiese apatie wat in die lug was" (Liny Kruger in Fokofpolisiekar, 2009). Hunter Kennedy (Fokofpolisiekar, 2009) meen:

There is that classic, white guilt thing that you have to live with, and on top of that we're Afrikaans. The white guilt [where] people blame all the white people for apartheid, which is obviously founded, it was the white Afrikaner who founded it. [It's] just the fact that we didn't really have anything to do with it, but now we have to live with the consequences of it.

Nie net dra die nuwe generasies gedwonge 'n deel van die skuld nie, maar die Afrikanerdom blyk om weer terug te keer na sy eng wortels. Die jeug voel weer ingeperk deur alles wat van hulle verwag word en dit wat verbode is. Wynand Myburg (in Fokofpolisiekar, 2009), baskitaarspeler vir Fokofpolisiekar, meld dat hulle as kinders gevoel het dat alles wat hulle gedoen het, verkeerd was. "You were listening to the wrong music, you were swearing, you were smoking cigarettes. You always felt like something was wrong" (Myburgh in Fokofpolisiekar 2009 Jaco Venter (in Fokofpolisiekar, 2009), die tromspeler van Fokofpolisiekar, meen:

Lewe na skool het gevoel soos hoërskool wat net [verleng] is. Daar is dieselfde verwag van [almal]. Dieselfde ding waarvan Johannes Kerkorrel gepraat het – Jy moet staan in jou ry, jy moet jou hare kort sny – Dis net daai *common expectancy*: skool, universiteit, trou, tree af in die *suburbs*.

Jeugdige individue het weereens besluit om vas te skop teen die algemeen aanvaarde houding van die Afrikaner: "Ons het alles begin bevraagteken. Hoekom het ons nie 'n identiteit nie?" (Venter in Fokofpolisiekar, 2009).

Hunter Kennedy (Fokofpolisiekar, 2009), kitaarspeler en skrywer van Fokofpolisiekar, meen dat hulle gefrustreerd gevoel het met die samelewing:

I think we were angry. We felt cheated. We wanted to drop any sort of calvanistic indoctrination. Any sort of Afrikaans tradition, because it is synonymous with apartheid and hatred, even though it's not. That's the way we felt about it.

Die musikante wat die groep Fokofpolisiekar begin het, het gevoel musiek is die enigste manier (danksy mense soos Kerkorrel, Letoit en Uys) om verandering in denke, onder andere hoe Afrikaners hulleself sien, teweeg te bring. Myburgh (in Fokofpolisiekar, 2009) sê sy groot aangetrokkenheid tot Fokofpolisiekar is dat hy iets anders kan doen as dit wat die Afrikanerdom aan hom gegee het. Hulle het almal gevoel “this is my life and I’m taking control of it. This is the way I believe things should be done, and this is the way I want to live”.

Fokofpolisiekar het ontstaan een naweek op Gordonsbaai, waar Francois van Coke en Wynand Myburgh besluit het dat Afrikaanse musiek en die Afrikaner-psige moet verander. “At that stage there was sokkie treffers on the market [for] the Afrikaans CD buying public “(Edwards in Fokofpolisiekar, 2009). Daar was dus ’n gebrek aan alternatiewe Afrikaanse musiek. Van Coke en Myburgh het hulle vriende Hunter Kennedy (kitaarspeler en skrywer), Johnny de Ridder (kitaarspeler), en Jaco Venter (tromspeler), genader en hierdie groep het die Afrikaanse rock groep Fokofpolisiekar begin. Hulle naam is uitdagend, hulle musiek is omstrede en die risiko wat hulle geloop het, was enorm. “We tried not to have any pre-concieved ideas, we knew that it would either fail miserably, or it would do extremely well” (Kennedy in Fokofpolisiekar, 2009). Fokofpolisiekar het baie reaksie vanuit alle oorde ontlok. Die media het nie geweet hoe om ’n naam soos Fokofpolisiekar te hanteer nie. Rebecca Kahn (in Fokofpolisiekar, 2009), ’n vryskutjoernalis, sê:

What they did with the name was to make people sit up and listen. They definitely cemented themselves as people with something to say by calling themselves that. They shook the media out of their political correctness with their name.

Fokofpolisiekar wou opstaan teen die nou gedagteraamwerk van die Afrikaner en aspris wees daarvoor. Dit was asof Fokofpolisiekar met hul naam wou sê, ons het geen respek vir gesag (soos die polisie) nie en ons gaan sommer vloek daarvoor ook. Ons is Afrikaans en ons vloek (in Afrikaans). Myburgh (in Fokofpolisiekar, 2009)

meen dat hulle wou rebeleer teen die Suid-Afrikaanse sisteem as 'n geheel en ook teen die aandeel wat aan hulle gegee is: “Die feit van die saak is dat ons wit, Afrikaanse seuns is. Ons bly aan die suiderpunt van Afrika. Ons is deel van 'n Suid-Afrikaanse sisteem”.

De Ridder (in Fokofpolisiekar, 2009) onthou dat Fokofpolisiekar se eerste vertoning nie seepglad verloop het nie: “Dit was regtig mal gewees. Ons het maar net gespeel, baie rof gespeel, [dit het] baie sleg geklink. En mense het in sirkels gehardloop”. Alhoewel dit nie musikaal 'n uitmuntende vertoning was nie, het dit steeds tot 'n gehoor gespreek. Tieners en jong mense was verbaas om Afrikaanse musiek te hoor wat alles sê wat hulle wil sê, musiek wat kla oor die ongeregtighede en die ontevredenheid van die Afrikaanse jeug. Van der Merwe (2010: 88) skryf dat Fokofpolisiekar “baie aggressiewe musiek [is] met aanvullende lirieke. Hierdie kunstenaars draai nie doekies om nie, en tog geniet hulle groot aanhang onder die [jeug]”. Johan Nel (in Fokofpolisiekar, 2009) meen dat hy vasgevang was vanaf die eerste keer wat hy hulle musiek gehoor het. Hy noem dat hy geweet het dit is die begin van groot dinge en dat dit 'n rowwe rit gaan wees van toe af.

'n Rowwe rit sou dit definitief wees, met teenstand van die stroewe Afrikaanse publiek en ouers, maar soos Van Coke (in Fokofpolisiekar, 2009) meen dat die jongmense van hulle ouderdom nie kon vereenselwig met die Afrikaanse musiek wat op die mark was nie. Fokofpolisiekar het nie net die samelewing gekritiseer nie, maar 'n leemte gevul in die Suid-Afrikaanse musiekbedryf deur jeugdige worstelinge met identiteit aan te spreek, volgens Liny Kruger (Fokofpolisiekar, 2009). Roets (in Fokofpolisiekar, 2009) is van mening dat Fokofpolisiekar met, en vir, die “middel-klas, [die] gewone mense [praat]. Gewone kinders met probleme. Gewone kinders wat sukkel met hulle ouers en kinders wat sukkel met die idee van grootword”

Fokofpolisiekar is in werklikheid 'n beweging, nie 'n samedromming van aanhangers (soos die Voëlvry-toer ook beskryf is) nie. Die jeugdige gehoor vereenselwig hulle met die musiek en die mentaliteit wat daarin weerspieël word. Fokofpolisiekar sê in hulle lirieke wat die jeug te bang is om te sê of selfs te bang is om te voel as gevolg van tradisionele verwagtinge wat teen daardie impulse indruis (Fokofpolisiekar, 2009).

