

RANDFIGURE AS MIDDELS VIR SOSIALE KOMMENTAAR IN ENKELE WERKE VAN PIETER- DIRK UYS EN NATANIËL

deur

Marguerite van Eeden

*Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in Drama Studies
aan die Departement Drama, Universiteit van Stellenbosch.*



Studieleier: Prof. Petrus du Preez

Departement Drama

April 2022

Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat dit geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

April 2022

Kopiereg © 2022 Universiteit Stellenbosch

Alle regte voorbehou

Opsomming

Die studie ondersoek Pieter-Dirk Uys en Nataniël se gebruik van satire, kabaret en die skepping van gemarginaliseerde karakters om sosiale en politieke kommentaar op apartheid te lewer. Satire, komedie en die eienskappe van kabaret word as 'n teoretiese raamwerk gebruik om die gekose werke van Pieter-Dirk Uys en Nataniël in daaropvolgende afdelings te bespreek. Vervolgens word Pieter-Dirk Uys se gebruik van satire, kabaret en sy gebruik van gemarginaliseerde karakters in twee onderskeidelike toneelstukke, *Farce About Uys* en *Adapt or Dye* bespreek. Nataniël se gebruik van satire en kabaret, asook sy skepping van gemarginaliseerde karakters in twee van sy toneelstukke, *Dancing with John* en *White Soul* volg die bespreking van Uys se werk op. Ten slotte bevind die tesis dat Pieter-Dirk Uys en Nataniël satire en kabaret gebruik het om apartheid te protesteer. In elk van die vier toneelstukke wat bespreek is, is gemarginaliseerde karakters gebruik om verdere sosiale en politieke kwessies van apartheid te protesteer.

Abstract

This study investigates Pieter-Dirk Uys and Nataniël as two theatre practitioners that used characteristics of satire, cabaret, and the creation of marginalised characters to deliver social and political commentary on apartheid. Satire, comedy, and certain characteristics of cabaret are used as a point of departure for the theoretical framework of this study to further analyse four specific plays created by Pieter-Dirk Uys and Nataniël. *Farce About Uys* and *Adapt or Dye* are discussed with regards to Pieter-Dirk Uys's use of satire, cabaret, and the creation of marginalised characters to protest apartheid. A discussion of Nataniël's plays, *Dancing with John* and *White Soul*, are discussed with reference to Nataniël's use of satire, cabaret, and the creation of marginalised characters to protest apartheid. The thesis concludes that both Pieter-Dirk Uys and Nataniël used satire and cabaret to protest apartheid and further that in each of the four aforementioned plays both Pieter-Dirk Uys and Nataniël created marginalised characters to protest social and political issues during apartheid.

Bedankings

Eerstens wil ek vir Professor Petrus du Preez bedank, wat my liefde vir die akademie gekweek het die afgelope paar jaar en 'n mentor is. Sonder u sou ek nie hierdie studie kon behartig nie. Hy was onophoudelik geduldig met hierdie tesis, het altyd my vrae beantwoord en met elke konsultasie nuwe lewe in my tesis in geblaas. Professor is 'n akademikus van formaat en ek is dankbaar u was my studieleier. Dit was 'n eer om met u te werk.

My Ouers, Deon en Anina, vir julle algehele ondersteuning deur hierdie studie. Julle uitkyk op die lewe het my inspireer om aan te hou doen wat ek doen, en sonder julle sou my Universiteitsloopbaan nie moontlik wees nie.

My vriende, wat elke week na 'n nuwe hoofstuk moes luister en vir my 'n konstante bron van ondersteuning was.

Natuurlik bedank ek ook die Drama Departement van die Universiteit Stellenbosch wat hierdie geleentheid vir my moontlik gemaak het. Asook Dr Schalk van der Merwe wat in Teaterwetenskap my voorgestel het aan die idee van protesteater.

Die studie sou ook nie moontlik wees sonder die vrygewige bystand van Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns wie aan my 'n beurs toegeken het nie.

Johann Nel vir die noukeurige proeflesing van my Magister in Drama Studies.

Laastens, Pieter-Dirk Uys en Nataniël wat deur die jare my uitkyk op die lewe beïnvloed het. Beide Pieter-Dirk Uys en Nataniël het 'n ongelooflike impak en bydrae op die teaterwêreld van Suid-Afrika gelever. Ek het deur die loop van die studie net weer besef hoe Pieter-Dirk Uys en Nataniël al twee 'n onuitputbare vorm van krag verteenwoordig.

Inhoudsopgawe

<i>Verklaring</i>	2
<i>Opsomming</i>	3
<i>Abstract</i>	4
<i>Bedankings</i>	5
HOOFSTUK 1	9
INLEIDING EN KONTEKSTUALISEERING	9
1.1 Inleiding en Agtergrond tot die studie	9
1.2 Literatuurstudie	10
1.2.1 Protesteater.....	11
1.2.2 Pieter-Dirk Uys	13
1.2.3 Nataniël	14
1.2.4 Apartheidswetgewing en marginalisering:	14
1.2.5 Pieter-Dirk Uys se skepping van gemarginaliseerde karakters.....	17
1.2.6 Nataniël se skepping van gemarginaliseerde karakters	18
1.3 Beweegrede vir die studie	19
1.4 Navorsingsprobleme en navorsingsvrae	19
1.5 Waarde van die navorsing	20
1.6 Navorsingsontwerp en metodologie	20
1.7 Hoofstukindeling	20
HOOFSTUK 2	22
<i>Satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters in enkele werke van Pieter-Dirk Uys en Nataniël</i>	22
2.1 Bondige oorsig van Apartheid en enkele Apartheidswetgewings	22
2.2 Marginalisering, "othering" en segregasie	24
2.3 Protesteater	27
2.3.1 Definiëring van Protesteater	28
2.4 Komedie	31
2.4.1 Algemene oorsig van komedie.....	31
2.4.2 Komedie en lag	32
2.4.3 Komedie en klug	33
2.4.4 Komedie en satire	34
2.5 Satire	34
2.5.1 Algemene oorsig van satire.....	34
2.5.2 Op soek na 'n definisie van satire	35
2.5.3 Die satirikus	38
2.5.4 Eienskappe van Satire	39
2.6 Algemene oorsig van Kabaret	39
2.6.1 Kenmerke van kabaret	40
2.6.2 Transvestie, parodie en karikatuur as elemente van kabaret.....	43
2.7 Die "waarheid" in komedie, satire en kabaret	44
2.8 Die satirikus en kabarettis se individuele styl en teikengehoor	44

2.9 Samevatting	45
HOOFSTUK 3	47
<i>Pieter-Dirk Uys se gebruik van satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters in Farce About Uys en Adapt or Dye</i>	<i>47</i>
3.1 'n Algemene oorsig van Pieter-Dirk Uys	47
3.2 Algemene oorsig oor <i>Farce About Uys</i>	47
3.3 Marginalisering in <i>Farce About Uys</i>	48
3.3.1 Evita Bezuidenhout as gemarginaliseerde buitestander	49
3.3.2 Evita Bezuidenhout as die onderdrukker	51
3.3.3 Sophie – van huishulp na madame	52
3.3.4 De Kock Bezuidenhout	53
3.3.5 Gevolgtrekking van marginalisering	55
3.4 Apartheidswetgewing, komedie en die rol van satire in <i>Farce About Uys</i>	56
3.4.1 Sensuur	59
3.5 Satire	60
3.5.1 Rassisme en satire	61
3.5.2 Apartheid en Christendom	62
3.6 Elemente van kabaret in <i>Farce About Uys</i>	64
3.7 Adapt or Dye of eerder “Adapt or Die”	70
3.7.1 <i>Adapt or Dye</i> as satire	71
3.8 Gemarginaliseerde karakters in <i>Adapt or Dye</i>	75
3.8.1 The Kaapse Klopse	75
3.8.2 Pieter-Dirk Uys	78
3.8.3 Evita Bezuidenhout	80
3.9 Pieter-Dirk Uys se gebruik van Fopdosserie in <i>Adapt or Dye</i>	82
3.10 GEVOLGTREKKING	85
HOOFSTUK 4	87
<i>Nataniël se gebruik van satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters in Dancing with John en White Soul</i>	<i>87</i>
4.1 Agtergrond van Nataniël	87
4.2 Nataniël en kabaret	87
4.3 Die definiëring van <i>Dancing with John</i> as kabaret	89
4.4 Nataniël as gemarginaliseerde karakter in <i>Dancing with John</i>	94
4.5 Nataniël se gemarginaliseerde karakters in <i>Dancing with John</i>	97
4.5.1 John as ‘n gemarginaliseerde karakter in <i>Dancing with John</i>	97
4.5.2 Vlerkie as ‘n gemarginaliseerde karakter in <i>Dancing with John</i>	98
4.5.3 Die Kind in “ <i>I love my dress</i> ” as ‘n gemarginaliseerde karakter in <i>Dancing with John</i>	99
4.6 Kabaret in <i>Dancing with John</i> as ‘n manier om teen apartheid te protesteer	100
4.6.1 Die protes teen apartheid in <i>Dancing with John</i>	100
4.7 White Soul in Oopmond	102
4.8 Gemarginaliseerde karakters in <i>White Soul</i>	102
4.8.1 Billy-Dean White	103
4.8.2 Sagte Lucas en Mathilda as gemarginaliseerde karakters	105
4.9 Satire in <i>White Soul</i>	106

4.10 Nataniël as ‘n satirikus.....	107
4.11 Gevolgtrekking	110
HOOFSTUK 5	112
SLOT EN GEVOLGTREKKINGS	112
5.1 Opsomming en agtergrond	112
5.2 Gevolgtrekkings	113
5.3 Slot	117
BIBLIOGRAFIE	118

HOOFSTUK 1

INLEIDING EN KONTEKSTUALISERING

1.1 Inleiding en Agtergrond tot die studie

Graag sou die skrywer van hierdie tesis eers met die begrip “apartheid” vertrouwd wou raak in die Geskiedenisklas op skool. Ongelukkig maak die meeste Suid-Afrikaners kennis met ons land se geskiedenis van rassekwessies lank voordat hulle in Geskiedenisles daarvoor bywoon. Dit is verstaanbaar, aangesien Suid-Afrika vir slegs 27 jaar in demokrasie is. Geskiedenis leer ‘n mens oor apartheid, wat dit was, wie betrokke daarby was en hoe Suid-Afrika steeds met die gevolge daarvan voortleef. Gedurende my eerste jaar in Teaterwetenskap, ‘n vak by Stellenbosch Universiteit wat studente toerus in die vaardighede van tekstanalise, is ek voorgestel aan anti-apartheid teaterparktisyns soos Athol Fugard, Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, Barney Simon, Zakes Mda, Pieter-Dirk Uys en Nataniël, en so het my belangstelling in apartheid en die protes daarteen, deur middel van die kunste, gegroei. Veral Pieter-Dirk Uys en Nataniël se gebruik van satire en kabaret om teen apartheid te protesteer, het my gefassineer. Geskiedenis leer ‘n mens oor die protes teen apartheid in Suid-Afrika, byvoorbeeld ander lande wat gedreig het om Suid-Afrika te boikot indien die rasseverdeling nie tot ‘n einde kom nie, of protes binne Suid-Afrika soos die Soweto-opstand (Hadfield, 2007:98). Alhoewel bogenoemde twee voorbeelde van protes elkeen in merkbare bydrae tot die einde van apartheid gelewer het, het my bewondering vir spesifiek hierdie manier van protes, nl. protesteater, aanhou ontwikkel. Protesteater het die ideologieë van die apartheidsregering aangeval en het ten doel gehad om denkwyses van sowel die gemarginaliseerdes as diegene wat die marginalisering veroorsaak het, te verander.

My Honneursstudie, ‘n nagraadse program by die Universiteit Stellenbosch se Drama Departement, het my bewondering vir protesteater versterk – veral Pieter-Dirk Uys se gebruik van komedie, satire en kabaret om teen die sosiale ideologieë van die destydse apartheidsregering te protesteer. My liefde vir Pieter-Dirk Uys en Evita Bezuidenhout, veral ook omdat Evita in gemarginaliseerde karakter is, het veroorsaak dat hulle albei by hierdie studie ingesluit word. Verdere navorsing het my laat besef dat, benewens Uys, ander persone ook gemarginaliseerde karakters gebruik het om teen apartheid te protesteer. Dit is waarom nog ‘n noemenswaardige teaterpraktisyn, nl. Nataniël, ook by hierdie studie ingesluit word.

Die hoofdoel van die studie is die ondersoek na die aanwending van satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters, wat deur Uys en Nataniël geskep is, om teen apartheidsideologieë te protesteer.

1.2 Literatuurstudie

In 1994 vind die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika plaas. Saree Makdisi skryf dat Suid-Afrika na 1994 ‘n pad van inklusiwiteit en gelykheid begin stap het (2018:305). Suid-Afrika se pad na demokrasie was wel gevul met op- en afdraandes, maar oplaas is apartheid wel van die wetboeke geskrap. Volgens Jacques Derrida, wat nie saam met hierdie stelling stem nie, is apartheid, “the last-born of many racisms is the only surviving one in the word” (Makdisi, 2018:305). Ten spyte van Derrida se siening dat apartheid nog nie eintlik geëindig het nie, word 1994 gesien as die amptelike datum waarop apartheid afgetakel is. Daar is verskillende perspektiewe en opinies oor watter faktore tot die einde van apartheid gelei het. Julio Carrion en Staart Kaufamn stel dit dat F.W. de Klerk ingestem het tot die voorstel van “surrender without defeat” (2018:97). Voorts skryf Becky Little in Fourie dat die draaipunt wat Suid-Afrika tot ‘n demokrasie gestoot het, die Soweto-opstande was, aangesien dit internasionale bewustheid geskep het (Fourie, 2003). Die Soweto-opstande het in 1976 plaasgevind en apartheid is eers in 1994 beëindig ; alhoewel die opstande as ‘n draaipunt beskou word, moes daar nog baie water in die see loop voor die 1994- demokratiese verkiesings. Volgens Johan Fourie kan geen konsensus bereik word ten opsigte van watter faktore tot die einde van apartheid gelei het nie; daar moet liefers gekyk word na ‘n groep faktore wat saam bygedra het tot die vernietiging van apartheid (Fourie, 2003). Steve Nstane is dit eens met Fourie en maak die stelling dat die “struggle” op verskeie vlakke geveg is:

For instance, there were the local mass marches, stone throwing and burning of government property. International big business was drawn into the 'struggle' when it supported disinvestment from South Africa. There was international support for a cultural boycott of South Africa, which included the exclusion of South Africa from participating in international sport tournaments, international performance arts and education. In addition, the Church was forced to participate in the 'struggle' and church ministers like Archbishop Tutu advocated that people should disobey the 'unjust laws' of apartheid, and the Dutch Reformed Church eventually declared apartheid a heresy” (Nstane, 2003:1).

‘n Aannee wat gemaak kan word, is dat een van die bydraende faktore wat gelei het tot die beëindiging van apartheid protesteater was en, meer spesifiek, protesteater gedurende die 1980’s wat gefokus het om apartheid se gruweldade bloot te lê.

1.2.1 Protesteater

Aangesien hierdie tesis op enkele aspekte van protesteater fokus, is dit nodig om protesteater as ‘n term te definieer. Nenjerama en Sibanda definieer dit soos volg: “protest theatre is to collect, store, process and propagate information and help the receivers understand and react to their existing environment” (2013:19); voorts beweer Samuel Ravengai die volgende: “Protest theatre always emerges in politically charged societies to protest against political oppression of the opposition, economic meltdown and the deterioration of the standard of living” (Nenjerama & Sibanda, 2019:21).

Volgens Loots het Protesteater gedurende die tagtigs teen “mainstream ideological prerogatives of white state nationalism” gewerk (1997:143). Die vooropgestelde ideologieë oor ras en wit nasionalisme, was een van die vele temas wat deur protesteaterproduksies aangespreek is. Volgens Maufort en Maufort was dit die era van Suid-Afrikaanse protesteater wat gelei het tot uiteenlopende, lewendige politieke gefokuste produksies wat dikwels deur ‘n tipe werkwinkelteaterproses geskep is. ‘n Groot aantal van die protesteaterproduksies is in die Ruimte en Markteater geskep (Maufort en Maufort, 2019:1). Protesteater gedurende die tagtigs het gefokus op twee spesifieke ideologieë van die apartheidsregering: “apartheid racism and apartheid economic structures” (Loots, 1997:144) en het, deur sekere apartheidsideologie aan te spreek, die Suid-Afrikaanse gemeenskap en samelewing uitgebeeld.

Met die fokus op ras en ekonomiese strukture, het daar sekere uitdagings hulleself aangemeld, soos byvoorbeeld die marginalisering van vrouestemme, of soos Loots dit stel: “the silencing of women’s voices” (1997:144). Nie net is vrouestemme geïnhibeer deur apartheidswetgewing nie, maar daar was ook beperkings en sensuur op sekere teaterproduksies. Die beperkings het egter die teenoorgestelde uitwerking op die produktiwiteit van teaterproduksies gehad. “[W]hile much protest theatre itself was restricted during the surrendering of apartheid activists, the restrictions only led to remarkable productivity in South African Theatre” (Maufort en Maufort, 2019:1). Hierdie produktiwiteit kan gesien word in ‘n wye

verskeidenheid van teaterstukke wat gedurende apartheid geskep is: Athol Fugard se "township plays", soos *Sizwe Bansi is Dead* (1972) en *The Island* (1973); Barney Simon se *Born in the RSA* (1985); Percy Mtwa, Mbogeni Ingema en Barney Simon se *Woza Alberts!*; Zakes Mda se *And the girls in their Sunday Dresses* (1988); Junction Avenue Theatre Company se *Sophiatown* (1986); Maishe Maponya se *The Hungry Earth* (1979); Paul Slabolepszy se *Mooi Street Moves* (1992); en Matsemela Manaka se *Gorée* (1989), om maar enkele voorbeelde te noem. Twee spesifieke teaterpraktisyns wat ook baie produktief was, is Pieter-Dirk Uys en Nataniël.

Teater gedurende die apartheidsjare het nie net die rasse-ongelykheid in Suid-Afrika gereflekteer nie, maar ook kwessies soos homofobie, Calvinisme en marginalisering aangespreek. Athol Fugard, Pieter-Dirk Uys en Nataniël se werk spreek veral hierdie temas aan. Volgens Hauptfleisch het jong akademiëci waargeneem dat die Suid-Afrikaanse teater gedurende die middel-'70's 'n verandering in denkwyse ondergaan het (Hauptfleisch, 1997:39). Teater het ontwikkel en 'n wyse van protes teenoor sosiale kwessies geword. Die verhouding tussen teater en protes is volgens Lara Shalson 'n ongemaklike verhouding. Daar is volgens haar 'n geskiedenis van wedersydse affiniteit tussen dié twee – 'n geskiedenis wat in teater vir sosiale en politieke bewegings gebruik is. Protes wat deur teater aangebied is, is op sy beurt weer deur politieke aksie geïnspireer (Shalson, 2017:6). Augusto Boal beweer ook die volgende: "All theatre is necessarily political, because all the activities of man are political and theatre is one of them" (Loots, 1997:142). Helen Szymczak (2016) beweer dat "South African Protest Theatre can be considered as a form of provocative theatre. It is theatre with a definite agenda: a tool for social change as a response to the negative injustices and conditions of apartheid". Daar bestaan 'n oorfloed literatuur wat handel oor hoe teater reflekteer wat in die samelewing aan die gebeur is. Dudley Nicholis maak die volgende stelling: "We see in this mirror of the theatre, the reflections of ourselves living our own experiences." Voorts sê Yasmina Reza: "Theatre is a mirror, a sharp reflection of society. The greatest playwrights are moralists" (1956:179)(Day, 2012). Verdere ondersoek is wel nodig om te bepaal of teater die samelewing beïnvloed. Zakes Mda beweer die volgende: "Protest theatre later lost its eloquence; it was theatre of complaint, of weeping, of self-pity, of moralizing, of mourning and of hopelessness. It did not offer any solution beyond the depiction of the sad situation in which the oppressed found themselves" (Attridge and Jolly, 1998:257). Alhoewel Mda die relevansie van Augusto Boal se protesteater bevraagteken, beweer Lliane Loots egter dat teater

die vermoë het om sowel sosiale verandering te bewerkstellig as kennis voort te bring (Loots, 1997:142). Hierdie kennis het die vermoë om sosiale kwessies te bevraagteken en te verander.

Alhoewel apartheidswetgewing protesteater probeer inhibeer het deur, onder meer, sensuur toe te pas, het sekere teaterpraktisyns gesorg vir die voortbeweging van protesteater. Protesteater is egter nie net gebruik om gehore te vermaak nie, maar ook om gemeenskappe op te voed oor wat in Suid-Afrika gebeur het, asook om solidariteit in gemeenskappe te vorm (Loots, 1997:142). Uys en Nataniël was tussen hierdie teaterpraktisyns wie se produksies en werk as “vermaak” gesien kan word, maar hul produksies dien ‘n groter doel, dié van sekere gehore opgevoed oor die politiese stand van Suid-Afrika.

1.2.2 Pieter-Dirk Uys

Volgens Lieberfeld is Pieter-Dirk Uys “South Africa’s premier political satirist” (Lieberfeld 1997:61), en al is Lieberfeld se stelling waar, verwys Uys nie na homself as ‘n satirikus nie. Verder sê Uys dat hy eintlik nog nooit enige belangstelling in satire gehad het nie:

[I]t was a case of survival, I think the only reference to satire in my life was Lenny Bruce and the work he did in America, and he had the ultimate definition of satire; tragedy + time = satire, and so I was always aware that my material would never be satire, because I had to put on stage what was happening ten minutes before (Pieter-Dirk Uys, 2015).

Alhoewel Uys homself nie as ‘n satirikus in die tradisionele sin beskou nie, gebruik hy al die elemente wat volgens Robert Elliot, in satire gebruik word:

Satire is an artistic form, chiefly literary and dramatic, in which human or individual vices, follies, abuses, or shortcomings are held up to censure by means of ridicule, derision, caricature, or other methods, sometimes with an intent to inspire social reform (2019:1).

Anthea van Jaarsveld beskryf Uys as ‘n dapper en waaghalsige teaterpraktisyn (Van Jaarsveld, 2016:245). Vanaf die ‘80’s is Uys geken vir sy sketskomedies en revues wat hy self geskryf en geregisseer het (Lieberfeld, 1997:61). Gedurende die toppunt van apartheid is Uys se

teaterproduksies gesien as ‘n tipe politieke satire, of kommentaar, en sy karakter Evita Bezuidenhout het in die meeste van sy topsatires gefigureer. Evita is bestempel as die bekendste witvrou in Suid-Afrika (Lieberfeld, 1997:61).

1.2.3 Nataniël

Charl Blignaut skryf oor Nataniël:

“I do remember the frock though – vividly. Nataniël was performing in a small venue in the State Theatre. On the darkened stage was a statue of a Voortrekker woman in a giant Voortrekker dress. As the lights came up, the statue came to life. It was Nataniël and he started to sing in his beautiful, honey, bluesy voice” (Blignaut, 2017).

Nataniël is ‘n ikoniese kunstenaar in Suid-Afrikaanse teater. Een van die redes waarom hy as ‘n ikoon beskou word, is sy skouspelagtige teaterproduksies en sy besondere gebruik van kostuums, soos deur Blignaut genoem. Joanita Erasmus en Martina Viljoen stel dit onomwonde: “Nataniël se “uitrustings vorm vir hom die uitgangspunt van enige produksie” (2021). Nataniël se uitspattige kostuums en sy eenmanproduksies is dít wat hom, volgens Marli van der Bijl, as ‘n eenman-“performer” definieer – Nataniël wat as ‘n eenman-“performer” politieke satire en kabaret gebruik om sekere politieke ideologieë van die apartheidsregering (en selfs post-apartheid) aan te spreek en daarteen te protesteer. Nataniël word steeds gesien as een van die mees suksesvolle teaterpraktisyns in ons land, maar daar is baie min akademiese literatuur oor hom beskikbaar.

Beide Uys en Nataniël se werk met betrekking tot die protes teen apartheid word in die tesis ontleed. Sekere produksies van Uys en Nataniël word ondersoek om vas te stel hoe die twee teaterpraktisyns satire, kabaret en die skep van gemarginaliseerde karakters gebruik het om teen apartheid te protesteer.

1.2.4 Apartheidswetgewing en marginalisering:

‘n Algemene draad wat in die werk van die bogenoemde teaterpraktisyns gevind kan word, sluit in politieke kommentaar, aspekte van protesteater, komedie, satire en kabaret as vorm wat gebruik word om die apartheidsideologieë aan te spreek.

Gedeurende apartheid het die **Nasionale Party**¹ die politieke onrustigheid wat in Suid-Afrika geheers het, van die publiek deur sensuur te verskans. Sensuur, volgens Nadine Gordimer “the control of communication”, was konstant ‘n pertinente uitdaging in die Suid-Afrikaanse samelewing. Volgens Gordimer was die apartheidsregering se einddoel nie net die beheer inligting nie. Sy beweer voorts:

“its (censorship) ultimate purpose as a political weapon of apartheid is to bring about a situation where there is communication' between South Africa and the world of ideas that might cause us to question our way of life here, and 'no communication' within our society between the sections of a people carved up into categories of colour and language” (Gordimer, 1994:151).

Sekere wetgewing het vryheid van spraak beperk en het ook sensuur toegelaat. Een van die wette is die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede van 1974, wat uiteindelik gebruik is om produksies te sensureer. Volgens David Lieberfeld is die meeste van Uys se produksies gesensureer as gevolg van die sensuurwette, en die aspekte van sy produksies wat gesensureer is, was wanneer Uys enigiets negatief oor die Nasionale Party gesê het, of iets uitgebeeld het wat die party in slegte lig gestel het (Lieberfeld, 1997:66). Uys vertel in ‘n onderhoud met Daniel Lieberfeld dat die sensuurwette veroorsaak het dat nie net sy tekste soms verban was nie, maar selfs ook sy produksies (1997:66).

Die sensurering van teater, die media en inligting veroorsaak dat vryheid van spraak geïnhibeer word. Uys beweer dat as jy te bang is om iets te sê, daar nie vryheid van spraak is nie (Lieberfeld, 1997:64). Vryheid van spraak impliseer dat enigiemand die reg het om hulle opinie te lug of hul opinie uit te spreek. Die idee dat teater die toestand van ‘n samelewing uitbeeld, is ‘n idee wat reeds met die ontstaan van teater inslag gevind het. Hierdie manier van dink is duidelik teenwoordig in Aristotles se mimesis of Plato se idees oor waarheid. Temple Hauptfleisch identifiseer die feit dat daar altyd ‘n tipe verhouding is tussen ‘n opvoering en die sosio-kulturele konteks waarin dit plaasvind (Hauptfleisch, 1997:1). Pieter-Dirk Uys en Nataniël het teater gebruik om die ongelykhede van apartheid aan die publiek te kommunikeer. Uys en Nataniël het karakters vir hul verhoogproduksies geskep, maar hulle het ook alter-

¹ Die Nasionale Party was die regerende party wat die apartheidswetgewing ingestel het in Suid-Afrika van 1948 tot 1994.

ego's van hulself as kunstenaars geskep wat ook gebruik was om apartheid te protesteer. Binne die raamwerk van die tesis word Uys en Nataniël se alter-egos behandel as karakters wat hulle ook geskep het. Hulle het ook dikwels karakters geskep wat gemarginaliseerde groepe van die Suid-Afrikaanse samelewing uitbeeld.

Hierdie karakters wat Uys en Nataniël geskep het, het beroemd geword gedurende die '70's en '80's – ook die jare van apartheid waar teaterparktisyne enorme weerstand ervaar het van die Nasionale Party. Franziska Rueedi beweer dat, “between 1984 – 1986, South Africa was engulfed in widespread uprisings in townships across the country” (2015:396). South African History Online (2011) verduidelik dat die regering, na die krisis van die vroeë en middel '70's, 'n benadering aangeneem het wat hulle daarin laat slaag het om die onrus in die land grotendeels onder beheer te hou. 'n Manier om die onrus te beheer was om inligting wat in die publiek versprei word, te kontroleer. In 1963 is die Wet op Vermaaklikhede bekendgestel. Hierdie wet is volgens Frene Ginwala om twee redes deur die Wet op Publikasies van 1974 vervang (Ginwala, 1975:38). Die eerste rede is omdat die opgedateerde wet meer inligting kon dek en sensuur daarop plaas. Die tweede rede vir die nuwe wet was dat kortpaaie, soos om appèl in 'n hof aan te teken, uitgesny is. Die besit van enige “ongewenste materiaal” was gevolglik 'n oortreding waarvoor die oortreder boetes of gevangenisstraf kon ontvang. Voorheen is hierdie uitspraak slegs op sogenaamde kommunistiese werk gemaak. Die regering het gevolglik meer beheer oor die vloei en beweging van inligting in Suid-Afrika gehad. Ander wette wat ook 'n verbod op die vrye verspreiding van inligting geplaas het, is die Wet op die Onderdrukking van Kommunisme van 1950, die Wet op die Registrasie van Nuusblaaie en Drukkersname van 1971, die Wet op Openbare Veiligheid van 1953, die Wet op Onwettige Organisasies van 1960 en die Wet op Amptelike Geheime van 1956.

Alhoewel protesteater gekant was teen hierdie wette en die rasgebaseerde idees van die apartheidsregering, het hierdie wette steeds teater en teaterregisseurs, verhoogbestuurders, ensovoorts, ingeperk. Volgens Hauptfleisch (1997:30) het daar 'n verskuiwing in die teater plaasgevind. Toneelstukke soos *Sizwe Bansi is dead*, *The Hungry Earth* en *Sophia Town* is geskryf en opgevoer. Dramaturge het getuies van die gruweldade in Suid-Afrika geword. Athol Fugard beweer:

“Then tonight, talking to Sheila – telling her that the idea had come to me yesterday at this table, that my life's work was possibly just to witness as truthfully as I could, the

nameless and destitute (desperate) of this one little corner of the world” (Hauptfleisch, 1997:15).

Athol Fugard se bogenoemde idee van gewaarwording word verder in hierdie tesis ondersoek. Twee spesifieke teaterpraktisyns het deel gevorm van groepe wat deur die apartheidsregering gemarginaliseer is en het ook self die gruweldade van apartheid beleef. In die lig hiervan het Pieter-Dirk Uys en Nataniël, wat in fopdos opgetree het, (Lieberfeld, 1997:61) (Magwood, 2019), elkeen deel van gemarginaliseerde groepe in daardie tyd gevorm. Ngwira (2013:3) skryf dat die klassieke definisie van marginaliteit grotendeels inherent negatief is, wat tot ’n negatiewe selfbeeld vir gemarginaliseerdes kan lei. Sangeeta Parashar (2014:749) omskryf ’n merkbare verskil tussen Suid-Afrika en ander lande as geïnstitusionele segregasie en die wyse waarop die apartheidsbeleid verskillende groepe mense van mekaar geskei het. Nie net is blankes en nie-blankes van mekaar geskei nie, maar ook die nie-blankes onder mekaar, en etniese groepe is verder verdeel. Marginalisering het dus tussen rassegroepe plaasgevind, asook tussen kleiner groepe wat na die rand van die samelewing gedwing is. Die teaterpraktisyns se werk waarop hierdie studie gebaseer is, het elkeen gemarginaliseerde karakters in hul werke geskep wat hulle gehelp het om teen apartheid te protesteer en om as ‘n spieëlbeeld vir die samelewing van die tyd te dien.

1.2.5 Pieter-Dirk Uys se skepping van gemarginaliseerde karakters

Pieter-Dirk Uys self het as ‘n spieëlbeeld vir die samelewing gedien, maar later het hy ‘n karakter geskep wat selfs ‘n skerper spieëlbeeld was vir die konserwatiewe Suid-Afrikaners, naamlik Evita Bezuidenhout. Sizemore-Barber beskryf Evita Bezuidenhout as ’n matrone en satiris (2016:191). David Lieberfeld verwys na Evita as die bekendste wit, Suid-Afrikaanse vrou wat nie bestaan nie (Lieberfeld, 1997:61). Evita het Pieter-Dirk Uys se bekendste middel geword waarmee hy die beleid en ideologieë van apartheid aangespreek het. Evita het self ’n tipe marginaliteit verteenwoordig omdat sy, volgens Lieberfeld, iets van Afrikaanse vroue verteenwoordig het wat nie toegelaat is nie – ’n politieke stem (1997:63).

Alhoewel Evita Bezuidenhout Uys se bekendste karakter is, het hy in verskeie van sy produksies karakters geskep wat ook as gemarginaliseerde karakters geïdentifiseer kon word. Hierdie karakters is dan deur Uys gebruik om, nes Evita Bezuidenhout, die apartheidsbeleid

aan te spreek en daarteen te protesteer. Die twee produksies wat die tesis gebruik om die karakters te identifiseer, is *A Farce about Uys* en *Adapt or Dye*.

Pieter-Dirk Uys kan ook geïdentifiseer word as 'n gemarginaliseerde karakter, omdat hy in van sy teaterproduksies soms as homself optree tussen sekere karakters, maar sy sterkpunt is die skep van karakters wat gebruik word as 'n mondstuk om sosiale kommentaar te lewer. In kontras met Uys se karakterskepping, tree Nataniël eerder as homself op en deur sy storievertelling en die karakters wat in sy stories uitgebeeld word, lewer hy kommentaar op apartheid en ideologieë daarrondom.

1.2.6 Nataniël se skepping van gemarginaliseerde karakters

Nataniël het 'n karakter geskep, wat op homself gebaseer is. In 'n onderhoud met Astrid Februarie sê Nataniël: "I was three when I decided I was going to be famous. I started dressing up in my grandmother's clothes and doing what I wanted to do" (Februarie, 2017). Nataniël se loopbaan het in 1987 afgeskop toe hy "Maybe Time" vrygestel het, 'n enkelsnit wat 'n treffer was (*Bruce Whitefield the Money Show*, 2020). Hierna volg Nataniël se loopbaan 'n kabaretrigting. Op die kabaretverhoog spreek hy apartheidskwessies aan. Of soos Ingrid Byerly dit beskryf: "Artists like Nataniël provided audiences with startling unnerving and comical performance art dealing with overly controversial and previously taboo subjects like religious alternatives, political situations, inter-racial relationships and homosexuality" (Byerly, 1998:21).

Die sukses van Nataniël se teaterproduksies, stories wat hy vertel en protes, lê in die "haarfyn" beplanning van sy werk (Nel, 2011:75). Volgens Nel beplan Nataniël "tot op die laaste kommapunt van sy absurde denkwyse" (2011:75). Verder lê Nataniël se sukses ook in die misterie van sy werk; die leser of die gehoorlid kan Nataniël se werk op verskeie maniere interpreteer wat dit meer universeel maak. Aldus skryf Van der Merwe dat "wat presies Nataniël met hierdie lirieke probeer sê, kan ek nie met sekerheid sê nie. Die teks laat myns insien ruimte vir 'n hele aantal interpretasies" (2010:71).

Die voorlopige navorsing vir hierdie studie demonstreer dat bogenoemde dramaturge 'n alternatiewe middel gevind het om apartheid in Suid-Afrika aan te spreek. Hierdie middel het

die vorm aangeneem van komedie, satire, kabaret, en die gebruik gemarginaliseerde karakters in hul werk,.

1.3 Beweegrede vir die studie

Die navorser se ondersoek het 'n gaping in die akademie en dokumentasie van Suid-Afrikaanse teater geïdentifiseer. Hierdie gaping is die ondersoek en bespreking van die skep en gebruik van gemarginaliseerde karakters om apartheidsideologieë aan te spreek. 'n Meer uitgebreide blik op die skep van gemarginaliseerde karakters as teater- en protesmiddele kan inderdaad kunstenaars help wat hulle loopbane in satire, komedie, kabaret en protesteater wil vestig en ontwikkel.

1.4 Navorsingsprobleme en navorsingsvrae

Voorlopige navorsing dui op 'n tekort aan akademiese navorsing oor die skep en gebruik van gemarginaliseerde karakters as middele om apartheidsideologieë te kritiseer. Daar is 'n oorvloed dokumentasie oor protesteater gedurende apartheid, maar daar bestaan nog nie 'n dieptestudie oor die uitbeelding van gemarginaliseerde karakters wat gebruik gemaak het van komedie, satire en kabaret om apartheidsideologieë aan te spreek nie. Nataniël kontrasteer sterk met Uys, omdat daar nie breedvoerig oor hom in die akademie geskryf is nie. Boonop is daar geen diepte-ondersoeke oor sy kabarette en eenmansvertonings nie.

Hierdie studie is gegrond op aannames dat die voorgenoemde teaterpraktisyns gemarginaliseerde karakters geskep het om apartheidsideologieë en idees aan te spreek en daarteen te protesteer, en dat elke karakter deur óf komedie, óf satire én/óf kabaret vergesel is in hul kritiek teen apartheid. Die mees konstruktiewe manier om hierdie aannames te bewys, is as daar in hierdie studie enkele werke van die voorgenoemde dramaturge bestudeer word, met spesifieke verwysing na elkeen se skepping en gebruik van gemarginaliseerde karakters in die betrokke toneelstukke.

Die hoofnavorsingsvraag:

- Hoe het Pieter-Dirk Uys en Nataniël, deur die skep en uitbeelding van gemarginaliseerde karakters, en die gebruik van satire en kabaret, apartheidsideologieë aangespreek en gekritiseer?

Sekondêre vrae wat na vore kom:

- Wat was die rol van protesteater gedurende apartheid?
- Wie kan as gemarginaliseerde karakters gedurende apartheid beskou word?
- Wat is die tipiese wyses waarop Uys en Nataniël hul gemarginaliseerde karakters gebruik het?
- Wat is die rol van komedie, satire en kabaret in Pieter-Dirk Uys en Nataniël se werk?

1.5 Waarde van die navorsing

Die waarde van die navorsing lê in die moontlikheid dat dit tot artistieke insig in die veld van kontemporêre protesteater kan lei. Hieruit kan ook nuwe middele en maniere spruit wat teen sosiale en politieke ideologieë protesteer. Hierdie studie kan merkbare kennis oor die gebruik van gemarginaliseerde karakters verskaf deur bogenoemde teaterpraktisyns se werk as vertekpunt te gebruik.

