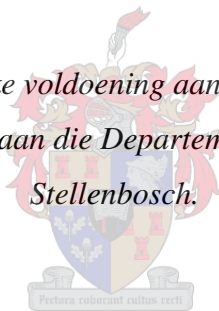


# **Kabaret in Suid-Afrika: *Kabarett of Cabaret ?***

deur

Grethe Elizabeth van der Merwe

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



Studieleier: Dr Edwin Hees

Departement Drama

Maart 2010

## VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Maart 2010

Kopiereg © 2010 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

## **BEDANKINGS**

Eerstens wil ek die kunstenaars bedank wat tyd in hul besige skedules ingeruim het om my te help met die insameling van inligting. Amanda Strydom, Laurika Rauch, Pieter-Dirk Uys, Frieda van den Heever en Niël Rademan: baie dankie vir jul liefde vir hierdie studieveld en genre en die kennis wat ek uit jul ervaring kon put. Sonder jul hulp sou ek nie hierdie tesis kon voltooi nie.

My studieleier, dr. Edwin Hees: dankie vir al die geduld, kennis en harde werk wat u in hierdie tesis ingeploeg het.

Marthinus Basson, my mentor: jou algehele ondersteuning, druk en onuitputbare bron van kennis word baie waardeer. Dankie dat jy hierdie genre aan my bekend gestel het en 'n onblusbare liefde daarvoor in my gekweek het.

Aan my ma, Marelise van der Merwe: dankie vir al die dinkskrums, proeflees, taalversorging, pittige insetsels en hulp om hierdie werkstuk beter te maak as wat ek ooit op my eie sou kon poog om dit te doen.

Dan, aan almal wat die emosionele tog saam met my gestap het: my gesin en vriende (dis nie nodig om name te noem nie, julle weet wie julle is!) - julle word meer waardeer as wat ek ooit sal kan wys. En, natuurlik bo alles en almal: dankie, Vader, vir alle goeie dinge wat op die ou end net uit U hand kom.

## OPSOMMING

Verskeie teoretici en kunstenaars het al gepoog om die genre, kabaret, te omskryf, te definieer en in verskeie kategorieë te plaas in 'n poging om die vraag: “Wat is kabaret?” te beantwoord. Baie is van mening dat kabaret nie gedefinieer kan word nie, ander sien kabaret weer as 'n vry-veranderende genre en voel dus dat 'n definisie dit sal inperk en dwing om iets te wees wat dit nie is nie. Uiteraard veroorsaak hierdie sienswyses baie verwarring en word kabaret dan tog soms verkeerdelik omskryf en in boksies waar dit nie hoort nie, geplaas. Kabaret is 'n kunsvorm wat sedert sy vormingsjare aan die einde van die negentiende eeu in Frankryk al vele vorme aangeneem het en vandag, hier te lande, baie kilometers van sy beginpunt af, steeds aan die ontwikkel is.

Ek wil dus in hierdie studie gebruik maak van die twee eenvoudigste terme waarmee daar na kabaret verwys word: ‘*cabaret*’ en ‘*kabarett*’. Hierdie terme verwys onderskeidelik na kabaret enersyds as ‘n literêre vorm van vermaak of, andersyds, as ‘n medium vir die lewering van sosio-politiese kommentaar. Hierdie kategorieë is deur Kurt Tucholsky gebruik om die verskillende vorms van kabaret te omskryf reeds in die vroeë vormingsjare daarvan as kunsvorm in Duitsland. Só wil ek poog om vas te stel of kabaret wel in Suid-Afrika ‘lewend’ is, watter vorm dit aanneem en hoe suiwer dit is.

In Hoofstuk 2 ondersoek ek die wortels van kabaret en probeer ek vasstel hoe die kunsvorm sedert sy ontstaan ontwikkel het in Frankryk, Duitsland, Nederland, Amerika en Engeland. Met die kennis van waar kabaret vandaan kom, hoekom dit ontstaan het en wat die vorme is wat dit al aangeneem het as agtergrond, poog ek dan in Hoofstuk 3 om min of meer riglyne aan die genre te gee, sonder om dit in te perk, ten einde my bespreking in Hoofstuk 4 te kan voltooi waarin ek kyk na die geskiedenis van kabaret in Suid-Afrika, asook die ontwikkeling daarvan tot en met die aanbieding van produksies waarna ons vandag as ‘kabaret’ verwys. Ten slotte wil ek bepaal of dit wat ons in Suid-Afrika ‘kabaret’ noem, in der waarheid *kabarett* of *cabaret* is.

## ABSTRACT

Various theoretists and artists have tried to describe, to define and categorise the form of art that we roughly refer to as ‘cabaret’ in an attempt to answer the question: “What exactly is ‘cabaret’”? Many are of the opinion that cabaret cannot be defined; others feel that to define cabaret, is to limit this free-form genre, and by doing so will turn it into something it is not. This debate unavoidably leads to confusion or a misconception of what cabaret is and leads to the genre being moulded into a fixed form contrary to its nature. Since its conception in France in the late nineteenth century, cabaret has acquired many faces, and today in South Africa, many kilometres from its cradle, it is still in a process of development.

For the purpose of this study I want to make use of the two basic terms used to refer to cabaret: ‘*cabaret*’ and ‘*kabarett*’. These terms refer respectively to cabaret as a form of literary entertainment or one of socio-political commentary. These categories were introduced by Kurt Tucholsky in its formative years in Germany. By applying these terms, I want to establish whether cabaret in South Africa is alive and well, which form it has adopted, and whether one can speak of ‘pure’ cabaret.

In Chapter 2 I will explore the roots of cabaret as a form of art, offer reasons for its rise and trace its development in countries such as France, Germany, the Netherlands, the USA and England. With this as background, I will in Chapter 3 attempt to indicate some guidelines for the genre without restricting it in any way, in order to explore the origin and development of what can be labelled as cabaret in South Africa in Chapter 4 and trace its development as well as evaluate current productions. Finally, I will attempt to answer the question as to whether cabaret in South Africa can be viewed as ‘*cabaret*’ or ‘*kabarett*’.

## INHOUDSOPGAWE

<b>VERKLARING.....</b>	<b>ii</b>
<b>BEDANKINGS.....</b>	<b>iii</b>
<b>OPSOMMING.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>v</b>
<b>HOOFSTUK 1: DIE PROBLEMATIEK GETITELD ‘KABARET’.....</b>	<b>1</b>
<b>HOOFSTUK 2: DIE OORSPRONG VAN KABARET.....</b>	<b>8</b>
Frankryk.....	8
Duitsland.....	11
Nederland.....	24
Amerika.....	26
Engeland.....	28
Gevolgtrekking.....	28
<b>HOOFSTUK 3: DIE KLASSIFIKASIE VAN KABARET.....</b>	<b>30</b>
<b>HOOFSTUK 4: DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN KABARET IN SUID-AFRIKA.....</b>	<b>46</b>
<b>HOOFSTUK 5: GEVOLGTREKKING.....</b>	<b>92</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>95</b>