Valiant Swart, self ook betrokke by die alternatiewe musiekbeweging van die 1980's, meen dat sy musiek nie noodwendig tot die jeug spreek nie, want hy is nie meer deel van die jeug nie, maar dat Fokofpolisiekar “op ’n manier ’n *readymade following* [het], want daar was mense wat gewag het vir iemand om te sê ‘dit is hoe ons voel’” (Fokofpolisiekar, 2009). Van der Merwe (2010: 88) wys tereg op die ooreenkoms met ander alternatiewe musiekkunstenaar.

Die werk wat hierdie groep doen en die effek wat dit op jong luisteraars het, laat ’n mens dink aan die destydse Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band.

Van Coke meen dat hulle definitief nie beplan het om as ’n groep namens ’n generasie te praat nie, maar dat hulle slegs die wêreld vir hulle self wou laat sin maak. Kennedy meen ook dat hulle nie verantwoordelik gehou kan word vir die inhoud van hulle musiek nie: “Ons is ’n produk van die samelewing, nie anders om nie” (Fokofpolisiekar, 2009).

Toe Fokofpolisiekar op die toneel verskyn het, was daar volgens Dominique Gowlofski (Fokofpolisiekar, 2009) Afrikaners wat geweier het om te aanvaar dat hulle Afrikaans is, en dit ook heeltemal ontken het indien iemand hulle sou vra: “There were certain Afrikaans people who completely denied that they grew up in Bellville, some even went as far as to change their names”. Afrikaans word deels steeds, selfs ná Voëlvry, gesien as die taal van die onderdrukker, en voor die verskyning van Fokofpolisiekar was ligte *sokkie-musiek* vir baie die norm vir Afrikaanse musiek. De Ridder (in Fokofpolisiekar, 2009) onthou hoe hy oor die idee van Fokofpolisiekar getob het: “Wie maak musiek in Afrikaans wat enigsins *cool* is? As jy wil cool wees moet jy dit in Engels maak, of dis wat ons gedink het in daai tyd”. Rebecca Kahn (in Fokofpolisiekar, 2009) wys op die “shift happening in Afrikaans music” met die musiek van Fokofpolisiekar: “There’s this band, and they’re talking about stuff no-one’s been brave enough to talk about”. As ’n alternatiewe Afrikaanse rock groep het Fokofpolisiekar begin verandering teweeg bring oor hoe Afrikaans gesien kan word en die behoefte waarin hulle vervul. Fokofpolisiekar was ook die eerste Afrikaanse groep waarvan ’n liedjie op 5fm, ’n nasionale, Engelse radiostasie gespeel is.

Afrikaans en die rol wat Afrikaans speel, het ook 'n merkbare verandering ondergaan in die psiges van die Afrikaners omdat Fokofpolisiekar, soos Peet Pienaar (Fokofpolisiekar, 2009) meld, 'n onderskeid getref het wat bewys dat Afrikaans nie meer net geassosieer word met apartheid nie. Gowlowski (Fokofpolisiekar, 2009) noem dat die groep doelbewus besluit het om nie meer skuldig te voel oor iets waaraan hulle geen aandeel gehad het nie: "They were Afrikaans people who would never apologise for where they came from or for being Afrikaans". Tog het Fokofpolisiekar soos Voëlvry gebruik gemaak van tipies Afrikaanse en Suid-Afrikaanse elemente om die groep te bemark. Matt Edwards (in Fokofpolisiekar, 2009) beskryf dit as "a certain old school South African flavour that [we] brought along".

Fokofpolisiekar geniet dus die ondersteuning van 'n groot gedeelte van die jeug, en veral die Afrikaanse jeug in 'n post-apartheid Afrikaner-kultuur. Hulle lirieke handel oor hulle generasie se psige en die probleme waarmee die jeug gekonfronteer word soos gesien kan word in die volgende lirieke:

Angs Aanval

Hoe lank?

Hoe lank voor ons hier kan wegkom?

Hoe anders is 'n ander

Hoeveel anders is 'n ander plek?

Ons het dan dieselfde siekte

Ek heroorweeg die rol wat ek

In hierdie spel moet speel

Hierdie is die koorsang

Van ons middelmatigheid

Die pynvolle aanvaarding

Van ons onoorspronklikheid

Juig besmette asem uit

My moë longe uit

Verwerp die lewenslange stryd

Vir 'n plekkie in jou koninkryk

Moenie so fokken verveeld lyk nie
Ek dog jy sal bly wees om te hoor
My onselfsekerheid
Het die beter van my gekry
Ek dog jy sou bly wees om te hoor

Jy ken nie die helfte daarvan nie
Moenie maak asof jy beter
My beter kan verstaan nie
Jy ken nie die helfte daarvan nie

(Fokofpolisiekar, 2004)

Kennedy se lirieke spreek van 'n verwardheid wat die jeug tans ervaar. Alhoewel die lirieke soms selfgesentreerd mag voorkom, spreek dit tog tot die jeug op so 'n manier dat elke aanhanger homself kan vereenselwig met die kwessie wat in die lirieke aangespreek word.

Kennedy (in Fokofpolisiekar, 2009) wys ook op die behoefte wat hulle gehad het om oor hedendaagse sosio-politieke kwessies te praat;

So tien jaar na Nelson Mandela president geword het en die idee van die nuwe Suid-Afrika ingestel is, het ons nog steeds gevoel dat daar nie genoeg verandering in die mense se psiges was nie.

Vandaar het liedjies soos *Brand Suid-Afrika* wat handel oor die ongunstige omstandighede waarin Suid-Afrikaners hulleself bevind, ontstaan:

Brand Suid-Afrika

Vir jou is daar nog messe wat wag
In die bosse buite jou huis in die nag
Ons sal mos veilig wees
Ons sal mos veilig wees
Ons hou ons gewetens skoon

Ons sluit toe die deur

Ons het petrol gevat

En ons het al ons brue afgebrand

Voordat ons aan die anderkant was

En ek besef nou

En ek besef nou eers

Bloed en yster

Bloed en grond

Bloed en olie

Bloed en grond

Bang en lui en desperaat

Daar's niks nuuts onder die son nie

En in die skaduwee

Brand Suid-Afrika

Wat weet ek van eerlik wees

My gewete syfer deur

My wakker lewe is hierdie ou man se geheue

[...]