1.6 Navorsingsontwerp en metodologie

Hierdie studie beweeg binne die kwalitatiewe navorsingsparadigma, en sal 'n verkennende en beskrywende vorm aanneem. Die eerste afdeling fokus op 'n literatuuoroorsig wat gebaseer is op akademiese boeke, akademiese vaktydskrifte, gepubliseerde onderhoude en gepubliseerde toneelstukke. Die navorsing berus op geskrewe materiaal wat in die openbare domein gepubliseer is. Die studie sal eerstens 'n historiese perspektief bied. Die oorsig volg nie 'n chronologiese orde nie en fokus eerder op spesifieke gebeurtenisse wat bygedra het tot Pieter-Dirk Uys en Nataniël se werk. Die studie steun voorts op reeds bestaande teorieë rakende komedie, satire en die aard van kabaret, asook protesteater. Verder sal die studie van literêre teksanalise gebruik maak om die gemarginaliseerde aard van die karakters krities te bespreek en om aan te dui hoe die gebruik van hierdie tipe karakters, kritiek op sosio-politieke aspekte van die Suid-Afrikaanse samelewing gedurende apartheid lewer.

1.7 Hoofstukindeling

Hoofstuk 1 behels die inleiding, aanvanklike literatuuroorsig, navorsingsvraag en doelstellings van die studie.

Hoofstuk 2 verskaf 'n historiese agtergrond van die tydperk waaroor daar oorsig gedoen word, t.w. apartheid gedurende die 1970's en 1980's. Verdere teorieë oor komedie, satire en kabaret word ondersoek, met spesifieke verwysing na Suid-Afrikaanse protesteater. Hoofstuk 2 poog om lig op die twee teaterpraktisyns wat in die studie bespreek word, te werp. Dit dien voorts as 'n algehele inleiding en lê die grondslag vir die res van die studie.

Hoofstuk 3 ondersoek Pieter-Dirk Uys en sy rol gedurende apartheid, spesifiek tydens die 1970's en 1980's. Die hoofstuk ondersoek ook Uys se gebruik van satire, kabaret en die skep en uitbeelding van gemarginaliseerdes. Daar word na spesifieke werke van Uys verwys, naamlik *Farce About Uys* en *Adapt or Dye*. Daar word ook spesifiek gekyk na Uys se skepping van homself as 'n karakter in *Adapt or Dye*.

Hoofstuk 4 se werksproses is dieselfde as hoofstuk 3, maar fokus op Nataniël en sy rol as kunstenaar in die '80's en '90's gedurende apartheid. Die hoofstuk ondersoek Nataniël se gebruik van gemarginaliseerde karakters, en word aangevul deur 'n bespreking van die kabaretelemente en satire om apartheid aan te spreek en daarteen te protesteer. Daar word spesifiek na Nataniël se *Dancing with John* en *White Soul* verwys. Daar word ook spesifiek gekyk na Nataniël as 'n karakter in *Dancing with John* wanneer hy as 'homself' op die verhoog optree.

Die slothoofstuk, hoofstuk 5, is daarop gemik om 'n besinning oor die voorafgaande hoofstukke te bied en om tot 'n gevolgtrekking te kom oor die gebruik van gemarginaliseerde karakters wat, met behulp van komedie, satire en kabaret, apartheidsideologieë aangespreek en daarteen geprotesteer het. Die finale hoofstuk bespreek en beantwoord die navorsingsvrae, en bied ook, ter afsluiting, gedagtes en voorstelle vir die moontlikheid van verdere navorsing in die veld.

HOOFSTUK 2

Satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters in enkele werke van Pieter-Dirk Uys en Nataniël

Die fokus van hierdie hoofstuk is om 'n bondige agtergrond te gee van die tydperk waarop daar gefokus word, om te reflekteer oor die gedenaturaliseerde geskiedenis van Suid-Afrika tydens apartheid (wat geïllustreer word deur belangrike oomblikke in apartheid, soos bv. die sogenaamde begin van apartheid in 1948) en om enkele apartheidswetgewings uiteen te sit. Hierdie sleuteloomblikke het bygedra tot Pieter-Dirk Uys en Nataniël se skep van protesteater. Verder word die konseptualisering en teoretiese raamwerk van die terminologie wat deurgaans in die tesis gebruik sal word, aangebied. Hierdie besprekings is noodsaaklik vir latere besprekings in die volgende hoofstukke. Hierdie hoofstuk poog egter nie om die terme akkuraat of korrek te definieer nie. Dit identifiseer konsepte soos apartheid, gemarginaliseerde protesteater, komedie, satire en kabaret wat help om te bepaal hoe Uys en Nataniël hierdie konsepte gebruik het om apartheid aan te spreek en te kritiseer.

2.1 Bondige oorsig van Apartheid en enkele Apartheidswetgewings

Op 27 April 1994 is die heel eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika gehou en Suid-Afrikaners het afskeid geneem van apartheid. Die apartheidsstelsel is deur Hendrik Verwoerd in 1948 in plek gestel. Verwoerd word dikwels as die argitek van apartheid beskou (Clark & Worger, 2016:10). Alhoewel 1948 die amptelike begin van apartheid beteken het, beweer menige ontleders dat rassesseiding reeds plaasgevind het lank voordat die Nasionale Party die verkiesing in 1948 gewen het (Butler, 1998:16). Voor 1948 was die swart bevolking in Suid-Afrika gereguleer en regeer deur wetgewing soos die Wet op Naturellengrond, Wet 27 van 1913, wat grond onregverdig verdeel het. Volgens Butler (1998:15) is 87% van grond – ook dikwels die mees vrugbare grond – onder blankes verdeel. Grond is ook aan talle swartmense toegeken, maar hierdie grond was op wit plase. Verdere wetgewing wat in werking getree het voor die begin van apartheid, is die Naturellen Stadsgebieden Wet 21 van 1923, wat verdere segregasie en instromingsbeheer afgedwing het (Butler, 1998:15). Wat die Nasionale Party van hul voorgangers onderskei het, was die bepaling van rassesseiding deur middel van die implementering van wetgewing. Butler redeneer dat daar in die 1950's 'n draaipunt in apartheid plaasgevind het en dat dit oorgespoel het na die 1960's, 1970's en 1980's (Butler, 1998:21).

Hierdie draaipunt is gegrond op beleid, praktyke en wetgewing wat tydens die 1950's in werking getree het. Butler beweer “the blatant and systematic racism of the legislation of the 1950s, combined with the potential created by effective population classification, made possible the conception of quite distinct social lives being created for distinct social and ethnic groups” (Butler, 1998:21). Hierdie wetgewing en beleid waarna Butler verwys, sluit die volgende in:

Die Wet op Verbod van Gemengde Huwelike, Wet 55 van 1949, het dit verbode verklaar dat wit Suid-Afrikaners met ander rasse trou. Volgens South African History Online (2011) het die Nasionale hulle bekommernis uitgespreek dat die wit ras deur kleurlingmense geïnfiltreer sou word.

Die Wysigingswet van Onsedelikheid, Wet 21 van 1950, was uiters kontroversieel. Dit het egbreuk, poging tot egbreuk en verwante “immorele” daade soos seks tussen wit- en swartmense verbode verklaar (South African History Online, 2011).

Die Wet op die Onderdrukking van Kommunisme, Wet 44 van 1950, is deur die Nasionale Party aanvaar as gevolg van vrees vir die invloed van die Kommunistiese Party van Suid-Afrika. Die wet was egter nie alleenlik op kommunisme gemik nie – ander weerstand en teenkanting teenoor die regering se rassistiese beleid is ook deur hierdie wetgewing geteiken (South African History Online, 2011).

Die Groepsgebiedewet, Wet 41 van 1950, was daarop gemik om residensiële skeiding verpligtend te maak. Hierdie wet het wetlike bepalings uitgereik wat voorgesê het waar bevolkingsgroepe mag werk, wie eiendom mag besit, en wie waar mag woon (South African History Online, 2011).

Die Wet op Bevolkingsregistrasie, Wet 30 van 1950, het vereis dat alle Suid-Afrikaners volgens ras geklassifiseer moet word in een van drie kategorieë: wit, swart, of kleurling (Staatkoerant van die Republiek van Suid-Afrika, 1968:9)(South African History Online, 2011).

Die Wet op Bantoe-owerhede, Wet 68 van 1951, se doel was tweeledig. Die eerste doel was om na wit werkers se belange om te sien, en die tweede om swartmense toe te laat om opleiding te ontvang as 'n vakman in die bou-industrie – voorheen slegs vir witmense gereserveer. Kleurlinge is ook deur die wet bevoordeel; die hoofdoel was dus om witmense en kleurlingwerkers te beskerm teen swartmense as kompetisie in die werksmag (South African History Online, 2011).

Die Wysigingswet op Inheemse Wette van 1952 het afdeling 10 van die Groepsgebiedewet geaffekteer. Dit het die kategorisering van swartmense wat permanent in stede moeg bly, uitgestip. Wat die wetgewing tot gevolg gehad het, was dat rassediskriminasie wetlik toepasbaar was en dat die nie-blanke Suid-Afrikaners onderdanig moes wees aan hierdie wet. Verder het sekere nie-blanke Suid-Afrikaners hul eiendom verloor en is na die buitewyke van die gemeenskap gedwing om in armoede te vergaan. (South African History Online, 2011).

Die Wet op Bantoe-onderwys, Wet 47 van 1953, het dit moontlik gemaak dat afsonderlike onderwysstelsel deur die Departement van Inheemse Sake, onder die leiding van dr. H.F. Verwoerd, geskep kon word. Die doel van hierdie onderwysstelsel was om, onder meer, die swart bevolking met vaardighede toe te rus, sodat hulle hul eie mense in die tuislande kon dien (South African History Online, 2011).

Die bogenoemde wetgewing was gebruik om die politieke oortuigings van die Nasionale Party af te dwing op Suid-Afrikaners. Verder was sekere kerke ook gebruik om apartheid te bevorder en te verdedig. Konserwatiewe kerkleiers, wat geglo het in apartheid, het ook die Nasionale Party gesteun in die bevordering van apartheid. Wetgewing skets die konteks van die argumente wat in latere hoofstukke volg. Hierdie wetgewing het 'n deurslaggewende rol gespeel in die skep van protesteater, en het deel gevorm van konsepte en ideologieë wat Pieter-Dirk Uys en Nataniël beoog het om aan te spreek en teen te protesteer. Bogemelde wetgewing het gedurende die negentigerjare begin verval en is verder stelselmatig van die wetboeke geskrap toe apartheid in 1994 beëindig is.

2.2 Marginalisering, "othering" en segregasie

Uit die oorsig van die apartheidswetgewing is dit duidelik dat die wetgewing ongelykheid en marginalisering tot gevolg gehad het. Marginalisering is veroorsaak deur die beperkings wat

apartheid afgedwing het. Verskeie vorme van marginalisering het uit hierdie wetgewing gespruit, byvoorbeeld dat nie-blanke Suid-Afrikaners slegs in sekere areas, volgens die Groepsgebiedewet van 1950, kon woon. Verskeie tale is ook verskillend behandel as gevolg van die Wet op Bantoe-onderwys van 1953. Sekere rassegroepe is as gevolg van apartheidsideologieë gemarginaliseer. Marginalisering het 'n yslike, herhalende tema in Suid-Afrika politiek geword. Die woord, “marginalisering” is afgelei van “margin” wat volgens die American Heritage Dictionary die volgende beteken; “Of, relating to, located at, or constituting a margin, a border, or an edge. Close to a limit, especially a low limit; marginal legal ability” (Chand, Nel & Pelc, 2017:15). Bogenoemde definisie wat deur Chand, Nel en Pelc voorgestel is, verwys na die idee dat marginaliteit op die rand, of buitewyke, van die samelewing bestaan. Chand, Nel en Pelc redeneer verder dat gemarginaliseerde mense en sosiale groepe op die rand van die samelewing bestaan of heeltemal uitgesluit word (2017:16). Hieruit kan afgelei word dat die woord “marginalisering” daarna verwys dat iets of iemand wat gemarginaliseer word, op die rand of buitewyke van die samelewing geplaas word en hul welsyn nie genoegsame aandag geniet nie. Verder beweer Joachim von Braun en Franz W. Gatweiler dat die konsep van marginalisering 'n posisie is van sekere mense wat in die samelewing op die buitewyke leef en van verskeie basiese regte ontnem word. Volgens Von Braun & Gatweiler (2013:3) word die geteikende persone onder meer van hulpbronne, geleenthede, vryheid van keuse en persoonlike ontwikkeling ontnem of beperk .

Hierdie definiëring van Chad, Nel en Pelc sal as wegtrekpunt gebruik word om vas te stel of Pieter-DirkUys en Nataniël as deel van sekere gemarginaliseerde groepe in die samelewing beskou kan word. Die definisie sal ook gebruik word om gemarginaliseerde karakters in die twee teaterpraktisyns se werk te identifiseer.

Marginalisering as 'n term wat met apartheid verband hou, kan sekere inherente idees na vore bring. 'n Voorbeeld hiervan is die marginalisering van rassegroepe. Verdere ondersoek wys egter daarop dat marginalisering nie slegs aan sekere rassegroepe tydens apartheid toegeskryf is nie, maar ook aan sekere tipes gemeenskappe, soos byvoorbeeld die gay gemeenskap. Stephanie Westman skryf dat gay gemeenskappe die teken van gewelddadige vorme van onderskikking was, wat kenmerkend was van apartheid (Westman, 2019:13). Westman redeneer ook dat apartheid probeer het om seksualiteit volgens konserwatiewe Christelike waardes te reguleer (Westman, 2019:16). Die marginalisering van vroue het vroulike wit, swart

en kleurling Suid-Afrikaners ernstig belas, aangesien hulle op die koop toe ook onderworpe was aan Calvinistiese idees. Vroulike stemme is tydens die stryd teen apartheid stilgemaak en verder gemarginaliseer (Loots, 1997:144). Ian Steadman skryf soos volg oor hoe teater deur verskeie vorme van diskriminasie genuilband is: “The so-called resistance theatre of our time is tainted by sexism, machoism, racism and discrimination in a variety of forms.” Hierdie tipe diskriminasie staan voorop in Mbogeni Ngema se drama *Asinamali!*. Die toneelstuk lewer sosiale kritiek op sosiale strukture wat op diskriminasie gebaseer is. Die objektivering van vroue in die toneelstuk kontrasteer egter sterk met die tema van diskriminasie (Steadman, 1991:81).

Tydens navorsing vir hierdie studie het dit aan die lig gekom dat daar ook ‘n ander konsep bestaan, sinoniem aan marginalisering, naamlik “othering”. Die konsep van “othering” word deur John Powell en Stephen Menendian (2014) bespreek. Powell en Menendian (2014) definieer “othering” soos volg: “A set of dynamic, processes, and structures that engender marginality and persistent inequality across any of the full range of human differences based on group identities.” Volgens Powell en Menendian is “othering” ‘n term wat verskillende tipes veroordeling verteenwoordig en ook marginalisering veroorsaak (Powell & Menendian, 2014). “Othering”, nes marginalisering, kan op verskillende vlakke plaasvind, soos ras, geloof en geslag, maar soos Powell en Menendian dit stel is “othering” nie beperk tot die dimensies nie (Powell & Menendian, 2014).

“Othering” en marginalisering, volgens Powell en Menendian, kan plaasvind in óf ‘n groep óf op ‘n individuele vlak (Powell & Menendian, 2014). Gedurende apartheid het “othering” en marginalisering op ‘n groepsbasis plaasgevind deur rassesseiding en op ‘n individuele vlak deur diskriminasie op individue omdat hulle as “anders” gesien is. Sowel “othering” as marginalisering word gebruik as vertrekpunt vir die teoretiese raamwerk van die tesis.

‘n Belangrike eienskap van beide “othering” en marginalisering, is die idee dat regeringsvrees van die “ander” gebruik om hul eie politieke agenda te bevorder. Hierdie strategie van vrees kan duidelik in die Suid-Afrikaanse politieke konteks gedurende apartheid gesien word – die Nasionale Party wat angste aangevuur het teen nie-blanke Suid-Afrikaners. Die politieke strategie om vrees te gebruik vir ‘n politieke agenda is eeuwe oud – die Grieke is alreeds deur Aristotles gewaarsku teen demagoë. Mark Percy en Jeremiah Clabough definieer ‘n demagoog

as ‘n “political agitator who appeals to the passions and prejudices of the mob in order to obtain power or further his own interests” (2018:346). Verder beweer Percy en Clabough dat ‘n kenmerkende eienskap van ‘n demagoog iemand is wat ‘n beter toekoms belowe vir ‘n sekere groep mense, maar altyd teen koste van ‘n ander groep (2018:346). ‘n Voorbeeld van ‘n demagoog in die Suid-Afrikaanse konteks gedurende apartheid, was D.F. Malan, Pik Botha en P.W. Botha, om slegs ‘n paar te noem. Elkeen het ten koste van nie-blanke Suid-Afrikaners ‘n beter Suid-Afrika vir blanke Suid-Afrikaners belowe. Hierdie beter Suid-Afrika was belowe deur die “othering” en marginalisering van nie-blank rasse-groepe, asook individue wat as “anders” gesien is.

Pieter-Dirk Uys en Nataniël vorm deel van die groepe wat “othering” en marginalisering ervaar het, en wat ook dit aangespreek het. Uys en Nataniël het “othering” en marginalisering ervaar omdat hulle as “anders” gesien is in die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Uys maak die stelling in ‘n onderhoud met David Lieberfeld dat “I am part of that marginalised group” en Terésa Coetzee, in Alt-Erasmus en Viljoen, maak die stelling dat “hy [Nataniël] is so volksvreemd” (1997:69)(Alt-Erasmus & Viljoen, 2021:55). Aangesien sowel Uys as Nataniël deel gevorm het van ‘n gemarginaliseerde groep, kon hulle elkeen op sy unieke manier teen apartheid protesteer deur die karakters wat hulle geskep het.

Segregasie speel ‘n groot rol in “othering” en marginalisering. In Suid-Afrika is “othering” en marginalisering deur segregasie veroorsaak. Wetgewing in Suid-Afrika het segregasie bevorder. Aangesien van die feit dat die konnotasie van die woord “segregasie” nie uitsluitlik negatief is nie, word die woord in Suid-Afrika as inherent negatief beskou as gevolg van die negatiewe uitwerking wat rasse-segregasie op die land gehad het. Powell en Menedian is wel van mening dat daar ook ‘n positiewe kant aan segregasie is, byvoorbeeld die segregasie tussen seuns en dogters op hoërskool om die leerproses te bevorder. Volgens Powell en Menedian is segregasie “the denial of the ‘other’s’ full humanity or results in greater intergroup inequality” (Powell & Menedian, 2014).

In Suid-Afrika is “othering” en marginalisering veroorsaak en bevorder deur segregasie. Segregasie was dus een van die hoofredes vir die protestantebeweging in Suid-Afrika.

2.3 Protesteater

2.3.1 Definiëring van Protesteater

Wanneer daar aan apartheid gedink word, is daar sekere konsepte wat vooropstaan, naamlik. rasseonderdrukking, diskriminasie en die marginalisering van sekere groepe. Hierdie konsepte is sentraal tot apartheid en het bygedra tot die verskynsel genaamd protesteater. Du Preez (2001) verduidelik dat protesteater in wese anti-apartheidsteater is, of, soos Ian Steadman dit stel, “anti-apartheid toneelstukke” (1991:77).

Die term “protesteater” word direk gekonnoteer met apartheid in Suid-Afrika, omrede dit as middel gebruik is om teen die rasse-ideologieë van die apartheidsregering te protesteer. Volgens Candice Williams het protesteater krities na die stelsel van apartheid gekyk en was dit sosiaal relevant as gevolg van die onderwerpe wat protesteater aangespreek het (Williams, 2016:66). Alhoewel protesteater self teorieë, metodologieë, leidende praktisyns, ondersteuningsgroepe en ‘n oorsprong gehad het (Esterhuizen, 2005:10), is dit sinoniem met ander tipes teater, soos teater in die opvoedkunde, gemeenskapsteater, anti-apartheidsteater, asook teater vir ontwikkeling. Wat hierdie tipes teaterpraktyke gemeen het, is die oorkoepelende idee van sosiale verandering. Esterhuizen skryf dat daar ‘n gemene doel in die voorgenoemde tipes teater bestaan (2005:10). “Workshop theatre” of “werkswinkelsteater” is ‘n term wat bykans sinoniem is met protesteater. Protesteater se hoogtepunt was tydens die ’70’s en ’80’s. In *Theatre and Society: Reflections in a fractured mirror* beweer Hauptfleisch dat ‘n groot volume apartheidswetgewing binne hierdie tydperk in werking getree het (1997:96). Een hiervan was ‘n wet wat in 1965 voorgestel is en wat swart kunstenaars en wit kunstenaars verbied het om saam te werk (Williams, 2016:68). Werkswinkelsteater het gehelp dat swart en wit Suid-Afrikaanse kunstenaars wel kon saamwerk. Dit het ook gekeer dat die regering swart teatermakers kon arresteer. ‘n Voorbeeld van protesteater waar lede van die toneelstuk aangehou en gearresteer is, was tydens die vertoning van Mthuli Shezi’s se toneelstuk, *Shanti* (1976). Hieronder volg ‘n uittreksel van die gebeure volgens Philemon Wakashe.

“resulted in the arrest of members who were detained under the Terrorism Act for staging their play. The theatre people were charged with wanting to transform the state by revolutionary means. The government said they had conspired to make, produce, publish or distribute subversive and anti-White utterances, writings, plays, and dramas” (Wakashe, 1986:41).

Ander voorbeelde van protesteater is stukke soos *Sizwe Bansi is Dead*, *The Island*, *Survival*, *Egoli*, *The Hungry Earth*, *Woza Albert!* en *Bopha!*. Hierdie toneelstukke is almal gelaai met sentrale eienskappe van die ideale en begrippe van protesteater. Die toneelstukke het ook die werkswinkelformaat geïnkorporeer wat, soos hierbo genoem, al die deelnemers daaraan mag gegee het. Hierdie ondersoek het ten doel om bloot te lê hoe Pieter-Dirk Uys en Nataniël protesteater, gekombineer met ander elemente, gebruik het om teen apartheid te protesteer.

Protesteater word oorkoepelend gedefinieer, of beskryf, deur dit wat dit nê is nie. Candice Williams meld in haar verhandeling dat David Fick se resensie van *Three Little Pigs* vele vurige debatte ontlok het oor of die stuk wel as protesteater geklassifiseer kan word al dan nie (Williams, 2016:98). Fick redeneer dat die stuk nie protesteater nie omdat dit, volgens hom, geen direkte “call to action” bevat het nie – dit wat grootliks kenmerkend was van protesteater in die 1980’s (Williams, 2016:98). Philemon Wakashe is van mening dat ware protesteater nie befonds kan word, of geassosieer kan word met projekte wat deur die staat befonds word nie (1986:41). Ian Steadman beweer dat ’n mens, deur weerstandstoneelstukke met mekaar te vergelyk, kan sien hoe die eienskappe van die toneelstukke verander het.

“Protest plays portrayed sufferings of oppressed South Africans. The resistance plays took the image of South African politics of the 1980s – the freedom song, the *toyi-toyi* dance and the burning-tyre ‘necklace’, and presented a vision of political liberation” (Steadman, 1991:84).

Gevolgtlik sal sekere sleuteleienskappe van protesteater afsonderlik gedefinieer moet word alvorens protesteater op sigself gedefinieer kan word. Alhoewel kritici nie noodwendig saamstem oor watter eienskappe in protesteater gevind kan word nie, kan eienskappe en temas wat gereeld voorkom, wel identifiseer word.

Temas wat in protesteater ontwikkel het, het deurgaans verander omdat dit deur die maatskaplike en politieke atmosfeer in die Suid-Afrikaanse samelewing beïnvloed is. Hierdie protestoneelstukke het iets gemeen gehad, naamlik om die onderdrukking wat apartheid veroorsaak het, uit te lig en die toneelstuk te beëindig met ’n morele les of siening oor wat volgende moet gebeur om dinge te verbeter. Die rol van protesteater in Suid-Afrika, veral tydens die ‘70’s en ‘80’s, kan nie oorskat word nie. Met die koms van sensuur wat op Suid-

Afrikaanse teater afgedwing is, het teater 'n nuwe funksie bygekry, naamlik om mense in te lig. Steadman skryf:

“Theatre practitioners saw this role as one which demystified South African social life, pulling aside the veils of respectability to reveal the hidden and often unrecognised evils of apartheid: its causes, its insidious structures, and the possibilities of its demise” (1991:87).

Soos die verantwoordelikheid om die samelewing in te lig gegroei het, het die rol van teater ook gegroei. In 'n stadium is teater vir sekere gehoorlede in sekere areas verban, soos in die geval van Maishe Maponya se twee toneelstukke. Beide toneelstukke is deur die sensuurraad goedgekeur om opgevoer te word, maar dit kon slegs by die Markteater opgevoer word en nie in informele nedersettings (townships) nie. Hiermee het protesteater 'n nuwe morele doelstelling bereik. Steadman beweer dat hierdie tipe teater so prominent was gedurende die 1980's, dat dit byna onmoontlik is vir teatergehoore om nie te weet wat in Suid-Afrika aangaan nie.

Wanneer 'n mens protesteater met betrekking tot Suid-Afrika tydens apartheid wil definieer, kyk 'n mens gevolglik na anti-apartheidsteater wat daarop gemik was om die gemarginaliseerdes en onderdruktes in te lig. Protesteater het gehore met 'n morele plig gelaat om te bevraagteken wat om hulle gebeur – soos die lyding van gemarginaliseerde mense om hulle. Daar was nou 'n verantwoordelikheid om 'n beeld te skep van hoe dinge behoort te wees – 'n beeld wat, volgens Steadman, 'n visie van politieke vryheid voorgestel het (1991:84). Protesteater het tydens die sewentiger- en tagtigerjare gefloreer. Temple Hauptfleisch redeneer dat die 1970's en 1980's twee van die mees produktiewe dekades in driehonderd jaar se kulturele aktiwiteite was (2010:78). Teatermakers se produktiwiteit het vlamgevat vanuit die behoefte om te protesteer en apartheidsideologieë aan te spreek. Teaterpraktisyns het apartheid deur middel van teater aangespreek, en die manier hoe dit gedoen is, was deur gebruik te maak van sekere teatermiddele soos komedie, satire en kabaret te gebruik.

Voor 'n bespreking oor Pieter-Dirk Uys en Nataniël later in die hoofstuk, word daar eers oor komedie, satire en kabaret besin. Dit is belangrik om daarop te let dat daar nie net een werkende definisie bestaan vir hierdie terme nie. Die volgende aanhaling van Jessica Davis is dus 'n goeie vertrekpunt:

“Farce means farce, not just slapstick (although that is an important component of farce); farce is not satire (although satire might make use of farcical techniques); satire is more than parody (although many parodies are satiric); and comedy is the larger term that embraces all these and other, different comic styles or flavours as well” (Davis, 2017:10).

2.4 Komedie

2.4.1 Algemene oorsig van komedie

Die oorsprong van komedie kontrasteer met die oorsprong van tragedie. Anders as tragedie se grondslag, wat in Aristotles se *Poetics* lê, het komedie geen duidelike vertrekpunt nie. Hierdie tesis se definiëring van komedie steun sterk op Matthew Bevis se definisie van komedie. Soos ook die *Oxford Word Dictionary*, definieer Bevis komedie as ’n verhoogvertoning met ligte en vermaaklike karakters. Dieselfde tipe definisie kan gevind word vir die woord “comic” in “the comic side of drama, or life” (reference matthew). N.J. Lowe definieer komedie soos volg:

“Comedy, from Greek *komoidia*, is a word with a complex cultural history. Its modern, as opposed to its ancient, use covers all formally marked varieties of *performed humour*, whether scripted or improvised, group or solo, in any medium: theatre, film, television, radio, stand-up, and various hybrids and mutations of these. It is also, by extensions, applied more loosely to novels and other non-performance texts that share recognisable features of plot, theme, or tone with the classical tradition of comic drama.” (2007:1)

Alhoewel die oorsprong van komedie onduidelik is, is die studie van die ontwikkeling van komedie egter nuttig, aangesien dit as ’n middel kan dien om die samelewingkwesties wat deur komedie aanspreek word, te ontleed. Daar bestaan ’n verskeidenheid genres en tipes komedie, maar ’n algehele, oorkoepelende definisie vir komedie wat op hierdie studie betrekking het, lui soos volg: “To hold a mirror up to society to reflect its follies and vices, in the hope that they will, as a result, be mended” (Britannica Academic, 2020). Ladegaard redeneer dat komedie, in die heel beste gevalle, selfrefleksie bewerkstellig (Ladegaard, 2017:180). Ons weet uit bogenoemde definisie dat daar ’n verband bestaan tussen komedie en die kritiek van ideologieë. Hierdie idee is aanvanklik deur Alenka Zupančič voorgestel (Ladegaard, 2017:181). Komedie se gebruik in die Suid-Afrikaanse samelewing is belangrik, omdat talle teaterpraktisyns dit as vertekpunt gebruik het om apartheid se gruweldade aan te spreek – veral Pieter-Dirk Uys en Nataniël. Komedie het veral ’n voorste sitplek ingeneem tydens apartheid in die 1970’s en

1980's. Volgens Timothy Johns het daar iets eienaardig tydens die 1980's begin gebeur: apartheid in Suid-Afrika is blootgelê en mense het begin lag (2009:211). Om te lag het 'n spesifieke tipe mag in Suid-Afrikaners aangewakker. In 425 v.C. het Aristophanes aan Cleon gesê, "I am a comedian, so I will speak about justice no matter how hard it sounds to your ears" (Wilstein, 2014). Hierdie stelling is vandag nog waar, veral vir die twee teaterpraktisyns wat hier ondersoek word, aangedien hulle komedie, of eerder politieke satire, aan die samelewing gelewer het. Dit het gehoorlede laat dink, terwyl hulle ook lag (Why is Aristophanes called the Father of Comedy, 2018).

2.4.2 Komedie en lag

'n Sekere element en 'n groot komponent van komedie is lag. Aristophanes het ook gepraat van die krag wat lag en hoe dit 'n gehoor laat dink. Van Zyl bespreek ook die krag van lag: "Wanneer 'n gehoor lag, ontbloom hulle hulself op 'n manier" (2008:24). Alhoewel komediante, satirici en kabaretartieste floreer op 'n gehoor wat lag, lê die krag van lag in die spontaneïteit daarvan. Volgens Van Zyl is lag "n spontane reaksie op 'n spontane gevoel en maak [dit] staat op die oorspronklikheid en skerpsinnigheid van die konteks waarin die komiese voorkom" (2008:24). Die lag van 'n gehoor kan nie ontleed word nie, want alles waarvoor daar gelag word, is nie noodwendig snaaks nie; lag word intendeel as 'n wapen gebruik om die gehoor tot sekere insigte te bring.

Sigmund Freud (2005) besin oor die idee van humor in sy boek *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Hy het 'n teorie rondom humor wat analiseer hoe 'n grap wat gemaak word, selde net 'n grap is, maar tot 'n mate ook versteekte waarhede bevat (Billig, 2005:139). Pieter-Dirk Uys en Nataniël het beide tot 'n mate Freud se "humour-theory" bewys deur grappe te maak oor apartheid, met versteekte waarhede om die wreedheid van die samelewing vir die gehore uit te wys. Michael Billig (2005) brei verder uit oor hierdie idee van versteekte waarhede in sy boek *Laughter and Ridicule: Towards Social Critique of Humor* en maak die volgende stelling: "We wish to conceal from ourselves knowledge about the dangerous psychological forces that guide our daily conduct" (2005:139). By Pieter-Dirk Uys en Nataniël was hierdie "dangerous psychological forces" die Nasionale Party se apartheidswetgewing en die wyse waarop die party die samelewing oor rassesseiding geïndoktrineer het. Freud het onderskei tussen twee tipes grappe. Die eerste is 'n "innocent joke" en hiermee meen Freud dat die grap nie noodwendig 'n doel dien nie. Die tweede tipe grap is die "tendentious joke", 'n grap wat wél 'n doel dien (Billig, 2005:153). Freud se "tendentious joke" word gebruik deur beide Pieter-

Dirk Uys en Nataniël se wie se toneelstukke ‘n doel gedien het om teen apartheid te protesteer en sosiale kwessies in Suid-Afrika aan te spreek (Billig, 2005:153). Freud brei verder uit oor die “tendenious joke” en sê dat ‘n eienskap van hierdie grap is “[to] evade restrictions and open sources of pleasure that have become inaccessible” (Billig, 2005:154). Pieter-Dirk Uys en Nataniël het met hul toneelstukke die sensuurwette van apartheid vermy en grappe gemaak, of eerder stellings gemaak oor die Nasionale Party se rasseonderdrukking. Wat gehore laat lag het vir die werk van Uys en Nataniël, was die feit dat daar agter elke stelling ‘n “underlying content” was. Dit impliseer dat, wanneer Uys of Nataniël oor ‘n apartheidsfiguur of -wet ‘n grap gemaak het, die gehoor deeglik bewus was van die onderliggende druk, of het oor inligting hierdie figuur beskik; dit het die komedie van die stelling en konteks geïntensiveer (Billig, 2005:157).

Uys sê, volgens Van Zyl, “wit en swart mense lag oor dieselfde dinge, maar van verskillende kante” (2008:24). Die konteks van die komedie is dus van uiterste belang, anders sal die gehoor dit dalk nie snaaks vind nie. Uys en Nataniël gebruik die krag van lag in hul produksies, maar, soos Freud opgemerk het oor lag, “no behaviour remains more unexplained” (Nelson, 2012:16).

2.4.3 Komedie en klug

In ‘n persoonlike brief aan Brian Rix skryf Michael Frayn dat ‘n klug wonderlik is as dit werk en aaklig is as dit nie werk nie (Davis, 2017:10).

Binne komedie is daar verskillende style van komedie wat gebruik kan word, byvoorbeeld satire, romantiese komedie, absurdisme, en die klug. Net soos in komedie, is daar nie ‘n vaste definisie van wat ‘n klug is nie, maar eerder ‘n verskeidenheid definisies. Volgens Jessica Davis is daar relatief min oor die klug geskryf, wat kontrasteer met hoeveel daar al oor ander vorme van komedie geskryf is (2017:9). Verder brei Davis uit dat die beste manier om ‘n klug te definieer, is om na ‘n beperkte aantal voorbeelde wat beskikbaar is, te kyk (2017:9).

Alhoewel daar in die literatuur neergekyk word op klugte, wys die geskiedenis dat klugte wel gehore gewoonlik baie beïndruk en vermaak, aldus Davis (2017:11). Sekere elemente onderskei klugte van satire, parodie en kabaret. Volgens Davis verlustig ‘n teaterpraktisyn hom-/haarself in ‘n klug om oor sekere taboe onderwerpe te praat, maar vermy in geheel die

lewering van enige morele kommentaar of sosiale kritiek. Om die rede blyk dit dat gehore die klug snaakser vind (2017:2). In klugte is daar 'n fyn skeidslyn tussen “aanstoot gee” en “vermaak verskaf”.

Klugte bestaan nie uit komplekse karakters nie, maar eerder uit eenvoudige karaktertipes. Grappe is eerder direk en visueel uitgebeeld as in lang dialoë te voer; 'n klug is in sy eenvoudigste vorm konserwatief (Davis, 2017:3). Ander teatervorme (soos kabaret) maak van klugelemente gebruik, wat slapstick, innuendo en stereotipiese karakters insluit. 'n Eienskap van die klug wat dit van ander tipes komedies (en selfs vorme soos kabaret) onderskei, is dat daar nooit 'n morele les is wat oorgedra moet word nie. “No preaching for a revolution”, aldus Davis (2017:3). Dit is in hierdie opset waar die werk van Uys en Nataniël, alhoewel hulle soms klugtige elemente in hul werk inkorporeer, van die klug onderskei word.

2.4.4 Komedie en satire

Binne die komedie as genre is daar duidelike elemente wat die komiese slaankrag van die vorm ondersteun. Hierdie elemente is humor, satire, en ironie (Singh, 2013:66). Om humor, satire en ironie (as onderafdelings van komedie) te definieer, is nêr so moeilik as om komedie te probeer definieer. J.B. Priestly meen dit sal 'n jaar neem om hierdie konsepte te verduidelik, selfs vir 'n hardwerkende filosoof. Hierdie terme word ook dikwels met mekaar verwar (1929:542). Die drie genoemde elemente is sterk teenwoordig in Uys en Nataniël se werk. Satire, as 'n komiese element, word hier as teoretiese raamwerk gebruik om aan te toon hoe satire as protesmiddel teen apartheid gebruik is. Daar word veral aan satire aandag geskenk omdat beide Uys en Nataniël se werk as politieke satire geklassifiseer kan word.

2.5 Satire

2.5.1 Algemene oorsig van satire

Patricia Meyer Spacks stel die vraag of satire in der waarheid deel vorm van 'n genre, aangesien daar so 'n wye verskeidenheid van definisies is met betrekking tot wat satire is en tot watter genre dit behoort (McMurty, 1993:1). Mervyn McMurty is van mening dat nie eens twee akademiërs kan saamstem oor watter definisie die regte definisie vir satire is nie, maar eerder dat daar sekere bestanddele is wat alles deel vorm van satire: “burlesque, transvesty, caricature,

grotesque, allegory, fantasy (...) sarcasm, invective, ridicule, and irony with forms as varied as the monologues, epic, narrative, poem, ballad, sonnet, novel and play” (1993:1).