## **HOOFSTUK 1: DIE PROBLEMATIEK GETITELD ‘KABARET’**

In Suid-Afrika is daar ’n tendens, veral onder kunstenaars, om die woord ‘kabaret’ te vermy. Min verwys werklik na hulself as kabarettiste. Dit maak ’n studie wat gebaseer is op die vrae (i) ‘Wat is kabaret?’ en (ii) ‘Wie kan as kabaretkunstenaars gesien word?’ gevolglik baie moeilik. Ons kom verder voor die volgende problematiek te staan: hoe tref ons onderskeid tussen revue, musiekteater, kabaret en operette? Daar is tot dusver minimale navorsing oor Suid-Afrikaanse kabaret gedoen en dit maak die akademiese leemte en genre-verwarring net soveel groter. Etlieke tekste is wel al gepubliseer, en baie min is al vasgelê as beeldmateriaal. Aangesien die meeste tekste aktualiteitskabaret is, met ander woorde handel oor kwessies wat relevant is vir die hier en die nou, sien die kunstenaars nie die sin daarin om dit te publiseer nie. Hierdie verwarring rondom wat ‘kabaret’ is, hoe die genre gedefinieer kan word, en waarheen dit oppad is, wil ek graag probeer aanspreek deur eerstens na die ontstaan daarvan te kyk. Ek glo dat die rigting waarin ’n boom se takke groei, bepaal word deur sy wortels. Deur meer kennis te dra van die ontstaan van kabaret, hoe dit ontwikkel het en watter vorm dit vandag aanneem, sal ek vrae kan beantwoord soos: wat is die kerneienskappe van die genre, met ander woorde: watter eienskappe maak van kabaret ‘kabaret’? Wat is die dryfveer agter die voortbestaan van so ’n kunsvorm? Hierdeur poog ek om vas te stel of daar wel ’n kabaret tradisie in Suid-Afrika is, en, indien wel, hoe suiwer dit wat ons vandag in Suid-Afrika as kabaret beskou, wel is. Ek wil dit doen aan die hand van ’n vergelyking tussen die Suid-Afrikaanse kabaret en die Duitse kabaret soos wat dit as genre gemanifesteer het tydens die bloeitydperk gedurende die Weimar-periode. Dit sal weer vrae beantwoord soos: is daar nog ’n sin en doel vir kabaret in ’n samelewing waar dit die norm is om alles (hetsy moralisties gesproke reg of verkeerd) as aanvaarbaar te ag? Die genre moet immers, om kuns te wees en bestaansreg te hê, vir die mens tot lering strek sodat hy aan sy menswees beter kwaliteite kan toevoeg. Daarom is kabaret as kunsvorm nie alleen van literêre en artistieke belang nie, maar ook en veral, sosio-polities van waarde. Swart skryf die volgende:

Die mens se sosiale bewussyn help hom immers om sy saambestaan met ander te verstaan en te aanvaar – en daardeur vervulling vir sy eie menswees te kry. Hy wil lag, huil, liefhê en bowenal leef. Die kabarettis slaag by

uitnemendheid daarin om die mens telkens bewus te maak van die lewe van ander en veral van jouself. Daarom laat kabaret die mens nooit koud nie. Jy kan hom liefhê of haat, maar jy staan nooit neutraal teenoor hom nie. (Swart 1994: viii)

Die woord ‘kabaret’ beteken letterlik “kroeg” (Ibo 1974: 4). Die woord is ontleen aan die middeleeuse Hollandse woord, ‘*cabaret*’, ook herleibaar na die ou Noord-Franse term, ‘*camberette*’, op sy beurt weer afgelei van die Latynse ‘*camera*’. In sy eenvoudigste vorm beteken die woord bloot “klein kamer”. “Kabaret” verwys egter ook na ’n Mediterreense-styl bordeel. Dit was ’n kroeg met stoele en tafels waar dames die kliënte bedien en vermaak het. Tradisioneel het hierdie kroeg ook verskeie vorme van verhoogvermaak aangebied in die vorm van sang en dans (Aucamp 1984: 3). Maar, in hierdie werkstuk verwys ek egter slegs na die meer stylvolle vorm van kabaret en nie na die vorm wat vereenselwig word met drank, vroue en swak kuns nie.

Die tipiese kabaretteater in Frankryk, Holland en Duitsland het bestaan uit ’n kroeg, meestal in die voorportaal van die kabaret, met tafeltjies tussen die stoele in die auditorium, sodat die gehoor drank kon saamneem na die vertoning toe (Aucamp 1984: 3). Die kabarettis, Jean-Louis Pisuise, het gesê: “Cabaret is zo hoog mogelijk opgevoerde amusementkunst in een intiem kroegje” (Ibo 1974: 2). Dit sorg vir ’n ontspanne atmosfeer wat groter aktiewe medewerking by die gehoor aanmoedig. Die lokaal is gewoonlik klein, soos ook die verhoog, wat ideaal is vir die literêre kabaret. Volgens Russel Taylor skep so ’n atmosfeer die ruimte vir ’n meer bytende en uitgesproke soort humor as vermaak wat op massagehore ingestel is (Aucamp 1984: 3).

In Frankryk, aan die einde van die neëntiende eeu, was hierdie kroeg uitsluitlik oop vir die kunstenaars (Ibo 1974: 4). Hul het hier ontmoet in ’n klubverband. Deur die inisiatief van Rodolphe Salis is die kroeg uiteindelik ook toeganklik gemaak vir die publiek. Wanneer ons dus die woord ‘kabaret’ gebruik, word daar in der waarheid eintlik slegs verwys na die helfte van presies dit wat ons bedoel, omdat die term slegs verwys na die venue (of dan ‘kamer’). Eintlik behoort ons na die kabaretkunsvorm te verwys deur gebruik te maak van die volledige term, *cabaret-artistique*. Myns insiens is die gebruik van die verkorte term juis een van die redes waarom daar soveel



verwarring rondom die verstaan van hierdie kunsvorm ontstaan het. Ibo wys uit dat 'n ontkeevertoning op die Amsterdamse Thorbeckplein, 'n verskeidenheidskonsert, 'n militêre fanfare en 'n sinnelose skouspel saam met 'n orkes in die Carré-teater alles onder die genre 'kabaret' geklassifiseer word, maar in der waarheid het hierdie vertonings weinig met kabaret – soos ons dit huidiglik verstaan en soos ek dit in hierdie tesis wil definieer- in gemeen (Ibo 1974: 4).

Parysenaars van die middel 19<sup>de</sup> eeu het ontvlugting gesoek in die alternatiewe vorm van vermaak wat in die *Le Chat Noir* aangebied is. Rodolphe Salis gebruik die term “cabaret” vir die eerste keer in 1881 om te verwys na die tipe vermaak van *Le Chat Noir*. Tog wil dit lyk asof hierdie tipe vermaak veel ouer is. Amanda Swart is van mening dat dit selfs so ver terug strek soos die Middeleeuse mirakelspele en sotternieë (Swart 1994: vii). Vanaf Parys het die kabaret vinnig versprei na ander lande – en uiteindelik ook na Suid-Afrika. Dit het die Suid-Afrikaanse kuns-, literatuur- en musiektooneel beïnvloed en sy stempel daarop afgedruk, maar terselfdertyd ook baie konflik veroorsaak - veral tydens die apartheidsera wat oorheers is deur die swaar, rigiede hand van Afrikaner Calvinisme (Swart 1994: vii). Die intertekstualiteit van kabaret, die ironie, die parodie, die humor en die ruim verwysingsveld van hierdie genre vereis van beide kunstenaar en luisteraar kennis van die konvensies en werkinge van byvoorbeeld ironie en humor en vereis ook 'n breë verwysingsraamwerk. Daarsonder gaan belangrike idees van die kabarettis verlore en word die boodskap óf glad nie verstaan nie óf totaal anders vertolk as wat die skrywer dit bedoel het. Dit veroorsaak dikwels 'n kommunikasieprobleem tussen die kunstenaar en die publiek, en veral met die owerhede, hoofsaaklik omdat kabaret gewoonlik links van die regering staan (Swart 1994: 127).