Landmyne en skuld gevoelens

In 'n eenman-konsentrasiekamp

Jy kla oor die toestand van ons land

Wel fokken doen iets daaromtrent

Brand Suid-Afrika

(Fokofpolisiekar, 2006)

Van der Merwe (2010: 88) verwys as volg na hierdie lied:

Brand Suid-Afrika handel oor die haglike toestand waarin Suid-Afrika homself bevind ten opsigte van onbeheersde misdaad, armoede, polarisasie tussen rykes en armes en vervalde menseverhoudings. Dit wys uit hoe blind en apaties Suid-Afrikaners in die algemeen geraak het daarvoor en rig ten slotte 'n sterk appél vir daadwerklike betrokkenheid tot die hoorder.

Liam Lynch (in Fokofpolisiekar, 2009), fotograaf vir Fokofpolisiekar, meen dat die lied *Brand Suid-Afrika* op die perfekte tyd ontstaan het, omdat dit sy verskyning gemaak het op 'n politiese tyd waar mense gefasineer is deur die politiek. Fokofpolisiekar lewer nie net kommentaar op politiek as 'n sekondêre invloed op jong Afrikaners se gevoelens nie, maar praat op die man af oor politieke ongeregtighede. Hierdie blatante politiese kommentaar herinner aan Kerkorrel se lied *Energie*, waarin daar voorgestel word om nie meer apaties te wees nie, maar eerder anargisties, en sodoende te poog om verandering teweeg te bring. Kahn (in Fokofpolisiekar, 2009) onthou dat sy agter die verhoog gestaan het met een van Fokofpolisiekar se vertonings en kon voel hoe hierdie groep besig was om geskiedenis te maak. Sy noem dat sy haarself verbeel dat dít is hoe die Voëlvryers moes gevoel het. Dat iets enorms besig was om te gebeur.

Indien daar ondersoekend na Fokofpolisiekar se lirieke gekyk word, raak dit al hoe duideliker dat die basis vir die meeste van hulle lirieke politieke kwessies is, kwessies wat verantwoordelik is vir die jong Afrikaner se ongeduldigheid en ongelukkigheid. Hulle sien hulle snydende lirieke as 'n spieël vir die samelewing in plaas van 'n luidspreker (Fokofpolisiekar, 2009).

5.5 Rock vs Kabaret

Uit die bogenoemde bespreking van beide Voëlvry en Fokofpolisiekar, blyk dit duidelik dat hierdie twee *rock*-bewegings dieselfde doel voor oë het as kabaret, naamlik 'n poging tot verandering. Alhoewel daar ooreenkomste tussen hierdie genres is, is daar ook verskille. Die eerste groot verskil tussen hierdie twee genres, is die ruimtes waarin dit plaasvind. Kabaret funksioneer binne 'n intieme teater ruimte om sodoende baie direk met die gehoor te kommunikeer, terwyl *rock*-vertonings merendeels plaas vind op groot verhoë in onder andere klubs en buitelugarenas.

Vir 'n kabaret is dit noodsaaklik om intiem te bly, alhoewel daar uitsonderings op hierdie reël is, soos in die geval van Amanda Strydom wat groot arenas vul vir sommige van haar vertonings. Alhoewel Strydom hier as 'n kabaret-uitsondering genoem word, sien sy (soos reeds genoem) haarself nie as 'n kabarettis nie, wat dan ook moontlik 'n rede mag wees vir hierdie uitsondering. Die kabarettis kommunikeer direk met sy gehoor en sy musiek is dikwels intiem. *Rock*-musiek verkies groot verhoë en buitelugarenas om sodoende 'n groot gehoor te akkomodeer. Die band tussen 'n *rock*-musikant en sy gehoor is suiwer op die musiek en liriek gebaseer. Rock is luid, lewendig en meestal is dit 'n groep sanger/-s en musikante. Wanneer daar van die gehoor by 'n *rock*-vertoning gepraat word, is dit merendeels massas jong mense wat saamtrek na so 'n vertoning. Met 'n *rock*-vertoning soos Voëlvry en Fokofpolisiekar praat die orkes met die jeugdige gehoor in hulle eie dialek oor hulle eie gemeenskaplike probleme.

Wanneer daar van 'n kabaretgehoor gepraat word, word daar in die algemeen verwys na 'n ouer, meer belese en gekultiveerde gehoor. Hier duik die probleem dus weer op wat voorheen genoem is; is kabaret nodig indien dit 'n gehoor aanspreek wat moontlik reeds bewus is van betrokke probleme wat in die bepaalde kabaret aangespreek word? Gaan die gehoor se siening van hierdie probleme lei tot daad, indien hul reeds bewus was daarvan as 'n belese en gekultiveerde gehoor? Is die kabaret 'n spreekbuis vir sy gekultiveerde gehoor? Die onderwerpmateriaal vorm wel 'n raakpunt tussen hierdie twee genres. Beide hierdie genres funksioneer deur sosiale en politieke kommentaar te lewer, maar die manier waarop dit oorgedra word, verskil tot 'n groot mate.

Kabaret maak gebruik van verskeie mediums terwyl *rock*-musiek hoofsaaklik fokus op musiek en lirieke om kommentaar te lewer. Daar is tans wel 'n paar verskuiwings wat blyk om plaas te vind. Kabaret, soos bespreek in Hoofstuk 4, raak meer toeganklik vir gehore deur middel van komedie, maar ook meer musiekgedrewe. *Rock*-vertonings blyk weer om in 'n meer teatrale rigting te beweeg. As voorbeeld verwys ek graag na Jaco Bouwer se 2009 KKNK produksie *2-21* (Anker & Kennedy 2009). Bouwer het *rock* musikante soos Fokofpolisiekar en Peach gebruik, in samewerking met die aktrise Anneke Weidemann, en hulle in 'n teatrale konteks geplaas waar die *rock*-musiek aangebied is as deel van 'n teaterproduksie. Die

musiek was steeds Fokofpolisiekar s'n, maar is in 'n bepaalde konteks geplaas sodat *rock* en teater saamsmelt.

Nog so 'n voorbeeld is die groep Fly paper Jet se optrede in Grahamstad tydens 2008 met die vertoning *The Traveling Salesman* (Herman 2008). Hierdie musikgroep het van 'n kabaret-tipe teaterverhoog gebruik gemaak en hul musiek gebruik as 'n kabarettistiese vertelling, maar dit was steeds eerder 'n *rock*-musiek vertoning as 'n kabaret. Hier vind dan 'n tipe hibriediese versmelting plaas waar kabaret meer beweeg na 'n musikgesentreerde vorm, terwyl *rock* dan meer teatraal raak. Kabaret wat tans meer musikgedrewe word, blyk om meer afgewater te raak. *Rock*-musiek wat vervorm in iets meer teatraal, blyk daarteenoor om meer kragtig te wees, omdat dit vir die gehoor iets nuuts en vars gee, maar steeds vermaak bied as deel van die kern van *rock*. Uit die gehoorreaksie op *rock* musiek soos Fokofpolisiekar, wil dit voorkom asof *rock* musiek gewilder is as enige heedendaagse kabarette.