Die oorsprong van Westerse satire lê by die Antieke Grieke, of Griekse filosofie, wat op sy beurt die latere Romeinse satire beïnvloed het (Nicholas Diehl, 2013:311). Laura Garrison skryf dat die vroegste vorme van satire by die antieke Egiptenare ontstaan het (*Egypt's Ancient Comedy History: 2011*). Jare hierna het die Griekse filosoof, Aristophanes, bekend geraak as een van die eerste satirici. Omdat daar toe nog nie 'n term of definisie toegeskryf kon word aan wát hy gedoen het nie, was dit die Romeine wat heel eerste satire gedefinieer het. Satire is dus tydens die goue era van die Romeinse ryk gedefinieer. Marcus Fabius Quintilianus, 'n Romeinse leermeester, het gesê dat satire geheel en al Romeins was (John, T Gilmore book bib). Die tesis werk met Melville Clark se definisie wat hy voorstel vir satire in Arthur Pollard se boek *Satire (1970)*:

“It swings backwards and forwards, on an ellipse about the two foci of the satiric universe, the exposure of folly and the castigation of vice; it fluctuates between the flippant and the earnest, the completely trivial and the heavily didactic; it ranges from extremes of crudity and brutality to the utmost refinement and elegance, it employs singly or in conjunction monologue, dialogue, epistle, oration, narrative, manners-painting, character-drawing, allegory, fantasy, travesty, burlesque, parody, and any other vehicle it chooses; and it presents a chameleon-like surface by using all the tones of the satiric spectrum: wit, ridicule, irony, sarcasm, cynicism, the sardonic and invective” (Pollard, 1970:5).

Die geskiedenis van satire ossilleer tussen twee teenstellende perspektiewe. Die eerste perspektief dui daarop dat satirici uit hulle harte praat, en die tweede dat satire vervaardig word, ten spyte van die feit dat die satirikus daarop aandring dat dit nie so is nie (Rosen, 2013:321). Ralph Rosen beweer dat elkeen van hierdie perspektiewe waarheid inhou, maar dat elkeen verder bespreek kan word.

2.5.2 Op soek na 'n definisie van satire

Robert Elliot (2020) definieer satire soos volg:

“[A]rtistic form, chiefly literary and dramatic, in which human or individual vices, follies, abuses, or shortcomings are held up to censure by means of ridicule, derision, charicature, or other methods, sometimes with an intent to inspire social reform.”

Daar bestaan nie ’n vaste definisie vir satire nie, maar eerder ’n stel beginsels wat die einddoel van satire verken. Samuel Johnson (1970:2) beweer dat satire beide kan herstel en genees. Alhoewel nie alle satirici hierdie eienskappe uitbeeld nie, moet satire, in die ideale vorm, gesien word as ’n “morele polisieman”. Pollard beweer dat satire altyd uiters bewus is van die verskil tussen wat dinge is en wat dinge eintlik moet wees (1970:4). Alhoewel daar ’n verskeidenheid definisies vir satire bestaan, is die oorkoepelende idee van satire dat dit met moraliteit te make het. Een van die hoofredes waarom teaternavorsers sukkel om satire te definieer, is die feit dat navorsers hul definisies en beskrywings van satire koppel aan satire in die letterkunde (McMurty, 1993:4). Daar is ’n besliste verskil tussen satire wat in die letterkunde voorkom en satire op die verhoog. Peter Nichols maak die stelling dat satire op die verhoog gewoonlik ook beïnvloed word deur die akteur, die regisseur en die stel. Derhalwe kan satire wat in die letterkunde voorkom nie as wegspringpunt dien vir satire op die verhoog, of daarmee vergelyk word nie; die twee vorme van satire is verskillend (McMurty, 1993:4).

Satire bestaan nie slegs in een suiwer vorm nie, maar eerder uit vele vorme. Pollard skryf dat dit belangrik is om tussen satire, ironie en komedie te onderskei. Pollard sê dat daar wel satiriese komedie bestaan, maar ook komedie en ironie wat nie satiries is nie, of komedie wat meer vrygewig is as ironie, en meer ernstig is as satire (1970:5).

Samuel Johnson, John Dryden en Alexander Pope se werk toon eienskappe wat verwant is aan satire. Samuel Johnson beweer: “Satire is a poem in which wickedness or folly is censured” (Pollard, 1970:1). Alhoewel goddeloosheid en dwaasheid eie aan die genre is, is dit beperkend om die definisie van satire slegs aan ’n gedig te koppel. John Dryden het satire verder gedefinieer deur te beweer dat die ware doel van satire die regstelling van euwels is: “The true end of satire is the amendment of vices” (Pollard, 1970:3). Alhoewel daar talle debatte oor tipes satire ontstaan, bied Alexander Pope ’n perspektief wat die idee weerspreek dat ’n satire slegs één mens moet aanval. Pope satiriseer Atticus in *Epistle to Dr Arbuthnot*; maar nie net Addison word gekritiseer nie, maar ook alle lede van die publiek wat, soos Addison, “aloof, jealous and complacent” is (Pollard, 1970:2-3). Satire verander egter voortdurend. Pollard redeneer dat

satire soos 'n verkleurmannetjie funksioneer en alewig aanpas in die omgewing en konteks waarin dit gevind word en funksioneer (1970:3).

'n Algemene doel van satire is om die gehoor van 'n sekere uitgangspunt of siening te oortuig – 'n siening wat sekere euwels en dwaashede van die samelewing aanspreek. Die tegniek wat gebruik word verskil van satirikus tot satirikus, maar wat elke satirikus gemeen het, is die feit dat hulle gehoorlede het. Alhoewel die term satire sinoniem is met ander terme soos die burleske, ironie, parodie en karikatuur, is dit grotendeels gebruik om die dwaashede en slegte dade van die samelewing uit te wys en te bespot (Singh, 2013:67). Satire vorm deel van komedie, of is 'n afstammeling van komedie. Volgens Hallel Onoh soek satire grootliks skoor met mense of instansies oor hul foute, en mik dit om aandag te trek. In sommige gevalle sal satire die katalisator vir verandering wees (2015:3) Die konsep van satire sal ondersoek word in terme van die komiese krag wat dit vir teaterpraktisyns bied.

Pieter-Dirk Uys en Nataniël het op satire staatgemaak as 'n manier om apartheid te bespot en teen te staan. Uys het al genoem dat die satire van vandag nie soveel krag het soos dié van die 1960's nie (Satire and Freedom, 2015). Hy word steeds beskou as een van die beste politieke satirici. Uys stem egter nie heeltemal saam nie:

“It was a case of survival, I think the only reference to satire in my life was Lenny Bruce and the work he did in America, and he had the ultimate definition of satire; satire is tragedy + time = satire, and so I was always aware that my material would never be satire, because I had to put onstage what was happening ten minutes before”. (McMurty, 1993: 285)

Dit is noodsaaklik om daarop te let dat die meeste van Suid-Afrika se teaterkunstenaars nie hulself as satirici beskou nie. Baie van die teaterkunstenaars beskou die definisie van satire as te eenvoudig vir die werk wat hul lewer. Volgens McMurty is die meeste kunstenaars se definisies van satire oningelig (1993:10). Pieter-Dirk Uys het al in verskeie onderhoude die stelling gemaak dat hy nie dink sy werk kan aan een definisie gekoppel word nie: “I never think about them [definitions], I just have to do what has to be done. I don't find myself slotting into any one definition.” Suid-Afrikaanse gehore en resensente verwys egter dikwels na Uys se werk as politieke satire (McMurty, 1993:12). Nes Uys, teken Mark Banks beswaar aan teen die

eenvoudige idee dat sy werk net satire is, maar weer eens word hy en sy revues, volgens McMurty, dikwels as “populêre satire” beskryf (1993:12). Nataniël, nes Uys en Banks, maak ook die stelling dat hy nie ‘n kabaretkunstenaar of satirikus is nie, maar weer eens is gehoorlede en resensente se beskrywing van sy werk gekoppel aan sy gebruik van satire en kabaret om sosiale en politieke kommentaar te lewer. Dus is daar waarheid aan McMurty se stelling dat die kunstenaars tot ‘n sekere mate oningelig is oor wat satire is, en dat daar tot ‘n mate ‘n negatiewe konnotasie is aan die woord, weens ‘n minagting vir die term. George S. Kaufman verduidelik verder die minagting van satire: “Satire is what closes Saturday night” (McMurty, 1993:12).

Anders as Uys se werk, het Nataniël gereeld nét van satire gebruik gemaak, veral tydens die 1980’s. Nataniël kon homself beskerm teen apartheidswetgewing wat enige vorm van anti-apartheidsaktiwiteite verban het. Anders as Nataniël, het die Workshop 71-groep wel sensuur en intimidasie deur die polisie ervaar. Nataniël kon homself beskerm deur sy werk te vermom deur verskillende vorme van satire te gebruik. Sodoende kon hy aanhou om politieke kommentaar oor apartheid te lewer. Alhoewel sy werk nie te alle tye blatant en openlik polities is nie, het hy sekere politieke elemente op ‘n satiriese wyse vermom. Maryke Nel skryf dat beide Pieter-Dirk Uys en Nataniël “uitstekende satirkusse is” en dat satire as hoeksteen in elkeen se werk gesien kan word (2011:51). Die hoeksteen, satire, het tot ‘n groot mate Uys en Nataniël se gebruik van kabaret ondersteun.

2.5.3 Die satirikus

Arthur Pollard ondersoek en ontleed die satire deur die satirikus met ‘n predikant te vergelyk. Volgens hom is die verskil tussen ‘n satirikus en ‘n predikant die feit dat ‘n predikant deugde aanvaar (Pollard, 1970:1). In kontras hiermee is die satiris, wat wil hê lesers moet gedrag identifiseer en veroordeel (1970:1). Satire en die satiris is nie sinoniem met mekaar nie, maar hulle het met mekaar te make, omdat beide se definisies en eienskappe mekaar oorvleuel.

Pollard meen ‘n satirikus is gewoonlik ‘n minderheidsfiguur, maar kan dit nie bekostig om as ‘n verstoteling bestempel te word nie. “For him to be successful his society should at least pay lip-service to the ideals he upholds” (1970:4). Leonard Feinberg skryf dat talle kritici saamstem dat die hoof funksie van ‘n satirikus moralisering is (1963:18). Humbert Wolfe beweer “the satirist is halfway between a preacher and wit; he has the purpose of the former, uses the

weapon of the latter” (1963:21). Dus is die satiris ’n morele kompas wat die samelewing se wandade nie aanvaar nie, maar eerder daarvan pret maak en dit kritiseer. Daar is altyd ’n slagoffer wat deur die satirikus gekritiseer word ten einde die gehoor verder te lei na die ideale wat die satirikus as reg beskou. Die slagoffer in die geval van hierdie studie is apartheid en die gehoor wat deel van die apartheid-sisteem gevorm het.

2.5.4 Eienskappe van Satire

Hierdie studie ondersoek spesifiek die gebruik van kritiek en humor as een van die belangrike eienskappe van satire.

Kritiek en humor vorm ’n integrale deel van satire. Volgens McMurty is kritiek en humor twee van die mees prominente en nodige eienskappe van satire (1993:19). Kritiek met betrekking tot satire is, volgens Johnson, die idee van “a poem in which wickedness or folly is censured. Proper satire is distinguished by the generality of its reflections” (Vilmar, 2009:1). Verder skryf Ronald Pulson met betrekking tot kritiek in satire, oor die idee van “vituperatio” wat beteken dat satire iets in die samelewing aanval, maar dat satire ook die gehoor op die ou einde van iets wil oortuig (2019:4). Humor kan ook op verskillende maniere ten opsigte van satire geïnterpreteer word. Volgens McMurty gebruik Joshua Kirby die idee van “amusement” en Pieter-Dirk Uys die idee van komedie; desnieteenstaande, wanneer daar besin word oor humor in satire, word dit duidelik dat beide die idee van “amusement” en komedie gebruik (1993:19). Dit is wel belangrik om daarop te let dat daar wel ’n verskil is tussen humor in satire en om ’n gehoor te laat lag. McMurty maak die stelling dat wanneer ’n gehoorlid lag, moet dit geassosieer word met die kritiek wat die satire lewer, anders misluk die satire en die kritiek wat gelewer word. In ’n onderhoud met Ruda Landman vertel Pieter-Dirk Uys dat apartheid glad nie snaaks was nie, maar dat hy humor as ’n wapen gebruik het (Humor is a weapon of mass destruction, 2015). Dit sluit aan McMurty se stelling dat kritiek in satire snaaks kan wees vir ’n gehoorlid, maar dat die humor daaragter gebruik moet word om ’n boodskap oor te dra. McMurty maak die volgende finale stelling:

“For it is mainly accepted that comedy evokes laughter mainly as an end in itself where satire derides by using laughter as a weapon against a particular target” (1993:20).

2.6 Algemene oorsig van Kabaret

Volgens Mamo Alto lê kabaret se oorsprong in “private salons and palours, cafe-concerts and bars, brothels and rent parties, and even street performances” (Alto, 2020:532). Later het kabaret verder ontwikkel en is in ’n meer gesofistikeerde omstandighede opgevoer. Kabaret, in sy mees eenvoudige vorm, kan gesien word as ’n tipe opvoering wat die “vierde muur” breek om ’n direkte gesprek met die gehoor te voer. Hennie Aucamp brei verder uit oor die oorsprong van kabaret in Frankryk, Nederland en Duitsland. Daar was gewoonlik tafels en stoele sodat die gehoor maklik iets kon drink na die vertoning plaasgevind het (Van Zyl, 2008:11). Van der Bijl skryf soos volg oor die oorsprong van kabaret in Parys gedurende die 1800’s:

“[Cabaret] emerged either as a laboratory, a testing ground for young artists who often deliberately advertised themselves as an avant-garde, or as the satirical stage of contemporaneity, a critically reflective mirror of topical events, morals, politics and culture. In the best instances, it was both” (2018:63).

Voorts skryf Annelie van Zyl dat “kabaret dien as ’n spreekbuis vir kunstenaars om kommentaar te lewer op bestaande werke, gebeure en mense” (Van Zyl, 2008:11).

Dit is belangrik dat die studie ’n onderskeid tref tussen Cabaret en Kabarett. Volgens Hennie Aucamp is Cabaret “ontkleevertonings”, terwyl Kabarett “sosiale kritiek en politieke satire” gebruik (2013:10). Verder skryf Grethe van der Merwe dat, volgens Kurt Tucholsky, die onderskeid tussen Cabaret en Kabarett soos volg gesien kan word: “*Cabaret* verwys na die teatervorm waar die vermaaklikheidsgraad bó die van die ‘opvoedkundige’ graad gestel word, terwyl *Kabarett* na die vorm daarvan wat sosio-politiese kommentaar lewer, verwys” (2010:4). Dus fokus die studie op die gebruik van kabaret of Kabarett as protesmiddel vir sowel Uys as Nataniël, aangesien beide teaterpraktisyns gefokus het op sosiale en politieke kommentaar, eerder as “ontkleevertonings”.

2.6.1 Kenmerke van kabaret

Net soos daar nie ’n vaste definisie is vir komedie en satire nie, is kabaret ’n moeilike konsep om te definieer. Aucamp beweer in sy *Essays Oor Kabaret* dat dit die “akademies-georiënteerde teatergangers” is wat aandring op ’n definisie van kabaret (2013:11). Kabaret in sy eenvoudigste vorm is ’n tipe opvoering wat sosiale en politieke kommentaar op ’n gemeenskap lewer. Verder is elke kabaret uniek. Van Zyl beweer “elke kabaret, soos elke kabarettis, het sy eie unieke styl, struktuur en doelstellings” (2008:11). Peter Jelavich glo

“cabaret was always subject to change (Van der Bijl, 2018:21). Alhoewel kabaret uniek is en ook konstant kan verander, is daar sekere idees en tegnieke wat inherent, of eerder eie, bly aan kabaret. Van der Bijl stel voor dat die kabarettetegnieke die gebruik van die volgende insluit: “topical satire, political content or protest and avant-garde principles” (2018:21). Verder skryf Alto dat ’n kabaret bestaan uit “song, spoken word, dance, poetry, monologues, anecdotes, improvisations, satire, burlesque, skits or sketches, feats of seemingly superman skills, or any of them” (2018:21)(2020:533).

Soos reeds genoem, kan daar afgelei word dat kabaret gebruik word as ’n manier waarop kunstenaars vir sekere ideale van ’n gemeenskap protesteer. Peter Jelavich se werkende definisie van hoe ’n ideale kabaret moet lyk, blyk dus redelik omvattend te wees:

“It consisted of a small stage in a relatively small hall, where the audience sat around tables. The intimacy of the setting allowed direct, eye-to-eye contact between performers and spectators. The show consisted of short (five- or ten-minute) numbers from several different genres, usually songs, comic monologues, dialogues and skits, [and] less frequently dances, pantomimes, puppet shows, or even short films. They dealt in a satirical or parodistic manner with topical issues: sex, [...] commercial fashions, cultural fads [and] politics. [...] The presentations were linked together by a conférencier, a type of emcee who interacted with the audience, made witty remarks about events of the day, and introduced the performers.”

Kabaret vorm soms deel van ’n subgenre wat as ’n eenpersoonsvertoning geag word (Van der Bijl, 2018:15). Binne die Suid-Afrikaanse konteks word kabaret gewoonlik opgevoer in intieme ruimtes, “where a performer can converse with an audience in an intellectual way through satirical songs and sketches with a political undertone”(Van der Bijl, 2018:16). Kabaret wissel tussen “dramatic sketches and song”, en verder beweer Van der Bijl dat die opvoerder, of eerder die kabaretkunstenaar, in kabaret meer belangrik is as die karakterisering van die karakters wat uitgebeeld word (Van der Bijl, 2018:21). Hierdie aspek is duidelik in die werk van Nataniël en Uys merkbaar. Die karakters wat hulle uitbeeld, het ’n invloed op die gehoorlede, maar Uys en Nataniël het selfs ’n groter invloed op die gehoor, aangesien hulle, as individue self die karakters is. Volgens Van der Bijl word Nataniël se werk as ’n solokabaretkunstenaar geklassifiseer (2018:11).

Kabaret kan geken word aan die ruimtes waarin dit opgevoer word en die tipe gehore wat dit bywoon, maar soos bo genoem, het elke kabaretkunstenaar 'n spesifieke styl wat as kabaret geklassifiseer kan word. Herman Pretorius skryf dat “dit is onmoontlik om 'n presiese omskrywing te gee van wat die kabaret alles behels – daar is soveel definisies as wat daar kabaretkunstenaars is, en elkeen het 'n plekkie in die son” (Van Zyl, 2008:14). Verder gee Pretorius 'n kort oorsig van sekere kenmerkende faktore wat mens in kabaret kan vind:

“Kabaret is episodies. Die nommer in 'n program word gewoonlik net losweg deur 'n oorkoepelende titel verbind of deur 'n tema (argument) saamgehou. Individuele nommers duur dikwels net enkele minute en het uiters die lengte van 'n kort eenakter. Deur hierdie organisatoriese eienaardigheid en los nommers wat aanmekaar geryg is, word kabaret essensieel onderskei van die teater, opera en film, en word dit gestel langs die vari  t  , die poppeteater en die sirkus. Die kabaret het nie tyd vir eksposisie nie; geen tyd om dramatiese verwickelinge voor te berei nie. Hy gryp direk na die strot. In die kabaret kan die teaterganger nie omslagtig met inligting gevoer word nie, die kabarettis moet teer op die inligting wat die teaterganger reeds besit, wat hy saamgebring het teater toe” (Van Zyl, 2008:14).

Daar kan dus afgelei word dat een van die kenmerke van kabaret, die tipe gehore, 'n sekere kennis oor die “komiese nabootsings” moet dra (Van Zyl, 2008:14). Die gehoor se deelname word bepaal deur sekere menings wat gehoorlede mag hê, asook met watter menings hulle die opvoering verlaat. ‘n Gehoorlid met, byvoorbeeld, ‘n rassistiese uitkyk, se mening sal bepaal hoe hulle op die toneelstuk reageer.

Herman Pretorius let wel op drie elemente wat meestal in kabaret gevind word, naamlik satire, erotiek en sentiment:

“Satire het 'n morele onderbou wat die regstelling van die kwaad beoog, en in kabaret kom dit meestal voor in die vorm van bevegting en aggressie. Erotiek bevat bedekte of onomwonde verwysings na prostitusie, aborsie en eksperimentele seks, en beide erotiek en satire besit sentimente en emosies” (Van Zyl, 2008:15).

’n Verdere element waaraan kabaret geken word, is kontrasstelling. Volgens Van Zyl is dit “’n gewilde en belangrike element” (2008:15). Voorts beweer Van Zyl dat die kabarettis kontrasstelling nie net gebruik vir komiese doeleindes nie, maar ook om sekere temas aan te spreek. Van Zyl skryf: “Dit is net soos parodie, wat die verskille tussen twee betrokke gebeure of werke beklemtoon en die ideaal teenoor die werklikheid opweeg. Die algemeenste elemente wat met behulp van kontrasstelling in kabaret gebruik word, sluit die volgende in: travestie (verkleeding), parodie, karikatuur en ontmaskering” (2008:15).

2.6.2 Transvestie, parodie en karikatuur as elemente van kabaret

Volgens van Zyl is transvestie ’n element in kabaret wat spruit uit “tradisionele Duitse kabaret en hou [dit] ten nouste verband met die vervreemdingstegniek in dié sin dat ’n man in vrouklere, of ’n vrou in mansgewaad, optree” (2008:15). Hierdie kontras word gebruik om ’n sekere afstand en illusie te skep wat die boodskap wat die kabarettis wil oordra, ondersteun. Hierdie tegniek is duidelik teenwoordig in die werk van Uys. Alhoewel hy nie ’n transvestiet is nie, maar eerder ’n fopdosser, gebruik hy die tegniek met sy karakter, Evita Bezuidenhout. Van Zyl is van mening dat Uys “fokus op die vorming van die karakter en die intensie daaragter eerder as op die tegniek om ’n man in vrouklere voor te stel” (2008:16).

Parodie, of die aard van parodie, word dikwels vereenselwig met satire en daarmee vergelyk. Die rede hiervoor, volgens Van Zyl, is dat “albei deel vorm van die komiese wêreld” (2008:42). As parodie dan nie net vereenselwig word met satire nie, maar ook met karikatuur, kan daar tot die gevolgtrekking gekom word dat parodie ’n tipe kunsvorm is wat tussen verskeie kunsvorme wissel. Die een eienskap wat parodie anders maak as satire, ironie en karikatuur, is dat parodie afhanklik is van ’n bestaande stuk werk of teks. Soos Van Zyl beweer: “Dit is juis parodie se unieke styl wat toelaat dat ’n oorspronklike teks behoue bly en dat die parodie daarop dan met die oorspronklike teks deur middel van die absurde spot” (2008:42).

Karikatuur, verduidelik Van Zyl, is “kragtiger en growwer as parodie, maar swakker as travestie” (2008:17). Herman Pretorius het die volgende oor karikatuur te sê:

“Die karikatuur is basies ’n oordrewe verwringing van ’n wesenlike eienskap of kenmerk van iets of iemand. Daardeur ontstaan ’n wanverhouding, ’n wanstaltigheid: een skakel in die toeskouer se vooropgestelde verwagtinge of begrip van die werklikheid word

daardeur vergroot, sodat die oorblywende skakels nie langer op gewone wyse daarby geïntegreer kan bly nie” (Van Zyl, 2008:17).

Alhoewel karikatuur en parodie op verskeie vlakke met mekaar vereenselwig kan word, is daar wel ’n verskil. Die verskil tussen parodie en karikatuur lê in die feit dat karikatuur tot ’n sekere mate meer oordrewe is, volgens Van Zyl (2008:17). Waar Uys speel met parodie en karikatuur, neig sekere van sy karakters meer na karikatuur. Daar kan dus afgelei word dat karikatuur, nes parodie, ’n belangrike element is om te gebruik waar kritiek op politieke figure gelewer word. Van Zyl stel dit soos volg: “[O]ordrywing beklemtoon onder meer prominente liggaamsdele wat kenmerkend is aan ’n ras of persoon, byvoorbeeld Jode se neuse wat ’n spesifieke vorm het of Saartjie Baartman se groot boude” (2008:17). Hierdie herkenbare eienskappe van die politieke figuur in die karikatuur, maak dit moontlik vir die gehoor om dadelik te kan begryp watter figuur word geparodieer of bespot.

2.7 Die “waarheid” in komedie, satire en kabaret

Komedie, satire en kabaret het sekere elemente wat ooreenstem. Een van die elemente wat in al drie gevind kan word, is die element van die soeke of ‘n kollig te plaas op die waarheid. Daar kan dus afgelei word dat waarheid ’n prominente tema binne in komedie, satire en kabaret is. Dit kan ook gesien word in die werk van Pieter-Dirk Uys en Nataniël wat deur middel van hulle teaterproduksies oor alledaagse waarhede kommentaar lewer. Van Zyl beweer “sosiale kommentaar kan op enige manier gelewer word, maar kabaret is die spreekbuis vir die kabarettis waardeur hy die waarheid aan sy gehoor voorhou”, en dieselfde geld vir die satirikus en komediant (2008:21). Verder skryf De Vries dat hy altyd die temas van die lewe gebruik in sy produksies, want “die lewe is snaaks genoeg” (2008:14).

Voorbeelde van alledaagse temas kan deurlopend in die werk van Uys en Nataniël gesien word en soms is dit opmerklik dat nie een van die twee probeer snaaks wees nie, maar eerder bloot net verbatim vertel wat gebeur. Voorbeelde hiervan kan gesien word in Uys se *A Farce About Uys* en *Adapt or Dye*, en in Nataniël se *Dancing with John* en *Rubber*.

2.8 Die satirikus en kabarettis se individuele styl en teikengehoor

Die satirikus en kabarettis se gehoor is eie tot elkeen se unieke styl. Die satirikus en kabarettis het 'n persoonlike verhouding met hul gehoor, omdat die vierde muur dikwels gebreek word om sosiaal-politieke kommentaar te lewer. Die gehore wat satire en kabaret bywoon, is ook deeglik bewus van die intieme tipe teater wat dit is en dat dit in 'n groot mate verskil van tradisionele teater. Herman Pretorius skryf die volgende oor die verhouding tussen die kabarettis en sy gehoor:

“Die kabarettis speel: hy speel met alles wat die gehoor saam na die teater bring: gelykte oortuigings, beginsels, verwagtinge, vooropgestelde idees. Die kabarettis werp die teaterganger terug op homself, hy dwing die pasiënt om terselfdertyd ook die geneesheer te wees – en dit veronderstel 'n mondigheid by die teaterganger” (van Zyl, 2008:23).

Hierdie stelling van Pretorius wys daarop dat die gehoor bereid moet wees om deel te neem aan die kabaret. Van Zyl stel dit soos volg: “Die gehoor moet bereid wees om deel te neem, om saam met die kabarettis op die verhoog te lag of te huil, en om na te dink en te besef wat die werklike boodskap agter die kabaret is” (2008:23). Wat satire en kabaret nog meer intiem en persoonlik maak, is dat die satirikus en kabarettis dikwels sekere intieme stories van hulself, of persoonlike ervarings, deel. Volgens Van Zyl help dit om die gehoor te “boei en te beïnvloed” (2008:23). Dit is ook teenwoordig in die werk van Uys en Nataniël, maar hierdie aspekte sal verder in hoofstuk 3 en 4 bespreek word.

2.9 Samevatting

Die doel van komedie, satire en kabaret is om kommentaar te lewer op onregverdigde sosiale en politieke aangeleenthede. Elkeen van hierdie elemente kan afsonderlik gebruik word om die kwessies aan te spreek, maar soms werk komedie, satire en kabaret saam om kommentaar te lewer.

Komedie is vir lank net gesien as 'n manier om mense te vermaak, totdat dit later as 'n element gebruik is om kommentaar op sekere sosiale en politieke kwessies te lewer. Komedie word dikwels gebruik as 'n vertrekpunt om sosiale en politieke kwessies aan te spreek, en dan voeg kunstenaars sekere elemente van satire en kabaret daarby, soos in die werk van Pieter-Dirk Uys en Nataniël. Die een element van komedie wat duidelik is in die werk van die twee kunstenaars,

is hul vermoë om 'n gehoor te laat lag. Hierdie vermoë is gesetel in die gebruik van ware gebeurtenisse wat die gemeenskap op 'n sosiale en politieke manier beïnvloed, en deur die gebruik van komedie, 'n nuwe lig, op die aangeleenthede te werp. Uys en Nataniël benut gereeld die krag van lag.

Satire kan gebruik en gesien word in sowel komedie as kabaret. Satire word dikwels beskou as 'n kru wyse om die waarheid oor te dra. Dit word dikwels ook geken as ongenadig; die hoofrede hiervoor is die feit dat satire die mensdom se swakhede en wanpraktyke weerspieël. Dit lewer kommentaar op sosiale en politieke kwessies, en kan gesien word as 'n komiese spieëlbeeld van die samelewing. Satire word dus altyd met 'n doel gebruik, naamlik om iets uit te wys, aan te spreek of te weerspreek.

Kabaret, nes satire, het ten doel om kommentaar oor sekere sosiale en politieke kwessies te lewer. Kabaret word gebou op (dikwels karikatuuragtige) karakters, soos byvoorbeeld Pieter-Dirk Uys en sy karakter, Evita Bezuidenhout. Evita verteenwoordig 'n sekere groep mense: middeljarige wit Afrikaanse vroue. Gehore wat in aanraking kom met Evita, het sekere vooropgestelde idees oor haar (en haar tipe). Die idees bestaan uit stereotipes wat sekere gemeenskappe verteenwoordig. Deur middel van die karakter lewer Uys kommentaar op sekere kwessies gedurende apartheid. Dieselfde geld vir Nataniël waar hy as 'n karakter op die verhoog verskyn om sodoende politieke kommentaar te lewer. Sowel Uys as Nataniël gebruik die karakters wat hul skep as politieke wapens.

Karakterskepping, veral die skep van gemarginaliseerde karakters, is ook duidelik teenwoordig in die werk van Uys en Nataniël. Die karakters, wat die kunstenaars self ook insluit, word gebruik as 'n manier om teen apartheid te protesteer. Net soos al drie bogemelde elemente van komedie op hulle eie kan staan, is die elemente ook duidelik teenwoordig in die werk van die twee kunstenaars, asook in die skepping van gemarginaliseerde karakters. Die onderskeie elemente word op hul eie gebruik, maar soms word dit ook met mekaar gekombineer. Komedie, satire, kabaret en die skepping van gemarginaliseerde karakters is belangrike elemente in die werk van Uys en Nataniël. Hierdie elemente is ook aspekte wat gereeld in protesteater na vore tree. Die volgende hoofstukke bespreek die skep en gebruik van gemarginaliseerde karakters as middels tot protes in die werk van Pieter-Dirk Uys en Nataniël.

HOOFSTUK 3

Pieter-Dirk Uys se gebruik van satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters in *Farce About Uys* en *Adapt or Dye*

3.1 ‘n Algemene oorsig van Pieter-Dirk Uys

Pieter-Dirk Uys is in 1945 in Kaapstad gebore. Volgens Daniel Lieberfeld (1997:61) en Calvin Trillin (2004:1) is Uys Suid-Afrika se top- politieke satirikus (1997:61)(2004:1). Uys is sedert die 1960’s betrokke by Suid-Afrikaanse teater, en volgens hom is hy “sedert die vroeë 1970’s “werkloos” (2018:191). Gedurende die 1980’s het Uys teaterproduksies ontwikkel om apartheid aan te spreek en daarteen te protesteer. Hy is veral beroemd vir sy skepping van Evita Bezuidenhout, wat, volgens Uys, ‘n kruis is tussen Miss Piggy en Imelda Marcos (Lieberfeld, 1997:61). Pieter-Dirk Uys het deur sy teaterproduksies ‘n merkwaardige impak en invloed op sy gehore gehad. Uys se produksies fokus op die gebruik van humor om sy gehore, veral sy wit gehoorlede, te herinner aan die skynheiligheid van die apartheidsregering.

Twee van Pieter-Dirk Uys se teaterproduksies, *A Farce About Uys* en *Adapt or Dye*, word in hierdie hoofstuk bespreek. Die produksies word ontleed spesifiek met betrekking tot sy skepping van gemarginaliseerde karakters, asook sy gebruik van satire en kabaret om teen apartheid te protesteer.

3.2 Algemene oorsig oor *Farce About Uys*

Die teks van *Farce About Uys* is in 1983 deur Johnathan Ball Publishers gepubliseer en is ook in videoformaat beskikbaar. In die toneelstuk vertolk Thoko Ntshinga die rol van “*Sophie*”, Chris Galloway speel “*Uys*”; Pieter-Dirk Uys self speel “*De Kock Bezuidenhout*”, “*Izan Bezuidenhout*”, “*Dr. J.J. de V. (Hasie) Bezuidenhout*”, “*Billie-Jeanne Bezuidenhout*” en “*Evita Bezuidenhout*”. Die regie van *Farce About Uys* is deur Dawie Malan behartig. Volgens Pieter-Dirk Uys het hy vir Evita Bezuidenhout ‘n familie geskep in *Farce About Uys* om makliker na

gehoorlede deur te dring. Die familie in *Farce About Uys* bestaan uit dr. Johannes Joubert de Vos Bezuidenhout, Evita Bezuidenhout se man. Haar twee seuns is die tweeling, De Kock en Izan. De Kock het studeer om 'n pastoor te word in die Duister Hervormende Kerk, maar is nou 'n balletdanser en neem deel aan transvestievertonings. Evita se ander seun, Izan, is 'n lojale lid van die Afrikaner Weerstandsbeweging (AWB) en ook iemand wat vrouens aanrand. Daar is 'n insident in *Farce About Uys* waar Izan aangekla word van die aanranding op 'n swart vrou by die Bapetikosweti-casino (Uys, 1983:16). McMurty let daarop dat Izan se naam agterstevoor gelees "Nazi" is (1993:358). Evita se dogter, Billie-Jeanne, is 'n danser by die casino. In hierdie studie is sowel die geskrewe teks as die opgeneemde weergawe van *Farce About Uys* gebruik om Uys se gebruik van gemarginaliseerde karakters, komedie, satire en kabaret te ontleed.

Alhoewel die titel van die stuk daarop dui dat die toneelstuk 'n klug is, is *Farce About Uys* in sy eenvoudigste vorm nie slegs 'n klug nie. Die rede hiervoor is dat die stuk wel sosiale en politieke kommentaar op apartheid in Suid-Afrika lewer, en teen sekere ideologieë van apartheid protesteer. Volgens Davis (2017:3) is een van die elemente wat 'n klug van ander tipes komedie onderskei, dat 'n klug nie enige sosio-politieke kommentaar of lewenslesse aan die gehoor wil opdring nie.

In *Farce about Uys* fokus Uys op die marginalisering van rasse-groepe deur middel van die karakter Sophie. Die karakter De Kock Bezuidenhout dui op 'n ander tipe marginalisering gedurende apartheid, naamlik die marginalisering van homoseksuele individue. Die marginalisering van groepe gedurende apartheid impliseer die "othering" van groepe wat nie binne die "verkose volk" van die nasionalistiese ideologie van apartheid geval het nie. Laastens, wys Uys die marginalisering van vroue gedurende apartheid uit deur middel van Evita Bezuidenhout. Hier het ons wel ook met 'n teenstelling te make, aangesien Evita ook deel gevorm het van dié wat gemarginaliseer was en diegene wat marginalisering veroorsaak het.

3.3 Marginalisering in *Farce About Uys*

Soos genoem in hoofstuk 2 stel Chand, Nel en Pelc (2017:14) 'n definisie voor van marginalisering. Die sentrale aspek van marginalisering behels om op die periferie van die samelewing te bestaan. Von Braun en Gatweiler(2013:3) beweer voorts dat marginalisering

ook 'n genarginaliseerde se geleenthede, vryheid van keuse en sosiale vermoë beïnvloed. In 'n onderhoud met Pieter-Dirk Uys, vra Daniel Lieberfeld vir Uys uit oor gemarginaliseerde groepe en Uys reageer soos volg: “Well, I feel like I am part of that marginalised group. I am. I mean I am a bit of everything” (Lieberfeld, 1997:69).

Farce About Uys (1983) verskaf 'n beskrywing van elke karakter in die toneelstuk. Die karakterbeskrywing dien as 'n manier om elke karakter se marginalisering uit te wys. Die toneelstuk, of grotendeels die karakters se interaskie met mekaar, demonstreer hoe Uys die karakters gebruik om teen apartheidsideologieë te protesteer en dit te kritiseer. Die drie gemarginaliseerde karakters, Sophie, De Kock Bezuidenhout en Evita Bezuidenhout, dien as 'n spreekbuis om teen apartheid te protesteer en kritiek daarop te lewer, en verteenwoordig natuurlik 'n gemarginaliseerde groep.

3.3.1 Evita Bezuidenhout as gemarginaliseerde buitestander

Die karakters Evita Bezuidenhout en Sophie in *Farce About Uys* ervaar beide marginaliseering – Evita in 'n mindere mate omdat sy 'n wit, Afrikaanssprekende vrou is, maar Sophie in 'n meerdere mate omdat sy 'n swart vrou is. In *Farce About Uys* ontbloeit Uys hoe beide hierdie vroulike karakters marginalisering binne die konteks van apartheid in 'n patriargale samelewing ervaar.

Die eerste woorde wat gebruik word om Evita Bezuidenhout in *Farce About Uys* te beskryf, is “getroude vrou en ma” (Uys, 1983:52). Eers daarna volg haar indrukwekkende curriculum vitae:

“B.A.LIB; former member of the President’s Council; Chairperson of the ‘Hou-Ons-Sport-Puur’ Campaign; voted Politician of the Year by STYLE Magazine; Patroness of the Arts Africana; present Ambassador in the service of her People, Party and P.W.” (Uys, 1983:52).

Bogenoemde karakterbeskrywing van Bezuidenhout is 'n voorbeeld van hoe vroue tydens apartheid gemarginaliseer is – hulle is eers aan hul titel as vrou en ma geken, eerder as hul opvoeding. Wit vroue het deel van die Afrikaanse Calvinistiese samelewing gevorm. In hierdie samelewing is die uitsluitlike doel van vroue om 'n goeie ma vir haar kinders en eggenoot vir haar man te wees. Hierdie geslagsrolle is deur die Nasionale Party – en ook die kerk – aan

vroue toegeskryf. Die Nasionale Party het dikwels die kerk gebruik as ‘n steunpilaar om hul wetgewings te bevorder en te verdedig. Dus het die kerk ook ‘n belangrike rol in onderhoud van apartheid gespeel.