Die sterkste invloed op die Afrikaanse kabaret was veral uit Nederland en Duitsland. Hoewel Hennie Aucamp se eerste volwaardige literêre kabaret, *Met permissie gesê*, in 1980 dié genre aan ons bekend gestel het, is Swart van mening dat daar van ons vroeëre skrywers is wie se werk as kabarettiekste sou kon deug (veral die wat rondom die eeuwending ontstaan het) juis omdat dit deur sekere eienskappe van daardie tyd – wat ook die ontstaanstydperk van die Suid-Afrikaanse kabaret is – gekenmerk word (Swart 1994: vii). Ek sal later verder hierop uitbrei.

'n Tendens wat egter sy kop feitlik sedert die ontstaan van kabaret uitsteek, is die miskonsepsie dat kabaret slegs 'n vorm van ligte vermaak is. Die Duitse satiriese liedsrywer, Kurt Tucholsky, het die genre in twee hoofvorme onderverdeel, naamlik *cabaret* en *kabarett*. *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 (Senelick 1993:7). In die algemeen bevat kabaret kenmerke van die poësie, drama en epiek, maar benewens hierdie eienskappe is kabaret ook by uitstek die kunsvorm wat onmiddellik tot die luisteraar moet spreek, ongeag watter taalhandeling gebruik word. Daar word tot vervelens toe geredekawel oor wat die suiwerste vorm van kabaret is: is dit byvoorbeeld literêre kabaret of aktualiteitskabaret of polities-literêre kabaret? Die kabarettis wil deur sy werk die volk se sosiale gewete aanspreek; daarom moet hy deurentyd blootstel, soms tot op die been toe oopkloof. In Hoofstuk 2 sal ons sien dat kabaret in Europa ontwikkel in reaksie op die sosio-politiese wantoestande en die behoefte van kunstenaars om daarteen te rebelleer en dit na die lig te bring. 'n Kunsvorm wat gegroei het as gevolg van die behoefte om reg en geregtigheid te laat geskied, kan en mag nie vereenselwig word met of afgemaak word as 'n kunsvorm wat as blote goedkoop vermaak gesien word nie. Dit sal tog die 'vordering' of ontwikkel wat die genre met die verloop van tyd ondergaan het, afbreek. Die kabarettis werk met ironie, satire en parodie en hy spreek dít aan wat vir die mens die mees problematiese maar ook die heiligste is: sy godsdiens, politiek en seksualiteit. So word die mens voordurend met homself deur die kabaret gekonfronteer (Swart 1994: vii).

In die soeke na wat kabaret is, sal dit wys wees om te kyk waaruit dit opgebou is. Daar bestaan 'n tradisie dat kabaret, veral literêre kabaret, nie alleenlik uit 'n literatuurkomponent bestaan nie; dit steun ook sterk op musiek en vertolking. Die komponis en vertolker is dus nie ondergeskik aan die skrywer nie. Slegs die naasmekaarbestaan van al hierdie faktore sal uiteindelik die gewenste kabarettistiese effek tot gevolg hê. In Hoofstuk 3 wys ek uit dat kabaret 'n sinkretisme is van verskeie soorte vermaak: operette, music hall, toneel, sang, revue, vaudeville, ensomeer. Swart slaan die spyker op sy kop as sy skryf: "Enigiets kan hier 'n huis vind, mits hy die reg het om daar te woon" (Swart 1994: vii). En dit maak die riglyne

net soveel meer onduidelik, want waar trek ons die lyn tussen wat kabaret dan is of *nie* is nie?

In sy inleiding tot *Met permissie gesê* skryf Herman Pretorius dat kabaret wel 'n lerende funksie het. Tog is daar diegene wat voel dat kabaret 'n negatiewe invloed op die toeskouer het. Aucamp bevestig hierdie stelling as hy sê dat die verhouding tussen kabaret en publiek ontstuimig is, maar dit gebeur veral as hulle die lering miskyk. Kabaret het wel 'n opvoedkundige funksie, maar is nie ostensieel didakties nie. Dit gaan op 'n ander manier te werk om 'n boodskap oor te dra. Die kabarettis speel deurentyd met sy gehoor: sy oortuigings, beginsels, idees, verwagtinge. Die teaterganger word as 't ware teenoor die kabarettis gestel omdat die kabarettis die teaterganger elke keer met homself konfronteer en so hom bewus maak van sy ongerymdhede en tekortkominge. Kabaret wil dus nie werklik afbreek of ondermyn nie. Dit is egter nouliks moontlik dat kabaret saam met die politici of die aanvaarde norme stem, nie omdat dit altyd fout vind nie, maar omdat dit in wese protesteater is (Pretorius 1986: 9-10).

Volgens Swart skryf Jürgen Henningsen in sy boek *Theorie des Kabarettis* (1967) dat die pedagogiese aard van kabaret baie belangrik is, veral omdat beweer word dat kabaret destruktief werk. Hy sê: “Hierdie pedagogiese funksie dwing die vraag na vereffening af: is dit wat ontstaan het, waardevoller as dit wat voorheen bestaan het?” (Swart 1994: 260). Wat hom veral interesseer, is die kwessie van die politieke aard van kabaret ten opsigte van sy pedagogiese funksie. Hy is van mening dat, omdat kabaret altyd tydkrities moet wees, dit uiteraard polities van aard sal wees – in teenstelling met byvoorbeeld revue wat baie genadiger teenoor die publiek is omdat dit eerder wil vermaak. Daarby stel hy dit dat die gehoor polities geletterd moet word omdat politiese analfabete die bevolking grootliks verraai (Swart 1994: 260). Myns insiens is dit presies wat 'n kabarettis soos byvoorbeeld Uys doen. Hy bied opvoedkundigebewusmakingsvertonings reg oor die land aan in verband met kontensieuse aktuele onderwerpe soos byvoorbeeld VIGS. Hierdeur vervul hy die komplekse rol van die kabarettis as vermaaklike pedagoog en sosio-politiese kommentator.