5.6 Slot

In hierdie hoofstuk is die alternatiewe musikbeweging, die Voëlvry beweging asook die Afrikaanse *rock*-groep Fokofpolisiekar bespreek as voorbeelde van sosio-politieke kommentaar wat gelewer word deur middel van lirieke. Musiek in kabaret speel 'n baie belangrike en volgens sommige bronne, 'n kardinale rol. Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2009) verduidelik dit as volg:

Musiek is 'n universele taal. Musiek kan onmiddellik reaksie uitlok. Maak nie saak watter nasionaliteit jy is, hoe oud jy is, wat jou agtergrond is, of jou stand selfs is nie, musiek kan binne momente 'n reaksie uitlok. Die emosies wat musiek kan uitlok, in enige genre is onmoontlik fantasties.

Die musikale kommentaar wat gelewer word, is van toepassing op enige genre en dit is ook die rede waarom *rock*, wat nie werklik as kabaret gesien kan word nie, hier bespreek is. Dit blyk dat Afrikaanse *rock*-musiek 'n geskiedenis van protes het en dit is dan ook waarom dit verbind kan word met die funksie van kabaret en as 'n aanverwante vorm van kabaret geag kan word. Hopkins (2006: 125) meen dat alhoewel kabaret kunstenaars soos Kerkorrel se wegspringpunt was, dit duidelik was

dat indien hulle tot 'n groter gehoor wou spreek, kabaret nie die roete was wat gevolg kon word nie:

Rabie was painfully aware that cabaret was not the vehicle for his mission of speaking to a broader youthful audience. 'I'm interested in cabaret,' he said a while later. 'But it is problematic for the same reason as *Musiek-en-Liriek* – elitist, snobbish, too literary and bourgeoisie'.

Die alternatiewe musiekbeweging en Voëlvry het ontstaan as gevolg van politiese kommentaar wat die kunstenaars wou lewer. Kommentaar en protes was altyd die hoofokus van die musiek. Die moontlikheid bestaan altyd dat Voëlvry se sukses 'n geluuskoot was wat toegeskryf kan word aan goeie tydsberekening ten opsigte van die politieke omstandighede wat aan die orde van die dag was. Dit is ook 'n pypdroom om te dink dat 'n musiekbeweging die einde van apartheid kon beteken, maar wat die presiese impak van die Voëlvry-toer was op die regering, sal altyd 'n ope vraag bly.

Fokofpolisiekar daarenteen, het ontstaan uit 'n algemene ongelukkigheid by Afrikaners in die post-apartheidera. Die lede van Fokofpolisiekar het reeds nie deel gevoel van die Afrikaner-samelewing nie en was dus nie bang om te praat, skryf en sing oor dít wat hulle ontstig het nie. Fokofpolisiekar het sonder skaamte kommentaar gelewer op die Afrikaner se gedrag, sy psige, asook die politieke redes en implikasies daarvan. Met hulle eerlike woorde het Fokofpolisiekar dit reggekry om tot 'n baie groot gehoor te spreek, en het hulle dit selfs reggekry om Engelse aanhangers te oorreed dat Afrikaans nie net die taal van eng, calvinistiese sprekers is nie. Fokofpolisiekar het deur middel van hulle musiek die mentaliteit van die Afrikaner aangevat en baie mense ontstel deur 'n spieël vir die samelewing op te hou en vir hulle te wys wat besig is om met die jeug te gebeur en hoe hulle (as jeugdige) daarvoor voel.

Die Afrikaanse *rock*-bewegings en kabaret se aard verskil duidelik, aangesien dit verskillende genres is, maar die twee genres het steeds dieselfde doel en funksie. *Rock*-musiek spreek tot die massas. Kabaret is nie massa-protes nie: "Cabaret is political theatre, of a particular kind. Its performance methods do not include mass action or public address: rather mockery, satire and seduction are methods more

suites to a cabaret” (Morris, 1994: 112). As gevolg van die materiaal wat gebruik word, is dit nodig vir kabaret om ’n persoonlike gevoel aan die vertolking te gee. Alhoewel kabaret kommentaar lewer op kollektiewe probleme en ongelukkigheid, is daar tog baie belangrike verskille tussen hierdie twee genres. Aucamp (Pretorius, 1994c: 189) noem,

kabaret gee uitdrukking aan kollektiewe onrus en woede; aan kollektiewe haat en nyd; aan kollektiewe opportunistiese en hoogmoed; aan kollektiewe grondhonger en hebsug; aan kollektiewe vraatsug en die inersie wat daarop volg.

Kabaret is dus ’n intieme vertoning met ’n persoonlike gevoel. Toeganklikheid is ’n tweede element wat die sukses van kabaret en *rock*-musiek as gemeensame funksie beïnvloed. Kabaret gaan gebuk onder ’n stigma van hoë kuns en snobisme. Deel van die stigma rondom kabaret is dat dit puristies van aard is as gevolg van sekere struktuur- en ander voorskrifte wat dit blykbaar volgens puriste, eksklusief maak. Die artistieke en literêre kwaliteit kan dit minder toeganklik maak vir die algemene publiek. *Rock*-musiek, daarteenoor, is populêre vermaak wat aan ’n massa gebied word. ’n Kabaretkunstenaar is dikwels ’n solokunstenaar wat homself blootstel aan die gehoor (deels as gevolg van die intimiteit van die opvoering) en weerloos moet wees indien die gehoor die kabarettis moet vertrou.

Kabaret word as lewende vermaak aangebied. *Rock*-musiek kan egter herhaaldelik geluister word en al die kommentaar word deur middel van skerp en snydende lirieke gelewer. Kabaret daarteenoor maak van baie meer as net musiek gebruik. Kabaret bestaan ook uit sketse wat deels die boodskap dra.

Dit blyk dat die puristiese gevoel van kabaret die genre se voortbestaan bedreig. Kunstenaars is skugter om kabaret as omskrywing vir hulle werk te gebruik, juis as gevolg van hierdie eng voorskrifte. *Rock* het geen reëls waarbinne dit moet bly nie. Hierdie ongebondenheid van *rock*-musiek het my tot die gevolgtrekking gelei dat *rock*-musiek deesdae gewilder is as kabaret. Kabarettiste blyk ook om bang te wees om uitlatings te maak wat die gehoor gaan afskrik, en verkies om eerder veilig te speel en geen kommentaar te lewer nie. Juis daarom slaag die eietydse kabaret nie daarin om snydende sosio-politieke kommentaar te lewer nie.

Bogenoemde gevolgtrekking lei tot 'n aantal vrae. Is kabaret lewend in Suid-Afrika? Is daar 'n funksie vir kabaret in Suid-Afrika? Kan kabaret binne 'n puristiese raamwerk funksioneer, en indien nie, is dit steeds kabaret? Wat is kabaret in Suid-Afrika?