Tydens haar monoloog in *Farce About Uys* word dit duidelik dat Evita Bezuidenhout die gemarginaliseerde, wit Afrikaanse vroue in die apartheidsamelewing verteenwoordig. In hierdie monoloog spreek sy ‘n aantal sosiale en politieke kwessies aan wat tydens apartheid bo die aangenome opvoedingsvlak van wit vroue was. Bezuidenhout ontbloot haar identiteit as opgevoede vrou met stellings soos: “Now you must remember politics has never been simple. I mean look at Rome, look at Greece” (1983:61). Sy staaf hierdie punt verder deur te verwys na ‘n toespraak wat sy by die Universiteit van die Witwatersrand gelewer het (1983:67). Dit illustreer verder haar breedvoerige kennis, in teenstelling met die bevooroordeelende siening van wit Afrikaanse vroue tydens apartheid. Sy verteenwoordig die ideaal dat vroue ook by Suid-Afrika se politiek en ekonomie betrokke kan wees. Tydens een van haar monoloë in *Farce About Uys* sê Bezuidenhout:

“I wrote all his famous speeches: die Gevaar Toesprake – die swart gevaar, die rooi gevaar, die geel gevaar, die Roomse gevaar – O, gevare vir Afrika! I designed his political posters: STEM NASIONAAL MET HASIE IN DIE SAAL! Ek het self al die koffie en koeksisters gemaak en bedien in al die kerksale waar hy gepraat het” (1983:64).

Bogenoemde aanhaling verteenwoordig twee aspekte van apartheid. Eerstens verwys dit na die idee van “agter elke man is daar ‘n vrou.” Hierdie idee het oor die jare ‘n tipe mantra in die Afrikaanse samelewing geword oor vroue wat huishoudings bestuur en ook bydra tot die Suid-Afrikaanse ekonomie. Tweedens verwys die aanhaling na die feit dat wit Afrikaanssprekende vroue soos Bezuidenhout nie hulle eie marginalisering kon ontsnap nie. Alhoewel Evita al Hasie se toesprake geskryf het, het sy steeds geen erkenning daarvoor ontvang nie. Sy moes aangaan met haar vroulike pligte, soos “koffie en koeksisters maak” (Piet-Dirk Uys, 2018: 3). Hierdie stelling kontrasteer sterk met Bezuidenhout se eerste aanhaling waar sy skynbaar slegs in die skadu’s van die samelewing mag bestaan, haar vroulike pligte in haar huishouding moet nakom en geen erkenning vir haar groot bydrae tot haar man, Hasie, se loopbaan as politikus

ontvang nie. Hierdie sogenaamde insig wat Bezuidenhout bereik, was egter steeds onderhewig aan die onderdrukkende ideologieë van die Nasionale Party.

3.3.2 Evita Bezuidenhout as die onderdrukker

Evita Bezuidenhout verteenwoordig wit Afrikaanssprekende vroue wat tydens apartheid in Suid-Afrika gemarginaliseer en onderdruk is. Terselfdetyd verteenwoordig hierdie karakter ook die wit Afrikaanse vrou as onderdrukker, of 'n bydraende onderdrukker, van nie-blanke vroue, soos die karakter Sophie. In 'n uittreksel van *Farce About Uys* sê Bezuidenhout: “You will be amazed how many thousands of white people flock to SA for our cheap black labour and excellent television” (1983:64). Tamara Shefer ervaar die volgende in verband met swart mense:

“My earliest experiences with black people were characterised by relationships of subservience, in which white people were ‘masters’ and black people were ‘servants.’ This is what I considered to be normal, and the way in which life was ordered ... The black people with whom I had any form of interaction were maids, gardeners, and, generally, people who occupied positions of subservience” (2019:370).

Bezuidenhout se verwysing na goedkoop swart arbeid was onder meer die rede waarom Shefer dit as normaal beskou het dat swart Suid-Afrikaners as onderdanige diensknegte beskou is en wit Suid-Afrikaners as die “base” of dominerende “meesters” van die samelewing.

In *Farce About Uys* verteenwoordig Evita Bezuidenhout iemand wat ‘n verskoning probeer vind vir apartheid, maar ook krities staan teenoor die apartheidsregering. Bezuidenhout verteenwoordig ‘n paradoks, want aan die een kant is sy gekant teen rassisme, maar aan die ander kant bekragtig sy dit tot haar eie voordeel. Sy tree meestal ook eerder in eie belang op as in die belang van haar land. McMurty merk op dat Evita Bezuidenhout ‘n fenomenale voorbeeld van politieke skynheiligheid verteenwoordig (1993:359). Deur Bezuidenhout se skynheiligheid, het Uys ‘n karakter geskep met wie gehore gedurende apartheid kon vereenselwig en kon Uys se satire dus meer prominent word. Die satire is spreek sterk in die volgende politieke skynheiligheid:

“We are the New Afrikaners! We have swapped the ossewa for the Audi! We have replaced the kappie with couture! We have lifted ourselves, and often our faces, out of the doldrums of Calvinist hypocrisy ... we can now laugh at ourselves ... we are making the jokes. O, dis lekker om te lag, want Baas maak die grappe en Baas bly Baas (Uys, 1983:66).

Volgens McMurty (1993:359) lê Bezuidenhout se sukses in haar konsekwentheid, omdat sy regtig geglo het dat wat sy doen, reg was. Evita Bezuidenhout verteenwoordig derhalwe sowel die rol van gemarginaliseerde Afrikanervrou as die marginaliseerder (of onderdrukker) in die apartheids-era.

3.3.3 Sophie – van huishulp na madame

*Remember all our women in jails,
Remember all our women in campaigns,
Remember all our women over many fighting years,
Remember all our women for their triumphs and for their tears.*
- *South African Women's Day Song*

In *Farce About Uys* word Sophie beskryf as iemand wat al jare l pad met die Bezuidenhout-familie stap. Sy is ’n “nice girl, so clean and honest” (1983:55). Sophie is waarskynlik die karakter wat die meeste marginalisering ervaar, aangesien sy deel vorm van twee groepe – swart Suid-Afrikaners en vroue – wat albei deur apartheid gemarginaliseer en onderdruk is. Swart, vroulike Suid-Afrikaners het sowel rassisme as seksisme ervaar. Cheryl Poinsette (1985:93) beweer dat die regering ’n tweeledige, gekombineerde tipe onderdrukking op swart Suid-Afrikaners toegepas het – veral swart Suid-Afrikaanse vroue.

In *Farce About Uys* is Sophie ’n huishulp (1983:58). Sy verteenwoordig ’n groep swart, gemarginaliseerde vroue wat deur apartheidswetgewing ingedoen is. Poinsette merk die volgende op:

“[B]lack women perform the least prestigious and lowest paid work in South Africa. Apartheid job reservation laws and inadequate education confine women to occupations that are extensions of roles associated with family life and the household economy” (1985:116).

Verder skryf Poinsette dat die basiese inkomste vir swart Suid-Afrikanse vroue gedurende die '80's 11c per uur was. Uys maak 'n ironiese stelling in *Farce About Uys* wanneer De Kock vir Sophie sê, “That’s what you get well paid for” (1983:116)(1983:6). Verder is dit duidelik dat swart vroue as onderdanig en minderwaardig gesien is. Aldus Hasie, die volgende:

“Ag tog, die plaaslike volk is regtig nie van die beste intellektuele gehalte nie. En nou kry hulle alles op 'n skinkbord! As politikus het ek altyd volstaan: hulle moet op hulle plek gehou word. Vir my is daar net een ding erger as 'n kaffir [sic], en dis twee kaffirs” (1983:21).

Bogenoemde stelling getuig van die uitkyk van die nasionalistiese propaganda wat deur die apartheidsregering aangeneem en bevorder is. Swart Suid-Afrikaners is as minderwaardig geag en daar is op hulle neergekyk. Alhoewel Sophie in *Farce About Uys* deel vorm van dié gemarginaliseerde groep, verteenwoordig sy ook die swart Suid-Afrikaanse vroue wat vir hul vryheid en onafhanklikheid geveg het. Voorbeelde van soortgelyke vroue is Charlotte Maxeke en Winnie Mandela. Soos wat die toneelstuk ontwikkel, word die gehoor voorgestel aan die idee dat Sophie nie noodwendig die “minderwaardige” swart vrou is soos wat die apartheidswetgewing normaalweg sou voorstel nie, aangesien sy heel slim en strategies optree. Aan die begin van die stuk verwys Sophie na haarself as 'n “meid” (1983:8), maar mettertyd kom die gehoor agter dat Sophie eintlik die hele Bezuidenhout-familie laat glo wat sy hulle wil laat glo. Aan die einde van *Farce About Uys* verteenwoordig Sophie geëmansipeerde vroue wanneer sy van 'n huishulp na die madame transformeer. Hoe Sophie dit regkry, is deur haarself regdeur *Farce About Uys* (1983) minderwaardig te hou – totdat dit blyk dat Sophie ook, nes die res van die Bezuidenhout-gesin, die apartheidsregering ondermyn ten gunste van haarself (1985:80).

3.3.4 De Kock Bezuidenhout

De Kock Bezuidenhout word in *Farce About Uys* as 'n sensitiewe kunstenaar beskryf wat dit geniet om kleurvolle klere te dra en wat graag as Suid-Afrika se prima ballerina beskou wil word (1983:43). Aan die begin van die stuk beskryf Sophie vir De Kock as 'n “sensitiewe persoon”. Let in hierdie verband daarop dat De Kock se tweelingbroer, Izan, daarvan hou om diegene wat as sensitiewe persone beskou word, by te kom – Izan teister met ander woorde homoseksuele mans. “Your brother will follow you to Pretoria and bugger you up in a parking garage – you know how he likes doing that to ‘sensitive people’” (1983:7). Die verwysing na

sensitiewe mense is 'n eufemisme vir die feit dat De Kock 'n homoseksuele man is. Dus verteenwoordig hy die gemarginaliseerde groep Suid-Afrikaners wat na die periferie van die Afrikanergemeenskap gedwing is. Gay wit mans se openbare opsigtelikheid in die Suid-Afrikaanse samelewing was relatief min voor die 1960's. Volgens Nicky Falkof was hulle “largely ignored ... silence about and denial of the existence of white male homosexuality prevailed in the Afrikaner society” (2019:275). In die laat-sestigs het apartheidspolisie begin om partytjies, waar slegs mans teenwoordig was, te teiken. 'n Spesifieke voorbeeld van so 'n stroomtog was in 1966 toe die polisie 'n “all-male” partytjie in 'n slegs-blanke gemeenskap van Johannesburg ingevaar het en verwoesting gesaai het deur mense aan te rand. Volgens 'n berig was die gebeure by hierdie partytjie verskriklik, en was dit nog nooit tevore in die Republiek van Suid-Afrika gesien nie (Falkof, 2019:277). Gevolglik is daar 'n nuwe seksie in die Ontugwet van 1927 geïmplementeer wat homoseksualiteit by partytjies onwettig verklaar het: “[A] male person who commits with another male person at a party an act which is calculated to stimulate sexual passion or to give sexual gratification, shall be guilty of an offence” (Falkof, 2019:277). Homoseksuele mans is as 'n potensiële bedreiging vir die apartheidregering se morele kode gesien omdat hulle nie die Calvinistiese ideale van die apartheidregering gevolg het nie.

'n Gemeenskap wat gebou is op Christelike en nasionalistiese waardes het sodomie as 'n sonde beskou (Falkof, 2019:277). Sekere gedrag is van wit Afrikaanse mans verwag. Falkof skryf voorts: “White men, women, boys and girls were expected to behave in ways that were coherent with the rigid traditionalising structures of apartheid” (2019:274). Hierdie gedragskodes is van wit mans verwag as gevolg van die Calvinistiese ideologie waarvolgens die wit Suid-Afrikaanse gemeenskap geleef het. Hierdie gedragskodes word deur Falkof beskryf as “stoic, upright, invulnerable, comfortable with firearms and necessary violence, and embedded in traditional gender roles and racist belief systems that characterised apartheid” (2019:277). Die karakter, Izan Bezuidenhout, tree volgens hierdie gedragskodes op. “[He] fixes cars, bikes and people. Star rugby player, sharpshooter, Corporal in Citizen Force, active in motorbike rallies all over Southern Africa (white) and in military manouvres all over Southern Africa (black). [He was] the youngest Afrikaner to have killed a hyena with his bare hands.” Izan se broer, De Kock, kontrasteer sterk hiermee. Sophie beweer “De Kock is a moffie” (1983:33). Sophie spreek hierdie kode van manlikheid, waarvolgens wit mans in Suid-Afrika moes leef, aan wanneer sy vir De Kock die volgende sê: “But a nice Afrikaans boy who hangs up his rugby

skoene to go on point? Kleinbaas de Kock, jou Ma gaan in haar pantihose tjorts” (1983:8). Hier versterk Uys die idee dat alle sogenaamde “nice Afrikaanse seuns” rugby gespeel het, omdat dit die ideale Calvinistiese, heteroseksuele patriarg van die nasionalistiese volk verteenwoordig het. Die idee dat h_u wit man, wat die volk lei, ballet be-ofen, was met minagting bejeën, omdat dit homoseksualiteit verteenwoordig het. Volgens Falkof (2019:274) het homoseksualiteit die apartheidsideologie bedreig omdat dit ‘n swakheid in die wit, Suid-Afrikaanse patriarg verteenwoordig het. In *Farce About Uys* is De Kock die verpersoonliking van hierdie sogenoemde swakheid en bedreiging, en vorm hy, as homoseksuele man, deel van hierdie gemarginaliseerde groep Suid-Afrikaners.

3.3.5 Gevolgtrekking van marginalisering

Die gevolgtrekking kan gemaak word dat Pieter-Dirk Uys deur die skep van drie gemarginaliseerde karakters apartheid beveg. Elkeen van die karakters verteenwoordig ‘n groep mense wat gedurende apartheid na die periferie van die gemeenskap gedwing is weens hul geslag, ras en/of seksuele oriëntering.

Deur die karakters te skep, bekklemtoon Uys dat hierdie nasionalistiese en Calvinistiese waardes van die Nasionale Party moet verander. Hy protesteer teen idees soos dat Afrikamans en -vrouens nie slim is nie, of dat vrouens minderwaardig is en, laastens, dat homoseksualiteit in totaal onaanvaarbaar is. In *Farce About Uys* het die drie marginaliseerde karakters die meeste interaksie met mekaar en is hulle ook die karakters waarin die meeste verandering plaasvind. Elkeen van die gemarginaliseerde karakters in *Farce About Uys* verdra nie net hulle onderdrukking nie, maar gebruik dit as ‘n manier om teen apartheid op te staan. Evita Bezuidenhout word onderdruk omdat sy ‘n vrou is, maar sy gebruik ook haar mag as ‘n vrou om ‘n spreekbuis vir ander vroue te wees. Voorts is Evita Bezuidenhout ‘n man in vroue klere! Sophie word onderdruk weens haar geslag en velkleur, maar gebruik die onderdrukking om te wys dat enigiemand bo hulle omstandighede kan uitstyg. Sophie verteenwoordig ook ‘n tipe voorspelling van hoe die onderdrukte uiteindelik die onderdrukkers op hulle neuse gaan laat kyk. De Kock Bezuidenhout word onderdruk omdat hy anders is as wat die norm is, maar hy gebruik die onderdrukking om sy drome te gaan volg, en nie onderdanig te wees aan marginalisering nie. Selfs binne die absurditeit van apartheidswetgewing en -regering, en die

wyse waarop daardie absurditeit en teenstellings deur die wit karakters geïllustreer word, word die verskillende mag posisies beklemtoon deur *Farce About Uys*.

3.4 Apartheidswetgewing, komedie en die rol van satire in *Farce About Uys*

Vier hooftemas van apartheid word in die toneelstuk aangespreek, naamlik Calvinisme, apartheidswetgewing, die ironiese opset van apartheid en homoseksualiteit. Die temas word met behulp van komedie, satire en kabaret aangespreek. 'n Algemene tema wat in hierdie werk oorheers, is dat al die komedie, satire en kabaret gebaseer is op ware gebeure tydens die apartheidsera.

Gedurende apartheid het die Nasionale Party (NP) wetgewing geïmplementeer wat verseker het dat hulle in bewind sou bly. Die wetgewing wat toegepas is, het vryheid van spraak beperk en enige vorm van teenstand teen die NP probeer onderdruk. In *A Part Hate A Part Love* skryf Uys dat die destydse Eerste Minister, D.F. Malan, vanaf die begin van 1948 Suid-Afrika streng volgens die NP se Christelike, nasionalistiese ideale gelei het (1994:32).

Die bekendste wette wat geïmplementeer is, is deur die NP in plek gestel. Die Wet op Bantoe-onderwys van 1953 het die ideologie van apartheid, of afsonderlikheid, in skole geïmplementeer deur verskillende rasse in verskillende skole te plaas. Die wet het nie net rasse van mekaar geskei nie, maar ook beter onderrig vir wit Suid-Afrikaners verseker. Die Wet op Verbod van Gemengde Huwelike van 1949 het verskillende rasse verbied om met mekaar te trou, wat ook die ideologie van apartheid bevorder het. Die perswette, soos die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede van 1974, het veroorsaak dat die NP die media kon beheer en het dus ook beheer oor alle Suid-Afrikaanse inligting gehad wat nasionaal, asook internasionaal, verskyn het. (Die invloed wat die regering op die internasionale pers gehad het, is egter te betwyfel en die amptelike verklarings van die regering is dikwels in die internasionale pers gekritiseer of in twyfel getrek.) Die Paswet van 1952 het die vryheid van beweging vir mense van kleur in Suid-Afrika genuilband. Alhoewel hierdie wette nie eens helfte van die wette verteenwoordig wat die NP geïmplementeer het nie, verskyn hierdie vier wette in *Farce About Uys*, en gebruik Uys die wette om met behulp van satire, komedie en kabaret teen apartheid te protesteer.

Die Wet op Bantoe-onderwys van 1953 is nie slegs geïmplementeer om rasse te skei nie, maar ook omdat die NP geglo het dat swart en bruin Suid-Afrikaners minderwaardig is, en nie dieselfde tipe onderrig as wit Suid-Afrikaners benodig nie. Hieroor skryf Robert Vosloo: “Apartheid, or more so one of the pillars that apartheid was founded on, was the idea that certain races were superior above other races and that God had intended this superiority, and so in the end South Africans blindly followed the will of God, enforced by the National Party” (2015:195).

Uys gebruik satire en ironie in die volgende twee aanhalings om te illustreer hoe absurd die idee is dat sekere rasse meer intelligent, of beter, is as ander.

“*Uys:* Waar kry julle vir haar? Via some fancy left-wing organisations?
Sophie: UNISA. I’m a qualified person.
Uys: You mean you know how to use a washing machine?
Sophie: After I’ve designed and built it yes”
 (Uys, 1983:12).

Sophie: That’s a thick file. Is there a chapter on me, too? Sophie Nomhqabhuzo
 Magqudu. No, maybe that’s not there. No one can spell it, let alone pronounce
 it. I’m written into UNISA as Sophie Bezuidenhout. No wonder they pass me.
 God help Andries Treurnicht on graduation day when he has to kap me on the
 head and say ‘Arise. B.Comm Miss Sophie Nomgqabuzo Magqudu’”
 (Uys, 1983:20).

Die idee dat sekere rasse meer intelligent as ander rasse is, was ’n manier vir die NP om apartheid te bevorder. Die NP het die idee gebruik dat God wit Afrikaners as die uitverkore volk beskou het. Sodoende het die NP seker gemaak dat Suid-Afrika blindelings die wil van God, of eerder die NP, volg. Die ironie van die Die Wet op Bantoe-onderwys van 1953 is dat geen ras meer intelligent as die ander is nie. Alhoewel die NP hierdie idee deur middel van dié wet bevorder het, bewys Uys in bostaande twee aanhalings dat Suid-Afrikaners van kleur ook geregtig was, en is, op gelyke onderrig. Sophie ondermyn hierdie rassistiese beskouing deur haar studies met sukses te voltooi.

Verder staaf Uys die idee wat deur die NP voorgestel is dat die "plaaslike volk" nie so intelligent is soos ander Suid-Afrikaners nie. "Ag tog, die plaaslike volk is regtig nie van die beste intellektuele gehalte nie" (Uys, 1983: 21).

Hier gebruik Uys sowel komediese as situasionele ironie, omdat die gehoor begrip moet hê vir die aannames wat hier voorkom. Die aannames of vooropgestelde idees is gelykgestel aan die sosiaal-politieke konteks van apartheid waarvolgens mense van kleur ongeletterd is. Barbarra Basel verduidelik dit soos volg: "Irony heightens the satiric thrust by bringing two conflicting and contrasting worlds into focus" (2001:72). 'n Verdere voorbeeld van ironie wat gebruik word om die satire van die stuk te bevorder is wanneer Evita oor haar dogter, Billie-Jeanne, praat van trou met 'n man van kleur wat wel geletterd is, asook goeie maniere het. "I nearly died but mercifully Leroy is nearly white in his education and manners" (Basel, 2001:72). Die ironie hier is dat Leroy in kontras staan met wat die Nasionale Party destyds gesê het oor die nie-blanke gemeenskappe van Suid-Afrika.

Die Wet op Verbod van Gemengde Huwelike van 1949 was een van die vele wette wat verhoudings, spesifiek romantiese verhoudings, tussen verskillende rassegroepe verbied het. Uys gebruik onderstaande aanhaling om hierdie wet aan te vat, asook om die ironie van wat agter die geslote deure van die "vaders" van apartheid se huise gebeur het, bloot te lê.

"B-J: Of course, he will marry me...

Uys: Congratulations. And where will you live? You and your husband and your child?

B-J: I can live anywhere I like!

Uys: Not with a Coloured husband and a 'basterkind'! Or have you forgotten the watertight laws your father helped to draft. The Mixed Marriages Act, the Immorality Act, the Group Areas Act"

(Uys, 1983:40).

Die ironie is dat Evita Bezuidenhout se man, Hasie Bezuidenhout, na New York moes vlug omdat hy 'n sogenaamde liefdesverhouding het met 'n "half-naked kaffir [sic] girl," 'n swart vrou, gehad het (Basel, 2001:196). Uys gebruik bostaande dialoog as bewys van hoe skynheilig en tweegesig wit Afrikaners opgetree het.

3.4.1 Sensuur

In 'n onderhoud met Daniel Lieberfeld sê Uys: “There is no such thing as free speech. If you are too scared to use it, then it is not free. And most people in South Africa didn’t use freedom of speech, because they were too scared to open their mouths” (1997:64). Die sensuur van inligting het 'n groot deel van apartheid gevorm. Dit het daartoe gelei dat sekere inligting van die publiek weerhou is. Sodoende kon die NP ook nasionalistiese propaganda versprei. Hierdie sensuurwette het ook vrees onder Suid-Afrikaners versprei omdat mense, soos Uys getuig, te bang was om vrylik te praat. Uys meld voorts: “Nuusberigte moes destyds, in die dae voor twiets en televisieflitse, op koerantvoorblaaie staatmaak, en dié is dikwels gesensor.” (2018:26). Een van die sensuurwette was die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede van 1974 wat 'n sensuurraad aangestel het om te besluit wat gepubliseer mag word en wat nie. Die sensuurwette het veroorsaak dat waarhede van die publiek weerhou is. Leon Feinberg beweer dat een van die eienskappe van satire “unmasking or exposing” is. Uys het met satire die NP se sensuurwette in *Farce About Uys* ontmasker en sy gehoor blootgestel aan die ironie van die pers- en sensuurwette (1963:6);

“Uys: U teken hier. Dan is die storie dood. Ons perswette is daar vir 'n goeie rede. (Uys, 1983:28).

Evita: Life in South Africa is open, my boy, so open that on a clear day you can see the police everywhere! Your press must realise PW Botha has made up his mind, don’t come and confuse him with facts. But your liberal newspapers love to make fun of the Government. Toemaar, we also read: “If we could change anything it would be illegal”. Baie snaaks, Koornhof says, ‘Apartheid is just a pigment of the imagination’ (Uys, 1983:66).

Terwyl Uys satire en ironie gebruik om die waarheid van die sensuur- en perswette te ontmasker, is dit ook belangrik om daarop te let dat die meeste van Uys se satire en komedie, of eerder humor, altyd in die negatiewe gegrond is. Soos wat Uys sê: “This alphabet of humor (satire) was always anchored in the negative” (Basel, 2001:52). Alhoewel dit 'n pessimistiese uitkyk is, help die negatiewe sy van Uys se satire om die realiteit van sake gedurende die 1970's

en 1980's te ontbloot. Feinberg staaf hierdie idee en beweer dat satire se primêre fokus op die realiteit van sake is (1963:7).

In 'n onderhoud met Daniel Lieberfeld vertel Uys hoe die sensuurwette hom weerhou het om teater te skep;

“Everything was stopped, banned. Then came the 1974 Publications Act for submitting the plays. I had a play where the script was banned but the performance could be seen. Three weeks later, I had another play that you couldn't see the performance of but you could read the script. It became crazy” (1997:66).

Hierdie “crazy” wat Uys na verwys, was veral pertinent in die 1970's en 1980's. Volgens Basel het Uys dit op homself geneem om vir diegene wie se stemme deur die sensuur- en perswette van die NP stilgemaak is, op te staan en te skryf.

“*Evita*: No, I don't like. We know the freedom of the press too often ends at your editor's desk. After all, all good, strong, confident governments enjoy ignoring another opinion. As Owen Horwood said recently: 'The only people we oppose, are those who oppose opposition.'”
(Uys, 1983:66).

Uys het fiktiewe karakters geskep wat feite gekombineer het met fiksie om politieke korrupsie en die ironie van apartheid uit te wys. Uiteindelik blyk dit dat die Bezuidenhouts betrokke was in menige onwettige praktyke, soos Billie-Jeanne wat dagga verkoop, of De Kock wat betrokke was by die smokkel van diamante, of Izan wat aangekla was vir aanranding en, laastens, Hasie Bezuidenhout wat meer as tweemiljoen rand in 'n Switserse bankreken gehad het. Uys, deur die karakters, skep 'n beeld van wat apartheid regtig was, politieke beginsels wat in der wese sekere Suid-Afrikaners se finansiële beginsels ondersteun en bedien het.

3.5 Satire

Die rol van die satirikus, soos bespreek in hoofstuk 2, is gekoppel aan die idee dat die satirikus mense van 'n spesifieke punt wil oortuig, of die lig wil werp op sosiale probleme. Pollard beweer die volgende: “The satirist seeks to persuade and convince, but the topics on which the

satirist wishes to persuade and convince according to Pollard are more delicate and more difficult” (1970:1). Anders as iemand wat bloot ander van ’n saak wil oortuig, beoog satirici om gedrag wat hulle as wreed ag, vir hulle gehoor uit te wys en sodoende hulle daarvan bewus te maak. Uys het gedrag wat apartheid bevorder het, as onregverdig en wreed beskou. In *Farce About Uys* identifiseer en spreek hy deurgaans hierdie tipe gedrag deur middel van satire aan. Die volgende afdelings fokus op drie wrede “ideale” – rassisme, apartheid en Christendom – wat deur die apartheidsregering aangemoedig is, en wat Uys aanspreek.

3.5.1 Rassisme en satire

Apartheid is destyds gebaseer op skeiding op grond van mense se velkleur. Wit Suid-Afrikaners het destyds geglo dat apartheid op Christelike waardes en ideologieë gebaseer is, en dat apartheid sinoniem met demokrasie sou wees. In *A Part Hate, A Part Love* spreek Uys die Suid-Afrikaanse samelewing se siening oor die Christendom en demokrasie soos volg aan: “Democracy and Christianity: two simple words that had never enjoyed their true meaning in South Africa” (Uys, 1990:12). Hierdie stelling word in *Farce About Uys* geïllustreer wanneer dit blyk dat, volgens De Kock, apartheid demokrasie verteenwoordig. Die ironie van die aanhaling wat volg, is dat apartheid eerder demokrasie weerspreek het, omdat dit ongelikheid en wit heerskappy bevorder het:

“De Kock: We represent the South African government ...
 Sophie: In other words ...
 De Kock: ... met ander woorde, democracy ...
 Sophie: ... and white supremacy”
 (1983:6).

De Kock Bezuidenhout glo dat apartheid demokrasie en gelykheid verteenwoordig, maar in *Farce About Uys* maak Sophie dit duidelik aan De Kock, asook die gehoor, dat hy ’n produk van die Nasionale Party is:

“Sophie: You can’t make costumes, you can’t love your neighbour, you can’t do anything. You’re a successful product of your society. You can just be a kleinbaas”
 (1983:8).

Apartheid het daarin geslaag om wrede sienings en gedrag te kweek wat daartoe gelei het dat wit Suid-Afrikaners glo dat hulle meerderwaardig teenoor ander rasse is. In *Farce About Uys* maak Evita Bezuidenhout die volgende stelling: “Democracy is too good to share with just anyone!” (1983:62). Hierdie meerderwaardigheid is deur die sogenaamde “kleinbaas” toegepas en geïmplementeer. Dit is duidelik in die neerhalende manier waarop De Kock vir Sophie aanspreek om haar aan sy meerderwaardigheid te herinner;

“De Kock: Hey, Meid, jy praat van my familie!
 Sophie: Jammer, Kleinbaas”
 (1983:10).

Pollard skryf dat satire nie slegs beoog om vermaak te verskaf nie, maar ook om wangedrag en slegte dade reg te stel (1970:2). Uys gebruik deurgaans komiese satire om die rassistiese wangedrag en misdade van die apartheidsregering in *Farce About Uys* aan te spreek. ’n Voorbeeld hiervan is wanneer Sophie vir De Kock aanspreek;

“Stupid boy. You’ve never been in jail, hey? You think it’s all a big grap, nê? You think you can just stand up in court and say: I’m sorry, PW? Well, I’m scared, man. I want to live in public, not in exile. I want to be happy here, not hunted! I want to keep my job. I like it here!”
 (1983:70).

Farce About Uys kritiseer rassisme sterk. Sersant Uys en De Kock se rassisme word deurgaans deur die huishulp, Sophie, vinnig afgemaak. Uys verduidelik dat Sophie “took each racist onslaught and tied it around their necks” (2005:104).

3.5.2 Apartheid en Christendom

Soos hierbo genoem, verduidelik Uys dat demokrasie en Christendom twee begrippe is wat Suid-Afrikaners nooit ten volle verstaan het nie. In sy boek, *Satire*, skryf Arthur Pollard dat die onderwerpe waarteen satirici protesteer, die moeite werd moet wees (1970:7). Pollard meen dat satirici ’n groot verskeidenheid onderwerpe in hul werk kan aanspreek en verken, maar dat daar eerder op sekere onderwerpe gefokus moet word, sodat die satire suksesvol of geslaagd kan wees. *Farce About Uys* kies om die relevante onderwerpe van apartheid en Christendom

aan te spreek en te satiriseer. In *A Part Hate, A Part Love* (1994:32) verduidelik Uys dat die Nasionale Party die apartheidsideologie op 'n Christelike, nasionalistiese basis gebou het. Die Nasionale Party het geloof gebruik om apartheid te staaf, en kon dus só. redeneer dat diegene wat apartheid teenstaan, ook God teenstaan:

“Criticism of Apartheid was not tolerated and was seen as anti-South African. It was regarded as the denial of Afrikanerdom’s sacred place in the outstretched hands of God and a communist-inspired lack of patriotism for Land, Volk and Taal.”

(Uys, 2005:65).

Die NP kon apartheid met geloof en Christendom staaf en terselfdertyd vrees onder Suid-Afrikaners saai. Pollard beweer geloof word op die samelewing afgedwing, maar dat satirici geloof as onderwerp kan gebruik om die “hoogheiliges” in die samelewing uit te wys en hulle skynheiligheid bloot te lê (1970:12). 'n Ontleding van die volgende twee aanhalings wys hoe Uys in *Farce About Uys* die skynheiligheid van apartheid aanspreek:

“*Evita*: We have lifted ourselves, and often our faces out of the doldrums of Calvinist hypocrisy. Dis lekker om te lag, want die Baas maak die grappe en Baas bly Baas!

(1989:66).

Uys: So, you do remember! It was there that you discovered a better cause.

Evita: God.

Uys: No. Politics.”

(1983:73)

Beide hierdie aanhalings wys hoe Uys moontlik genot daarin gevind het om die dubbele standarde en skynheiligheid van Christendom te kritiseer. Die eerste aanhaling spreek die Nasionale Party se klem op “geboortereg” aan. Geboortereg impliseer dat 'n eersgebore kind altyd sekere voorregte en voordele sal ontvang. Die Nasionale Party het hierdie konsep van geboortereg met sy Bybelse konnotasie herskep sodat dit blyk voordelig te wees om as 'n wit Suid-Afrikaner gebore te word. Andries Treurnicht steun hierdie stelling soos volg in sy PhD: “The most fundamental definition of a person is his volk, or nation, and that each volk has a

divinely ordained sovereignty” (Thurow, 1988:1). Wit Suid-Afrikaners het leiers soos Andries Treurnicht geglo en gevolg omdat hy deel van die Nederduitse Gereformeerde Kerk gevorm het en gevolglik “[commanded] the respect Afrikaners reserve for clergy” (Thurow, 1988:1). In sy boek, *Dutch Reformed Covenant Theology and Identity in Colonial South Africa* spreek Jonathan Gerstner die kwessie aan dat geboortereg en God se sogenaamde uitverkore volk die grondslag van rassesegregasie is:

“The separating side of the covenant came to the fore even while the humanitarian side was failing. The farmers on the frontier gained a sense of calling as a Christian people, but the relationship to those outside the community did not readily allow for their incorporation. Indeed their incorporation would threaten the unity of the group. Admission to the church, covenant, and people was by birth alone” (Baskwell, 2006:1275).

Gertsner meen dat die hele Europese gemeenskap in Christendom gebore is en dat alle ander nie-blanke gemeenskappe van God vervreem is (Baskwell, 2006:1275). Sodoende is rassemeerderwaardigheid geregverdig, want dit is gebaseer op eksklusiewe teologie (2006:1275). Roger Thurow argumenteer dat Andries Treurnicht raakgesien het dat apartheid op ’n Bybelse grondslag gebou is (1998:1). Hierdie ideologie, wat in vandag se samelewing nie aldag dieselfde ondersteuning geniet nie, was destyds een van die hoekstene waarop apartheid gebou is. In *Farce About Uys* skryf Uys:

“*Evita*: Ja-nee, the gods must be crazy.”

(1983:74)

Soos *Evita Bezuidenhout* in *Funigalore I en II* gesê het: “The machinery of the Nationalist Propaganda has been so well oiled that a nation firmly believed what they were being told” (Basel, 2001:120). In *Farce About Uys* sê Uys ook:

“*De Kock*: This will never work ...

Sophie: That’s what they said about apartheid!”

(1983:13)

3.6 Elemente van kabaret in *Farce About Uys*

Hennie Aucamp beweer dat kabaretkunstenaars gebruik maak van al die elemente wat hulle gehoor na die teater toe bring, naamlik “gelyke oortuigings, beginsels, verwagtinge, vooropgestelde idees” (2013:16). Hierdie gelyke idees en ideologieë is alreeds in 1983 tydens ’n vertoning van *Farce About Uys* gesien. Die gehore het so te sê deur die bank uit wit Suid-Afrikaners bestaan (*Farce About Uys*, 1983). Hierdie groep mense verteenwoordig sekere ideologieë en vooropgestelde idees, soos Hennie Aucamp verduidelik en Uys in *Farce About Uys* aanspreek. Die stuk speel af tydens die hoogty van apartheid. Gevolglik kan dit logies aanvaar word dat gehoorlede sekere vooropgestelde idees gehad het. *Farce About Uys* is nie slegs ’n kabaret nie. Daar word van gehoorlede verwag om aan die vertoning deel te neem deur óf te huil óf te lag. Gehore lag byvoorbeeld wanneer Sophie oor Aartsbiskop Desmond Tutu praat wat toegesluit is (*Farce About Uys*, 1983). Alhoewel die gehoorlede vir hierdie stelling lag, vereis die toneel ook dat hulle agterna oor die onderliggende boodskap van *Farce About Uys* moet dink. Van Zyl meen “Cabaret demands attention, demands involvement and demands emotional response” (2008:16).

Uys spreek die absurde ideologieë van apartheid aan in *Farce About Uys* en protesteer daarteen sodat sy gehoorlede ‘n ander soort bewustheid kan ervaar. Gehoorlede se vooropgestelde idees en ideologieë waarop apartheid gebaseer is, moet deur Uys uitgedaag word (van Zyl, 2008:17). Dit is ’n algemene tendens van kabaret om gehoorlede “af te breek” voordat hulle weer “opgebou” word. In *Farce About Uys* doen Uys presies dit deur ’n aantal kwessies aan te spreek en uit te lig, soos die paswet en die dubbele standaarde van Afrikanergemeenskap;

“*Sophie:* I swear on my passbook
(1983:17)

De Kock: For beating up a girl?
Uys: Be thankful she wasn’t white. For that he could get ten years”
(1983:19).

Gehore het dikwels ’n sekere, vooropgestelde persepsie van die kabarettis. Van Zyl verduidelik:

“Die teaterganger het dikwels ’n stereotipiese beeld van die kabarettis, naamlik iemand wat gewaagde dinge kan sê, vermaaklik is en nie te ernstig opgeneem moet word nie.

Dit kom voor asof die kabarettis onbetrokke en gedistansieer is, maar in der waarheid lok hy betrokkenheid by sy gehoor uit” (2008:17).

Van Zyl se waarneming van gehoorlede se vooropgestelde persepsie van die kabarettis is duidelik teenwoordig in Uys se werk. Uys se karakters tree skynbaar slegs vir die komedie op, maar juis deur die komedie lok Uys sy gehore uit om oor sy toneelstukke na te dink en hulle eie denkwyses te bevraagteken. Uys lok veral sy gehoor uit met sy stereotipiese uitbeeldings van leiers van die Nasionale Party, en wanneer hy as Evita Bezuidenhout optree (Van Zyl, 2008:17).