Die genre, kabaret, het sedert sy ontstaan in die neëntienhonderds in Europa herhaalde male van vorm en naam verander tot die veelfasettige kunsvorm wat ons vandag ken. Hierdie veranderinge is teweeg gebring deur kultuurtendense en sosiodinamika, maar grootendeels deur die heersende politiek van elke onderskeidende tydfase. Sosio-politiese omwentelinge het veral 'n groot invloed uitgeoefen op die rigting waarin die genre ontwikkel het, asook op die ontstaan daarvan. Met die vestiging van die kabaret as kunsvorm, vind ons 'n artistieke ruimte wat geskep is vir 'n tipe kunsvorm wat politieke en sosiale spanning op 'n satiriese wyse kon verlig. Ek wil dan graag fokus op die invloed wat die Suid-Afrikaanse politiek gehad het op die ontstaan van, en steeds het, op die ontwikkeling van hierdie genre in Suid-Afrika. Dit is belangrik om daarop te let dat politieke en sosiale omstandighede vir die doel van hierdie bespreking slegs gesien word as katalisators tot die ontstaan en ontwikkeling van kabaret en nie as die enigste invloede nie. Wim Ibo het immers gesê: “Wie dus de komst en het bestaan van het cabaret als een daad van politiek of sociaal engagement wil beschouwen, begaat een geshiedkundige blunder” (Ibo 1974: 8). Daar is verskeie ander redes vir die ontstaan van die kunsvorm (dit sal later bespreek word in Hoofstuk 2), maar ek gaan in my studie spesifiek fokus op die sosio-politiese invloede in die Suid-Afrikaanse kabaretbedryf om te sien of kabaret in Suid-Afrika daadwerklike sosio-politiese kommentaar lewer en of dit bloot 'n vorm van vermaak is. As inleiding en kort oorsig wil ek eger in Hoofstuk 2 eers gaan kyk na die oorsprong van kabaret in Europa en hoe dit ontwikkel het voordat die kunsvorm oorgespoel het na die suidpunt van Afrika. Hoofstuk 2 is nie 'n volledige beskrywing van die historiese ontwikkeling van kabaret nie, maar gee slegs 'n oorsig oor die belangrikste tyd, plekke en persone soos nodig vir die gebruik van my bespreking. Met 'n deeglike verstaan van hoe die genre ontwikkel het, sal ek dan in Hoofstuk 3 poog om hierdie bespreking te fasiliteer deur my eie definisie saam te stel van wat kabaret is om sodoende, in Hoofstuk 4, met 'n kort geskiedkundige oorsig van die ontstaan en ontwikkeling van kabaret in Suid-Afrika, 'n vergelykende studie te doen tussen kabaret in die Weimar-periode en Suid-Afrikaanse kabaret om te probeer vasstel tot watter 'vorm' van die genre kabaret in Suid-Afrika behoort. Met ander woorde, ek wil vasstel of die hoofrede vir die bestaan van kabaret in Suid-Afrika die drang by die kabarettis is om sy volk bewus te maak van sosio-politiese wanpraktyke, en of die bestaan van die genre hier bloot gemik is op vermaak. Dit gaan ek doen volgens die kategorie-indeling van Kurt Tocholsky vir

kabaret as kunsvorm. Daarom my onderwerp: “Kabaret in Suid-Afrika : *Kabarett of Cabaret?*”

## **HOOFSTUK 2: DIE OORSPRONG VAN KABARET**

Kabaret het sedert die ontstaan daarvan verskeie omwentelinge ondergaan tot sy beslaglegging in die unieke genre wat ons vandag ken. Tog, voordat ons die genre werklik sinvol kan definieer en verstaan, is dit nodig om hierdie omwentelinge te bespreek. Dit sal slegs gedoen kan word deur 'n deeglike studie te maak van die geskiedenis van kabaret - met ander woorde: hoe, waar en hoekom hierdie genre ontstaan het, en watter veranderinge die genre ondergaan het sedert sy ontstaan. Ek gaan dus verwys na die ontstaan van die literêre kabaret in Frankryk, die metamorfose daarvan na die politieke Duitse kabaret en ten slotte na die omvorming van die genre in Engeland, Holland en Amerika. Die bespreking in hierdie hoofstuk wentel egter hoofsaaklik rondom die politieke Duitse kabaret aangesien ek in my studie die sosio-politiese invloede as die rede vir ontstaan en voortbestaan van kabaret in Suid-Afrika ondersoek. Daarom wil ek die studie van die Duitse kabaret in korrelasie bring met die studie oor die Suid-Afrikaanse kabaret. In die proses verwys ek net vlugtig na kabaret soos dit ook voorkom in Engeland, Amerika en Holland. Ek gebruik die term sosio-politiese invloede, want ek glo dat die sosiale en politieke omstandighede van 'n land mekaar wedersyds beïnvloed en dat die twee dus hand aan hand loop. Dit is egter tog nodig om vlugtig te fokus op die Franse, Hollandse, Engelse en Amerikaanse kabaret aangesien dit my gaan help in die definiëring van die genre en sy Suid-Afrikaanse kunstenaars. Hierdie studie sal dit dus vir my moontlik maak om te sien in watter mate sosio-politiese toestande werklik 'n vormende faktor is in die beslag van kabaret as kunsvorm.

### **Frankryk**

In Europa was die neëntiende eeu 'n tydperk wat gekenmerk was deur 'n beweging na 'grootheid' op die politieke, literêre, musiekale en kunsfronte. In die politieke arena het dit gemanifesteer in groeiende imperialisme, verharde nasionalisme en opkomende militarisme. Die tendens na grootheid in die kunste in die algemeen is onderskeidelik gekenmerk deur die drie-volume novelle op die literêre front; die vyf-bedryf sensasionele melodrama op die verhoog, en die *grand opera* in die musiek, soos byvoorbeeld Wagner se *gesamtkunstwerk*. Teen die einde van hierdie eeu het daar egter, saam met die beweging van naturalisme, 'n beweging ontstaan teen hierdie neiging na grootheid. Die gevolg hiervan was die ontstaan van 'n alternatiewe

beweging, die sogenaamde 'little theatre movement', in die uitvoerende kunste. In die *Théâtre Libre* in Parys en die *Intima Teatern* in Stockholm is daar begin eksperimenteer met kleiner kamerproduksies. Hieruit het die sogenaamde eenbeweging produksies - wat gesien kan word as 'n hoofbeweging van opstand en afkeer teen die idee van grootheid in die teater - uiteindelik ontwikkel. Die hoofuitgangspunt van hierdie kleiner teatervorme was om 'n meer direkte invloed op die gehoor uit te oefen: met ander woorde, die bedoeling was dat intimiteit die hoofrol speel en nie die grootte van addisionele teateraspekte soos byvoorbeeld die verhoog, gehore of stelle nie. Die vertoning moes primêr gaan oor die verhouding met die gehoor eerder as oor die vermaaklikheidswaarde daarvan ten opsigte van dekor, stel en kostuums. En kabaret, soos ons dit vandag ken, het ontstaan as 'n direkte uitvloeisel van hierdie denkwys (Senelick 1989: 7). Kabaret was hoofsaaklik 'n Europese kunsvorm wat oorspronklik ondersteun is deur 'n homogene groep teatergangers. Senelick is van mening dat

the innovators of the cabaret intended to distil from the vaudeville, circus, and music halls their vitality, immediacy, and vivacity, to adopt the rapid alternation of attractions; and then, to harness these demotic features in order to convey rarefied artistic style or a liberal political message or a skewed vision of the world. (Senelick 1989: 8)