Hoofstuk 6

Slot

6.1 Die ontwykende aard van kabaret

Kabaret het, soos bespreek in Hoofstuk 2, in Frankryk ontstaan as 'n literêre kunsvorm of suiwer vermaak. Daarna het dit oorgespoel na Duitsland waar kabaret grootliks 'n protesmedium geword het vir die algemene samelewing. Kabarettiste het namens die man op straat protes aangeteken teen die politieke en sosiale omstandighede in Duitsland. Kabaret het dus bestaan omdat daar ongeregthede was wat iemand moes aanspreek. Volgens Van der Merwe (2010) se navorsing blyk dit duidelik dat kabaret se ontstaan in alle lande merendeels vergesel word van 'n sosiale of politiese nood, en dat kabaret dan daaruit gebore word in dié betrokke land. Dit is dan moontlik om soos Van der Merwe (2010: 92) te sê dat “kabaret in Suid-Afrika, soos in Duitsland, aanvanklik ontstaan het uit 'n tydperk van sosio-politiese ontstuiinghede.”

Die sosio-politiese ontstuiinghede van apartheid het kabaret in Suid-Afrika geanker as kommentaar op die gebeure van die 1980's. Kabaret in Suid-Afrika het in die 1980's floreer as protesmeganisme, maar kon as 'n kunsvorm nie werklik verandering teweeg gebring het nie. Hierdeur sê ek nie dat die protes wat hierdie kunsvorms aangeteken het futiel was nie, maar slegs dat dit duidelik is dat kabaret en ander protesgedrewe kunsvorme nie *verandering* kon verseker nie, maar gehore eerder tot nadenke (en dan moontlik aksie) gestem het. Elzabé Zietsman glo dat mense met sosio-politieke kommentaar, slim satire, intelligente humor en musiek opgevoed moet word (Van der Merwe, 2010: 68). Deur die gehoor bewus te maak van die omstandighede, kan hulle poog om self die situasie te verander. Dit is juis die sentrale funksie van kabaret om kommentaar te lewer en die gehoor bewus te maak van politieke en/of sosiale probleme.

Soos bevestig, bestaan daar nie werklik 'n omvattende definisie van kabaret nie. Marion Holm (2009: e-pos korrespondensie) glo kabaret is “teater met musiek wat deur skerp satire, ironie en humor, vlymskerp sosiale kommentaar lewer”. Niël

Rademan (2009: onderhoud) meen dat “kabaret hom/haarself nie noodwendig [wil] bekend maak nie, [maar] dat kabaret die sosiale kommentator [is] wat altyd wil vermaak”. Elzabé Zietsman (2009: onderhoud) voel weer die term kabaret beteken “socio-politiese kommentaar wat op ’n vermaaklike wyse aangebied word”. Dit is dan uit hierdie kunstenaars se menings duidelik dat kontemporêre kabaret baie swaar steun op sosiale kommentaar en vermaak. As ’n riglyn, saamgestel deur verskillende kunstenaars, kan kabaret gedefinieer word as ’n teatergenre wat sosiale of politieke kommentaar lewer op ’n vermaaklike wyse. Hierdie definisie skiet egter tekort aangesien nie enige teater-, drama- of musiekvertoning wat kommentaar lewer op sosiale of politieke omstandighede, as kabaret gesien kan word nie.

Zietsman (2009: onderhoud) meld dat volgens haar “selfs ’n sirkus ’n kabaret [kan] wees, as hy ’n boodskap het. Dit gaan daaroor dat daar ’n boodskap aan verbonde [is]”. Hierdie siening van Zietsman is aanvegbaar, aangesien kabaret nie die enigste teatervorm met ’n boodskap is nie en dit dui ook op die wydlopige siening van wat kabaret kán wees. Dit is juis ook as gevolg van laasgenoemde dat baie teatermakers, soos Marthinus Basson en Niël Rademan, meen dat kabaret nie gedefinieer kan, moet of wil word nie. Kabaret bevat musiek, maar kan ook volgens sommige, onder andere Marion Holm en Marthinus Basson, sonder musiek funksioneer. Kabaret kan snaaks wees, maar kabaret kan ook ernstig wees. Kabaret is gestroop, maar kan ook gebruik maak van elemente uit allerlei teatervorme soos toneelpoppe, mimiek en dans, asook elemente soos video projeksies, en ander media. Met kabaret is daar altyd ’n uitsondering op die reël, selfs al is daar nie reëls nie. Van der Merwe (2010: 87) sê in hierdie verband;

Wat kabaret is en wie nou klaarblyklik as ’n kabaret kunstenaar gesien kan word, sal klaarblyklik altyd ’n debat bly waarin niemand as die wenner gaan uitstap nie.

Wat wel verseker is, is dat kabaret ’n teatergenre is wat van enige ander teatervorm gebruik kan maak. Dit is ’n genre wat nie bang of skaam is nie, en wat kommentaar lewer op die samelewing en sy omstandighede, hetsy dit polities of sosiaal is. Die kern van kabaret is dus die vermoë om kommentaar te lewer, of soos Zietsman (2009: onderhoud) meen, “’n boodskap’ te bring. Die boodskap van kabaret kan moontlik problematies raak, aangesien daar nie vaste reëls is waarbinne kabaret

hoef te funksioneer nie en daar terselfdertyd baie streng reëls deur kabaret-puriste gestel word.

6.2 Kabaret en die noodsaaklikheid van gewildheid

Die idee van kabaret is in teorie goed, maar het bloot oomblikke in tyd (van politieke en sosiale oproering) waar dit werklik as iets van sosiale waarde blyk te wees. Kabaret in Suid-Afrika blyk om tans redelik wankelig te bestaan. Baie kunstenaars soos Holm en Basson is van mening dat kabaret tans nie regtig in Suid-Afrika bestaan nie, waar ander weer vasbeslote is dat kabaret wél in 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse konteks kan funksioneer. Volgens my onderhoude met kunstenaars en kabarettiste is een van die grootste probleme van die hedendaagse kabaret dat kabarettiste bang geword het om sosio-politieke kommentaar te lewer. Kabarettiste is nie noodwendig bang vir die regering of om gemuilband te word soos in die 1980's nie, maar is moontlik bang om nie finansiëel te oorleef indien hulle sensitiewe kwessies aanspreek nie. “Ongelukkig het kabaret sedert die sluiting van die streeksrade, 'n gebrek aan goeie tekste en kunstefeeste in sy suiwerste vorm begin vervorm in iets meer kommersieel” (Kruger, 2009: e-pos korrespondensie).