Hennie Aucamp redeneer dat protes ’n baie belangrike eienskap van kabaret is, of dat kabaret self ’n protesmedium is (Van Zyl, 2008:17). Die kabarettis gebruik karakters as mondstukke vir protes. In *Farce About Uys* gebruik Pieter-Dirk Uys al sy karakters as mondstukke om apartheid te kritiseer. Uys lewer kommentaar oor homofobie wanneer Sophie vir De Kock sê, “But a nice Afrikaans boy who hangs up his rugby skoene to go on point? Kleinbaas de Kock, jou Ma gaan in haar pantihose tjorts!” Uys protesteer teen neerhalende aanspreekvorme deur De Kock wat byvoorbeeld vir Sophie sê, “Hey, Meid, jy praat van my familie!” Uys problematiseer ook die destydse rassistiese apartheidswetgewing deur Sophie wat byvoorbeeld sê, “I swear on my passbook”(1983:8)(1983:10)(1983:17).

Nog ’n belangrike eienskap van kabaret is sosiale kommentaar. Van Zyl skryf dat elke kabarettis op hulle eie manier sosiale kritiek oor sekere onderwerpe lewer, of dit nou Hettie Etikettie is wat haar gehoor se onbeskofde maniere aanspreek, of Evita Bezuidenhout wat bewustheid oor staatsamptenare se wangedrag en optrede skep (Van Zyl, 2008:18). ’n Kabarettis beoog om sosiale kritiek en kommentaar te lewer om ’n reaksie uit hul gehoorlede te lok. Van Zyl verduidelik dat gehoorlede vermaak word, maar terselfdertyd oor die redenering agter dit wat op die verhoog gesê word moet nadink (2008:17). Juis dít gebeur in *Farce About Uys* wanneer Evita Bezuidenhout ’n monoloog lewer. Haar monoloog handel oor ’n verskeidenheid sosiale kwessies wat reaksie uit haar gehoorlede lok en hulle motiveer om daaroor na te dink. Hieronder volg ’n voorbeeld wanneer Evita Bezuidenhout sosiale kritiek op ’n verskeidenheid kwessies lewer. In hierdie geval is lag die gehoor se reaksie op haar sosiale kritiek. Aristophanes het lag as ’n wapen van sosiale kritiek gebruik. “Aristophanes made his audience members think while they laughed” (*Why is Aristophanes called the Father of Comedy*, 2018), en dieselfde konsep is in hierdie toneelstuk teenwoordig:

“Hallo ek is die ambassadeur. Oh, but maybe you don’t yet understand Afrikaans? Well, you’ll have to learn Afrikaans if you’re to become a force to be reckoned with. Now I have a very nice cheap little boekie here – ‘Afrikaans for White Immigrants’ – it was authored by my husband, Dr JJ de V Bezuidenhout, and autographed by me. It won the Herzogprys vir Kinderlektuur. Now I don’t know how much you have read or what you have heard about our country. Either/or it’s not true and just part of the Total Onslaught against us and God. South Africa, as you know, welcomes immigrants regardless of race i.e. nationality, creed i.e. rich or poor, and culture i.e. yes or no. Your contribution to the survival of our anti-communist society will be considerable. Now, can you fire a gun? (he nods) Ag, Magnus will be pleased. Goed, now you must remember that politics has never been simple. I mean look at Rome, look at Greece. We must remember that evil, also, just wants to make us happy. Happy ... Ja-nee, as I said to Andries Treurnicht a few days before he resigned to become one of those bobbejane climbing the Soutpansberg, I said: Ag A.P., what happy political system will greet the end of the world? Tog nie jou Konserwatiewe party nie? Hy’t nie eers gelag nie, raai. Even today I got a phone call from Cape Town from one of those Labour Party Leaders. You know the Coloureds now also have a little vote, shame. Die kleurling is so ontstoke oor P.W. Botha se referendum. Do you know what he said to me on the phone? ‘Ja-nee, Miesies Bezuidenhout,’ he said, ‘all men are equal, but only after you make them!’ Hy verdien ’n stoel teen die kop. So you see, equality breeds subversity, and therefore here in South Africa we’ve learnt: *democracy is too good to share with just anyone!*”

(1983:61)

In die bogenoemde monoloog spreek Pieter-Dirk Uys as Evita Bezuidenhout ’n groot verskeidenheid onderwerpe aan en lewer terselfdetyd sosiale kritiek. Die eerste kwessie wat opgehaal word, is Afrikaans. Suid-Afrika bestaan uit 58 miljoen mense, waarvan slegs 13,5 miljoen Afrikaans praat. Ten spyte van hierdie syfers het die Nasionale Party daarop aangedring dat die taalbeleid diegene wat nie Afrikaans praat nie tydens apartheid onderdruk word. Afrikaans het gevolglik die taal van die onderdrukker geword en is, onder meer, in wetgewing deurgevoer. “The imposition of Afrikaans as the medium of instruction, and by extension against the planned injustice of Bantu Education designed, as Prime Minister Hendrik Verwoerd notoriously proclaimed, to limit black people to certain forms of labour” (Kruger, 2017:251). Uys verken die ironie van Afrikaans praat deurdat Evita se man, dr. Hasie

Bezuidenhout, 'n toekenning vir sy werk ontvang waar hy Afrikaans vir wit immigrante wil aanleer. Hy ontvang egter die toekenning vir kinderliteratuur, wat die boek se inhoud dus as kinderagtig en selfs as fantasie afmaak.

In haar monoloog spreek Evita Bezuidenhout ook die bedreigings vir apartheid aan. Daniel Conway beskryf die krisis wat Suid-Afrika ervaar het weens die interne en eksterne magte wat tydens die 1980's apartheid bedreig het (Conway, 2007:422). Die krisis wat die Nasionale Party ervaar het, moes op 'n manier herlei word. Destydse Eerste Minister, P.W. Botha, en die Minister van Verdediging, Magnus Malan, het voorgestel dat Suid-Afrika "total onslaught" ervaar om sodoende Suid-Afrika te ondermyn en in die grond in te dryf. Wessel Visser skryf dat P.W. Botha geglo het "total onslaught was being directed against the country on all fronts; politically, economically and military" (Visser, 2004:119). P.W. Botha en Magnus Malan het die Nasionale Party gelei en die idee gekweek dat alles en almal teen die "Christelike Afrikanerdom" is. Magnus Malan het gesê, "Those who chant loudest in the chorus for sanctions and condemnation should take note – we have not even started to use our muscles and capabilities" (Cowell, 1986:11). Die sogenaamde "muscles and capabilities" is gebruik om die Nasionale Party te verdedig teen die sogenaamde "total onslaught." Die NP se "total strategy" het vereis dat Suid-Afrikaners deel van die Suid-Afrikaanse weermag word. Dit is om hierdie rede dat Evita Bezuidenhout vir Uys vra of hy wil help dat Suid-Afrika as 'n anti-kommunistiese samelewing oorleef, en of hy 'n geweer kan skiet om deel van Magnus Malan se troepe teen die sogenaamde "total onslaught" te vorm (Campbell, 1986).

Uys, as Evita Bezuidenhout, spreek die sosiale onrus aan wat binne die Nasionale Party plaasgevind het. Vir hierdie deel van Bezuidenhout se monoloog benodig die gehoor kennis oor die verhouding tussen die Nasionale Party en Andries Treurnicht. Andries Treurnicht was 'n politikus wat deel was van die NP, maar die party in 1893 verlaat het om by die Konservatiewe Party (Conservative Party) aan te sluit, wat toe steeds pro-apartheid was (Thurow, 1988:1). By een geleentheid het Treurnicht gesê dat hy nie 'n rasis is nie, maar eerder 'n nasionalis:

"There is a difference between racism and sound nationalism," he says, proclaiming himself a nationalist. "I consider a poor, uneducated white farmer to be one of my own.

I prefer him to an educated black man, who isn't one of mine. I think that's the most natural thing in the world”

(Thurow, 1988:1).

Treurnicht was die minister wat daarop aangedring het dat swart Suid-Afrikaners in Afrikaans geleer moes word (Britannica, 2021). Treurnicht het die Nasionale Party verlaat omdat hy gekant was teen P.W. Botha se mikpunt om apartheid te beëindig. Toe *Farce About Uys* in teaters opgevoer is, was hierdie veranderinge besig om in die Nasionale Party plaas te vind. Evita Bezuidenhout het in *Farce About Uys* Treurnicht se doel om met apartheid voort te gaan, aangespreek. Sy het Treurnicht ’n “bobbejaan” genoem en vir die gehoor gevra hoe Treurnicht gedink het die Konservatiewe Party sou wen (1983:61).

Laastens spreek Bezuidenhout se monoloog ook die apartheidswetgewing aan wat destyds op grond van ras geïmplementeer is. Hierdie wette het onder meer stemregte in Suid-Afrika beperk om te probeer verseker dat die Nasionale Party altyd die verkiesing sou wen en regeer. Hierdie wetgewing was byvoorbeeld die Wet op Verteenwoordiging van Naturelle van 1936, wat swart Suid-Afrikaners verhoed het om in enige verkiesings te stem. Die Wysigingswet op die Afsonderlike Verteenwoordiging van Kiesers van 1968 het Suid-Afrikaanse kleurlinge verhoed om te stem. Laastens het die Wet op die Verbod op Politieke Inmenging van 1968 partye wat veelrassig is, verbied. Hierdie wetgewing het verseker dat die Nasionale Party aan bewind sou bly. As gevolg van sanksies en Suid-Afrika wat geboikot is, het P.W. Botha hervormings ingestel wat tot gelykheid sou lei. Die driekamerparlement was een van hierdie hervormings wat stemregte vir kleurling, wit en Indiese Suid-Afrikaners gegee het (*Against Botha's Deal*, 2021). Die driekamerparlement het steeds nie swart Suid-Afrikaners toegelaat om te stem nie. Evita Bezuidenhout spreek hierdie kwessie in haar monoloog aan deur te sê, “Coloureds now also have a little vote” as seen per the written text of the play, in the production *Farce About Uys*, Evita Bezuidenhout includes Indians (1983:61)(*Farce About Uys*, 1983).

Hierdie aspekte hou ook verband met kabaret en hoe dit onderhewig moet wees aan verandering. Uys vertel dat iets een dag gebeur en dat dit dan die volgende dag by die vertoning ingesluit moet word, soos in die voorbeeld hierbo. Uys spreek ook die referendum aan wat skynbaar gelykheid bevorder, maar steeds die meerderheid van Suid-Afrikaners, swart Suid-Afrikaners, uitsluit. Bezuidenhout ontbloom hoe absurd en ironies die driekamerparlement is

deur in *Farce About Uys* te sê: “All men are equal, but only after you make them.” Hierdie stelling word weerspieël deur die driekamerparlement wat kleurlinge en Indiese Suid-Afrikaners as “gelyk” beskou het, maar steeds swart Suid-Afrikaners uitgesluit het (1983:62).

Aan die einde van Evita Bezuidenhout se gewigtige monoloog in *Farce About Uys* sê sy “democracy is just too good to share with just anyone” (1983:62). Die bogenoemde is ’n voorbeeld van hoe Uys elemente van kabaret in *Farce About Uys* gebruik het om sosiale kwessies in Suid-Afrika tydens apartheid aan te spreek en daarteen te protesteer. Uys, as Evita Bezuidenhout, spreek ’n groot verskeidenheid kwessies aan om reaksie uit gehoorlede te lok. Uys se gehore reageer deur te lag. Hierdie reaksie kan in produksie van *Farce About Uys* gesien word. Die gehoor se reaksie dien as inspirasie sodat hulle agterna sal gaan dink ook wat op die verhoog gesê is.

3.7 Adapt or Dye of eerder “Adapt or Die”

Pieter-Dirk Uys skryf die volgende oor *Adapt or Dye*:

“*Adapt or Dye* opened on the first of April 1981, April Fool’s day, and ran until the end of 1982. This video was shot at the market theatre in Johannesburg towards the end of the season, so the material covers our politics between the years 1980 – 1982. Apartheid was alive and well, and growing, P.W. Botha was our Prime Minister and we had laws; the immorality act, mixed marriages act, pass laws and the group areas act; Piet Koornhof was the minister of constitutional development; there was a censorship board; Barbara Woodhouse was training dogs the woodhouse way; old Andries Treurnicht left the NP and started his Conservative party and the brown stain of the info scandal was still fresh on the carpet; Pik was already minister of foreign affairs; Winnie Mandela was a banned person; Nelson Mandela was in prison somewhere on an island; sanctions were nibbling but not yet biting. Oh yes, it was illegal to quote anyone with ANC connections, but let’s face it, during the early 80s to most of us whites ANC meant anti-nuptial contract, so ... look back, not in anger, but with humour. I mean after all we are still here, so as long as we can still laugh at our old fears, those fears will never become fearful again” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014).

Die naam van die toneelstuk *Adapt or Dye* het ontstaan as gevolg van 'n uiting wat Eerste Minister P.W. Botha gemaak het dat Suid-Afrika moes “aanpas of sterf” of “adapt or die” (Gregory, 2006). In *Adapt or Dye* reageer Pieter-Dirk Uys op Sersant Swart;

“*Sersant Swart:* Adapt or Die, what a blerrie stupid name for a concert.
Pieter-Dirk Uys: Well it is not quite so original, Sersant Swart. Our own Prime Minister coined the phrase a few years ago, when he said to South Africa ‘Adapt or die’, of course he was only joking.”
 (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982*, 2014).

In 1982 sê Roderick Nordell die produksie *Adapt or Dye* “offered a colour-conscious pun on a famous phrase used by Prime Minister P.W. Botha when he came into office” (Nordell, 1982). Slegs Pieter-Dirk Uys speel in *Adapt or Dye*, maar hy vertolk die rolle van 'n verskeidenheid karakters wat elkeen verskillende rasse en geslagte verteenwoordig. Pieter-Dirk Uys gebruik satire, fopdosserie en gemarginaliseerde karakters om apartheid in sy produksies aan te spreek en daarteen te protesteer. Nordell skryf die volgende: “*Adapt or Dye* [lampooned] racist attitudes, discriminatory laws, politicians of every stripe. It did so in both English and in Afrikaans, the language of the Afrikaners who rule South Africa” (Nordell, 1982).

Adapt or Dye was 'n groot sukses en is tien weke na sy eerste opvoering deur meer as 25 000 mense gesien. McMurty maak die stelling dat *Adapt or Dye* se sukses lê in die produksie se “release of laughter” (1993:409). In latere jare, gedeurende Uys se *Beyond the Rubicon*, maak hy die stelling: “Who would’ve thought that Adapt or Dye would become my bread and botha?” (McMurty, 1993:411).

3.7.1 *Adapt or Dye* as satire

Pieter-Dirk Uys se *Adapt or Dye* is 'n produksie wat apartheidse regerings se rassepolitiek met behulp van satire bespot. 'n Karakter in *Adapt or Dye* sê: “Listen I went to see this adapt or dye, satire shmatire (sic)... it just all too much for a white woman” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982*, 2014). Die produksie gebruik elemente van satire om die skynheilighede van apartheid aan te spreek en daarteen te protesteer. Die gehoorlede word aan karakters voorgestel wat elkeen as 'n satiriese middel dien. Elkeen beeld 'n vorm van apartheid se skynheiligheid en marginalisering uit. Elke karakter spreek sekere kwessies van apartheid aan, soos ras,

apartheidswetgewing, politieke figure en die ironie van apartheid. Die karakters raak meedoënlose en onversoenlike dinge kwy, soos “Like black and white, patriotism and party politics should not be allowed to mix”, “’n Groot woord van dank vir julle godgegewe beleid van apartheid” en “Two things we just can’t stand about the country: apartheid and the blacks” (*Adapt for Dye at the Market Theatre* 1982, 2014). Uys se karakters se ongenaakbare stellings help die gehoor om die apartheidsregering se gedrag te identifiseer en dit te veroordeel.

Uys se satire beoog om beide apartheid te kritiseer en om vir die gehoor die verskil te wys tussen hoe dinge is en behoort te wees (Pollard, 1970:3). Uys verduidelik dat die materiaal in die stuk die Suid-Afrikaanse politiek tussen die jare 1980 en 1982 dek (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014). Die materiaal wys vir die gehoor die destydse toestand waarin apartheid-Suid-Afrika was. “Everything in this show has been done before in real life.” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014). Die inhoud en materiaal wys hoe dinge in Suid-Afrika was, maar ook hoe dit veronderstel was om te wees. *Adapt or Dye* is eers tien jaar nadat dit aanvanklik op die verhoog verskyn het, opgeneem. Dit beteken dat die opnames eers rondom 1992 plaasgevind het toe Suid-Afrika reeds op pad was na ‘n demokrasie. Uys het vir sy gehore destyds die gebeure van die Suid-Afrikaanse politiek uitgebeeld en sê in *Adapt or Dye*, “Look back ... after all we are still here” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014). Die produksie *Adapt or Dye* bevestig Pollard se uitkyk op satire dat dit weerspieël wat in die samelewing van Suid-Afrika aangegaan het gedurende apartheid. Pollard sê wel dat dit ook wys waarheen Suid-Afrika op pad was (Pollard, 1970:3).

In sy produksie spreek Uys ’n verskeidenheid kwessies aan, waarvan een apartheidswetgewing met betrekking tot die driekamerparlement is, of “P.W. Botha’s New South Africa” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014). Apartheidswetgewing was een van die hoofdryfkragte agter die implementering van apartheid in Suid-Afrika. Die Nasionale Party het veranderinge aan wetgewing aangebring, soos die implementering van die driekamerparlement, maar hierdie veranderinge het steeds rassesseiding gepropageer en aangemoedig. In *Adapt or Dye* verwys Uys na hierdie wetgewing wat rassesseiding ondersteun het. ’n Plakkaat met die woorde “Slegs Blankes, Indians, Coloured, Chinese. Total Onslaught” vorm deel van die dekor. Die uitsluiting van swart Suid-Afrikaners het in hierdie konteks ’n tweeledige betekenis. Die eerste verwysing is na die driekamerparlement wat swart Suid-Afrikaners van hul stemreg ontnem het. In *Adapt or Dye* sê Evita Bezuidenhout;

“Miss Methanzimha was not very happy impressed by the idea that we give a vote to the Coloureds and the Indians and the Chinese ... she said, ‘What is apartheid coming to?’ Maar toe sê ek vir haar, ‘Ag, ousie, luister na madame, dis regtig brilliant, by giving a vote to the Chinese, the Coloureds and the Indians, the Blacks will have to kill them first and by that time we are all safely in Paraguay’” (Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014).

Die tweede betekenis van die uitsluiting van swart Suid-Afrikaners, is die sogenaamde veranderinge wat P.W. Botha besig was om te implementeer om apartheid te beëindig. In *Adapt or Dye* kritiseer en bevraagteken Evita Bezuidenhout vir Botha deur te sê, “Just look at our own P.W. last week in Bloemfontein, ending white rule and not including one black face” (Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014). Uys gebruik humor en satire as middel om sy gehoorlede te laat lag, maar gee hulle ook die geleentheid om na afloop van sy vertonings na te dink oor gebeure in Suid-Afrika.

Uys gebruik ’n groot hoeveelheid kras, rassistiese op- en aanmerkings in *Adapt or Dye*, soos “Naughty native” en “Nimrod, close your eyes and count to ten if you can” (Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014). Alhoewel Uys in baie van hierdie tonele van humor gebruik maak om gehoorreaksie te ontlok en hulle te laat lag, beklemtoon hy: die feit dat “Apartheid was NOT funny on any level” (Landman, 2004). Een van die hoofredes vir Uys se herhaalde gebruik van onvanpaste en onaanvaarbare materiaal in sy produksies, was juis omte wys hoe absurd apartheid was. Arthur Pollard steun Uys se oorbodige gebruik van aanstootlike materiaal, omdat dit “heal and restore” (Pollard, 1970:2). Uys meen “humour is a great weapon of mass distraction” (Landman, 2004).

Humor het ook Uys gehelp om sensuurwette en -rade te ontduik. In *Adapt or Dye* sê ’n karakter: “Hy word blykbaar beskerm deur die linksgesindes se vermoë om vir onself te lag, maar, waarlik, hier by die SAUK is dit onmoontlik om vir onself te lag. En buitendien wat is snaaks?” (Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014). Die sensuurrade het enige material wat as anti-apartheid voorgekom het, verbied. Vryheid van spraak is gevolglik grootliks beperk. Uys sê hy het humor in sy toneelstukke gebruik om die kwessie van sensuur vry te

spring. Gevolglik kon hy stukke soos *Adapt or Dye*, wat die apartheidsregering bespot het, opvoer:

Humour was the key. Humuor was the way to do it – to laugh at my fears, and then find out that people share the same fears (Lieberfeld, 1997:64).

Pieter-Dirk Uys het gevolglik humor gebruik om dit wat die apartheidsregering vernietig het, te begin herstel en te genees. Aan die begin van *Adapt or Dye* sê Uys: “Look back not in anger, but in humour, as long as we can still laugh at our old fears, those fears will never be fearful again.” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*).

In *Adapt or Dye* sluit Uys die gebruik van satire, ironie en sarkasme in. Hierdie meganismes word in die toneelstuk deur die verskeie karakters gebruik om sekere onderwerpe aan te spreek. Arthur Pollard meen die onderwerpe wat satire aanspreek, moet relevant en belangrik wees. “Satire is about people, and there must therefore be some form of characterisation” (Pollard, 1997:47). In *Adapt or Dye* gebruik Uys sy karakters om teen apartheid te protesteer, wat ’n relevante en uiters belangrike onderwerp is. Sy karakterisering gebruik ondertone van ironie en sarkasme om sy protes teen apartheid in sy toneelstukke te versterk. ’n Voorbeeld hiervan is wanneer die karakter Norwell Fine in *Adapt or Dye* as “a spoiled jewish housewife” beskryf word (Trillin, 2004:2). Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie karakters vir die eerste keer in *Adapt or Dye* verskyn het en eers daarna meer beroemd geword het. “After the run of *Adapt or Dye*, a video of which had become the best-selling video in South Africa, he was famous – although not as famous, of course, as Evita Bezuidenhout” (Trillen, 2004:3).

In *Adapt or Dye* het Uys die karakter Norwell Fine gebruik om die ironie van wit Suid-Afrikaners wat sogenaamd teen apartheid gekant is, te ontbloot. Alhoewel groepe teen apartheid gekant is, het hulle steeds voordeel uit die Nasionale Party se rasseskeiding getrek. Aan die einde van Norwell Fine se lang monoloog in *Adapt or Dye* sê sy: “Two things we can’t stand: Apartheid and the Blacks” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*). Uys ontbloot ook die ironie van wit Suid-Afrikaners wat swart Suid-Afrikaners deur middel van liefdadigheid wou help. Norwell Fine is die voorsitter van die “Help the suppressed blacks charity” (*Adapt or Dye at the Markert Theatre 1982, 2014*). Uys wys die skrilte kontras tussen wit en swart Suid-Afrikaners se lewens. Norwell Fine bespreek “malnutrition in KwaZulu Natal”, maar bied gelyktydig vir haar gaste sjampanje aan:

“Have some more champagne while I have an urgent word with the gardener. Oh, and while you are about it, glance at those annual reports on malnutrition in KwaZulu-Natal. Oh my darlings, it is enough to make you throw-up the caviar”
(*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982*, 2014).

Die ironie van Norwell Fine is dat die karakter ’n groot aantal Suid-Afrikaners verteenwoordig het. Hierdie spesifieke Suid-Afrikaners het gekies om eerder passief gedurende apartheid met hul lewens voort te gaan, in plaas daarvan om te help. Norwell Fine sê, “Thank god for the system”, en kon gemaklik binne die grense van apartheid leef (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982*, 2014).

Die produksie se verskeidenheid karakters het elkeen op ’n unieke wyse humor en satire gebruik om die apartheidsregering te kritiseer en aanspraak te maak op die kwessies wat apartheid veroorsaak. Sodoende kon die gehoorlede die akteurs toejuig en toelag, maar hulle is terselfdetyd gedwing om verwarrende en ongemaklike emosies te ervaar.

3.8 Gemarginaliseerde karakters in *Adapt or Dye*

In *Farce About Uys* het Pieter-Dirk Uys gemarginaliseerde karakters gebruik om apartheid aan te spreek. Uys skep karakters wat na die periferie van die Suid-Afrikaanse samelewing gedwing is. Hierdie groepe mense is gemarginaliseer vir, onder meer, hulle velkleur, seksuele oriëntering of hul teenstand teen Calvinistiese, Afrikaanse kontekste. Die drie karakters wat in hierdie tesis gaan ontleed word, is die “Kaapse Klopse”, Pieter-Dirk Uys self in *Adapt or Dye* en, laastens, Evita Bezuidenhout. Dit is reeds genoem dat Uys die toneelstuk oor tyd ontwikkel het, dus het Trillin moontlik die Kaapse kleurlingman as ’n polisieman gesien. Die produksie waarna hierdie tesis verwys, beskou die Kaapse kleurlingman as ’n lid van die Kaapse Klopse (Trillin, 2004:2).

3.8.1 The Kaapse Klopse

In ’n artikel vir *The New Yorker* beskryf Calvin Trillin hierdie karakter as “A Cape Colored Policeman talking about his grandmother’s life on the Cape Flats after the forced resettlement

of District six” (Trillin, 2004:2). In die teks is daar nie ’n naam vir hierdie karakter nie. Vir die doel van hierdie studie sal daar na hierdie karakter as Kaapse Klops verwys word.

In *Adapt or Dye* verteenwoordig die Kaapse Klops-karakter Suid-Afrikaanse kleurlinge wat op grond van hul velkleur gemarginaliseer is. Die feit dat Uys die bruin Suid-Afrikaner Kaapse Klops noem, sê iets van die geskiedenis van die Kaapse Klopse. Volgens Nadia Davids is die ontstaan van die Kaapse Klopse “one of the December processions of the mid- to late 1800s that marked the abolition of slavery in 1834 and the end of the apprenticeship system of indentured former slaves in 1838” (Davids, 2013:87). Voordat Uys die gehoor aan die karakter Kaapse Klops voorstel, vind daar eers ’n kort toneel tussen Jan van Riebeeck en ’n kleurlingvrou plaas. Die toneel eindig deur Die Kaapse Klops-karakter wat sê, “That was also 300 hundred years ago. You see, then it was alright. As long as we were making the coloured people, but now that they are making themselves, that’s where the problem lies” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982*, 2014). Verder skryf Davids dat, toe die Wet op Bevolkingsregistrasie van 1950 ingestel is, dit keurlingidentiteite omvergegooi het. “The act defined a Coloured citizen as someone who was neither ‘Bantu’ nor ‘White’” (2013:90). Suid-Afrikaanse kleurlinge het gevolglik gelyktydig tussen verskillende rasse bestaan. Apartheidswette wat keurlingidentiteite omver gegooi het, het tot verdere marginalisering vir keurlinggemeenskappe gelei.

Die Groepsgebiedewet het vir al die verskillende rassegroepe spesifieke areas as woongebiede voorgeskryf. Terselfdetyd, in 1976, is die Kaapse Klopse verban. Davids skryf dat die kleurvolle gebeurtenis skielik ’n ommekeer ervaar het. “[The Kaapse Klopse] shifted from being an event filled with spontaneous festive spirit and joyous celebration of emancipation into a muted lament, mourning dispossession” (Davids, 2013:93). Uys spreek die Groepsgebiedewet deur middel van die Kaapse Klops-karakter aan. Hy vertel ’n storie van sy ouma wat vanaf Graaff-Reinet na Distrik Ses moes verhuis; “My old granny lived there until she was told to move. Group Areas Act, I am sure you have heard of it” (*Adaptor Dye at the Market Theatre 1982*, 2014).

Die Kaapse Klops-karakter vertel ook ’n storie van hoe die verhuising en verplasing daartoe gelei het dat sy ouma sterf: “Ja, and then my granny went and died” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982*, 2014). Die ouma se dood was het gepaard gegaan met die nuwe uitdaging

om haar besittings by 'n wit familie, wat aangebied het om haar besittings te stoor, te gaan haal. Kaapse Klops se familie kon egter nie hulle ouma se besittings gaan haal nie, omdat die samelewing teen daardie tyd hulle tot so 'n mate gemarginaliseer het dat dit so te sê onmoontlik was. Die Kaapse Klops-karakter verduidelik; “You can’t go around to Graaff-Reinet knocking on the white man’s door saying, ‘Askies tog, Master, maar ek dink daai stinkwood table behoort aan onse Granny.’” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014).

Uys gebruik ironie om te wys hoe onmenslik rassepartydigheid in Suid-Afrika was wat nie-blanke Suid-Afrikaners gemarginaliseer het. 'n Voorbeeld van waar Uys rassepartydigheid aanspreek, is wanneer die Kaapse Klops-karakter sê dat hy vir Suid-Afrika op die grens gaan veg. Hy sê, “No I am going up to the border to do some fighting. You look surprised, nè. You did know there was coloureds fighting on the border? Ja, there is no colour bias in desperation” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014). Uys problematiseer die feit dat die Nasionale Party die Groepsgebiedewet sal instel en mense dwing om te verhuis, maar terselfdetyd groepe mense wat hulle gemarginaliseer het, stuur om vir Suid-Afrika te veg. Teen die einde van die toneel trek Uys sy Kaapse Klopse-kostuum uit en sê:

“When we eventually get a chance to just think about our beloved South Africa, what is the picture that comes to mind? Is it that glossy postcard-perfect picture of the sun setting over Table Mountain? Or is it of South Africa as the world’s last great bastions of Christian democracy as perpetuated by the SABC? And then to allow ourselves to remember a Biko, Luthuli, Breytenbach and a Smit. I know we have all been warned that the ‘swart gevaar’ would come and destroy our society. But no one told us that that ‘gevaar’ would come from a young Swart and a Sarel Swart” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014).

Met hierdie aanhaling wys Uys daarop dat die ironie van apartheid nog altyd was dat die groot gevaar die Nasionale Party was en nie mense van kleur nie. Hy skep 'n prentjie van wat 'n ideale Suid-Afrika is, die met Tafelberg in die agtergrond en mense wat in harmonie met mekaar saamleef, maar dan wys hy uit dat hierdie ideale Suid-Afrika juis nie gekweek word deur die Nasionale Party se rassessekiding nie, maar dat die Nasionale Party se beleid van apartheid eerder lei na 'n verwoeste gemeenskap. Pieter-Dirk Uys bewys dat die vyand selde dié is wat jy nie ken nie, maar eerder dié wat om jou beweeg.

3.8.2 Pieter-Dirk Uys

Adapt or Dye bevat 'n verskeidenheid karakters. Sommige karakters verteenwoordig politici soos P.W. Botha. Ander karakters, soos Norwell Fine, verteenwoordig die deursnit-Suid-Afrikaner gedurende apartheid. Die deursnit-Suid-Afrikaner verwys na die Suid-Afrikaners wat pro-apartheid was en die karakters word onder 'n veralgemening van Suid-Afrikaners geskep. Daar is ook karakters, soos die Kaapse Klops-karakter wat die apartheidsregering se gemarginaliseerde groepe verteenwoordig. Tussen elke toneel staan Pieter-Dirk Uys self op die podium om 'n kort monoloog te lewer. Pieter-Dirk Uys in *Adapt or Dye* se karakter kan beslis as gemarginaliseer ge-ag word. “The Pieter-Dirk Uys performer is very much a structured theatrical character, and it’s very important to keep him like that, because I’ve got to speak about him in the third person” (Campbell, 2011:77). Uys self meen hy is deel van diegene wat gemarginaliseer is. “I am a part of that marginalised group. I am. I am a bit of everything” (Lieberfeld, 1997:69). Gevolglik word Pieter-Dirk Uys se karakter in *Adapt or Dye* in hierdie tesis as 'n gemarginaliseerde karakter gedefinieer.

Die tonele waar Pieter-Dirk Uys as homself voorkom in *Adapt or Dye*, kan as “outobiografiese tonele” beskou word. Volgens Sheldon Campbell verwys outobiografiese tonele na “the practice amongst playwrights and performers to turn their life stories into performance-based narrative” (2011:2). Campbell beweer ook “theatre practitioners immerse themselves in the reservoir of personal experience, selecting key events to reframe them within a place; on stage they enact selections from the archive of private history they have accumulated” (2011:2). *Adapt or Dye* bevat outobiografiese tonele waar Uys na sy eie ervarings verwys. “When I was in Johannesburg last year up at the Hillbrow Theatre, a lady waited for me in the theatre one night” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*). Pieter-Dirk Uys as karakter in *Adapt or Dye* gebruik hierdie outobiografiese oomblikke as 'n verdere manier om sosiale hervorming te inspireer:

“Performance autobiographers have the opportunity to express their desire for social and political change directly to a live audience. This is applicable to Uys’s theatre practices, since Uys believes theatre must challenge authority, especially in South Africa” (Campbell, 2011:2).

Hieronder volg voorbeelde van hoe Pieter-Dirk Uys in *Adapt or Dye* sosiale hervorming tydens apartheid probeer bewerkstellig het. Hy spreek onder meer die ironie van die Nasionale Party se strukture aan:

“During the last 18 months I have had tremendous competition with the show, because there has been a better satire in South Africa, a satire more pertinent, more shocking than this one, and in many ways funnier. Of course I refer to the production that ran at the Old Assembly Theatre in Parliament Street, Cape Town that star-studded production of *Much To Do About Nothing*”

(*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*).

Pieter-Dirk Uys: Is there a bugger in the house? Sersant Swart, is jy hier?
Sersant Swart: Ja, Meneer Uys, natuurlik is ek hier. I wish you would speak slower, my shorthand is not that good.
Pieter-Dirk Uys: Ja, you will get writers cramp, because the show is 90 minutes long and there is no interval.
Sersant Swart: No interval.
Pieter-Dirk Uys: Yes, no interval.
Sersant Swart: Hell, I better go quickly.
Pieter-Dirk Uys: Ja, to get a tape recorder?
Sersant Swart: No man to the toilet”

(*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*).

Uys het sy outobiografiese opvoerings gebruik as “a way to talk out, talk back and talk otherwise” (Campbell, 2011:2).

“Right onto something more serious, possibly a lot more profound. In 1948 the National Party inherited South Africa. For 34 years, I have been alive for 37 years, the NAT government has been my umbrella for most of my life, making most of my decisions for me, as, I think, for you too. And in those 34 years our government has created vast huge monuments that will be associated with us by history for the rest of time. Like we associated Ancient Greece with the Acropolis and the Roman Empire with the Colosseum. I’d like to mention but three of our vast huge monuments; the Group Areas

Act, The Pass Laws and The Immorality Act. Three glittering gems in our necklace of political heritage” (*Adapt or Dye in the Market Theatre 1982, 2014*).

Bostaande uittreksels is slegs enkele voorbeelde van hoe Uys homself as karakter ingespan het om sy gehoor die skynheiligheid van apartheid te laat raaksien. In *Adapt or Dye* is Uys self ’n gemarginaliseerde karakter en het hy dus die geleentheid om sy eie sieninge oor apartheid direk aan sy gehoorlede oor te dra. Sodoende protesteer Uys ook teen apartheid vanuit ’n meer persoonlike perspektief. Campbell meen dat ‘n teaterpraktisyn die geleentheid het om sy begeerte vir sosiale en politieke verandering vir ‘n gemeenskap aan sy gehoor oor te dra (2011:2). Uys het self marginalisering vanaf die Nasionale Party ervaar omdat hulle Uys as ’n bedrieër beskou het. In ’n onderhoud met Daniel Lieberfeld vertel hy, “The worst thing that happened was in the early 1980s when people threw poisoned meat over my walls for my animals to eat.” Uys spreek hierdie marginalisering in *Adapt or Dye* aan. Hy vertel dat hulle vertonings strategies eers elfuur die aand begin het, omdat hulle geweet het “the broederbond went to bed at nine” (1997:65)(*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*). Die Broederbond en die AWB (Afrikaner-Weerstandsbeweging) was lede van die nasionalistiese samelewing wat marginalisering afgedwing het. In *Adapt or Dye* is Uys self ’n gemarginaliseerde karakter, maar hy skep ’n bykomende gemarginaliseerde karakter in die persoon van Evita Bezuidenhout, wat eerste in *Adapt or Dye* verskyn (Campbell, 2011:57). Die skepping van Evita Bezuidenhout is aangehits deur “Uys being fearful that the apartheid-authorised agents would assault or harass him” (2011:56).

3.8.3 Evita Bezuidenhout

Die eerste keer wat die karakter Evita Bezuidenhout op die verhoog verskyn het, was in *Adapt or Dye*. Sy verskyn heel eerste op die verhoog en lewer daarna haar lang monoloog waarin sy die apartheidsregering satiriseer en bespot. Evita Bezuidenhout verteenwoordig “strongly opinionated traditionalist Afrikaner women whose appearances entertained audiences whilst satirising the predominately Afrikaner elite in parliament” (Campbell, 2011:57). Evita se “strong traditionalist Afrikaner”-siening is duidelik in *Adapt or Dye*. Sy verwys na haarself as die vrou van prof. dr. Hasie Bezuidenhout, en sê “ons goeie ou nasionaliste sal nie sommer net so gaan lê nie” (*Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 2014*).

Evita verteenwoordig vroulike Afrikaners met konservatiewe ideologieë. In *Adapt or Dye* sê sy, “Do you know some of my best friends have black friends” (*Adapt or Dye at the Market*

Theatre 1982, 2014). Alhoewel sy konserwatiewe Suid-Afrikaners verteenwoordig, satiriseer en bespot Evita die Nasionale Party:

“Just look at what our National Party has done to South Africa; we have created a new concept in parliamentary representation; oh ja, all the parties in parliament are allowed to nominate members to the house without this boring nonsense of elections, and nobody seems to mind. So democracy se moer” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014).

Campbell meen “Evita Bezuidenhout is the personification of the worst Afrikaner Nationalist values” (2011:58), maar Evita Bezuidenhout word ook deur Pieter-Dirk Uys as ’n middel gebruik om die skynheiligheid van apartheid aan te spreek.