Bewyse dat die kunsvorm reeds in 1789 bestaan het, is gevind in die *Cahier de Doléances* van Februarie 1789, wat daarop dui dat die wortels van die kabaret in Frankryk lê. Die *Cahiers de doléances*, of slegs die *Cahiers*, was 'n lys van klagtes wat opgestel is tussen Maart en April 1789 deur elk van die drie burgerstande in Frankryk, in dieselfde jaar as die waarin die Franse Revolusie begin het. Die drie burgerstandgroepe het onderskeidelik bestaan uit die kerklui, die adelstand en die *bourgeoisie*/werkersklas. Die lys is saamgestel in opdrag van Koning Louis XVI sodat die volk hul klagtes en versoeke direk aan die koning kon oordra. Hierdie klagtes is dan bespreek by 'n spesiale byeenkoms van die Burgerstandhoofde op 5 Mei 1789. Baie van die dokumente het behoue gebly en verskaf vandag baie insig betreffende die omstandighede waarin Frankryk was op die vooraand van die Revolusie. Die dokumente bespreek probleme soos kerkbelasting en korrupsie; belastings en die jagregte van die aristokrasie. In 'n publikasie van Alfred Gandilhon in 1910 van die *Cahiers de Doleances du bailliage de Bourges et des bailliages*

*secondaires de Vierzon et d'Henrichemont pour les Etats-Generaux de 1789* val die volgende beswaar en aanbeveling deur die genoemde baljurade op:

Article 5: That the abuses be dealt with which are committed by soldiers in the parishes where they are sent and where they pass their days in the most vexatious manner, usually in debauchery and cabaret. (Dwyer 2002: 170-184)

Sedert hierdie verwysing in die *Cahiers de Doléances* is daar nie verder veel bewyse van die vorm van vermaak se bestaan nie tot en met die opening van die eerste opgetekende kabaretteater in die Montmartre in Parys in 1881. Dit was in die kunstenaar Rodolphe Salis se *Cabaret artistique*. Salis en die lede van die *Hydropathes*<sup>1</sup> vereniging het met die genre gepoog om die middelklas gehore bekend te stel aan satire in 'n tydperk wat gekenmerk is deur naturalisme. Hulle wou gehore skok tot die besef dat hul aangeleerde morele waardes bloot 'n dun vernislagie is wat die onderliggende drang na morele "rioolvuil" – iets waaraan die gehoor self ook aandadig was - skaars kon verbloem (Appignanesi 1975: 16). Die naam van die teater het kort na die opening verander na *Le Chat Noir* (direk vertaal: Die Swart Kat). Die embleem van *Le Chat Noir* was 'n swart kat wat met sy poot op sy prooi, 'n gans, staan. Die magiese, grasiouse kat is geskep met verwysing na die strokiesprente van Edgar Allan Poe en stel die opperste kuns voor. Die kat se prooi is die *bourgeois*, oftewel die alledaagse (Appignanesi 1975: 15). *Le Chat Noir* het 'n teater geword waar jong sukkelende kunstenaars hul werk kon kom toets voor hul mede-kunstenaars voordat dit aan die publiek vertoon was. Die vroeëre kabaret, soos beoefen in *Le Chat Noir*, het egter nie bestaan uit 'n gestruktureerde program nie, maar het eerder gefunksioneer vanuit die verrassingselement. Wat dit beteken, is dat enigiemand op enige tyd die verhoog kon betree en 'n item kon lewer – hetsy dit byvoorbeeld Emile Goudeau of Claude Debussy was (Appignanesi 1975: 18). 'n Hele aantal aanvalle is

---

<sup>1</sup> Die *Hydropathes* is in 1878 deur Goudeau gestig. Dit was 'n eklektiese vereniging van skrywers en kunstenaars wat elke Woensdag en Saterdag ontmoet het in 'n café in die Latynse buurt. Vir 'n jaar en 'n half het hul 'n tweemaandelikse joernaal gepubliseer, die *L'Hydro-path* (letterlik: 'die watersugtige'). Die herkoms van die naam, *Hydropathes*, is baie interessant. Die president van die vereniging, Emile Goudeau, gee 'n verduideliking in 'n artikel in die koerant *Le Martin* van 13 Desember 1899: "In the ministry where I was attached – badly attached at that – I had acquired the nickname of 'hydropathe', because of the fact that for several days, as loudly as possible, I had asked the meaning of the German word *Hydropathen* which was the title of a waltz by maestro Joseph Gung'l, *Hydropathen Waltz*, which was played often in those days. When I succeeded in giving this name to our association, I pretended to believe that it was the name of some legendary animal that is supposed to have had crystal paws: *pathen* [paws-]; *hydro*: of crystallized water. It was just whimsy and I had fun with it" (Segel 1987: 6). Die ontmoetings het gedien as 'n nie-institusionele toonvenster vir die Paryse toneel- en kunswêreld.



egter uitgevoer op *Le Chat Noir*, vermoedelik deur die mindergegoede straatlopers van die Montmartre wat ontevrede was oor die ryker gehore wat deur *Le Chat Noir* aangetrek was. Salis het daarin geslaag om van hierdie aanvalle te inkorporeer by die program aangesien die vertoning immers alreeds gefunksioneer het op die verrassingselement. Uiteindelik moes Salis tog die teater verskuif nadat een van sy kelners gestee en hy self ook aangerand is. Die teater is in 1887 gesluit weens slegte ekonomiese omstandighede. Dit was egter nie die einde van die voortbestaan van die genre in Frankryk nie. Ander teaters, soos die *Moulin Rouge* en die *Follies-Bergère*, het geopen. Met die koms van die Eerste Wêreldoorlog het kostes eenvoudig net te hoog geraak en het kabaret 'n kunsvorm geword vir die rykes (Appignanesi 1975: 20).

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die Franse kabaret meer vanuit 'n literêre oortuiging ontstaan het as uit 'n politieke oortuiging. Tog was die behoefte aan sosiale kommentaar in die Franse kabaret sterk – iets wat gewoonlik hand aan hand loop met politieke wanpraktyke. Maar, om te sê dat die Franse kabaret primêr ontstaan en voortbestaan het as gevolg van politieke oortuigings, sal myns insiens vergesog wees.

### **Duitsland**

In die begin van die neëntienhonders open Ernst von Wolzogen die eerste Duitse kabaretteater, die *Buntus Theater* (direk vertaal: die Kleurvolle Teater). In Duitsland het die kabaret-genre oorspronklik bekend gestaan as *Kleinkunst* – soos wat dit in Rusland eweneens bekend was as 'miniatuur-teater'. Die genre het dus ontstaan met die doel om 'n kleiner teatervorm daar te stel, maar een met 'n groter impak as die tradisionele (Senelick 1989: 8). Die eerste voorstanders van kabaret wou opsluit gehad het dat die toeskouers moes rook en drink tydens vertonings, deelneem aan die vertonings en lopende kommentaar lewer. Die dramaturg Frank Wedekind beskryf kabaret as volg: “Cabaret serves as a most valuable intermediate stage between the impoverishment of the cultural proletariat and what is acknowledged to be literature” (Senelick 1989: 7).