Kabaret is gehoorgedrewe op meer as een vlak. Die gehoor wil nie noodwendig met politieke of sosiale kwessies gekonfronteer word in 'n ontspanne omgewing nie. Daar is dan ook gehore wat méér politieke of sosiale kommentaar verlang en voel dat dit nie bevredig word nie. As gevolg hiervan, blyk dit dan nou dat kabaret homself tot 'n meer kommersiële rigting wend. Deur van aanverwante vorme soos skerpskerts, eenmankomedie en sketskomedie gebruik te maak, soos bespreek in Hoofstuk 4, pas kabaret dus aan en maak homself meer toeganklik. Hierdeur poog die kabaret dan om 'n groter kommersiële sukses te wees, en steeds die potensiaal het om sosiale en politieke kommentaar te kan lewer.

Die praktiese implikasies van 'n kommersiële sukses dwing dus tot 'n mate kabaret om te verander tot iets meer toeganklik vir die gehoor. Niël Rademan (2009: onderhoud) meen dat kabarettiste nie meer “mense net kan vervreem nie, want ons staan die kans om ons gehore te verloor”. Hierdie uitlating sluit dus aan by Hoofstuk 4 se bespreking van komiese vorme. Kabarettiste moet gebruik maak van

komediegenres soos skerpskerks, eenmankomedie of sketskomedie om die komedie in kabaret meer toeganklik en ontspanne vir die gehoor te maak.

Alhoewel komedie dan nou blyk om die kommersiële waarde van die kabaret 'n hupstoot te gee, bestaan die probleem steeds dat kabaret moontlik van sy trefkrag verloor om sodoende meer gehoorvriendelik te wees. Kabaret se funksie kan dan bevraagteken word, omdat genres soos *rock*-musiek (bespreek in Hoofstuk 5) die funksie van kabaret oorneem, en skroomloos kommentaar lewer op die samelewing, sonder om weg te kruip agter komedie wat moontlik die intensiteit van die boodskap mag belemmer. Die vermaaklikheidsaspek van *rock*-konserte, saam met die massas gehoorlede wat die konserte bywoon, maak hierdie tipe konserte meer winsgewend. Die finansiële risiko wat die kabarettis moet neem, is dus nie teenwoordig nie. Alhoewel die kern van kabaret in die kommentaar lê, blyk dit dat kabaret meer gefokus geraak het op die vermaaklikheidswaarde daarvan eerder as die kommentaar wat gelewer moet word.

6.3 Kabaret en sosiale verandering

Kabaret is 'n teatergenre, en Suid-Afrikaners het nie 'n tradisie van gereelde teaterbywoning nie. Uys meen in sy onderhoud met Van der Merwe (2010: 87) "oorsee is daar meer teater as hier; dit is nie 'n politieke of sosiale ding nie. Ons het nie teater deel van die Afrikaner se kultuur gemaak nie; mense kyk eerder video's". Om sake te vererger word daar merendeels in die teater gepreek tot die bekeerdes en nie werklik die massas of die samelewing as 'n geheel nie. Ten spyte van die feit dat kabaret nie werklik enige omstandighede kan verander nie, kan grootskaalse verandering of 'n verskuiwing in denkwyse nie werklik deur kabaret teweeg gebring word nie. Van der Merwe (2010: 28) noem:

Soos waargeneem in die laaste eeu, kan hierdie kunsvorm nie die wêreld verander nie en is die skrywer se pen nie werklik magtiger as die soldaat se swaard nie, maar kabaret [besit die mag om] tog 'n skuif in die denkwyse teweeg [te bring], en dit op sigself bring hoop.

Indien kabaret as intieme teatergenre nie die vermoë het om hoop te bring tot 'n samelewing as geheel, soos Van der Merwe meld nie, is daar dan steeds 'n plek vir kabaret in 'n kontemporêre Suid-Afrika?

Holm (2009: e-pos korrespondensie) meen dat kabaret huidiglik in Suid-Afrika baie nodig is om verskuiwing in denke teweeg te bring - "Meer as ooit tevore!" Marthinus Basson (2009: onderhoud) is van mening dat die tyd verskriklik ryp is vir kabaret in Suid-Afrika, "maar dit beteken dit gaan baie dapper mense verg wat bereid is om hul nekke verskriklik ver uit te steek".

"Daar is nog baie wasgoed om te doen. En of dit ooit gaan skoon kom, weet ek nie. Kabaret kan die foute vermaaklik en skreiend uitwys – of dit 'n land kan genees, betwyfel ek sterk" (Strydom in Van der Merwe, 2010: 84). Soos Koos Kombuis aangehaal is in Hoofstuk 5, voel dit of Suid-Afrika homself weereens bevind in 'n baie soortgelyke situasie as tydens Apartheid in die 1980's. Kabaret kan wel nie die wêreld verander nie, en besit nie die vermoë om werklike sosiale of politieke verandering teweeg te bring nie, maar besit kabaret nog in 'n kontemporêre konteks die mag om selfs 'n skuif in denkwysse of bewusmaking van enige aard teweeg te bring?

6.4 Kontemporêre Afrikaanse kabaret

In 'n kontemporêre Suid-Afrika is daar weinig kunstenaars wat bereid is om hulself aan kabaret te koppel. Kabaret is 'n moeilike genre om aan deel te hê, omdat daar van kabarettiste verwag word om hulself gelyktydig bloot te stel aan die gehoor én sonder skroom kommentaar te lewer. In hedendaagse kabaret moet daar deur middel van die teks op 'n slim en snaakse wyse kommentaar gelewer word, sodat die kommentaar eerlik is, maar steeds vermaaklik bly.

Die afgewaterde aard van hedendaagse kabaret, en so ook die verlange om toeganklik tot die gehoor te wees, maak dit moeilik om kommentaar te lewer (wat immers kabaret se kern is) op 'n wyse wat nie aanstoot gee nie. Die rede vir sosiale en politieke kommentaar is dan juis om die gehoor te laat dink. Die oorspronklike

doel van die vermaak in kabaret was om die gehoor op hulle gemak te stel en hulle dan onkant te betrap met kommentaar wat skerp en snydend is.

Indien die gehoor as gevolg van die kunstenaar se behoefte aan kommersiële sukses nie ontstig kan word nie, is dit steeds kabaret, of het kabaret só vervorm dat sy funksie ook verander het? Dit blyk dat kabaret in sy soeke na kommersiële sukses sy fokus moontlik geskuif het vanaf kommentaar tot blote vermaak. Hiermee sê ek nie dat kabaret nie meer nodig het om kommentaar te lewer nie, maar net dat kabaret in 'n kontemporêre Suid-Afrika moontlik sy fokus geskuif het en dat kommentaar sodoende nou die sekondêre fokus is, met die primêre fokus op vermaak.

Ek verstaan die beginsel dat kabaret protesunks is, wat poog om gehore op 'n intieme vlak [te] beïnvloed en te vermaak, maar die dae van pure vervreemding is verby. Nie eers 'n hond sal 'n nuwe toertjie leer as jy hom die heelyd met 'n stok slaan nie (Rademan **In** Van der Merwe, 2010: 90).