Evita Bezuidenhout verskyn in *Adapt or Dye* as ’n stereotipiese beeld van ’n middeljarige Afrikanervrou tydens apartheid. Sy lyk soos en trek aan soos hierdie stereotipe. Haar vertolking van middeljarige Afrikanervroue stel die gehoor en publiek in staat om die identiteit van die Afrikanervrou te analiseer en te ontleed. Evita Bezuidenhout verteenwoordig die wit Afrikanervrou wat haarself as verhewe bo ander rasse beskou. In *Adapt or Dye* sê sy, “Swart mag sal wit Suid-Afrika breek, maar, Skatties, die swartes breek alles.” Sy verteenwoordig ook die Afrikanervrou wat haarself as deel van God se uitverkore volk beskou en dus meerderwaardig teenoor ander rasse is. In *Adapt or Dye* sê sy die volgende:

“Godgegewe beleid van apartheid, waarsonder julle ons nie vanaand hier sou wees nie, maar wel in iemand se kombuis, of êrens onder ’n plastieksak op die Kaapse vlakte.”

“Ian Smith once said there is no reason why we whites should not stay ruling for another thousand years. Of course in our case, God willing.”

“Vir ’n skoon Christelike toekoms, dink Nasionaal.”

(*Adapt or Dye at the Market Theatre in 1982, 2014*).

Pieter-Dirk Uys het vir Evita Bezuidenhout geskep sodat sy as ’n mondstuk teen sosiale en politieke kwessies in Suid-Afrika kan dien. Sy het die teenoorgestelde van wat hy glo, verteenwoordig. Campbell skryf oor Evita: “[her] ideology, conventionalism, her conservative values and attitudes are unlike Uys’s, and as a result, he has created a personality so distinct

from his own that the public readily dissociates her from him” (2011:57). Evita Bezuidenhout het die stemme van gemarginaliseerde Afrikanervroue verteenwoordig. Uys vertel aan Lieberfeld: “Many Afrikaans women have been supportive purely because Evita represents something that Afrikaans women have not been allowed: a political voice.” Uys meen vroue respekteer Evita. “Women respect her because she represented their interests” (Basel, 2001:107-108). Mans het die politiek tydens die apartheids-era oorheers en Evita Bezuidenhout het as mondstuk gedien wat vroue aan hulle onderdanige posisie herinner het, selfs al was dit binne die raamwerk van ‘n skynbaar konserwatiewe, wit vrou. “I was one of the few Afrikaner women associated with politics, we never really allowed our women a voice in the political structure” (Basel, 2001:107-108). In ‘n gesprek met dr. Frene Ginwala bespreek Evita vroue se destydse posisie in die politiek. Sy sê: “... and may the best man ... or best woman win.” Hierdie gesegde plaas mans in ‘n posisie van meerderwaardigheid en vroue in ‘n onderdanige, “tweede” posisie. Uys verduidelik dat vroue uiteindelik ‘n plekkie onder die politieke son kon inneem: “At last women are where they belong” (Basel, 2001:108). Die groot meerderheid van vroue is nie toegelaat om hulle stemme in enige politieke (konserwatiewe) omgewing te laat hoor nie. Vroue was trots om te sien dat Evita wel haar stem laat hoor het. “I’m so proud to see Evita there” (Lieberfeld, 1997:63). Omdat Uys gemarginaliseerde Afrikanervroue verteenwoordig het, kon sy ook ‘n posisie inneem om die wit, patriargale samelewing waarin vrouestemme geïgnoreer is, te kritiseer. Evita Bezuidenhout het terselfdetyd wit, nasionalistiese ideologieë verteenwoordig, asook vroue wat tydens apartheid gemarginaliseer is.

3.9 Pieter-Dirk Uys se gebruik van Fopdosserie in *Adapt or Dye*

In *Adapt or Dye* gebruik Uys elemente van fopdosserie vir drie karakters: Evita Bezuidenhout, Norwell Fine en Barbara Woodhouse. In *Between the Devil and the Deep: A memoir of acting and reacting*, skryf Uys:

“Norwell Fine was the first of my female clowns, probably because she was the easiest to conjure up. As an extreme example of woman-as-drag-queen, all Norwell needed, was wild blonde hair, huge sunglasses, earrings, make-up and attitude. The mere sound of her voice and the insane stupidity of her charm was enough to make audiences laugh. So in 1981 she appeared in *Adapt or Dye* for the first time, organising a garden-party meeting of her local underground anti-apartheid branch of women, while having a clandestine affair with her garden boy, Nimrod” (2005:117).

Uys was talle kere in fopdos waar hy sy gehoor herinner het, “It’s only me. A middle-aged, fat, bald, Afrikaner-Jewish drag queen from Cape Town” (Trillin, 2004:2). In die verlede is fopdosserie grotendeels met sosiale vernedering geassosieer. Soos Roger Baker dit stel: “... from the beginning the idea of a man dressed like a woman was connected to social embarrassment” (1995:2). Baker (1995:2) het eers later besef dat fopdosserie moontlik aan homoseksualiteit gekoppel is. In *Between the Devil and the Deep: A memoir of Acting and Reacting* brei Uys uit hieroor en sê: “Part of the fun of doing drag, that kind of extreme acting – a man playing a woman – had its drawbacks. It was seen as homosexual and probably against the law” (Uys, 2005:61). Fopdosserie was aanvanklik werklik onwettig. Uys vertel self: “Firstly it was illegal to do [Evita]. It was illegal for men to wear women’s clothing. There was a law against it” (Lieberfeld, 1997:66).

In *Adapt or Dye* gebruik Uys fopdosserie as ’n dramatiese tegniek om die doen en late van die apartheidsregering aan te spreek en te daarteen te protesteer. In sy boek, *Drag – a History of Female Impersonation in the Performing Arts*, onderskei Basel tussen die terme *drag* en ’n transvestiet. “A female impersonator who entertains by [cross]-dressing as a woman is a 'drag queen' and defines a 'transvestite' as 'a male-to-female cross-dresser who finds ... personal satisfaction in dressing as a woman and being treated as woman'” (Basel, 2001:75). In sy artikel, *Gender Construction and the Female Impersonator: The Process of Transforming 'He' to 'She,'* skryf Richard Tewksbury, “[drag] places cross-dressing in a theatrical context and states that the female illusionists who participated in his empirical study regarded cross-dressing as a means of attracting attention or way to initiate an entertainment career.” Kirk en Heath staaf Tewksbury se mening en argumenteer dat fopdosserie “a theatre and performance based activity” is (Basel, 2001:96). Dit is dus moontlik om te sê dat Pieter-Dirk Uys se fopdosserie met tradisionele *drag* ooreenstem, omdat hy vir Evita Bezuidenhout in ’n teaterkonteks plaas, en tegnieke soos ironie gebruik om apartheidsideologieë te satiriseer.

Baker skryf sekere kenmerke aan *drag queens* toe, soos “a mincing walk and exaggerated use of accessories; hence the drag queen is larger than life” (1995:63,56). Die kenmerke wat Baker aan *drag queens* toeskryf, is te sien in beide Pieter-Dirk Uys se karakters Evita Bezuidenhout en Norwell Fine. Evita verskyn in ’n luiperdpatroonrok, ’n pelsjas en ’n uitspattige hoed. Op ’n kol verwys Bezuidenhout na haar yslike groot oorbelle wat sy van Mrs Mathanzima ontvang het:

“Mrs Mathanzima and Mrs Aghlophe were there as observers. Of course they came to observe what Tannie Elize and I were wearing. Of course I wore my very nice Leopord lap rokke which Mrs Makhunda gave me when her husband and P.W. Botha were sitting on a fence. She also gave me hierdie vreeslike common oorbelle. Ag, maar dames en here, sy is baie oulik, hulle almal is baie oulik. Hulle raak ouliker en ouliker by die dag, hierdie uitlanders” (*Adapt or Dye at the Market Theatre* 1982, 2014).

Basel bevestig die bogenoemde stelling uit *Adapt or Dye* deur te sê, “Anyone wishing to verify the drag queen's 'exaggerated use of accessories' and 'affected mannerisms' only has to watch *Funigalore I* and *II* in which Evita interviews well-known political figures” (Basel, 2001:95)

Baker meen dat fopdosserie ook homoseksualiteit verteenwoordig (1995). Uys sê egter hy gebruik fopdosserie as ’n middel tot ’n doel in sy opvoerings. “South Africans in the 1980s had a tremendous hang-up about a man dressing up as a woman” (Basel, 2001:99). Christelike, nasionalistiese denkwyses wat deur die Nasionale Party en die kerk gesteun is, het homoseksualiteit as ’n sonde beskou. Basel sien nie Uys se opvoerings as kommentaar oor sy seksualiteit nie. “What I do on stage is theatre ... it’s my joy, I play a dog, an angel ... a woman and a man.” Uys definieer homself in die konteks van fopdosserie volgens sy eie terme, maar pas terselfdetyd ook in die definisies van *drag* wat Baker en Tweksbury voorstel (Basel, 2001:99). Aan die einde van *Adapt or Dye* sê Uys as Evita Bezuidenhout en Norwell Fine: “What a drag” (*Adapt or Dye at the Market Theatre in 1982*, 2014).

Evita Bezuidenhout kon apartheid effektief kritiseer omdat Uys haar op ’n geloofwaardige wyse vertolk het. Mense kon glo dat sy ’n regte persoon is wat werklik bestaan. Tydens ’n onderhoud met Lieberfeld verduidelik Uys: “I have made such a huge division between Evita and myself” (1997:62). Wanneer Uys na sy persona as Evita moet oorskakel, sal hy opsetlik sy identiteit as Pieter-Dirk Uys eers terughou;

“I meet these people for the first time, and they meet Evita, because I'm ready by seven in the morning. I've known from experience that if they meet me first and then I get into Evita, they see through her. And then it's very hard for them to act. But when they meet her first, it works” (Lieberfeld, 1997:63).

Hierdie verskynsel is ook duidelik in *Adapt or Dye*. Aan die einde van die opvoerings van *Adapt or Dye* in 1983 en 1984 sou Evita die volgende doen:

“... Evita would leave the stage, carry the audience with her, and sit in her state car to sign autographs. ... I called this performance ‘Act Three’ and it took Evita Bezuidenhout out of the theatre and into the real world” (Basel, 2001:104).

Uys se strategie om ’n geloofwaardige karakter te skep en elemente van fopsosser by sy vertoning in te sluit, het vrugte afgewerp. Uys kon deur middel van Evita Bezuidenhout teen apartheid protesteer en daarmee wegkom. “Still today I use her [Evita Bezuidenhout] to say things I can’t as me” (Lieberfeld, 1997:66). Uys gebruik Evita om te sê wat hy nie as homself sou sê nie. Dit is ook die geval in *Adapt or Dye* wanneer Evita satire en ironie gebruik om die publiek te herinner aan die feit dat die Nasionale Party ongelykheid in Suid-Afrika geskep en bevorder het. “Baie dankie natuurlik aan daai mense wat so teen ons [NP] gekant was en is; van Hellen, en die ander 22 miljoen, toemaar julle spoor ons net aan na groter dinge.”

3.10 GEVOLGTREKKING

Pieter-Dirk Uys het met *Farce About Uys* en *Adapt or Dye* satire en kabaret gebruik om teen apartheid te protesteer. Hy het kwessies soos rassesseiding, homoseksualiteit, apartheidswetgewing, en Calvinisme aangespreek deur sy twee toneelstukke *Farce About Uys* en *Adapt or Dye*. Hy het verder ook gemarginaliseerde karakters geskep om apartheid se sosiale kwessies aan te spreek. ‘n Belangrike aspek wat van te vore gekom het in die ontleding van Pieter-Dirk Uys se toneelstukke, is dat Uys homself ook as ‘n gemarginaliseerde karakter geskep het, en so het hy ook apartheid gekritiseer.

In *Farce About Uys* het Pieter-Dirk Uys ‘n familie geskep wat dit vir hom makliker gemaak het om na gehoorlede deur te dring. Elke karakter het ‘n sekere stereotipes in die Suid-Afrikaanse samelewing verteenwoordig. Drie karakters was spesifiek ontleed met betrekking tot marginalisering, Evita Bezuidenhout, Sophie en De Kock Bezuidenhout. Evita Bezuidenhout is ‘n gemarginaliseerde karakter omdat sy die onderdrukte vrouens van Suid-Afrika verteenwoordig. De Kock Bezuidenhout word gemarginaliseer omdat hy homoseksueel is en Sophie omdat sy ‘n vrou van kleur was gedurende apartheid. Die skepping van die karakters het Uys gehelp om die Calvinistiese en nasionalistiese ideale van die Nasionale Party teen te staan.

Verder het Pieter-Dirk Uys in *Farce About Uys* satire gebruik as ‘n manier om teen apartheid te protesteer. Hy het op vier hoofemas van apartheid gefokus, naamlik Calvinisme,

apartheidswetgewing, die ironie van apartheid en homoseksualiteit. Apartheid was bevorder deur die wetgewing wat die Nasionale Party geïmplementeer het. Apartheid egter verder floreer en aanhou heers weens die nasionalistiese dogmas van Calvinisme wat deur die Nasionale Party afgedwing was op Suid-Afrika. Uys het deur middel van satire hierdie wetgewing en dogmas aangespreek deur die skepping van sy gemarginaliseerde karkaters.

In *Adapt or Dye* het Pieter-Dirk Uys die Nasionale Party se rassistiese wette, diskriminerende wette, asook die politici bespot. Uys het hierin geslaag met behulp van die gebruik van satire en fopdosserie. Hy het sy satire gebruik om gehoorlede te oortuig van die gruweldade van die Nasionale Party. Verder het Uys ook gemarginaliseerde karakters geskep wat met die apartheidsregering gespot het. Hierdie karakters het elk 'n storie van hul eie lewe vertel en so het Uys die ironie van apartheid uitgewys. Pieter-Dirk Uys word self as 'n gemarginaliseerde karakter identifiseer omdat hy teen apartheid eveg het.

Pieter-Dirk Uys het in beide *Farce About Uys* en *Adapt or Dye* satire, kabaret, fopdosserie en die skepping van gemarginaliseerde karkaters gebruik om teen apartheid te protesteer.

HOOFSTUK 4

Nataniël se gebruik van satire, kabaret en gemarginaliseerde karakters in *Dancing with John en White Soul*

4.1 Agtergrond van Nataniël

Nataniël is ‘n kunstenaar wat kabaret en satire gebruik om op sekere kwessies sosiale en politieke kommentaar te lewer. Hierdie studie ondersoek Nataniël se gebruik van gemarginaliseerde karakters, kabaret en satire om sekere sosiale en politieke kwessies gedurende apartheid aan te spreek. Volgens Nel is Nataniël ‘n kabarettis wat nie “katvoet” om sosiale en politieke kwessies nie, maar eerder elemente van vermaak gebruik om die gehoor te skok (2011:40). Nataniël se werk bestaan dikwels uit oordadige kostuums, grimering en musiek tussen van sy monoloë. Hy gebruik die musiek en sang om sekere temas wat in sy werke voorkom, nog meer te versterk, maar ook die wêreld van die karakters en sy stories nog meer te belig. Twee van Nataniël se werke, *Dancing with John* en *White Souls*, word in hierdie tesis ondersoek – spesifiek sy aanwending van gemarginaliseerde karakters om teen apartheid te protesteer, word ondersoek. Verder kom Nataniël se gebruik van kabaret in *Dancing with John* en sy gebruik van satire in *White Souls* onder die loep. Nataniël, wat een van Suid-Afrika se ikone binne die vermaaklikheidsbedryf is, het vir homself ‘n persona geskep waarop Suid-Afrikaners verlief geraak het. Deur middel van sy kabarette het hy sosiale en politieke kommentaar gelever op apartheidsstelsel, asook die Afrikaner gedurende apartheid.

4.2 Nataniël en kabaret

Soos dit reeds gestel is, is daar verskillende denkwyses rondom die definisie van kabaret. Om slegs na een definisie van kabaret te kyk, sal, soos Grethe van der Merwe dit stel, die kunsvorm beperk (2010:31). Gedurende die afgelope paar jaar was daar ‘n “snelle ontwikkeling” van kabaret en die verskillende genres waarin kabaret gebruik kan word. Hierdie “snelle ontwikkeling” het veroorsaak dat daar ‘n wye verskeidenheid definisies van kabaret ontstaan het, en dus was daar “‘n verwarring rondom ‘n bruikbare definisie van kabaret” (Van der

Merwe, 2010:31). Die studie gebruik dus nie net een definisie van kabaret om Nataniël se twee kabarette te ontleed nie. Voorts word die definisies wat in die tesis gebruik word, nie voorgelê as die enigste waarheid nie – dit is eerder definisies met spesifieke betrekking op Nataniël se kabarette om teen apartheid te protesteer. Grethe van der Merwe maak die volgende stelling:

Om 'n kunsvorm soos kabaret per definisie in 'n beperkende raamwerk te plaas wat gebaseer is op voorkeure, stry teen die historiese feite betreffende dié genre, en loop die gevaar om uitsprake te maak wat die artistieke vryheid van die ongebonde kabarettis aantast (2010:31).

Volgens van der Merwe (2010:48) is Hennie Aucamp is een van die groot name wat gekoppel word aan kabaret. Soos wat Johann de Lange skryf oor Aucamp: “Aucamp het sy stempel op die genres van kabaret, liriek- en liedtekste afgedruk. Sy advies by die skryf van lirieke en kabarettetekste is onontbeerlik en die enigste van hul soort” (De Lange in Aucamp, 2013). Verder beweer Van der Merwe dat Aucamp die “vader van Suid-Afrikaanse kabaret” is, en dus kan die tesis nie anders as om te steun op die werk van Aucamp om Nataniël se kabarette te ontleed nie. Die definisies vir kabaret wat gevorm is deur Hennie Aucamp en Grethe van der Merwe, word as vertrekpunt gebruik vir die analise van spesifiek Nataniël se kabarette:

Kabaret is woordkuns. Musiek, mimiek, grimering en kleding steun die woord; is ondergeskik aan die gelade, die bytende, die verontrustende woord. Die kabaretskrywer speel met woorde, en verwag dus van sy publiek 'n wye (literêre) verwysingsveld en die vermoë tot kitsomstellings en -interpretasies. Kabaret degenerer gou tot blote skouspel en vermaak as die woord uit sy magsposisie verdring word. Aan die ander kant versak kabaret wat hom totaal losmaak van vermaak en eksplisiete propaganda of moralisasie word, ook sy heil, want dit beweeg buite die perk van literatuur en vermaak (Aucamp, 1984:8).

Kabaret is proteskuns wat poog om gehore op 'n intieme vlak primêr deur die woord, ondersteun deur die wisselwerking daarvan met ander kunsvorme – soos byvoorbeeld musiek – te beïnvloed (2010:43- 44).

Hierdie twee bogenoemde definisies word gebruik as 'n raamwerk om Nataniël se twee werke as protes teen apartheid, en sekere ideologie van apartheid, te analiseer.

4.3 Die definiëring van *Dancing with John* as kabaret

Dancing with John bestaan uit tien monoloë, ses liedjies, asook 'n finale en 'n epiloog (Nataniël, 1992:1). Die produksie word as “a solo cabaret” (1992) beskryf. Alhoewel *Dancing with John* homself definieer as 'n solokabaret, is daar volgens Marli van der Bijl (2018:11) ook elemente van 'n “concept musical” in Nataniël se werk teenwoordig. Van der Bijl skryf voorts dat die eenpersoon-musiekblyspel dieselfde elemente as 'n solokabaret gebruik: “The one-person musical includes both dramatic and musical material carrying virtually the same weight, or with the latter proving superior” (2018:3). Hierdie elemente is aanwesig in *Dancing with John*, aangesien, soos alreeds genoem, die kabaret uit 'n verskeidenheid monoloë en musieknummers bestaan.

Dancing with John bevat satiriese en sosiale kommentaar oor 'n verskeidenheid maatskaplike kwessies. Satiriese en sosiale kommentaar laat die kabaretgehoor dink, of soos Aucamp dit stel, “konfronteer jou met wat jy nie wil weet nie” (2013:13). Volgens Van der Bijl (2018:185) hou Nataniël se werk 'n spieël op vir die samelewing wat die onregte van die samelewing uitwys, maar wel op 'n humoristiese manier. Van der Merwe (2010:72) sluit aan by Van der Bijl se idee van Nataniël wat 'n spieël vir Suid-Afrika se “volk” voorhou. Hierdie spieël waarvan Van der Bijl en Van der Merwe praat is sterk teenwoordig in *Dancing with John* wanneer Nataniël sosiale kommentaar lewer oor die Suid-Afrikaanse gemeenskap gedurende apartheid. Die kommentaar bevat sekere temas soos politiek, liefdesfrustrasie, transgenderisme, “vereenselwigings met mense wat aan selfmoord dink – die geskroeiendes, die verlorene en die wanhopiges”, en apartheid (Aucamp, 2013:17).

Die temas in *Dancing with John* is ook temas wat Hennie Aucamp identifiseer as temas van kabaret (2013:16). Dit is, byvoorbeeld, die temas van homoseksualiteit, liefde, geloof en die individu se gesukkel of hunkering na iets of iemand. In *Dancing with John* is hierdie “iets of iemand” Nataniël se hunkering om by John uit te kom: “But I am going back to Johnny” (Nataniël, 1992:11). Nataniël maak die stelling dat hy altyd eers 'n tema kies, waarna die verwerking van sy musieknummers en die stories tussenin volg. Die musieknummers verbind die temas van sy stories. So, byvoorbeeld, bevat die storie van “*Die dag toe Winburg gesluit is*” die temas van selfmoord, geskroeiendes, verlorene en wanhoop (Aucamp, 2013:17). Hierdie temas figureer in die karakter Sabella se lewe. Die leser is bewus, deur Nataniël se vertelling, dat sy oorlede is en dat die dorp besig is met haar begrafnis, maar die leser weet nie waaroor Sabella ongelukkig was nie. Die musieknummer wat volg, “*Nag van Belydenis*”, bind die

temas in die storie, maar dit bevestig ook vir die gehoor dat Sabella selfmoord gepleeg het: “Sabella hangs from the ceiling of her room”(Nataniël, 1992:21-24).

Die temas wat aangespreek word in *Dancing with John*, hou direk verband met kabaret wat gebruik word om teen sekere temas te protesteer (Van der Bijl, 2018:61). Deur die hele *Dancing with John* word daar kommentaar gelewer op die temas wat hierbo genoem is. Hierdie kommentaar word gebruik om sekere ideale van die Suid-Afrikaanse gemeenskap te kritiseer. Van der Bijl skryf: “[C]abaret became a vigorous form of protest, especially in the Afrikaans theatre.” Verder beweer Van der Bijl dat die protes in kabaret op ‘n subtile manier gedoen is om sensuur te ondermyn (2018:74)(2018:75). Nel sluit aan by Van der Bijl en sê dat kabaretkunstenaars soos Nataniël en Aucamp in die 1980’s bekende name geword het in Suid-Afrikaanse huishoudings (2011:32).

Terwyl kabaret poog om te protesteer teen sekere ideale, het die kabaretkunstenaar, volgens Aucamp, ook die verantwoordelikheid “om die defekte van ‘n nuwe politieke bedeling uit te wys” (2013:43). In *Dancing with John* wys Nataniël wel nie die “defekte” van die “Nuwe Suid-Afrika” uit nie, aangesien die produksie in die oorgangstyd van Suid-Afrika se politieke bestel opgevoer is. Nataniël lewer wel kommentaar oor die “Nuwe Suid-Afrika” in die epiloog van *Dancing with John* wanneer hy sê: “Dis toe dat ek begin hartseer word, en ek dink, sê nou maar die nuwe Suid-Afrika kry die verkeerde koning en alles draai ‘n fokop uit” (Nataniël, 1992:46). Hier spreek Nataniël die ou regime van apartheid aan, maar ook sy bekommernis oor wat voorlê vir die “Nuwe Suid-Afrika”. Volgens Van der Merwe is een van die “groot riglyne” van kabaret om “sosiale kommentaar te lewer”. Hierdie riglyn is al daar van die begin van die skepping af, of, soos Van der Merwe dit stel: “Hierdie is ‘n eienskap wat nooit verlore gegaan het nie” (2010:36). Wanneer Nataniël sosiale kommentaar lewer op homoseksualiteit, apartheid en rassisme, is *Dancing with John* ‘n uitstekende voorbeeld van hierdie tipe kabaret.

Daar is verskillende eienskappe teenwoordig in kabarette, en hierdie eienskappe verskil van definisie tot definisie. Daar is egter ‘n paar eienskappe van kabaret wat uitgewys moet word in *Dancing with John*. Volgens Van der Merwe is die “verhouding tussen kabaret en die publiek dikwels onstuimig”. Die rede vir die stelling is eenvoudig: kabaret spreek sosiale en politieke kwessies aan. Party van die kwessies wil gehore nie hoor nie, of, soos Aucamp dit stel, nie mee gekonfronteer word nie (2010:39)(2013:13). Hierdie onstuimige verhouding waarvan Van der Merwe praat, is ook duidelik teenwoordig in *Dancing with John*. Ná die verkragtingstoneel

tussen Nataniël en Bruce, lui Nataniël se verhoogaanwysing soos volg: “Helfte van gehoor gaan huis toe” (1992:33). Die gehoor word hier gekonfronteer met die idee van ‘n man (Bruce) wat ‘n man (Nataniël) verkrag. Die gehoor word verder gekonfronteer met die feit dat die man (Bruce) getroud is met ‘n vrou, en dat die karakter se drange uiteindelik lei tot die verkragting (1992:32-33). Die idee van verkragting is gereeld in die Afrikaanse gemeenskap onder die mat ingevee. Dit – verkragting – word ook aangespreek in P.G. du Plessis (2008:185)(2008:223)(2008:388) se *Fees van die Ongenooides* wanneer Margrieta deur haar man Daantjie verkrag word. Die idee van verkragting was nog altyd gesien as ‘n taboe in die Afrikanergemeenskap, iets wat nie aangepreek word nie, iets wat wel gebeur, maar liefste nie oor gepraat word nie. Dit blyk ook wanneer verkragting in *Dancing with John* aangespreek word, aangesien ‘n man wat ‘n ander man verkrag ‘n nóg groter taboe in die Afrikanergemeenskap was. Alhoewel hierdie sosiale politieke kommentaar ‘n spanning tussen die gehoor en die kabaretkunstenaar veroorsaak, beskou Aucamp dit as belangrik dat die gehoor besef dat die kabaret foute uitwys, dat in die “oënskynlike ligsinnigheid van die kabaret, lering skuilgaan, en dat die lering hoofsaaklik op hulle slaan: op hulle welvaart, selftevreedenheid, bekrompenheid en selfsug” (Van der Merwe, 2010:39). Dit is juis volgens Van der Merwe (2010:39) hierdie tipe intieme verhouding tussen die kabaretkunstenaar en die gehoor wat kabaret as ‘n kunsvorm onderskei van ander kunsvorme.

Kabaret maak staat op die gehoor om deel te neem, en vir die kabaretkunstenaar om deur te dring na sy gehoor, is dit nodig vir ‘n “een-tot-een-verhouding” (Van der Merwe, 2010:39). Hierdie verhouding laat toe dat die kabaretkunstenaar kwessies aanspreek, soos Nataniël doen in *Dancing with John*. Harrington skryf, soos aangehaal in Van der Merwe se tesis, die volgende: “I am easily moved to laughter or tears when affected by any art form, but it’s much easier to give yourself up to it in cabaret” (2010:39). Harrington, skryf verder oor die idee van die intieme verhouding wat ‘n gehoor met ‘n kabaretkunstenaar het (Van der Merwe, 2010:40) en volgens hom is dit nodig dat die gehoor moet voel dat die kabaretkunstenaar dele van homself met hulle deel, want dit skep die idee dat die gehoor die kabaretkunstenaar leer ken en toelaat dat die kabaretkunstenaar op ‘n meer intieme vlak met hulle kommunikeer. Dit is inderdaad ook die geval op verskeie momente in *Dancing with John*. Een van die prominente oomblikke, die verkragtingstoneel, is wel genoem en nog ‘n paar gaan genoem word weens die belangrikheid van die onderwerp. Hier deel die gehoor in ‘n intieme oomblik waar hulle iets leer van die kabaretkunstenaar. Die eerlikheid van die gebeurtenis, of die uitbeelding daarvan,

dui op die “ongeregtighede wat soms ook die seer van die hier en die nou aansny” soos Van der Merwe dit stel (2010:40).

Dit is van uiterse belang dat die wyse waarop dinge aangespreek word, geskik moet wees vir die onderwerp en die konteks, juis om die sosiale kommentaar effektief te kommunikeer. Volgens Van der Merwe is die twee grootse mediums “[dit] wat gesê word en die musiek” (2010:40). In *Dancing with John* gebruik Nataniël monoloë, asook liriese musieknommers, om sekere kwessies van apartheid aan te spreek. Die monoloë in *Dancing with John* word gesteun deur die musiek wat Nataniël geskryf het. Van der Merwe stel dit soos volg: “Sang is meer as mededeling gesien: die woord sê iets en wil gehoor word, terwyl die musiek as draer daarvan aangewend is” (2010:40). Aucamp (1984:16), egter voel soos volg oor die woord:

As u my moes vra watter komponent ek die belangrikste ag by literêre kabaret, moet ek skaamteloos erken dat ek die woord en sy vertolker hoër aanslaan as die musiek. As die drie ewe sterk is, soveel te beter; maar dit gebeur selde.

Al drie die komponente waarvan Aucamp en Van der Merwe praat, is teenwoordig in *Dancing with John*. Die fokus word op “die woord”, “die musiek” én die “vertolker” geplaas, en al drie staan “ewe sterk” teenoor mekaar. Nataniël glo ook in Aucamp se drie genoemde komponente, maar wys ook daarop dat kabaret uit baie meer as drie komponente bestaan, en dat al die komponente ewe belangrik is: “‘n Kabaret moet ‘n ‘total production’ wees; die aanbieding, musiek, kostuums en beligting moet net so sterk soos die woorde wees” (Van der Merwe, 2010:83). Volgens dit wat Aucamp en Nataniël sê oor kabaret, kan die afleiding maak word dat kabaret gelyk is aan woordkuns, maar dat die woordkuns in kabaret ondersteun kan word deur die gebruik van musiek, grimering en kostuums, asook ander tegniese tkomponente soos beligting en verhoogmeganika.

Aucamp noem ook dat ‘n ander belangrike komponent in kabaret die “eksponent” is (Van der Merwe, 2010:41). Volgens Aucamp is die “eksponent” in sy eenvoudigste vorm die kabaretkunstenaar se vermoë om nie net ‘n sanger te wees nie (Van der Merwe, 2010:41). Die “eksponent” verwys ook na die kabaretkunstenaar se “artistieke vermoë” (Van der Merwe, 2010:41). In Nataniël se geval, byvoorbeeld, het hy die artistieke vermoë om ‘n gehoor te betower met sy presies uitgewerkte woordgebruik, sy kostuums, sy musieknommers en, les bes, sy vermoë om die Afrikaner te verstaan. Nataniël se presiese beplanning van *Dancing with John* spreek boekdele oor sy artistieke vermoë. Nel (2011:75) beweer met betrekking tot

Nataniël se skryfwerk dat alles “satiries [is] en haarfyn beplan [is] tot op die laaste kommapunt van sy absurde denkwysse”. Van der Merwe brei soos volg uit oor hierdie presisies en beplanning:

Nataniël skryf sy eie musiek, sing dit self en voer dit self uit. Hy komponeer ook vir ander teksskrywers se werk, soos byvoorbeeld vir Hennie Aucamp, en voer dit ook soms uit. Hy is een van die min Suid-Afrikaanse kabarettiste wat die talent het om alles self te skryf, teks en musiek, en dit dan ook self uit te voer (2010:72).

Verdere bewys van Nataniël se artistieke vermoë is sy manier om nie weg te skram van die kontroversiële nie, maar steeds ‘n groot verskeidenheid aanhangers te hê en te behou. ‘n Resensent, asook Van der Merwe, skryf oor Nataniël:

People from all walks of life, gay and straight, English and Afrikaans, ooms and tannies from the dorpsies go to see him for their annual dose of skandaal and titillation (Erasmus & Viljoen, 2021:2).

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 daaroor te lag nie (van der Merwe, 2010:72).

Alhoewel party kabaretkunstenaars glo dat kabaret gestroop moet wees, is Nataniël die uitsondering op die reël (Nel, 2011:61). In *Dancing with John*, soos in meeste van sy kabarette, maak Nataniël gebruik van kostuums, ‘n stel, beligting en grimering. Byvoorbeeld in sy musieknommer “*Nag van Belydenis*” (1992:36) gebruik Nataniël ‘n groen lig, in “*Disco op Colesberg*” (1992:33) is daar harde musiek en ‘n stroboskoop, en in die Finale trek Nataniël ‘n rok aan (1992:43). Hierdie is ‘n bewys dat dit in kabaret gaan oor die kabaretkunstenaar se persoonlike styl, en nie altyd oor sekere konvensies wat gewoonlik met kabaret vereenselwig word nie. Soos reeds genoem, sal die kunsvorm ‘n onreg aangedoen word as een definisie aan kabaret te gekoppel word. Paul van Vliet glo “Ieder en elke vorm van kabaret is aanvaarbaar, van die musikale hansworsery (clownerie) tot die bitterste satire” (Ibo 1974:1)(van der Merwe, 2010:43).

Dancing with John is ‘n suiwer vorm en voorbeeld van ‘n kabaretteks. Volgens Martie Verdenius moet ‘n kabaretteks “minstens eenmaal per avond je hart in jouw lijf omdraaien”

(Van der Merwe, 2010:43). Die gesproke woord in 'n monoloog, wat elke nou en dan afgewissel word met musiek, voldoen aan hierdie voorvereiste wat die hart in jou lyf laat omkeer. Daar is talle voorbeelde van hierdie in *Dancing with John*, byvoorbeeld die Gagiano's se rassitiese uitkyk op die lewe, Sabella se selfmoord, Nataniël se verkragting op Colesberg, en die kindermishandeling in "*I love my dress*" (1991:12-15)(1991:23-24)(1991:34)(1991:41-42).

Verder is dit belangrik om daarop te let dat wat Nataniël ook al met sy verskillende stories en karakters in sy kabarette bedoel, dit oop is vir 'verskillende interpretasies. *Dancing with John* is vermaaklik as gevolg van die komedie wat in die monoloë voorkom, maar dit is ook belangrik om te onthou dat Nataniël se uitgangspunt bly om, op 'n intellektuele wyse, maatskaplike kwessies in Suid-Afrika aan te spreek. Aucamp wys daarop dat om 'n argument vir 'n gehoor uit te spel, "onwys sal wees" (Van der Merwe, 2010:53). Nataniël se kabarette het ook altyd 'n politieke inslag; dis ook die geval in *Dancing with John* waar apartheid, rassisme, homofobie, kindermishandeling en verkragting aangespreek word, maar dit ook uit gewys word dat die regering nie veel doen aan die bogenoemde probleme nie (Nataniël, 1991).

Kabaret het komponente van protes en steun primêr op die gebruik van woorde om die kunsvorm en protes te vergestalt. Komponente soos musiek, kostuums en beligting word ook gebruik om die kabaret te ondersteun. Hierdie komponente is almal teenwoordig in *Dancing with John*; dus kan die studie *Dancing with John* in sy eenvoudigste vorm as 'n kabaret klassifiseer.

4.4 Nataniël as marginaliseerde karakter in *Dancing with John*

Nataniël self dien as 'n gemarginaliseerde karakter in *Dancing with John*. Hy is die storieverteller en vertolk verskillende karakters wat ook gemarginaliseer word, maar speel tog ook homself homself wanneer hy die stories vertel van sy reis tot in die Kaap (1991:11).

Die stuk is in die vroeë 1990's opgevoer, met Nataniël wat grimering en kostuums dra. Nataniël se manier van teater maak is streng volgens die oorspronklike vorm van kabaret, naamlik om "gewaagd, onkonvensioneel, en opwindend nuut te wil wees" (Nel, 2011:41). Soos hy opmerk in *Dancing with John*: "Ek is 'n sanger met vreeslik baie make-up en sequins aan" (1991:25). Nel herroep 'n insident waar Nataniël gekritiseer was vir een van sy eerste optredes as 'n kabaretkunstenaar. 'n Resensent het die volgende kwyting gemaak na 'n opvoering van Nataniël se

Peach: “... [‘n opvoering] waarin ’n lycra-geklede Nataniël in die kollig staan 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 ylerwordende hare nie veel sal bereik nie (Nel, 2011:41).

Ten spyte van die destydse verdoemende resensie, is en bly Nataniël een van die mees suksesvolle kabaretkunstenaars in Suid-Afrika (Nel, 2011:41)(Van der Bijl, 2018:184). Sy oorspronklike kabarette is uniek weens die styl wat hy geskep het. Sy vreemde styl, asook sy uitgesprokenheid oor apartheid en die feit dat hy openlik homoseksueel is, het fel kritiek van die konserwatiewe Afrikanergemeenskap ontlok. Hierdie aspekte lei tot die marginalisering van homself. Nataniël se uitgesprokenheid en kritiek is ook aanwesig in *Dancing with John*. In die volgende twee aanhalings spreek Nataniël seksualiteit en apartheid aan:

Ek dink John het my gelaak. Hy’t nooit so gesê nie, maar eendag, ons was in st 6, toe sê hy hy wil my iets wys. Dié aand, na kooroefening, toe kruip ons weg in die afrolkamer en hulle sluit die skool toe en ons gaan saal toe en John het sy sak by hom gehad. Hy haal ‘n kers uit en steek dit brand en hy sit ‘n tape in die masjien en trek hy sy hemp uit (1991:9).