Dit het alles verander met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog in 1914. Hierdie gebeurtenis het die eerste van 'n reeks groot politieke invloede op die kabaret as genre ingelui.

The Great War was seen as a liberating force, the logical culmination of the inequities and idiocies of society, and in its wake, cabarets would enjoy wider popular appeal but, paradoxically, less audacity in experimentation. (Senelick 1989: 9)

Alle vorme van openbare kritiek in teaters was gedurende hierdie tyd verbied deur die Duitse regering. Uiteraard is dit vanselfsprekend dat die verbanning van vryheid van spraak 'n versmorende kleed oor 'n genre soos kabaret gevou het. Gelukkig is hierdie sensuur na die Eerste Wêreldoorlog opgehef en is daar 'n ruimte geskep waarbinne kabaretkunstenaars sosiale temas en die heersende politieke omstandighede van die tydsgewrig kon bespreek. Die Duitse kabaret genre het gevolglik eers begin blom in die 1920's met groot name soos Werner Finck, Katakombe, Karl Valentin, Kurt Tucholsky, Erich Kästner en Klaus Mann (Judson-Jourdain 2005). Vir hierdie kunstenaars en hul kollegas was dit van kardinale belang om hul verbale talente aan te wend in die geveg teen Duitsland se militarisme en die verheffing van oorlog *per se*.

Terwyl die kabaretliefhebbers besig was om dié genre in te span in hul geveg teen politieke en sosiale wanpraktyke, het die Nazi regime self begin bou aan hul mag. Ná die Eerste Wêreldoorlog het die Nazi Party in 1920 ontstaan en Duitsland voorgestel as die onskuldige slagoffer van sy aggressiewe vyande wat 'n oorlog teen hulle kom voer het uit blote jaloesie. Enige openbare bevraagtekening van Duitsland se gepropageerde onskuld in die oorlog, was gesien as openbare opstokery en verraad en was strafbaar met tronkstraf (Appignanesi 1975: 106). Tog was daar oënskynlike vryheid van spraak. Die Weimar regering het egter al hoe meer afhanklik geraak van die anti-demokratiese weermag en die militarisme wat geheers het in die nasionalistiese sektors. Oorspronklik het die regering se kieserskorps vereis dat die ou imperialistiese weermag gedemokratiseer word, sekere industrieë gesosialiseer word en dat die staat oor 'n goeie maatskaplike sisteem beskik. Natuurlik is slegs etlike van hierdie opdragte uitgevoer. Gedurende die rebelse na-oorlogse periode het die regering al hoe meer begin staatmaak op die weermag wat steeds heelwat

imperialisties-gesinde offisiere gehad het. Aangesien die weermag ná die oorlog nie kon staatmaak op hul uitgedunde magte nie, het dit tot die gevolg gehad dat daar 'n onafhanklike, anti-republikeinse, para-militaristiese organisasie uit vrywilligers, die *Freikorps*, in die lewe geroep is, en nog later die *Schwartze Reichswehr*: beide organisasies wat al te gretig was om van die nie-patriotiese rebelle ontslae te raak. Die *Verdrag van Versailles* het uitdruklik gemeld dat Duitsland slegs 96 000 soldate en 4 000 offisiere mag hê (Appignanesi 1975: 109). Teen 1923 was daar egter alreeds 50 000 tot 80 000 meer as die voorgeskrewe getal soldate in hierdie geheime weermag van vrywilligers. Duitsland was weereens op die drumpel daarvan om algeheel deur die weermag beheer te word (Appignanesi 1975: 110).

Die Nazi-regering het deelname aan die oorlog voorgehou as die uiterste vorm van nasieskap en burgerlike lojaliteit teenoor die vaderland. Die vernietigende gevolge van oorlog is verswyg en soldate opgehemel as helde. As revolusionêre pasifiste was kabaretskrywers egter daarop uit om die oorlog te deromantiseer. Hulle het die gewone soldate beskryf as nie-heroïese figure, en het uitgewys dat hulle niks anders was nie as pionne in 'n oorlog wat grootliks as 'n besigheidstransaksie vir Duitsland gedien het. Soos reeds gesê, het die opheffing van sensuur ná die val van die monargie in 1918 beloop om vryheid van spraak in teaters aan te moedig, aangesien kunstenaars toe uiteindelik aktuele kwessies wettig mag aangespreek het. Die resultate was egter teleurstellend en die sogenaamde bloeitydperk was van korte duur, want die nuutgevonde vryheid het nie (soos gehoop) politieke en sosiale satire tot gevolg gehad nie, maar eerder 'n vloed van obseniteit en naaktheid. Die deur vir intellektuele vryheid het weliswaar oopgegaan, maar tegelykertyd het dit die deur vir al die ander parasitiese kunsvorme – waarvan die eerste prioriteit winsbejag was en wat kunstenaars betrek het wat nie skaam was om die kuns as't ware te verkrag om hulself finansieël te versterk nie – oopgemaak. 'n Kritikus het gesê: “Sure, people were dirty before, too, but they were witty. (...) Today they're just crude” (Lareau 1991: 475). In teenstelling met hierdie kommersiële nagklubs, het daar toe 'n nuwe beweging tot stand gekom wat gepoog het om die ware betekenis en doel van kabaret weer terug te bring. In hierdie kleiner, minder kommersiële kabarette is daar gepoog om 'n repertoire met 'n meer intellektuele inhoud daar te stel deur die insluiting van moderne sosiale en politieke *chansons*, ballades, parodieë en poësie. Kunstenaars het ook hul eie werke uitgevoer. Die *chanson* was een van die min mediums waardeur

geskiedkundige gebeurtenisse opgeteken kon word en waarmee daar in die openbaar verbaal kaspie gemaak kon word teen heersende omstandighede. Daarom het dit later gedien as 'n demokratiese en satiriese wapen vir sosiale en politieke kritiek en protes (Appignanesi 1975: 9).

In Brecht se *Legend of the Dead Soldier* (1920), gebruik hy die idioom van nasionalistiese retoriek om gehore te ontnugter. Hy wys byvoorbeeld die min waarde wat die regering geheg het aan die menslike lewe, uit (Appignanesi 1975: 107). Hierdie teks het vir Brecht op die Nazi's se swartlys geplaas. Dit is later in 1935 uiteindelik gebruik as die rede vir die ontneming van sy Duitse burgerskap. Die verbanning van Brecht is 'n direkte uitvloeisel van die effektiwiteit van die kerneienskap van die kabaretkuns, naamlik om dit wat verkeerd is na die lig te bring en daardeur te krap waar daar liefs nie gekrap moet word nie. Die beweging om die oorlog te deromantiseer was nie net gerig op gebeure wat in die verlede gebeur het nie, maar het ook gefokus op die kommer wat die opkomende Weimar Republiek gewek het. Die Duitse kunstenaar George Grosz wat grootendeels bekend is vir sy groteske karikature oor Berlyn, se werk, *The Faith Healers*, bied soortgelyke kommentaar op die uitbuiting en verontmensliking van die soldaat. Ek voeg dan Brecht se makabere "Legend of the Dead Soldier" hierby in (Die teks is vertaal deur John Willett):

And when the war reached its fifth spring  
with no hint of a pause for breath  
the soldier did the obvious thing  
and died a hero's death

The war, it appeared, was far from done.  
The Kaiser said, 'It's a crime  
To think my soldier's dead and gone  
before the proper time'

The summer spread over the makeshift graves.  
The soldier lay ignored  
until one night there came an  
official army medical board.