Kabarettiste wil nie hulle gehore verloor nie, en kan dus nie bly vaskyk in die verlede en die puritiese aard van die kabaret as net 'n protesvorm nie. Pieter-Dirk Uys (Van der Merwe, 2010: 58) meen kabarettiste moet ou formules herontdek en verwerk “dat niemand weet waar jy vandaan kom nie of gaan nie. Los Weimar uit en die Nazi's. *Cabaret* het dit alles gedoen”. Niël Rademan (onderhoud, Stellenbosch, 2009) meen ook dat kabaret moet aanpas:

Ons moet onself en die genre [nuut maak]. Die 80's en die 90's bestaan nie meer nie. En daai gleufie tussen die twee Wêreldoorloë, waar dit ontstaan het, bestaan baie lankal nie meer nie. So ons moet ophou om terug te verlang na dit. Dit bestaan nie meer nie.

Hedendaagse kabaret blyk om aan te pas deur die klem op vermaak, eerder as kommentaar te plaas. Hierdie stelling sal sonder twyfel die kabaretpuriste met hulle hande in hul hare laat, maar dit is die realiteit van kontemporêre kabaret. Kontemporêre kabaret bestaan uit ligte vermaak en dit is dan moontlik hoekom kunstenaars soos Basson en Holm meen dat kabaret nie deesdae werklik in Suid-Afrika bestaan nie. Volgens kunstenaars soos Rademan en Kruger bestaan kabaret nogsteeds, maar het dit vervorm tot iets wat moontlik in aard, vorm en funksie

hemelsbreed verskil van dit wat kabaret in sy oorspronklike is: 'n medium waardeur kommentaar gelewer kan word.

Die mense van die hele wêreld, die bevolking van die wêreld is ongelooflik gereed, toeganklik en selfs bereid om te betaal, vir goeie vermaak. Die gehore is absoluut reg daarvoor, want hulle wil tog so graag ontsnap, al is dit vir net 'n enkel uur. Teen bykans enige bedrag. As ek weet dis kwaliteit vermaak dan sal jou gehoor vol wees. Kwaliteit ontsnappingsvermaak (Rademan onderhoud, Stellenbosch, 2009).

Kabaret in 'n kontemporêre Suid-Afrika is dus nie meer die kabaret van die 1980's Suid-Afrika of van Weimar en Frankryk nie. Beide die aard en funksie van kabaret in 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse konteks is vermaak. Die vraag kan dus gevra word, is dit waartoe kabaret deur die samelewing vervorm is?

Die antwoord is beide ja én nee. 'n Teatergenre wat geskep is vir die mense kan sekerlik deur die mense verander word na aanleiding van wat die samelewing wil hê en voel nodig is. As gevolg hiervan, moet die kunstenaars opdis dit waarvoor daar 'n aanvraag is.

Die verval van Afrikaanse kabaret is nie so eenvoudig soos dat die gehoor dit nie verlang nie. Kabarettiste het hul tydskritiese inslag om kommentaar te lewer verloor. Daar is natuurlik geldige redes hiervoor, maar dit is die kunstenaar se verantwoordelikheid om ten spyte van verskonings steeds kritiek te kan lewer. Daar is steeds ruimte vir verandering en soos Holm en Basson vroeër aangehaal is, het Suid-Afrika kabaret steeds nodig.

Ek sluit af met 'n aanhaling deur Amanda Swart (1993: vii) oor kabaret: "Enige iets kan hier 'n huis vind, mits hy die reg het om daar te woon". Kabaret blyk om tans sy huis te onderverhuur aan slegs vermaaklike kabaret, terwyl die instandhoudingswerk deur *rock*-musiek gedoen word – by wyse van spreke.

Bronnelys

Alexis. 1974. **A Visit to the Cabaret Dada**. *The Drama Review: TDR*. Junie 1974: 126-128.

Anker, W. & Kennedy, H. 2009. 2-21. Regisseur: Jaco Bouwer

Anoniem. 2009. Margit Meyer-Rödenbeck. *Bravo!*, Somer 2009: 82.

Anoniem. 2008. Johannes Kerkorrel. *Bravo!*, Herfs 2008: 80.

Appignanesi, L. 1975. *Cabaret: the first hundred years*. Londen: Methuen.

Aucamp, H. s.a. Koffer in Berlyn. Ongepubliseerde manuskrip. Stellenbosch.

Aucamp, H. 2000. *Gewete op bestelling*. [Intyds]. Beskikbaar:

<http://www.oulitnet.co.za/seminaar/02Aucamp.asp>

[2010, 26 Oktober].

Aucamp, H. 1998. Die beenbek het gepraat **In** De Lange, J & Krog, A. (Reds). *Die dye trek die dye aan*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers

Aucamp, H. 1996. *Van hoogmoed tot traagheid, of, Die sewe doodsondes*. Kaapstad: Human & Rousseau

Aucamp, H. 1989. *Punt in die wind: 'n komedie met drie bedrywe en 'n nadraai*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1988. *Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1987. *By Felix en Madame en ander eenbedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond: geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers

Basson, M. 2009. *Onderhoud gevoer op 13 November*: Stellenbosch. Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Bonney, J. 1999. *Extreme Exposure: an anthology of solo performance texts from the twentieth century*. New York: Theatre Communications Group.

Büchner, L. 1989. Kabaret. *Die Taalgenoot*, Maart: 11.

Cabaret. 2008. [Intyds]. Beskikbaar: www.wikipedia.org/cabaret [2008, 2 Maart].

De Lange, J & Krog, A. (Reds) 1998. *Die dye trek die dye aan*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers

Eaker, S. (red.) 2000. Preface In Harrington, B. *The Cabaret Artist's Handbook*. New York: Back Stage Books.

Fokofpolisiekar: forgive them for they know not what they do. 2009. Fly on the wall. Regisseur: Bryan Little.

Fokofpolisiekar. 2004. **Angs Aanval**. Lugsteuring.

Fry, C. 1960. **Comedy**. *The Tulane Drama Review*, 4(3): 77-79.

Funkenstein, S. 2005. **Anita Barber: Imaging A Weimar Performance Artist**. *Woman's Art Journal*, Lente–Sommer 2005: 26-31.

The German Cabaret. 2008. [Intyds]. Beskikbaar: http://www.nodanw.com/shows_c/cabaret_essay.htm [2008, 2 Maart].

Goosen, J. 2008. *Elders aan Diens*. Regisseur: Albert Maritz

Harrington, B. 2000. *The Cabaret Artist's Handbook*. New York: Back Stage Books.

Hauptfleisch, T. 1988. *Maar 'Sjampanje vir ontbyt' vra nog ontginning Hennie Aucamp se eenbedrywe 'n opwindende eksperiment* in Die Burger aanlyn. [Intyds].
Beskikbaar: <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/1988/12/01/17/6.html> [2010, 26 Oktober]

Heinen, L. E-pos korrespondensie op 14 Julie 2010. Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Herman, L. 2008. *The Traveling Salesman*. Director: Rob Van Vuuren

Holm, M. E-pos korrespondensie op 21 Julie 2009. Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Hopkins, P. 2006. *Voëlvry: the movement that rocked South-Africa*. Kaapstad: Zebra Press.