Ek sê: Oom Paul, welkom in die nuwe Suid-Afrika (1991:40)

In die tweede aanhaling verwys Nataniël na Paul Kruger, die oud-president wat bekend was vir die leiding van die Afrikaners teen die Britse gedurende die South African War. In die eerste aanhaling verwys hy openlik na sy liefde vir ‘n ander man, John. Beide aanhalings kon lei tot Nataniël se marginalisering – eerstens omdat hy openlik sy seksualiteit bespreek en tweedens omdat hy nie die nodige respek toon teenoor president Kruger nie. So het Nataniël marginalisering ervaar van konserwatiewe Afrikaners, maar ook, volgens Nel, “verdoemde reaksies” van resensente (2011:41). Hierdie “verdoemde reaksies” was as gevolg van die aard van Nataniël se opvoerings, asook die kwessies wat hy aangespreek het.

In elke gemeenskap is daar ‘n sekere vooropgestelde idee van wat normaal en aanvaarbaar is. Hierdie “normale” idees impliseer gereeld vooropgestelde idees wat ‘n gemeenskap gewoon as die norm aanvaar, byvoorbeeld dat vrouens gedurende die 18de en 19de eeu nie broeke mog dra nie. Hierdie idee was vir jare aanvaar as die norm tot vroue dit begin bevraagteken het. Nataniël het aan die begin van sy loopbaan dít wat as norm binne die Afrikanergemeenskap beskou is, bevraagteken, deur byvoorbeeld grimering te dra, vroueklere aan en te trek en om te

praat oor taboe onderwerpe. Omdat hy die norm bevraagteken het, het dit gelei tot marginalisering as 'n Suid-Afrikaanse kunstenaar. Joanita Alt en Martina Viljoen brei uit oor hierdie idee van marginalisering omdat die sosiale norm bevraagteken word:

This methodological choice is motivated by the observation that the artist deliberately constructs his public image in reaction to dominant forms of social control or authority (Erasmus & Viljoen, 2021:53).

Omdat Nataniël van 'n jong ouderdom af die norm bevraagteken het en groepsmentaliteit verwerp het, ervaar hy al vir 'n aantal jare marginalisering en was al geteister deur die publiek. Erasmus en Viljoen merk tereg op dat “he [Nataniël] experienced humiliation and isolation on the grounds of his otherness” (2021:53). Hierdie “otherness” waarvan Erasmus en Viljoen praat, is ook duidelik te sien in *Dancing with John* waar Nataniël in verskeie tonele verskillende uitrustings dra: in “*Sabella*”, byvoorbeeld, dra hy 'n kraaghemp vol blinkers, in “*Hierdie vreemde hartstog*” het hy 'n blommekroon op sy kop, in “*I love my dress*” dra hy 'n pienk tutu met 'n strik op sy kop, en in “*Dancing with John*” dra hy visnetkouse met 'n leotard (1991:25-32). So het Nataniël die norm van wat aanvaarbaar was binne die Suid-Afrikaanse gemeenskap, bevraagteken.

Dit is die tipe opvoering soos *Dancing with John*, wat Nataniël as 'n gemarginaliseerde karakter beskryf; maar hierdie deel van sy persoonlikheid het gelei tot 'n interessante paradoks in die Afrikanergemeenskap. Aan begin van Nataniël se loopbaan het hy marginalisering ervaar omdat hy openlik met sy seksualiteit gepronk het. Nou word hy gesien as 'n “gay national treasure” of “South Africa’s leading exponent of the solo-stage act”. Die paradoks lê in die feit dat Nataniël as gevolg van sy persoonlikheid en sy tipe vertonings marginaliseering ervaar het, maar juis hierdie opvoerings was dít wat hom so geliefd gemaak het in die konserwatiewe Suid-Afrikaanse gemeenskap (Erasmus & Viljoen, 2021:54). Hierdie paradoks is volgens Van der Westhuizen in Erasmus en Viljoen die “explanation of his unique embodiment of the role of the jester, 'traditional eunuch', or a 'female male', castrated and thus sexually neutered and 'safe'. She describes such a character as simultaneously the “Wise Fool” and “an outsider”; “a favourite fig” (Erasmus & Viljoen, 2021:54).

4.5 Nataniël se gemarginaliseerde karakters in *Dancing with John*

Nataniël vertolk al die karakters in *Dancing with John* en die meeste verteenwoordig mense wat gemarginaliseer is in die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Soos vroeër genoem in hoofstuk 2, is marginalisering volgens Chad, Nel en Pelc iemand of iets wat aan die grense van 'n gemeenskap is. Die volgende karakters, John, Vlerkie, en die kind in "*I love my dress*", bevind hulself op die periferie van 'n gemeenskap as gevolg van verskeie redes wat later bespreek sal word.

4.5.1 John as 'n gemarginaliseerde karakter in *Dancing with John*

John verteenwoordig Suid-Afrikaners wat gemarginaliseer was as gevolg van hul seksualiteit: "hy was anders as die ander kinders" (1991:9). Verder in "*NI*" vertel Nataniël van hoe hy en John eendag uitgevang was deur juffrou Scholz terwyl John kaalbolyf was. Die juffrou het sy ouers gebel en toe Nataniël die Maandag by die skool aankom, was John weg: "Maandag toe's John nie meer by die skool nie" (1991:9). Wat gebeur het met John is nie duidelik nie, maar binne die konteks van die stuk is dit heel waarskynlik dat John weggestuur is om te kyk of hulle hom kon red van sy eie seksualiteit, of dat John besluit het om weg te loop. Beide moontlikhede dui op John se marginalisering. Die gehoor word wel gerusgestel wanneer Nataniël vertel dat hy 'n paar jaar later oor John in die koerant gelees en besluit het dat hy hierdie ordinêre lewe van hom gaan agterlaat en vir John gaan soek:

Toe so 'n paar weke terug, toe's John in die koertant. Ek sien dit in die biblioteek Hy's finalis in een van die Ballroom-goed in die Kaap en ek besluit ek gaan kyk. Omdat ek vir John wil sien. Omdat ek Pretoria haat. Omdat ek studente haat. Omdat ek H.O.D. haat. Omdat ek lonely is (1991:9).

John verteenwoordig tot 'n sekere mate 'n karakter wat binne konteks van sy marginalisering steeds kon uitstyg. Verder inspireer John vir Nataniël om dieselfde te doen deur hom nie te steur aan wat van hom verwag was nie, maar eerder te doen wat hy wou doen. Soos Nataniël vir John beskryf, "Hy't hom nie gesteur aan maatjies" (1991:9). Die lied wat Nataniël sing na hy die storie van John vertel, is "*Glory Hallelujia*". Van die woorde lui: "Glory Halleluja / Ring the bells for me / Glory Halleluja / I set myself free / Free from all the people / With their long-nosed affairs / Free from nine to five / And unnecessary cares (Nataniël, 1991:10).

Die lied bevestig dat John homself uiteindelik van sy marginalisering bevry het, en dat Nataniël dit ook wou doen, en dat vryheid ook bereikbaar is binne marginalisering – vryheid om te wees wie en wat hy wou. John het dit reggekry deur homself vry te maak van sosiale norms deur sy liefde vir “ballroom dancing” te volg. Verder kan John natuurlik verteenwoordigend wees van Nataniël se bevryding – van ‘n vaag en ordinêre lewe tot ‘n lewe wat ‘n droom is, soos wat Nataniël dit sing in “*Glory Halleluja*”:

I’ve been sitting in the classroom. I’ve been learning all my lines. I’ve been standing in the queue. I’ve been paying all my fines. But nothing’s ever good enough and no one’s ever there to complement my fantasies or tell me that they care ... when I was fifteen long ago, I had a friend called John. All those days were made of heaven, I thought those days were gone. But I’m going back to Johnny, gonna tell him what I know. Gonna tell him: take me dancing, Johnny, rock me slow (1991:11).

4.5.2 Vlerkie as ‘n gemarginaliseerde karakter in *Dancing with John*

Die tweede karakter wat ‘n tipe marginalisering verteenwoordig, is Vlerkie, “‘n klein swart babatjie” (1991:17). Die tipe marginalisering wat Vlerkie ervaar, is voor die hand liggend omdat hy swart is en *Dancing with John* tydens apartheid afspeel. Vlerkie gaan saam met Nataniël op sy reis op soek na John. Vlerkie verteenwoordig, byvoorbeeld, ‘n hulpelose kind wat by KFC gevind is, wat swart gebore is en nie kan kies hoe die Suid-Afrikaanse gemeenskap hom sien nie. Nes Nataniël as “anders” gesien word, word Vlerkie ook as “anders” gesien weens die kleur van sy vel. Vlerkie kan ook die reis van “ou” tot “nuwe” Suid-Afrika verteenwoordig. Wanneer Nataniël in “*Nag van Belydenis*” Vlerkie vir Paul Kruger gee, verteenwoordig dit die oorgang van ‘n ou na die nuwe Suid-Afrika:

En toe weet ek. (*Haal swart babapop uit toilet*). Ek sê: Oom Paul, welkom in die nuwe Suid-Afrika. En toe ek vir Vlerkie uit my sak haal, en hom in oom Paul se arms sit, toe weet ek ek doen die regte ding (1991:40).

Nataniël gebruik Vlerkie om sekere politieke en sosiale ondertone aan te preek. Wanneer Nataniël vir Vlerkie uit die toilet uit haal en hom in Paul Kruger se hande plaas, is dit asof die riool van apartheid stadig maar seker skoongemaak word.

4.5.3 Die Kind in “*I love my dress*” as ‘n gemarginaliseerde karakter in *Dancing with John*

Met die fokus op apartheid, het Suid-Afrikaners dikwels vergeet van ander gruweldade wat plaasgevind het, soos seksuele mishandeling van kinders en vrouemishandeling. Hierdie gruweldade het gebeur met alle Suid-Afrikaners, maar as gevolg van die marginalisering van sekere rasse-groepe was dit makliker vir wit Suid-Afrikaners om daarmee weg te kom. Twee vroue word in die aanhaling mishandel, naamlik Die Kind en haar ma:

Daddy hit her in the face and Mommy said he mustn't hit her and then Daddy said he can hit her as much as he wants because coloureds don't get blue like white people (1991:41).

Oor die kind se Pa haar Ma mishandel het, het sy toe by die Vlok-gesin gaan woon. Die gehoor word egter dan bewus dat Meneer Vlok haar ook mishandel:

And she'll be my Mommy and I can tell her all my secrets and then I said I don't have secrets yet, but it hurts when Mr Vlok puts his fingers there. And then Mrs Vlok looked funny, and she said yes, she knows it hurts and she went away. Now I just stay here in the home and in the weekends when the other children go away, Mr Vlok comes into the room and he puts his fingers there and when it hurts very much, he puts his other hand over my mouth and he says I'm not going to tell my little friends, am I? Then I say I've got no friends, but I don't mind because I just want to stay here in the home and I love my white fuck's dress and one day when I'm big, I'll do ballet and I'll have a new dress, just like this one. See?

Met hierdie karakter verwys Nataniël vermoedelik dat daar geen verskil is tussen die “coloured” gesin en die wit gesin nie. Alhoewel apartheid wit Suid-Afrikaners as beter geag het, was wit Suid-Afrikaners net so skuldig aan gruweldade as nie-blanke Suid-Afrikaners. Hy verwys na ‘n Calvinistiese tipe opvoeding wat dink dat die mishandeling van vroue en seksuele aanranding net in nie-blanke gemeenskappe voorgekom het. Hy lewer ook sterk sosiale kommentaar op die mishandeling van vroue, en dat hulle eintlik nêrens veilig is nie. Uiteindelik word die kind gered uit ‘n gesin waar haar pa haar ma aanrand, maar haar redding lei tot haar seksuele mishandeling deur die Meneer Vlok waarheen sy gaan. Nataniël spreek die ironie van die situasie aan en wys dat geen ras beter is as die ander nie. Toe die kind vir mevrou Vlok vertel wat gebeur het, word dit net onder die mat ingevee: “... and then Mrs Vlok looked funny

and said, yes she knows it hurts and she went away” (1991:42). Hierdie stilte van die wit vrou dui verder op die manier hoe die patriargale sisteem die vrou stilgemaak het, en hoe die vrou geen mag binne hierdie samelewing gehad het om vir hulleself (of selfs ook vir hulle kinders) op te staan nie.

Nataniël gebruik homself, John, Vlerkie en die kind in *Dancing with John* om gemarginaliseerde karakters te skep wat sekere maatskaplike en politieke kwessies van apartheid aanspreek. Nataniël self verteenwoordig marginalisering omdat hy as “anders” beskou is. Wat hom anders maak, verskil van wat vir John, Vlerkie en die kind anders maak. John word gemarginaliseer as gevolg van sy seksualiteit, Vlerkie as gevolg van sy ras en die kind ook as gevolg van haar ras, én as gevolg van die mishandeling wat sy ervaar.

Ter afsluiting dit is belangrik om daarop te let dat dít wat die drie karakters gemarginaliseer het, uiteindelik elke karakter se sterkpunt geword het. Hulle het as’t ware hul marginalisering ten gunste van hulself gebruik.

4.6 Kabaret in *Dancing with John* as ‘n manier om teen apartheid te protesteer

Van der Merwe noem in haar tesis dat die aantekening van protes volgens haar een van die belangrikste elemente in kabaret is (2010:42). Sy maak ook die volgende stelling: “Kabaret handel dus oor alles wat in en om ons is” (2010:42). Sy beklemtoon verder dat proteskabaret is “kuns teenoor kitsch; eenvoud teenoor glas; opregtheid teenoor valsheid; verdieping teenoor oppervlakkigheid, tragiek en dogma” (2010:42). Dus skep kabaret ‘n omgewing waar protes aangeteken kan word oor enigiets wat die kabarettis van belang mag sien. Die kabarettis lewer dus ‘n opinie oor die stand van sekere sake in die land; dit is duidelik in Nataniël se *Dancing with John* wanneer hy kommentaar lewer op apartheid en homoseksualiteit.

4.6.1 Die protes teen apartheid in *Dancing with John*:

Gedurende apartheid was daar verkillende groepe wat geglo het in rassesseiding, of eerder in die ideologie van apartheid. Alhoewel die Nasionale party (NP) die regering was wat apartheid bewerkstellig het, was daar ander partye of groepe wat die NP se apartheid ondersteun het, soos Andries Treurnicht se Konservatiewe Party, asook Eugène Terre’Blanche se Afrikaner-Weerstandsbeweging (AWB). Die AWB word deur Carolyn Turpin-Petrosino beskryf as ‘n neo-nazi “white supremacy” groep. Verder beskryf Clark en Worger die AWB as “a Nazi-inspired militant right-wing movement, upholding white supremacy” (2015)(2013:20). In *Dancing with*

John lewer Nataniël satiriese kommentaar op die Afrikaner-Weerstandsbeweging deur eerstens te insinueer dat Afrikaners wat die AWB volg, ook glo dat die aarde plat is. Hiermee insinueer Nataniël 'n agterlikheid in die groep se denkwys, want teen die tyd wat *Dancing with John* opgevoer is, was dit 1991 en hopelik was die meeste Suid-Afrikaners bewus van die feit dat die aarde rond is. Hierdie agterlikheid kan dan ook gelykgestel word met die Afrikanerdom se agterlikheid in denkwys, naamlik dat apartheid 'n goeie idee was, en verder dat daar ook 'n sekere agterlikheid is aan die AWB se rassistiese dogmas:

Het jy geweet die aarde is rond? sê hy. Jissus, dis nou vir jou 'n ding. Ons hoor dit eers verlede week. Ek weet nie wat ons gaan doen nie. Terblanche sal 'n vergadering of 'n ding moet hou (Nataniël, 1992:12).

Hierdie *agterlikheid* word ook verder gestaaf deur Nataniël in die monoloog "*Die Gagiano's gaan see toe*", wanneer die familie besef dat die "ark" wat hulle gebou het nie by die see sal kan uitkom nie. Nataniël insinueer hier dat daar 'n gemene faktor is tussen die denkwys wat gedeel word tussen dié wat apartheid ondersteun en *agterlikheid*:

Oor twee dae blaas ek hierdie hele spul tot by die see, sê Ouma. Sloot, en hap 'n bos Gypsophila af.

Wat van Mosambiek, sê ek?

Wie's hy? vra Knop.

Ons sit nie langs die see nie, sê ek. Dis eers Mosambiek.

Dit lieg jy, sê Ouma Sloot en sy pluk 'n boek uit. Ek het nie geleerdheid nie, ma ek het alles uitgewerk op die kaart, sê sy. Kyk hier sit ons op nommer 5.

Ek vat die boek. Hier staan How to cook meat. En onder dit wys hulle hoe sny 'n mens 'n skaap op. Ek sê: Nommer 5 is nie die Transvaal nie. Nommer 5 is die skaap se blad (1992:15).

Om sy punt te staaf dat die Gagiano's in apartheid en in die AWB glo, beskryf Nataniël in die monoloog 'n interaksie tussen hom, Ouma Sloot en Klein Drek;

Ja, sê Ouma Sloot, hy's nes sy pa. Knop, roep die meid dat sy met hom kom speel.

Meid, skree Knop. En hier van die kraal se kant af kom so 'n maer swart vrou op krukke aan.

Speel met die kind, sê Ouma Sloot en ‘n swart vrou buk oor die prêm. Maak AWB. Maak AWB, sê sy, en tatta Atta, sê klein Drek en slaan haar met die koevoet dat haar gums skuins oor haar skouer gaan sit.

Is hy nie oulik nie, sê Ouma Sloot? Watch my, hy gaan nog skiet voor hy in die skool is (1992:13).

Dit is belangrik om daarop te let dat in Nataniël se monoloog, “*Die Gagiano’s gaan see toe*”, daar verskillende interpretasies kan wees oor wat Nataniël probeer weergee met die karakters en storie. Die teks laat genoegsame ruimte om verskillende idees en ideologieë van apartheid aan te spreek en te kritiseer. Nataniël illustreer die Afrikaners wat in die AWB en dié se ideologie glo. Verder beeld Nataniël hier ook rassehaat uit deurdat klein Drek vir Atta slaan en Ouma Sloot wat dink dit is oulik. Sodoende demonstreer Nataniël, wel op ‘n komiese wyse, hoe die Afrikaner geweld pleeg teen die swart gemeenskap, en ook hoe rassehaat van kleins af by kinders ingeplant word. Deur die gewelddadige handeling op ‘n komiese wyse te beskryf, beklemtoon Nataniël op ironiese wyse die skokkende onderwerpmateriaal en sosiale kommentaar.

In *Dancing with John* gebruik Nataniël, op ‘n baie slim en subtiel manier, kabaret en gemarginaliseerde karakters om protes teen apartheid aan te teken. Die leser, of die gehoorlid, word nie altyd reguit deur Nataniël aangeval nie, maar hy gebruik eerder fyn humor om sekere kwessies uit te lig. Soos wat Van der Merwe opmerk: “[Hy] het ‘n manier om Suid-Afrika se volk raak te sien en ‘n spieël voor hul op te hou wat die waarheid op so manier belig dat jy nie anders kan as om daarvoor te lag nie” (2010:72).

4.7 White Soul in Oopmond

Oopmond is ‘n versameling kortverhale en kabarette wat deur Nataniël opgevoer is. Dit bevat die volledige teks van *White Soul*, ‘n kabaret en satire wat Nataniël landswyd opgevoer het. Die boek beskryf dit as “sy opspraakwekkendste” toneelstuk (Nataniël, 1993). *White Soul* bestaan uit sewe monoloë wat elk die storie van Billy-Dean White vertel. Elke monoloog bespreek ‘n tipe gemarginaliseerde karakter, asook maatskaplike kwessies gedurende apartheid. *White Soul* is in sy eenvoudigste vorm ‘n satiriese kabaret.

4.8 Gemarginaliseerde karakters in *White Soul*:

White Soul bestaan uit ‘n reeks verskillende karakters wat op ‘n klein dorpie woon. Die drie karakters wat die tesis gaan bespreek is Billy-Dean White, Sagte Lucas en Mathilda. Elke karakter verteenwoordig ‘n tipe marginalisering, omdat hulle deur die dorp as “anders” beskou word. Hulle marginalisering veroorsaak dat Nataniël hulle as ‘n mondstuk kan gebruik om apartheid te kritiseer en daarteen te protesteer.

4.8.1 Billy-Dean White

Billy-Dean White is ‘n gemarginaliseerde karakter in *White Soul*, omdat hy ‘n groep Suid-Afrikaners verteenwoordig wat homoseksueel was gedurende apartheid. Homoseksualiteit, soos voorheen bespreek, was onaanvaarbaar in die Suid-Afrikaanse konteks, en homoseksuele persone in die gemeenskap is gemarginaliseer. Wat die karakter Billy-Dean White so besonders maak, is die feit dat Nataniël hom nie geskep het om verskoning te maak vir homoseksualiteit nie, en terselfdertyd het hy ook nie ‘n platform geskep waar die karakter geoordeel kon word nie. Hy het eerder vir Billy-Dean White so “normaal” moontlik gemaak sodat dit moeilik sou wees vir die gehoor om hom te veroordeel. Die manier waarop Nataniël dit gedoen het, was om eers aan die einde van die toneelstuk dit te laat blyk dat Billy-Dean White homoseksueel was (Nataniël, 1993:69).

Billy-Dean White is gefassineer met sy eie dood. Hierdie fascinasie laat ruimte vir verskeie interpretasies. Een interpretasie is dat Billy-Dean nie gelukkig was met sy lewe nie, en geglo het die dood sou hom kon bevry van sy omstandighede:

Billy-Dean White always thought of Death as a lover. Because Death would know all your secrets and take you away from the life that was wrong for you and take you to where everything would be beautiful and you would be beautiful too (Nataniël, 1993:48).

Die dood speel dus in *White Soul* ook ‘n tipe karakter. Nataniël gebruik personifikasie om die dood vir die gehoor soos ‘n mens te laat voel. Die dood ken al sy geheime, en die tipe personifikasie van die dood laat die leser en Billy-Dean op ‘n manier toe om die dood te sien as die enigste ding wat hom van sy lewe kan bevry: “Death would give him wings and they would go up in the sky” (Nataniël, 1993:48). Dit blyk later dat Billy-Dean geobsedeer was deur die dood omdat hy “anders” was; en so glo hy die dood bied vir hom die nodige bevryding.

Petros, Airhihenbuwa en Collins (2006:68) beweer dat “othering” in die verlede geken was as “West and the rest”, bedoelende dat die Westerse manier van dinge doen gesien was as reg, en enigiets wat daarteen was, was gesien as “anders”. Hierdie idee van “West and the rest” was ook pertinent in Suid-Afrika gedurende apartheid, waar die blanke bevolking geglo het dat hulle die uitverkore volk was en so die onderdrukking van nie-blanke Suid-Afrikaners geregverdig het. Petros, Airhihenbuwa en Collins brei uit op hierdie idee en maak die stelling dat “othering” ook insluit: “institutional and structural arrangements whereby boundaries are constructed between different groups in society, some of whom believe themselves to be superior to others” (2006:68). Weer eens was dit aan die orde van die dag in Suid-Afrika gedurende apartheid. Alhoewel “othering” tot ‘n sekere mate gelyk gestel kan word aan rassesseiding, kan dit ook gesien word binne in die Afrikanergemeenskap. Nataniël spreek hierdie tipe “othering” aan in *White Soul* met Billy-Dean White wat as “anders” gesien word in sy eie gemeenskap weens sy seksualiteit. Petros, Airhihenbuwa en Collins beweer voorts die volgende” “[O]therness can therefore be used to stigmatise certain groups by race, sexuality or condition of mental/physical health” (2006:68).

Die gehoor word aan die einde van die kabaret bewus dat Billy-Dean White verlief is op Sagte Lucas: “Ek is nou joune, meer as ooit vantevore. Jou slaaf, jou bruid, enigiets!” (Nataniël, 1993:68). Billy-Dean word gemarginaliseer omdat hy verlief is op mans ek ook ‘n bietjie “anders” is as die res van die gemeenskap. Nataniël vertel van een insident waar een van die seuns in Billy-Dean se klas op sy Marilyn Monroe-potloodsakkie geteken het.

Die een keer toe ons weer in die klas kom na pouse, het iemand ‘n snor geteken op my Marilyn Monroe-potloodsakkie. Die hele klas het geweet, want hulle het heetlyd bly kyk wat gaan ek maak. Maar ek maak niks (Nataniël, 1993:52).

Arthur Belliner maak die stelling dat die manier waarop iemand hanteer word deur ander, die manier is hoe jy jouself sien sal beïnvloed (1987:140). Hierdie stelling kan van toepassing wees op Billy-Dean White wat gemarginaliseer was deur die gemeenskap waarin hy gebly het. Sy marginalisering, of die manier hoe die ander hom hanteer het, het ‘n uitwerking gehad op hoe hy homself gesien het: “Oh no, Billy-Dean thought. He could not believe how ugly he was” (Nataniël, 1993:50). Nie net het dit sy selfbeeld beïnvloed nie, maar dit het ook ‘n uitwerking

gehad op sy lewenskeuses. In die laaste monoloog, voor Billy-Dean se dood, lees hy twee gedeeltes uit die Bybel, t.w. “... en ek het die engel nie herken nie” en “Maak jouself gereed. Soos die bruid vir haar bruidegom”. Beide hierdie gedeeltes dien amper soos ‘n tipe openbaring vir Billy-Dean White wat besef dat hy nog die healtyd op Sagte Lucas verlief is.

Billy-Dean White verteenwoordig ‘n gemarginaliseerde groep Suid-Afrikaners wat weens Calvansitiese ideologieë na die periferie van ‘n gemeenskap gedwing word. Alhoewel hy nie geïsoleer is nie, kon hy homself nie uitleef nie, en het dit grotendeels gelei tot sy dood. In Arthur Berliner se artikel maak hy die stelling dat daar ‘n parallel getrek kan word tussen hoe Suid-Afrika gedurende apartheid nie-blanke Suid-Afrikaners hanteer het, en hoe Suid-Afrikaners homoseksuele Suid-Afrikaners hanteer het (1987:137). Die twee groepe was na die buitewyke van die gemeenskap uitgestoot – een oor velkleur en die ander weens seksuele oriëntasie.

4.8.2 Sagte Lucas en Mathilda as gemarginaliseerde karakters

Nataniël se kabaret *White Soul* fokus op die lewe van Billy-Dean White, maar twee nuwe karakters word ook as van belang geag met betrekking tot marginalisering: Sagte Lucas en Mathilda-met-die-borste.

Sagte Lucas se naam is die eerste verwysing na sy marginalisering. Hy word geken op die dorp as Sagte Lucas. Die byvoeglike naamwoord “sag”, kan Nataniël se wyse wees om aan te toon dat Lucas “anders” was. Sagte Lucas word beskryf as slim, maar die dorp het geglo omdat hy so slim was, het dit veroorsaak dat “hy so ‘n bietjie af” was (Nataniël, 1993:58). Die verwysing na “af” is vermoedelike ‘n manier hoe Nataniël wys dat die dorp geweet het dat Sagte Lucas op een of ander manier “anders” was. Dit is interessant om daarop te let dat nie Billy-Dean White of Sagte Lucas se seksuaaliteit nooit direk aangepreek word nie – hulle homoseksualiteit word deurgaans net geïnsinueer. Die feit dat Nataniël nie hierdie situasie direk aanspreek nie, is ‘n aanduiding hoe die Afrikanergemeenskap eerder ‘n probleem, of iets wat hulle ongemaklik sou laat voel, sal ignoreer. Die dorp het eerder vir Sagte Lucas en Billy-Dean White as “anders” beskryf, as om hulle te aanvaar met hul seksualiteit. Petros brei uit oor die definisie van homofobie: “homophobia has been defined as the combination of fear and self-righteousness in which homosexuals are perceived as contemptible threats to the moral universe” (2006:73). Vrees is een van die dinge wat Afrikaners gedryf het om eerder probleme

onder die mat in te vee of om mense en groepe wat hulle vrees, te marginaliseer. Die vrees vir die onbekende het verder ook marginalisering veroorsaak.

Hierdie vrees vir die onbekende waarvan Petros melding maak, speel ook 'n rol in die marginalisering van Mathilda. Mathilda word deur die dorp ook geken as “Mathilda-met-die-borste” of “die Slang” (Nataniël, 1993:55). Eerstens word sy geobjektiveer deur haar bynaam Mathilda-met-die-borste. Die objektivering van Mathilda dra by tot haar marginalisering. Verder word sy gesien as die Slang, wat insinueer dat sy sleg is. Die manier waarop die dorp vir Mathilda hanteer, veroorsaak dat sy nooit by uit haar huis uitkom nie: “Die dorp het ook nooit weer vir Mathilda gesien nie” (Nataniël, 1993:56). Die objektivering en seksualisering van die karakter, beperk die karakter en beïnvloed die manier hoe die karakter oor haarself dink en voel. Dit dui op 'n verdere ontkenning van die persoon en reduceer haar tot die mees herkenbare fisiese eienskap wat sy besit.

Billy-Dean White, Sagte Lucas en Mathilda was elkeen op hul eie manier “anders”. Dit wat hulle “anders”gemaak het, of geskei het van die norm, het veroorsaak dat hulle al drie na die buitewyke van die drop gestoot is en as gemarginaliseerde karakters gedefinieer kan word. Nataniël gebruik al drie die karakters om sekere kwessies van apartheid aan te spreek en te kritiseer. Hul dien as 'n spreekbuis vir sy opinies en illustreer sodoende die onregverdigheid van die gemeenskap en die skynheiligheid wat daarmee gepaard gaan.

4.9 Satire in *White Soul*

In *White Soul* gebruik Nataniël satire om sekere maatskaplike kwessies aan te spreek. Hierdie sosiale kwessies behels onder meer verskillende temas wat met apartheid geassosieer word. Nataniël spreek die kwessies op 'n minder owerste manier aan. Nel brei uit oor die wyse waarop Nataniël sosiale vraagstukke aanspreek: “Hy het geskok. Nataniël het nie katvoet rondom die gehoor geloop nie. Nataniël het eietydse kwessies deur middel van kabaret aangespreek” (2011:41). Hierdie metode van skok in *White Soul* word verder in hierdie afdeling bespreek.

Van der Merwe beweer “satire beoog die regstelling van kwaad”, en die kwaad in hierdie geval verwys na apartheid en al die gruweldade wat gedurende apartheid gepleeg is (2010:33). Die kwaad waarna Van der Merwe verwys, kan in *White Soul* gesien word as die kwaad van homofobie, marginalisering en die Afrikaner se konserwatiewe uitkyk op die lewe. McMurty

meld dat Arthur Pollard eens die stelling gemaak het dat die beste satire dié is wat standvastig is in wat gesê word (1993:35). Pollard se stelling is beslis van toepassing op Nataniël se *White Soul* as satire, omdat dit moreel is en sosiaal voordelig is vir die samelewing omdat dit sekere kwessies aanspreek en vooropgestelde idees beveg.

In die literatuur is daar 'n debat of satire die samelewing se optrede meet aan 'n sekere ideaal en of satire eerder net verandering probeer aanspoor. In McMurty se tesis stel A.E. Dyson dit dat satire mense se optrede in die samelewing meet, nie teen die norm nie, maar teen sekere ideale (1993:36). In teenstelling hiermee beweer Tom Jones (1993:33). dat satire nie probeer om 'n sekere ideaal bereik nie, maar eintlik net om “good sense” weer te gee. Nataniël doen beide; hy skep 'n ideale wêreld of 'n droomwêreld waarin sy karakters lewe, hy spreek die sosiale en politieke kwessies aan en op die ou einde lewer hy sosiale kommentaar op wat moet verander om 'n ideale Suid-Afrika te skep.

Van Nataniël se “boodskappe” kan op verskillende wyses geïnterpreteer word; wat egter wel waar is, is dat hy satire gebruik om die kwessies aan te spreek.

4.10 Nataniël as 'n satirikus

Die grootste gedeelte van Nataniël se werk word geklassifiseer as kabaret. Alhoewel Nataniël in verskeie onderhoude dit duidelik gestel het dat hy nie glo hy is 'n kabaretkunstenaar nie, word sy werk steeds deur verskeie akademici as kabaret gedefinieer (Van der Bilj, 2018:185)(Nel, 2011:31). Hy stel dit duidelik in die volgende aanhaling:

Ek dink die term kabaret is absolute bog, dit bestaan nie meer nie, dit was 'n tipe protesvermaak tydens oorlogsjare, maar deesdae word enige ding wat moeilik is om te identifiseer as kabaret beskryf. Wat ek doen, is konserte, verhoogproduksies, vermaak, noem dit wat jy wil, maar nie kabaret nie. Ek het wel in die beginjare self my pogings as kabaret beskryf, maar bloot omdat ek nie van beter geweet het nie. Deesdae beteken kabaret iets baie aaklig wat op 'n passasierskip aangebied word (Van der Bilj, 2018:185).

Gedurende die apartheidsjare het kunstenaars in Suid-Afrika dikwels satire gebruik om hulle sosiale en politieke kommentaar te vermom. Nataniël is een van die kunstenaars. As ‘n kabaretkunstenaar het Nataniël satire gebruik om sosiale kwessies aan te spreek. Nel beweer “een van die belangrikste aspekte van kabaret was om satire deel te maak daarvan” (2011:17). Soos al van tevore genoem, is daar twee verskillende tipes kabaret. Die Kabarett met twee t’s aan die einde word bespreek in die tesis, omdat die tipe kabaret verwys na “politieke satire” (Nel, 2011:21). Dit is belangrik om in ag te neem dat satire dikwels gebruik word in kabaret (Nel, 2011:28). Dus lig die studie elemente van satire in *White Soul* uit. Nel skryf dat, volgens Aucamp, “word [Nataniël se satire] meestal uit woede gebore (2011:51). Aucamp brei verder uit en maak die stelling dat hierdie woede ontstaan uit Nataniël se haat vir “alles wat kleindorps, burgerlik en lewensverstikkend is” (Nel, 2011:51).

Hierdie woede van Nataniël word ook bespeur en aangespreek in *White Soul*. Billy-Dean White bly in ‘n klein dorpie wat hom aan die einde versmoor. Hy het nie die vryheid om te leef op die manier wat hy wil leef nie en dus ontstaan daar vir hom ‘n fassinasie met die dood. Nataniël spreek die idee van ‘n kleindorpie aan in sy derde monoloog oor Billy-Dean White;

Twee uur nadat Billy-Dean se lyk ontdek is, het die dorp begin lewe. Dit was asof iemand aas uitgegooi het. Soos hiënas het hulle begin verskyn. Uit hulle huise, winkels en kantore. Hulle het hulle koppe gelig en gesnuif in die rigting van Mrs Olivier se huis. Niks bloed nie, het hulle teleurgesteld gesê. Hulle het gesnuif in die rigting van die begraafplaas. Het nog nie begin grawe nie, het hulle teleurgesteld gesê. En toe’t hulle aan mekaar begin snuif (Nataniël, 1993:55).

In hierdie paragraaf spreek Nataniël Aucamp se idee van ‘n klein dorpie wat lewensverstikkend is aan. Die hele dorp het binne twee ure geweet dat Billy-Dean dood is; en die dorp toon geen simpatie of empatie nie, maar word eerder gelei deur hul nuuskierigheid. Nataniël skryf verder:

Mens weet nooit, het party gesê, dit kon enigiemand gewees het. Is De Klerk se skuld, het ander gesê, so sal hulle ons in ons eie beddens kom uitmoor. Was hyself, het een of twee gesê, sulke eenkant jongetejies broei in elke geval net onheil (Nataniël, 1993:55).

Nataniël gebruik satire en vermaak in die bostaande aanhaling om sosiale en politieke kommentaar te lewer op die denkwysse van die dorpenaars. Die verwysing na “De Klerk se skuld” is direk gemik op oud-president F.W. De Klerk se hand in die beëindiging van apartheid.

Soos gestel in *Sidelights*: “The credit for ending apartheid goes to Nelson Mandela and to F.W. de Klerk. De Klerk became president of South Africa at a time when the country was teetering on the edge of civil war. Instead of cracking down opposition to apartheid by using military force, De Klerk opted to end apartheid. For their efforts, both de Klerk and Mandela received the 1993 Nobel Peace Prize” (1998:2). Die idee van apartheid wat beëindig word, het vrees onder Afrikaners veroorsaak. Hierdie vrees was verbind aan die idee dat, indien apartheid sou eindig, die nie-blanke Suid-Afrikaners die blanke Suid-Afrikaners sal uitmoor. Dus gebruik Nataniël satire om met die samelewing en denkwys van die Afrikaners te spot, en sodoende lewer hy sosiale en politieke kommentaar. Deur hierdie vermaak en gespottery kan die gehoor tot die gevolgtrekking kom hoe belaglik hierdie tipe gedrag en denke was of dalk is.

In Annelie van Zyl se tesis bespreek sy die gebruik van komedie, of vermaak, as middel tot sosiale en politieke kommentaar. Sy beweer dat “komedie is nie noodwendig ‘n komedie omdat dit ‘n gelukkige einde het waarvoor die gehoor lag nie” (Nel, 2011:42). Die satiriese gebruik van komedie om vermaak te verskaf sodat gehore vir hulself kan lag en tot ‘n sekere besef kan kom. Dit is ook die geval aan die einde van *White Soul* waar Billy-Dean White reeds dood is; daar is geen gelukkige einde nie, maar satire word regdeur die stuk gebruik om die gehoor te vermaak. Volgens Jonathan Shapiro is satire “die skerp gebruik van woorde en beelde om die ironie uit te wys in die politieke situasies en die dinge wat mense sê” (Nel, 2011:58). Nataniël skep beelde van karakters in *White Soul* wat mishandeling, marginalisering, skynheiligheid en die konserwatiewe denke van Afrikaners op ‘n dikwels komiese manier uitlig.

Nataniël gebruik Meneer Wentzel en die seuns van Billy-Dean White se skool om ‘n beeld te skep van hoe seuns ‘n sekere tipe man moes verteenwoordig in die Afrikanerdom, maar ook hoe skynheilig Meneer Wentzel was: “Meneer was baie mooi en het nog mooier gebid in die Godsdiensteriode.” Later blyk dit dat, alhoewel Meneer Wentzel ‘n man van geloof was, hy sy seun mishandel het: “Maar almal het snaaks gepraat, want sy seuntjie in st. 4 het partykeer merke gehad op sy bene” (Nataniël, 1993:53)(Nataniël, 1993:53). Later in die monoloog vertel Nataniël hoe Billy-Dean gekonfronteer word deur Meneer Wentzel, wat ewe skielik glad nie meer lyk soos die meneer wat gebid het nie:

Ek sien eers die seuns is al weg toe Meneer Wentzel my kom haal. Ek kan nie dink dis hy wat so bid nie, hy lyk so vreemd. Hy bly vat aan my nekare en hy skel. Ek bly dink

aan die merke op sy seuntjie. Hy skel so, al die seuns kom weer terug om te kyk. En hulle lyk almal soos hy (Nataniël, 1993:54-54).