The board went out to the cemetery  
with consecrated spade  
and dug up what was left of him  
and put him on parade.

The doctors sorted out what they'd found  
and kept what they thought would serve  
and made their report: 'He's physically sound.  
He's simply lost his nerve.'

Straightway they took the soldier off.  
The night was soft and warm.  
You could tip your helmet back and see

the stars they see at home.

They filled him up with a fiery schnaps  
to bring him back to life  
then shoved two nurses into his arms  
and his half-naked wife.

The soldier was stinking with decay  
so a priest goes on before  
to give him incense on his way  
that he may stink no more

In front the band with omm-pah-pah  
intones a rousing march.  
The soldier does like the handbook says  
and flicks his legs from his arse.

Their arms about him, keeping pace  
two kind first-aid men go  
in case he falls in the shit on his face  
for that would never do.

They paint his shroud with the black-white-red  
of the old imperial flag  
with so much colour it covers up  
that bloody spattered rag.

Up front a gent in a morning suit  
and stuffed-out shirt marched too:  
a German determined to do his duty  
as Germans always do.

So see them now as, oom-pah-pah  
along the roads they go  
and the soldier goes whirling along with them  
like a flake in the driving snow.

The dogs cry out and the horses prance.  
The rats squeal on the land.  
They're damned if they're going to belong to France:  
it's more than flesh can stand.

And when they pass through a village all  
the woman are moved to tears.  
The party salutes; the moon shines full.  
The whole lot give three cheers.

With oom-pah-pah and cheerio  
and wife and dog and priest  
and, among them all, the soldier himself

like some poor drunken beast.

And when they pass through a village perhaps  
it happens he disappears  
for such a crowd comes to join the chaps  
with oompah and three cheers...

In all that dancing, yelling crowd  
he disappears from view.  
You can only see him from overhead  
which only stars can do.

The stars won't always be up there.  
The dawn is turning red.  
But the soldier goes off to a hero's death  
just like the handbook said (Appignanesi 1975: 109).

Een van die bekendste literêre kabaretteaters van die era was *Schall und Rauch* (Sound and Smoke) in 1919. Dit was 'n herlewing van Max Reinhardt se parodieteater van 1901 (Lareau 1991: 476). Die teater het baie gesukkel met sensuur, maar het ten spyte daarvan ontwikkel tot een van Duitsland se eerste eksperimentele teaters. Hulle het later begin om kabaret as medium te gebruik om ander literatuur te satiriseer (Swart 1994: 50). Die hoogtepunt van die Duitse kabaret word egter eers teen die einde van die 1930's bereik - nie in Berlyn nie, maar in die voor-oorlogse München. Die vlak van intimiteit was hier groter en het daarom die kommunikasie tussen klein groepe kunstenaars met dieselfde belange en doelstellings beter gefasiliteer. In die Schwabing distrik het kunstenaars, skrywers, en musikante byeengekom om deur hul kuns hul misnoë uit te druk oor die toestand van die staat, die morele geveinsdheid van die breër samelewing en die selfsug van die Münchense *bourgeoisie* (Judson-Jourdain 2005). Die sterk impulse van die modernisme en die gewildheid van die musiekteater het in München 'n gunstige atmosfeer geskep vir die ontstaan van 'n kunsvorm soos kabaret. *Die Elf Scharfrichter* (The Eleven Executioners) was die eerste kabaretteater in München.

Bertold Brecht het kabaret gesien as 'n opwindende kunsvorm waardeur die kunstenaar op 'n dinamiese, populêre wyse uiting kon gee aan sy gevoel teenoor mens en staat, sonder dat hy/sy ingeperk word deur die elitisme van die destydse teaterkuns (Judson-Jourdain 2005). Dit is interessant om te sien hoe baie die kabaret genre enersyds Brecht se werk beïnvloed het en, andersyds, hoe baie die teater deur hom

beïnvloed is. In der waarheid behoort Brecht aan die satiriese *Neue Sachlichkeit* ('New Objectivist') tradisie. (Meer hieroor later in die hoofstuk.) Hy het reeds in 1926 gepraat van 'n 'epic smoke theater' waarin gehore kon saamgesels met die kunstenaar(s) en deelneem aan die vertoning. Brecht het 'n rokende gehoor gesien as 'n diep denkende gehoor. En in kabaret kan 'n uitgesproke gehoor 'n belangrike deel uitmaak van die vertoning. In *The Baby Elephant* lees een van die verhoogaanwysings: "The audience goes silently to the bar and orders cocktails" (Appignanesi 1975: 130). Die kabaret verhoog het 'n groot aandeel in die oorsprong van Brecht se *Verfremdungseffekt*, want, soos hierdie teorie, poog die kabaret genre ook om die fiksionele leemtes tussen akteur en gehoor te oorbrug. Die akteurs speel direk vir die gehoor, en nie teenoor mekaar (met ander woorde, nie akteur teenoor akteur) nie; en enige kommentaar wat uit die gehoor opgetel word, word in die spel geïnkorporeer. Hierdie tegniek betrek uiteraard beide akteur en gehoor. Brecht se vervreemdingseffek vereis egter dat, soos in kabaret, beide gehoor en akteur gedistansieer of vervreem moet word van hul huidige rolle, sodat hul verby hulself kan sien en so bewus kan raak van die volle realiteit van hul omstandighede. Akteurs wys die absurditeit uit van die illusie dat dit wat op die verhoog gebeur, die realiteit is en dat hulle, die akteurs, nie in werklikheid die karakters is wat hul op die verhoog vertolk nie. Die konstante uitwys van die feit dat die akteur slegs 'n rol vertolk, maak die gehoor bewus daarvan dat selfs hulle net 'n rol vertolk, naamlik dié van 'n gehoorlid. Soos in die kabaret genre, het Brecht ook verder meer minimalisties begin werk in die gebruik van rekwisiete en dekor. Hierdie tegniek het dan ook een van die kenmerke van die werk van Brecht geword (Appignanesi 1975: 130).

Die kabaretgehore het daarop begin aandring dat aktuele sake aangespreek moes word. Die uiteinde hiervan was dat die kabaretverhoog 'n spieëlbeeld geword het van wat buite op die strate gebeur het. Dit was egter nie 'n afgewaterde, abstrakte weerspieëling nie, maar het direkte, spesifieke kritiek op die gebeure van die dag gelewer (Senelick 1993: 7). Sangers soos Rosa Valetti het haar loopbaan gewy aan die idee dat die kabaretverhoog gebruik moet word vir niks anders as 'n platform vir sosiale en politieke kommentaar nie (Appignanesi 1975: 138). Die satiriese lieds krywer, Kurt Tucholsky, het na hierdie ontwikkeling van die genre in twee hoofvorme verwys as die onderskeid tussen die sogenaamde voor-oorlogse en na-oorlogse kabaretvorme. Hy het na eersgenoemde verwys as *cabaret*, en die hoofdoel

van hierdie kunsvorm as blote vermaak getipeer. *Cabaret* het egter toe, as gevolg van die oorlog, ontwikkel tot 'n kunsvorm waarna hy verwys het as *kabarett* (Senelick 1993:7). Hierdie kunsvorm, *kabarett*, was veronderstel om die gemeenskap positief te beïnvloed en te verander. Tucholsky skryf: “Nothing is harder and takes more character than to stand in open opposition to one’s time and loudly say no!” (Senelick 1993: 7). Tucholsky se *kabarett*-filosofie is egter slegs vir 'n kort tydjie deur die *kabarett* gehore ondersteun. Die oorsaak hiervan was dat gehore eerder vermaak wou word as om moreel uitgedaag te word. Die uiteinde hiervan was dat gehore getaan het en die *kabarett*-tipe vertonings nie meer so sterk in aanvraag was nie.