Jelavich, P. 1996. **The Wild Stage: Literary Cabarets of the Weimar Republic by Alan Lareau**. *The German Quarterly*, Herfs 1996: 432-433.

Jelavich, P. 1993. *Berlin Cabaret*. Harvard: First Harvard University Press.

Kerkorrel. 2002. Kew Productions. Regisseur: Johan Badenhorst

Kerkorrel, J. 2003. *Pêrels voor die Swyne*. Gallo Record Company.

Kerkorrel, J. 1989. **Donker donker land**. Eet kreef!

Kerkorrel, J. 1989. **Energie**. Eet kreef!

Kombuis, K. 2000. *Seks & Drugs & Boeremusiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Kruger, L. E-pos korrespondensie op 23 September 2009.

Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Lareau, A. 2001. **The use of German Kabarett within Advanced Foreign Language Learning Classrooms** by Joanne Maria McNally. *Die Unterrichtspraxis/ Teaching German*, 2001: 204-205.

Lareau, A. 1991. **The German Cabaret Movement During the Weimar Republic.** *Theatre Journal* 43, 1991: 471-490.

Letoit, A. 2000. Curriculum Vitae in Brink, A. (red). **Groot Verseboek.** Kaapstad: Tafelberg Uitgewers: 743.

Lust, A. 1985. **Review: Charlie Chaplin's One-Man Show** by Dan Kamin. *Theatre Journal*, Desember 1985: 526-527.

Malan, M. 2009. *Plaaslike kabarette is eiesoortig, meen Ziets.* In Die Burger aanlyn. [Intyds]. Beskikbaar: http://www.dieburger.com/Content/Vermaak/Nuus/1712/b6591252ed6d46c1b1e5e43513acfbdd/06-11-2009-12-39/Plaaslike_kabarette_is_eiesoortig_meen_Ziets [2009, 9 November].

Maritz, A. 2010. *Die kortstondige raklewe van Anestasia W.* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za> [2010, 17 Oktober].

Mehring, W & Gordon, M & Houchin, J. 1974. **Conference Mystique in the Esoteric Cabaret.** *The Drama Review: TDR*, Junie 1974: 132-133.

Monty Python's Flying Circus. 1969-1974. BBC.

Morris, G. 1994. **Catcalls from the soul: Cabaret's power to liberate.** *South African Theatre Journal*, September 1994: 109-124.

Morris, L. 1991. **Review: Stand-up comedy as Art, Bussiness, and Lifestyle.** By Robert A. Stebbins. *The American Journal of Sociology*, Maart 1991: 1296-1297.

Morris, M. 2004. **“Cabaret”, America’s Weimar, and Mythologies of the Gay Subject.** *American Music*, Lente 2004: 145-157.

Nataniël. 1992. **Dancing with John.** Kaapstad: Human & Rousseau

Nataniël. 1996. **Rubber.** Kaapstad: Human & Rousseau

Opperman, J. 2010. Onderhoud gevoer op 22 April: Stellenbosch.

Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Opperman, D. 1975. Sproeireën. **Groot Verseboek.** Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers: 254.

Pretorius, H. 1994a. **Editorial.** *South African Theatre Journal*, September 1994: 1-3.

Pretorius, H. 1994b. **Hennie Aucamp: Die Afrika-konneksie in kabaretverband.** *South African Theatre Journal*, September 1994: 59-77.

Pretorius, H. 1994c. **Reviews.** *South African Theatre Journal*, September 1994: 184-189.

Pretorius, W. 2004. *Kerkorrel.* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Rademan, N. 2009. Onderhoud gevoer op 13 November: Stellenbosch. Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Redelinghuys, P. 2008. **SA musiek, die verhaal sonder einde.** *Bravo!*, Herfs 2008: 44-47.

Samuel, I. 1972. **Milton on Comedy and Satire.** *The Huntington Library Quarterly*, 35(2): 107-130.

Shakespeare, W. 2004. Hamlet In Worthen, W. (red.) *The Wadsworth Anthology of Drama*. Boston: Wadsworth: 279-321.

Snyman, H. 1994. **Kabaret: 'n Literêre grensgeval?** *South African Theatre Journal*, September 1994: 27-37.

Soans, C., Hawker, S., & Elliot, J. (reds.) 2006. *Oxford Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press.

State of the Heart. 2008. Kosie House of Theatre & Amanda Strydom. Regisseur: Amanda Strydom.

Stebbins, R. 1991. *The Laugh Makers: Stand-up comedy as Art, Bussiness and Lifestyle*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Strydom, A. 2003. **Izinyanya**. Verspreide Donderbuie/ Scattered Thunder

Swart, A. 1993. *Die Poëtika van die Liriek in die Afrikaanse Literêre kabaret*. Ongepubliseerde Proefskrif vir die graad Philosophiae Doctor. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

Thamm, M. 2009a. **SA “nie gereed vir satire” nie? Sê wie?** *Bravo!*, Lente 2009: 8-10.

Thamm, M. 2009b. **Jou pa se pa, se pa, se pa, se ma.** *Bravo!*, Lente 2009: 32-36.

Thamm, M. 2008. **Die teater dood? Inteendeel!** *Bravo!*, Herfs 2008: 34-37.

Uys, P. 2009. **Hoe lyk die resep vir 'n show?** *Bravo!*, Somer 2009: 96.

Van der Merwe, G. 2010. *Kabaret in Suid-Afrika: Kabarett of Cabaret?* Ongepubliseerde Proefskrif vir die graad van Magister in Drama Studies. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Van Niekerk, M. 2010. Die kortstondige raklewe van Anestasia W. Regisseur: Marthinus Basson.

Van Zyl, A. 2008. *Die kabaretpersonasie as sosiale en politieke kommentator: 'n ontleding van die aanwending van die komiese, satire en parodie*. Ongepubliseerde Proefskrif vir die graad van Magister in Drama Studies. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Voëlvry: The movie. 2006. Shifty Records. Regisseur: Lloyd Ross.

Von Waltsleben, E. 2010. Onderhoud gevoer op 22 April: Stellenbosch.
Verkrygbaar by miems_3@hotmail.com

Walliams, D & Lucas, M. 2003-2005. Little Britain. BBC Three

Walliams, D & Lucas, M. 2007. Little Britain Live. BBC One

Walliams, D & Lucas, M. 2008. Little Britain USA. HBO.

Wyndham, C. 1889. **The Tendencies of Modern Comedy**. *The North American Review*, (149)396: 607-615.

Zietsman, E. 2009. Onderhoud gevoer op *Agter Glas* DVD. Regisseur: Maralin Vanrenen.