Nataniël werp hier die lig op die skynheiligheid van die Afrikaner – ‘n volk wat godsdiens en Christelike waardes as ‘n pilaar van hul samelewing beskou, maar wat eintlik ‘n vals front is. Die laaste reël van die monoloog impliseer ook hoe al die seuns op die ou einde soos Meneer Wentzel gaan word: skynheilig en goddeloos. Die beeld van Meneer Wentzel word geskep om die ironie van die situasie uit te wys en dan daarna kritiek te lewer. En dis is een van die hoofdoelwitte van satire, om ‘n spieël op te hou vir die gehoor en te sê “mense, kyk ‘n bietjie na julleself” (Nel, 1993:72).

Nel beweer die volgende in haar tesis: “Die satire is komiese kommentaar wat gelewer word op so manier dat die gehoor vermaak word, maar steeds nie ontsnap van die waarhede van die alledaagse lewe nie” (2011:77). Die komiese kommentaar waarvan Nel praat, is wat Nataniël gebruik in *White Soul* wanneer Billy-Dean White se sussie vir Sagte Lucas sê: “Ma sê dalk was julle maatjies. Ons het almal daai prent gesien” (Nataniël, 1993:59). Die sosiale kommentaar in hierdie aanhaling gaan oor hoe Billy-Dean se ma sy seksualiteit aanspreek. Eerder as om te sê hulle het van mekaar gehou, gebruik sy maar die eufemisme om te sê hulle “was maatjies”.

Nataniël se satire in *White Soul* hou ‘n spieël op vir die gehoor. Hy lewer sosiale en politieke kommentaar oor apartheid en marginalisering. Wat Nataniël bedoel, is nie altyd voor die hand liggend nie en kan op verskillende maniere geïnterpreteer word. Die krag van sy satire lê in die beelde en karakters wat hy skep. Nataniël se sukses, soos Nel dit stel, lê in sy aard van kwessies aanspreek: “Nataniël se komedie is van so ‘n aard dat die gehoor na hom wil luister en nie voel dat daar vir hulle gespreek word nie” (2011:41).

4.11 Gevolgtrekking

In *Dancing with John* en *White Soul* gebruik Nataniël elemente van kabaret en satire om maatskaplike en politieke kwessies van die destydse apartheid aan te spreek. Beide *Dancing with John* en *White Soul* is kabarette, alhoewel Nataniël homself nie as ‘n kabaretkunstenaar beskou nie. Elemente van satire word in beide stukke gebruik om Nataniël te help om sekere sosiale kwessies aan te spreek.

Nataniël gebruik ook gemarginaliseerde karakters om apartheid te kritiseer. Elke karakter in *Dancing with John* en *White Soul* verteenwoordig ‘n sekere groep Suid-Afrikaners wat

gedurende apartheid gemarginaliseer is. Deur die hierdie tipe karakters te skep, laat Nataniël sy gehore toe om, eerstens, te sien dat die mense wat as “anders” gesien word, nie so “anders” is nie en, tweedens, hoe die marginalisering van enige groep mense verkeerd was – en steeds is.

HOOFSTUK 5

SLOT EN GEVOLGTREKKINGS

5.1 Opsomming en agtergrond

Toe die Nasionale Party (NP) in 1948 aan bewind gekom het, het daar redelike verandering in Suid-Afrika plaasgevind. Die veranderinge het meestal bestaan uit rassesseiding, met wetgewing wat aparte ontwikkeling tussen rasse in Suid-Afrika gepropageer het. Die rassesseiding en aparte ontwikkeling het gelei tot ongelykhede in die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Dit blyk eers asof ongelykheid net ervaar was deur nie-blanke Suid-Afrikaners, maar later, deur middel van protesteater, blyk dit dat sekere groepe Suid-Afrikaners ook gemarginaliseer is.

Daar is 'n groot volume literatuur beskikbaar oor Suid-Afrikaanse teater en apartheid. Apartheid vorm 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse teater en Suid-Afrikaanse geskiedenis. Bekende teaterpraktisyns is gedurende die heerskappy van die Nasionale Party gevestig. Die teaterpraktisyns het deur middel van hul toneelstukke teen apartheid se sosiale en politieke onderdrukking geprotesteer. Bekende name na wie in hierdie tesis verwys word, sluit in Temple Hauptfleisch, Mike van Graan, Barney Simon, Athol Fugard, Gcina Mhlophe, Maishe Maponya, Pieter-Dirk Uys en Nataniël.

Die tesis het op twee spesifieke protesteaterpraktisyns, t.w. Pieter-Dirk Uys en Nataniël, gefokus. Alhoewel daar al redelike geskryf is oor Pieter-Dirk Uys, het dit in die literêre ondersoek geblyk dat daar 'n gebrek is aan akademiese publikasies oor Nataniël. Beide Nataniël en Pieter-Dirk Uys het invloedryke protesteater geskep wat skerp sosiale en politieke kommentaar op apartheid gelewer het. Omdat daar reeds baie geskryf is oor protesteater gedurende apartheid, het die tesis spesifiek gefokus op die werk van Pieter-Dirk Uys en Nataniël, en selfs meer spesifiek is daar gefokus op die wyse waarop dié skrywers elemente van kabaret en satire gebruik het om apartheid te kritiseer. Verdere ondersoek is ingestel om te ontlee hoe Uys en Nataniël gemarginaliseerde karakters geskep het om teen apartheid te protesteer.

Twee toneelstukke elk van Uys en Nataniël is deeglik ontleed: *Farce About Uys* en *Adapt or Dye* van Uys, en *Dancing with John* en *White Soul* van Nataniël. Binne die raamwerk van elk van die vier toneelstukke het die studie elemente van kabaret of satire in elk geïdentifiseer, asook die gebruik van gemarginaliseerde karakters.

Die studie het begin met hoofstuk 1 wat 'n kort persoonlike inleiding gee oor hoekom die navorser die studie onderneem het. Verder was daar in hoofstuk 1 'n literatuurstudie oor protesteater in Suid-Afrika, oor Pieter-Dirk Uys en Nataniël, en die skepping van gemarginaliseerde karakters. Hoofstuk 1 bevat ook die grondrede van die studie, die navorsingsprobleem en navorsingsvraag, die doelstelling van die studie, die waarde van die navorsing, die navorsingsontwerp en -metodologie, asook die hoofstukindeling. In die tweede hoofstuk is ondersoek ingestel na 'n algemene oorsig van apartheid en apartheidswetgewing. Die algemene oorsig van die apartheidswetgewing vorm deel van die teoretiese raamwerk van die tesis, aangesien wetgewing die manier was hoe die Nasionale Party segregasie in Suid-Afrika geïmplementeer het. Verdere konsepte soos marginalisering, "othering", segregasie, protesteater, kabaret en satire is voorts in die tweede hoofstuk gedefinieer. Die uiteindelijke doel van hoofstuk 2 was om die konsepte waarop die studie steun, te definieer.

In hoofstuk 3 en 4 onderskeidelik is Pieter-Dirk Uys en Nataniël se gebruik van satire en kabaret as protes teen apartheid ondersoek. In hoofstuk 3 en 4 is gemarginaliseerde karakters in die vier protesstukke geïdentifiseer, en die rol wat hulle speel in die skrywers se protes teen apartheid is geanaliseer. Beide hoofstuk 3 en 4 het Nataniël en Pieter-Dirk Uys self as gemarginaliseerde karakters geïdentifiseer, omdat beide van hulle as "anders" gesien kan word in die samelewing. Die doel van die twee hoofstukke was om elkeen van die vier toneelstukke te identifiseer as óf 'n satire óf 'n kabaret óf beide, om gemarginaliseerde karakters binne die toneelstukke te identifiseer en dan om vas te stel hoe Pieter-Dirk Uys en Nataniël die karakters gebruik het om teen apartheid te protesteer.

5.2 Gevolgtrekkings

Dit is duidelik dat sowel Pieter-Dirk Uys as Nataniël elemente, of eerder karakteristieke, van kabaret en satire gebruik het om apartheid te kritiseer. Soos genoem in hoofstuk 2 is daar al ondersoeke geloods na beide Uys en Nataniël se gebruik van protesteater. Nel, McMurty, Van der Bijl en Van der Merwe skryf elkeen oor een of beide van die betrokke teaterparktisyne se

gebruik van kabaret en satire. Interessant is dat nóg Uys nóg Nataniël hulleself identifiseer as net ‘n satirikus of kabarettis; akademiese gesproke is Pieter-Dirk Uys egter ‘n politieke satirikus en Nataniël ‘n kabarettis. Dit het ook geblyk dat daar nie net een spesifieke definisie kan wees vir satire of kabaret nie, omdat daar al vir eeue onder akademici ‘n debat is om een werkende definisie te formuleer. Dit wil dus voorkom dat die omvang van hulle gehore beperk sal word, deur Pieter-Dirk Uys en Nataniël uitsluitlik aan satire of kabaret te verbind.

Pieter-Dirk Uys het satire, of eerder eienskappe daarvan, in beide *Farce About Uys* en *Adapt or Dye* gebruik om sosiale en politieke kommentaar te lewer op apartheid. *Farce About Uys* handel oor die Bezuidenhout-familie en was een van die toneelstukke wat Pieter-Dirk Uys se karakter, Evita Bezuidenhout, bekend en gewild gemaak het. *Farce About Uys* kyk na die marginalisering van nie-blanke rasse-groepe deur die gemarginaliseerde karakter Sophie, maar die toneelstuk analiseer ook ‘n ander tipe marginalisering gedurende apartheid, naamlik die marginalisering van die “verkore volk” van die Nasionale Party se dogmatiese ideologie. Hierdie aspekte word onder die loep geneem deur die karakter De Kock Bezuidenhout wat ‘n homoseksuele man is. Hy ondermyn die patriargale sisteem deur, ten spyte van sy marginalisering, steeds sy drome te volg, soos ‘n vrou aan te trek, en om aan te hou wees wie hy is. Laastens het die tesis, met betrekking tot *Farce About Uys*, gekyk na die marginalisering van vroue gedurende apartheid en hoe Evita Bezuidenhout gemarginaliseer is deur die Suid-Afrikaanse gemeenskap omdat sy ‘n vrou is, maar ook hoe sy, Evita, ‘n onderdrukker was ten opsigte van Sophie – Evita dus die onderdrukker en die onderdrukte. Al drie die karakters – Evita Bezuidenhout, haar seun De Kock en Sophie – het deel gevorm van sekere groepe mense wat gemarginaliseer was weens iets wat hulle anders gemaak het. Pieter-Dirk Uys het die Nasionale Party ondermyn deur te fopdos. Verder het hy karakters geskep soos De Kock Bezuidenhout wat deel gevorm het van gemarginaliseerde groepe.

In *Farce About Uys* kom daar sekere elemente van kabaret en satire voor. Pieter-Dirk Uys het hierdie elemente gebruik om rassisme, apartheid en Christendom aan te spreek.

Adapt or Dye is ‘n eenmansvertoning waarin Pieter-Dirk Uys ‘n verskeidenheid karakters vertolk. Elke karakter het óf ‘n sekere groep gemarginaliseerde Suid-Afrikaners verteenwoordig óf die groep Suid-Afrikaners wat die marginalisering veroorsaak het. Uys het weer eens eienskappe van satire gebruik om met die apartheidregering se rassepolitiek te spot.

Uys het ook die skep van gemarginaliseerde karakters gebruik om apartheid te kritiseer. Die tesis het gekyk na drie karakters wat voorkom in *Adapt or Dye*: “Kaapse Klops”, Pieter-Dirk Uys as homself in die toneelstuk en Evita Bezuidenhout. Die “Kaapse Klops” was Uys se mondstuk om apartheidswetgewing, wat rassesseiding bevorder het, aan te spreek, byvoorbeeld die Groepsgebiedewet van 1966, die Paswet van 1952 en die Wet op Bevolkingsregistrasie van 1950. Die tweede gemarginaliseerde karakter wat in die studie geanaliseer is, was Pieter-Dirk Uys, omdat hy ook ‘n sekere gemarginaliseerde groep verteenwoordig in *Adapt or Dye*. Uys het regdeur *Adapt or Dye* outobiografiese oomblikke gebruik om sy begeerte vir sosiale en politieke verandering te vergestalt. Die laaste gemarginaliseerde karakter in *Adapt or Dye* waarna die tesis gekyk het, was Evita Bezuidenhout. Evita Bezuidenhout verteenwoordig ‘n sekere groep Afrikanervroue wat gemarginaliseer was gedurende apartheid bloot omdat hulle vroue was. Sy verteenwoordig die teenoorgestelde van wat Pieter-Dirk Uys verteenwoordig het, en so het Bezuidenhout ‘n mondstuk vir Uys geword.

Nataniël, nes Uys, het teen apartheid geprotesteer, maar op ‘n ander manier as Pieter-Dirk Uys. Nataniël het meer spesifiek van kabaret gebruik gemaak.

In *Dancing with John* maak Nataniël gebruik van nie net monoloë nie, maar ook musiek tussen deur die monoloë. Hy het deur die jare ‘n Suid-Afrikaanse ikoon geword met betrekking tot sosiale en politieke kommentaar. Nataniël, nes Uys, wil homself nie net definieer as ‘n kabaretkunstenaar nie en sien homself eerder as net ‘n kunstenaar. Hennie Aucamp het wel met hierdie uitkyk van Nataniël verskil. *Dancing with John* is in sy eenvoudigste vorm ‘n kabaret wat sosiale politieke kommentaar lewer op homoseksualiteit, liefde, geloof en die individu se hunkering na iets of iemand. Sekere van die temas is makliker uitkenbaar in *Dancing with John* en ander nie, omdat Nataniël se werk altyd ruimte laat vir interpretasie. Nataniël self speel ‘n gemarginaliseerde karakter in *Dancing with John*, omdat hy op ‘n manier die teks as sy eie storie vertel. Nataniël bevraagteken die probleme met homoseksualiteit wat die samelewing het deur dit te normaliseer. Hy bevraagteken ook die wêreld se uitkyk oor homoseksualiteit in *Dancing with John*. Nataniël self word ook as ‘n gemarginaliseerde karakter gesien, omdat hy nie as “normaal” gesien is in die Suid-Afrikaanse samelewing nie – omdat hy opvoerings gehou het en vroueklere dra. Vroeëre jare was Nataniël gemarginaliseer omdat hy openlik homoseksueel was, en nou is hy een van Suid-Afrika se grootse kabaretkunstenaars. Die tesis

identifiseer ook vir John as ‘n gemarginaliseerde karakter, omdat hy verwerp word deur die gemeenskap weens sy seksuele oriëntering. Laastens het die tesis vir Vlerkie as ‘n gemarginaliseerde karakter geïdentifiseer omdat Vlerkie ‘n persoon van kleur is, en apartheid was gebou op die idee van rassesseiding. Vlerkie verteenwoordig die onskuldiges wat deur apartheid geaffekteer was en is.

Die tweede teks wat die tesis ondersoek het, was *White Soul*, ‘n satire. Hierdie toneelstuk van Nataniël gebruik eienskappe van satire om teen apartheid se sosiale en politieke kwessies te protesteer, byvoorbeeld hoe dogma en Calvinisme die Afrikanergemeenskap beïnvloed het. Nataniël beklemtoon ook die ironie van apartheid deur die gebruik van humor, wat in der waarheid met die Nasionale Party spot. *White Soul* is tot ‘n sekere mate komies, maar nie omdat dit wat Nataniël bespreek noodwending snaaks is nie. Die gemarginaliseerde karakters wat die tesis ondersoek het, was Billy-Dean White wat die Afrikaners verteenwoordig wat homoseksueel was gedurende apartheid en na die periferie van die gemeenskap gedwig was; Sagte Lucas wat weens dogma en Calvinisme sy ware identiteit onderdruk en gevolglik ‘n moord pleeg; en laastens Mathilda, omdat sy deur die dorp geobjektiveer word (*Mathilda-met-die-borste*) en omdat sy as ”anders” gesien is.

Deur die ondersoek het dit geblyk dat die karakters wat Uys en Nataniël geskep het ‘n goeie kombinasie was van satire en komedie, en dat die karakters deur beide Uys en Nataniël as mondstukke gebruik kon word om sosiale kommentaar te lewer op apartheid. Alhoewel beide die karakters in hul toneelstukke gebruik as ‘n mondstuk van protes, is Pieter-Dirk Uys, Nataniël en Evita Bezuidenhout ook drie belangrike karakters om te analiseer ten opsigte van protes teen apartheid. Die karakters wat Uys en Nataniël geskep het, het ook sekere gemeenskappe en waardes van daardie gemeenskappe verteenwoordig, byvoorbeeld Sophie in *Farce About Uys* wat die gemeenskap van die onderdrukte swartvrou verteenwoordig en Billy-Dean White in *White Soul* wat die gemeenskap van homoseksuele mans verteenwoordig – beide gemeenskappe vorm deel van gemeenskappe wat deur die apartheidswetgewing en -regering onderdruk was.

Verder kan afgelei word dat die meerderheid van die karakters wat in die tesis geanaliseer is, ook dien as ‘n stereotipe wat ‘n sekere groep mense verteenwoordig. ‘n Goeie voorbeeld is die Kaapse Klops-karakter in *Adapt or Dye*, wat al die Suid-Afrikaners wat hul eiendom verloor

het weens die Groepsgebietwet van 1966, verteenwoordig. Verdere ondersoek kan gedoen word ten opsigte van Uys en Nataniël wat self gemarginaliseerde karakters was gedurende apartheid.

5.3 Slot

Deur die ontleding van Pieter-Dirk Uys en Nataniël se toneelstukke het hierdie tesis 'n bydrae gelewer tot die akademiese diskoerse oor die aanwending van kabaret, satire en gemarginaliseerde karakters. Beide Uys en Nataniël het 'n belangrike invloed gehad op protesteater in Suid-Afrika. Ten spyte van sensuur en druk van die publiek en die politiek, het Pieter-Dirk Uys en Nataniël daarin geslaag om die waarhede van apartheid na die verhoog te bring. Protesteater is dalk 'n genre wat nie in almal se smaak val nie, maar dit bly 'n onmisbare genre wat ongelooflik belangrik is in die konteks van Suid-Afrika se geskiedenis. Dit blyk dat daar verdere navorsing gedoen kan word oor die gebruik en skepping van gemarginaliseerde karakters om teen apartheid te protesteer.

BRONNELYS

Adapt or Dye at the Market Theatre 1982, 20 October 2014 [Video lêer]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=p-qb3bZf5uM&t=399s> [2021, Julie 1].

Against Botha's deal. 2021. [Online]. Beskikbaar: https://www.saha.org.za/udf/bothas_deal.htm [2021 Junie 29].

Attridge, D. and Jolly, R. (ed.). 1998. *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy, 1970-1995*. Cambridge: Cambridge University Press.

Aucamp, H. 2013. *Koffer in Berlyn: essays oor cabaret*. Pretoria: Protea Boekhuis.

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

Baker, R. 1995. *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing arts*. New York: NYU Pers.

Basel, B. E. 2001. *The Use of Chiastic Configurations as a Satirical Tool in Selected Works by Pieter-Dirk Uys*. Gepubliseerde doktorsale verhandeling. Universiteit Pretoria.

Baskwell, P. 2006. Kuyper and Apartheid: a revisiting. *Hervormde teologiese studies*. 62(4): 1269 -1290.

Berliner, A. 1987. Sex, Sin, and the Church: The Dilemma of Homosexuality. *Journal of Religion and Health*, 26(2):137-142.

Billig, M. 2005. *Laughter and Ridicule: Towards Social Critique of Humor*. London: SAGE Publications.

Blignaut, C. 2017. *All hail Queen Nataniël* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.news24.com/channel/The-Juice/News/all-hail-queen-nataniel-20170903> [2021, January 29].

Brand, A. 2002. Gemeenskapsgebaseerde Teater: 'n Suid-Afrikaanse Georiënteerde Onderzoek. Ongepubliseerde MA Tesis. Stellenbosch: Stellenbosch Universiteit [Aanlyn]. Beskikbaar: file:///Users/margueritevaneeden/Downloads/brand_gemeenskapsgebaseerde_2002.pdf

Britannica, T. 2021. Andries Treurnicht. Encyclopaedia Britannica [Elektronies]. Beskikbaar: <https://www.britannica.com/biography/Andries-Treurnicht> [2021, Junie 20].

Butler, A. 1998. *Democracy and Apartheid: Political Theory, Comparative Politics, and the Modern South African State*. United States: Springer.

Bruce Whitefield the Money Show. 2020. Cape Talk. Maandag 20 April.

Byerly, I. 1998. Mirror, Mediator and Prophet: The Music *Indaba* of late Apartheid South Africa. *Ethnomusicology*, 42(1):1-44

Campbell, K. 1986. Pretoria's 'Total Onslaught'. *The Washington Post* [Aanlyn], 23 September: n.p. Beskikbaar: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1986/09/23/pretorias-total-onslaught/14084859-02c7-4ca7-a75a-b7213d6b993d/>

Campbell, S. 2011. Stages on Pages: A comparative study of Pieter-Dirk Uys' one man shows as an autobiographical alternative to memoir. Published master's thesis. KwaZulu Natal: Universiteit van Kwazulu Natal: Durban.

Carrión, J. F. and Kaufman, S. J. 2018. Public opinion and the end of apartheid. *International Area Studies Review*, 21(2): 97-113.

Chand, R., Nel, E., Pelc, S. (ed.). 2017. *Societies, Social Inequalities and Marginalization: Marginal Regions in the 21st Century Perspectives on Geographical Marginality*. United States: Springer.

Clark, N.L. & Worger, W. H. 2013. *South Africa: The Rise and the Fall of Apartheid*. London: Routledge.

Conway, D. 2008. The Masculine State in Crisis: State Responses to War Resistance in Apartheid South Africa. *Men and masculinities*. 10(4): 422 – 439.

Cowell, A. 1986. South Africa Offers Blacks a Nationwide Election. *The New Yorker* [Electronic], 14 August: 11. Beskikbaar: [nytimes.com/1986/08/14/world/south-africa-offers-blacks-a-nationwide-election.html](https://www.nytimes.com/1986/08/14/world/south-africa-offers-blacks-a-nationwide-election.html).

Davids, N. 2013. It is us: An Exploration of Race and Place in the Cape Town Minstrel Carnival. *TDR Drama Review*, 57(2):86-101.

Day, E. 2012. Yasmina Reza: There's no point in writing theatre if it's not accessible. *The Guardian* [Elektronies]. Beskikbaar:

<https://www.theguardian.com/stage/2012/jan/22/yasmina-reza-interview-carnage-polsanski>

De Beer, D. 2019, September 20. Nataniël, Master Storyteller of his Life, in Look at Me: Recollections of a Childhood. *De Beer Necessities* [Web log post]. Beskikbaar:

<https://debeernecessities.com/2019/09/20/nataniel-master-storyteller-of-his-life-in-look-at-me-recollections-of-a-childhood/> [2021, Januarie 29].

Dunbar, D. & Swart, S. 2015. The Devil Rejoiced: Volk, Devils and Moral Panic in White South Africa, 1978-1982. *Journal of historical sociology*. 28(2):235-263.

Du Plessis, P.G. 2008. *Fees van die Ongenooides*. Cape Town: Tafelberg Publisieerders.

Du Preez, P. 2021. Personal interview. 12 February, Stellenbosch. [Recording in possession of author].

Elias, N. & Parvulescu, A. 2017. Essay on Laughter. *Critical inquiry*, 43(2):281-304.

Elliot, R. C. 2017. Satire. *Encyclopaedia Britannica*. [Elektronies]. Available: <https://academic-eb-com.ez.sun.ac.za/levels/collegiate/article/satire/110458> [11, Augustus 2020].

Erasmus J. & Viljoen, M. “Look at me”: *Nataniël’s self-fashioning* [Online]. Available: <https://www.litnet.co.za/kyk-na-my-die-beeldvorming-van-nataniel/> [2021, Julie 19].

Esterhuizen, J. 2005. The H.B. Thom Theatre: An Evaluation of its potential as a Regional Arts and Cultural Centre. Published doctoral dissertation. Stellenbosch: University of Stellenbosch.

Expresso Live: Zakes Mda – A Storied Life Part 1, 17 June 2016 [Video file]. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=3DBbdpO0Njs> [2021, April 1].

Falkof, N. 2019. Sex and the Devil: Homosexuality, Satanism, and Moral Panic in Late Apartheid South Africa. *Men and Masculinities*, 22(2): 273-293.

Februarie, A. 2017. *Nataniël – no ordinary man* [Online]. Beskikbaar: <https://www.news24.com/news24/SouthAfrica/Local/Peoples-Post/nataniel-no-20170424> [2021, February 1].

Feinberg, L. 1963. *The Satirist*. Iowa: Iowa State University Press.

Fourie, J. 2003, March 15. Why Apartheid ended. *Johan Fourie blog* [Web log post]. Available: <https://www.johanfourie.com/2013/03/15/why-apartheid-ended/> [2021, Januarie 27].

Hadfield, L.A. 2017. The Soweto uprising, by Noor Nieftagodien and The ANC Women’s League, by Shireen Hassim. *Safundi*. 18(1):98–99.

Hauptfleisch, T. 1997. *Theatre and Society: Reflection in a fractured mirror*. Pretoria: JL van Schaik Publisers.

Hauptfleisch, T. 2010. Tipping Points in the History of Academic Theatre and Performance Studies in South Africa. *International Federation for Theatre Research*, 35(3): 275-287.

Interview: Nataniël. 2016. *Jacaranda FM* [Online]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=QehQsrabDvw> [2021, Augustus 1].

Ginwala, F. 1975. *South Africa's Censorship Laws*. [Aanlyn]. Beskikbaar: journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080.03064227508532421

Gordimer, N. 1994. Index on Censorship. *SAGE*, 23(3): 151-152.

Goyal, Y. 2011. The pull of the ancestors: slavery, apartheid, and memory in Zakes Mda's *Ways of Dying and Cion*, *Research in African Literatures*, 42(2):148-169.

Goyal, Y. 2013. Dance of Life: The Novels of Zakes Mda in Post-Apartheid South Africa by Gail Fincham. *Research in African Literatures*, 44(4):168-170.

Gregory, J.R. 2006. *P.W Botha, Defender of Apartheid, Is Dead at 90* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.nytimes.com/2006/11/01/world/africa/01botha.html> [2021, Julie 1].

Johns, T. 2009. Laughing Off Apartheid: Comedy at the Twilight of White Minority Rule. *Journal of narrative theory*, 39(2):211-240.

Kaplan, R.M. 2004. Treatment of homosexuality during apartheid. *BMJ*, 329(7480):1415-1416.

Kruger, L. 2017. The Soweto Uprisings Forty Years On: usable Past and Uncertain Future. *Research in African Literatures*. 48 (4): 250 – 255.

Ladegaard, J. 2017. The comedy of terrors: ideology and comedy in Marlowe's *Doctor Faustus*, *Textual Practice*, 31(1):179-195.

Landman, R. 2015. *The real Pieter-Dirk Uys: How to adapt or die in South Africa* [Aanlyn].

Beskikbaar: <https://www.biznews.com/thought-leaders/2015/01/14/real-pieter-dirk-uys-adapt-die-south-africa>

Lieberfeld, D. 1997. Pieter-Dirk Uys: Crossing Apartheid Lines. An Interview. *MIT Press*, 41(1): 61-71.

Lock, A. 2004. *Moffies, Artists and Queens*. Published master's thesis. Minnesota: Universiteit van Minnesota.

Loots, L. 1997. Re-remembering protest theatre in South Africa. *Critical Arts*, 11(1/2):142-152.

Lowe, N.J. 2007. I Comedy: Definitions, Theories, History. *New Surveys in the Classics*. Cambridge University Press. (37):1-20 beskikbaar: [www-cambridge-org-ez-sun-ac.za/core/journals/new-surveys-in-the](http://www.cambridge-org-ez-sun-ac.za/core/journals/new-surveys-in-the)

Liu, Yao-Kun. 2003. Zakes Mda's *We Shall Sing for the Fatherland*: an illustration of African life using European dramatic modes. *Institute for the study of English in Africa*, 30(1): 1-7.

Magwood, M. 2019. *As a child, people couldn't look at me, it broke my heart, admits Nataniël* [Online]. Available: <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2019-11-03-as-a-child-people-couldnt-look-at-me-it-broke-my-heart-admits-nataniil/> [2020, Februarie 1].

Makdisi, S. 2018. Apartheid/Apartheid/[]. *The University of Chicago Press Journals*, 44(2):304-330.

Maufort, M. & Maufort, J. 2019. *Forays into Contemporary South African Theatre: Devising New Stage Idioms*. Johannesburg: BRILL.

McMurty, M. E. 1993. *The Playwright-Performer as Scourge and Benefactor: An Examination of Political Satire and Lampoon in South African Theatre, with particular*

reference to Pieter-Dirk Uys. Ongepubliseerde Doktorale Dissertasie. Natal: Universiteit van Natal.

Naidoo, V. 1997. Interview with Zakes Mda. *Sabinet*, 4(1): 247-261.

Nataniël. 1992. *Dancing with John*. Cape Town: Human and Rousseau.

Nataniël. 1993. *Oopmond*. Cape Town: Human & Rousseau.

Nel, A. 2011. Die aard en funksie van die Afrikaanse cabaret en enkele aanverwante terme. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbos.

Nelson, J.K. 2012. *What Made Freud Laugh: An Attachment Perspective on Laughter*. London: Routledge.

Nenjerama, T.T. & Sibanda, N. 2019. Navigating between Protest Theatre and Journalism in Post-2000 Zimbabwe: A Study of All Systems Out of Order. *Communication* 45(2): 18 – 33.

Ngwira, E. 2013. History, Authorship and Gender in the Fiction of Zoë Wicomb and Chimamanda Ngozi. Published master's thesis. Stellenbosch: Stellenbosch University [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/80229>

Nicholis, D. 1956. Theatre, Society, Education. *Education Theatre Journal*, 8(3):179-184.

Nicholson, H. 2013. Theatre, representation, context, Research in Drama Education. *The Journal of Applied Theatre and Performance*, 18(4): 101-108.

Nordell, R. 1982. Dancing together. *The Christian Science Monitor*. Boston: Mass.

Ntsane, S. 2003. The Dual World Metaphor and the 'Struggle' in selected South African and African Films (1948 to 1996). Published Master's Thesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbos.

Onoh, H. 2015. *Comedy and Satire: The Difference* [Aanlyn]. Beskikbaar: [https://www.academia.edu/24822816/COMEDY and SATIRE THE DIFFERENCE](https://www.academia.edu/24822816/COMEDY_and_SATIRE_THE_DIFFERENCE) [2020, Augustus 31].

Parashar, S. 2014. Marginalized by race and place: A multilevel analysis of occupational sex segregation in post-apartheid South Africa. *International journal of sociology and social policy*, 34(11/12):747-770.

Petros, G., Airhihenbuwa, C.O., Simbayi, L., Ramlagan, S. & Brown, B. 2006. HIV/AIDS and “othering” in South Africa: The blame goes on. *Culture, health & sexuality*. 8(1):67–77.

Pieter-Dirk Uys: Satire and Freedom, 11 July 2015 [Video File]. Beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=0ty1Yxce58g> [2020, September 14].

Pearcy, M. & Clabough, J. 2018. Demagogues and the Guardrails of Democracy. *Social Studies Research and Practice*, 13(3): 345-356.

Priestley, J. B. 1929. The Approach to Literature: Humor, Wit, Satire, Irony. *English Journal*, 18(7):542-545.

Poinsette, C. L. 1985. Black women under apartheid: an Introduction. *Harvard Women's Law Journal*, 8:93 –

Powell, J. A., Menendian, S. *The Problem of Othering: Towards Inclusiveness and Belonging* [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://otheringandbelonging.org/the-problem-of-othering/> [2021, September 13].

Ruedi, F. 2015. ‘Siyayinyova!’: Patterns of Violence in the African Townships of the Vaal Triangle. *Cambridge University Press*, 85(3):395-416.

Shalson, L. 2017. *Theatre and Protest*. England: Red Globe Press.

Singh, R. 2013. Humor, Irony and Satire in Literature. *International Journal of English and Literature*, 3(4): 66-71.

Sizemore-Barber, A. 2016. A Queer Transition: Whiteness in the Prismatic, Post-Apartheid Drag Performances of Pieter-Dirk Uys and Steven Cohen. *Theatre Journal*, 68(2): 191-211

Shefer, T. 2019. "Troubling" stories: thoughts on the making of meaning of shameful memory narratives in (post)apartheid South Africa. *Social dynamics*. 45(3):365–381.

"Sidelights: The credit for ending apartheid goes to Nelson Mandela and to F.W. de Klerk". 1998. *Current events (Middletown)*. 97(24):2–.

South African History Online. 2011. [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.sahistory.org.za/article/apartheid-early-1980s> [2020, Februarie 1].

South African History Online. 2011. [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.sahistory.org.za/article/apartheid-legislation-1850s-1970s> [2020, Februarie 2].

Staatkoerant van die Republiek van Suid-Afrika. 1968. *Staatkoerant van die Republiek van Suid-Afrika* [Elektronies], 27 Maart: 2023. Available: lac.org.na/laws/GGsa/rsagg2023.pdf

Steadman, I. 1991. Theatre Beyond Apartheid. *Research in African Literatures*, 22(3):77-90.

Szymczak, H. 2016, January 1. South African Protest Theatre. *ITSA blog* [Web log post]. Beskikbaar: <https://ista.co.uk/scene/south-african-protest-theatre/>

Thurow, R. 1988. Back to the Future: Charismatic Politician Rejuvenates Apartheid As South African Force -- - Andries Treurnicht's Party Is Likely to Show Big Gain In Elections Next Week --- No Bill Cosby on White TV. *The Wall Street Journal* [Elektronies], 21 Oktober: 1. Beskikbaar: <file:///Users/margueritevaneeden/Downloads/ProQuestDocuments-2021-06-29.pdf>

Trillin, C. 2004. Satirist Pieter-Dirk Uys, his character Evita Bezuindenhout and South African Politics. *The New Yorker*. 80(11): 1-7.

Turpin-Petrosino, C. 2015. *Understanding Hate Crimes: Acts, Motives, Offenders, Victims, and Justice*. London: Routledge.

Uys, P. D. 2005. *Between the Devil and the Deep: A memoir of Acting and Reacting*. Cape Town: Zebra Publishers.

Uys, P. D. 1983. *Farce About Uys*. Pretoria: Jonathan Ball Publishers.

Uys, P.D. *The death of satire or "How I learnt to stop worrying and love Trump"* [Aanlyn].
Beskikbaar: <https://www.dailymaverick.co.za/opinionista/2018-08-08-the-death-of-satire-or-how-i-learnt-to-stop-worrying-and-love-trump/> [2021, Julie 31].

Uys, P. D. 2018. *Weerklank van 'n wanklank: Memoires van toe en nou*. Kaapstad: NB Uitgewers.

Van der Merwe, G. E. 2010. Kabaret in Suid-Afrika: Kabarett of Cabaret. Gepubliseerde Meesters Dissertasie. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbos.

Van der Bijl, M. 2018. Narrative and Structural Characteristics of South African One Person Musicals. Free State: Universiteit van die Vrystaat.

Van Jaarsveld, A. 2016. Stukke Teater. *Tydskrif vir Letterkunde*, 53(1):245. Available:
https://go-gale-com.ez.sun.ac.za/ps/retrieve.do?tabID=T002&resultListType=RESULT_LIST&searchResultType=SingleTab&hitCount=1&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&docId=GALE%7CA493329675&docType=Book+review&sort=RELEVANCE&contentSegment=ZONE-MOD1&prodId=AONE&pageNum=1&contentSet=GALE%7CA493329675&searchId=R1&userGroupName=27uos&inPS=true

Valjee, K. 2009. The Rediscovery of South African Cultural Identity in Zakes Mba's "Ways of Dying". Gepubliseerde Meesters Dissertasie. Massachusetts: University of Massachusetts.

Van Zyl, A. 2008. Kabaret as Sosiale en Politieke Kommentaar: 'n Ontleding van die Aanwending van die Komiese, Satire en Parodie. Gepubliseerde Meesters Tesis. Stellenbosch: Stellenbosch University.

Vilmar, C. 2009. Johnson's Criticism of Satire and the Problem of the Scriblerians. *The Cambridge Quarterly*, 38(1):1-23. Beskikbaar: https://www-jstor-org.ez.sun.ac.za/stable/42966980?seq=1#metadata_info_tab_contents

Visser, W. 2004. The production of literature on the "Red Peril" and "Total Onslaught" in twentieth-century South Africa. *Historia (Three Rivers)*. 49 (2): 105 – 128.

Von Braun, J. & Gatzweiler, F.W. 2013. *Marginality: Addressing the Nexus of Poverty, Exclusion and Ecology*. New York: Springer.

Vosloo, R. R. 2015. The Bible and the justification of apartheid in Reformed circles in the 1940's in South Africa: Some Historical, hermeneutical and theological remarks. *Stellenbosch Theological Journal*, 1(2): 195-215.

Wakashe, P. 1986. "Pula": An Example of Black Protest Theatre in South Africa. *The Drama Review*, 30(4): 36-47.

Westman, C.S. 2019. "There's no such thing as Gay": *Black Lesbians and Nationhood in Post-Apartheid South Africa*. Gepubliseerde Doktorale Dissertasie: University of Stellenbosch.

Williams, C.L. 2016. Staging the Criminalized Society: Contemporary South African Theatre's Response to the Social Insecurity Caused by Violent Crime in South African over the past decade (2002 – 2012). Gepubliseerde Meesters Dissertasie. Stellenbosch: University of Stellenbosch.