Van die *kabarett* se talentvolle kunstenaars het gekom uit die Duitse Dada beweging. *Kabarett* het vanuit hierdie beweging twee parameters geërf, naamlik (i) die beperkings van kuns, en (ii) die moontlikhede van protes en provokasie. Trouens, die kuns en literêre kwaliteite van die kabaret as kunsvorm het nog altyd daarop gedui dat die kabaret as genre uit 'n baie breër spektrum bestaan as wat deur die konvensies daaraan voorgeskryf is. Hierdie spektrum het uiteindelik so breed geword dat genre's soos jazz en die Amerikaanse pop-lied ook as kabaret gesien is (Appignanesi 1975: 129). Die ingevoerde Amerikaanse style was half satiries, half romanties. Dit het aanvanklik gelyk of hierdie Amerikaans-geïnspireerde kabaret 'n beweging ingelui het wat in teenstelling was met die tradisie wat kabaretskrywers tot op daardie stadium gepoog het om te vestig, want, anders as die geval met Duitsland, was die geromantiseerde Amerikaanse Wilde Weste 'n baie populêre kultuur. Die Duitse na-oorlogse *avant-garde* het egter besef dat deur van populêre style gebruik te maak, hul skrywers uiteraard 'n groter groep mense kon bereik en hul so op die realiteit van die land se politieke situasie en hul sosiale omstandighede kon wys. Daarom was hul daarop uit om die populêre te inkorporeer in dit wat eens 'n élitistiese artistieke tradisie was. Dus was die beweging na die populêre, anders as wat 'n mens met die eerste oogopslag sou vermoed, intrinsiek polities en sosiaal geïntereerd.

Rondom die middel-twintigerjare het die geneigtheid om van populêre style gebruik te maak hand aan hand geloop met die *Neue Sachlichkeit* ('The New Objectivity') beweging, waarvan, soos reeds gesê, Brecht ook deel was. Hierdie beweging het gerebelleer teen die Ekspressioniste en hul modernistiese tegnieke wat die gewone man op straat nie verstaan het nie. Die *Neue Sachlichkeit*-beweging het



gepoog om die realiteit aan gehore oor te dra op 'n manier wat verstaanbaar en vermaaklik was. In die film, drama, poësie, fiksie en musiek van daardie periode was die onderliggende tema altyd sosio-polities en satiries van aard. Om egter populêr te wees, het beteken dat jy ook vermaaklik moes wees. Volgens Lisa Appignanesi sal enigeen wat in die vermaaklikheidsbedryf is, saamstem dat die wenresep vir vermaaklikheid die volgende elemente behoort te bevat: 'n tikkie erotisisme, 'n bietjie sentimentaliteit, musiek met kontemporêre lirieke, sterk ritme, 'n aansteeklike deuntjie en, natuurlik, spitsvondige grappe (Appignanesi 1975: 129). Hierdie verteenwoordig alles elemente waaruit die kabaret-*chanson* – en natuurlik die hele kabaretprogram – bestaan het. Dit is dus geen wonder dat Duitse kunstenaars die kabaret genre gekies het om te ontwikkel en te verryk nie, aangesien die impetus agter die kabaretbeweging protes, sosiale kommentaar en 'n soeke na die kontemporêre en die populêre was. Die vermaaklikheidsvlak wat kabaret bied, het kabaret die perfekte medium gemaak vir 'n kunsvorm wat poog om tegelyk populêr en soiaal georiënteerd te wees (Appignanesi 1975: 130).

In die twintigerjare het Duitse kabaret ook geboorte geskenk aan die sogenaamde kabarettistiese satiriese revue ('cabaretistic satirical revue') (Appignanesi 1975: 145). Baie eenvoudig verduidelik is dit 'n los samehangende toneelstuk wat dikwels bestaan uit gebeurtenisse wat satiries behandel word. Hierdie kunsvorm is nader aan die vorm van kabaret soos ons dit vandag ken en meestal die vorm wat deur kabaretkunstenaars gebruik word. Hierdie kunsvorm het afstand gedoen van die klein intieme atmosfeer van kabaret en het gepoog om groter gehore te trek deur steeds gebruik te maak van die satiriese ondertone van kabaret. Die kabarettistiese satiriese revue het egter satire en politieke kritiek baie subtiel aangewend en van die improvisatoriese aard van kabaret ontslae geraak. Die programme het bestaan uit los tematiese konsepte vergestalt deur verskillende sketse en tonele. Literêre en verbale spitsvondigheid het normaalweg sekondêr gestaan teenoor musiek en dans. In die voor-oorlogse periode was die tradisionele musiekrevue 'n gewilde kunsvorm. Rudolf Nelson, die belangrikste eksponent hiervan, het bekende kabaretskrywers soos Tucholsky genader om ook vir die musiekrevue te skryf. Daarom was sy revue's 'n mengsel van die wispelturige en die geestige, die erotiese en die sentimentele – alles eienskappe wat in Tucholsky se werk gesien kan word. Met die oorbeweg van Mischa Spoliansky en Friedrich Holländer van die suiwer kabaret na die musiekrevue,

het hul die na-oorlogse satiriese gees en politieke spitsvondigheid, wat kenmerkend is van die tipiese kabaret genre, ook in die musiekrevue genre ingebring. Hieruit is die kabarettistiese satiriese revue gebore met sy jazzy, parodistiese musiek wat ons vandag sal herken as die Amerikaanse Broadway kabaretstyl. Vanaf die middel twintiger jare is Berlyn dus vermaak – sommige sê ‘verlig’ – deur hierdie kunsvorm (Appignanesi 1975: 145).

Die oorlog het ’n gunstige atmosfeer geskep vir die kabaret genre om in te groei. Die groot teaters het al hoe meer begin steier onder die regering se verdrukking en die stygende kostes. Die feit dat kabaret klein teaters gebruik het met minimale dekor, het hierdie kunsvorm geskik gemaak vir die eise van daardie tyd. Terwyl die koerante al meer en meer spreekbuise geword het vir reaksie, het kabaret steeds ’n publieke platform gebied waarin aktuele sake opreg en vryelik bespreek kon word. ’n Verdere eienskap wat die genre so geskik maak vir onderdrukkende tye, is die lewende verhouding tussen gehoor en kunstenaar. Dit verseker ’n deurlopende vloei van artistieke aktiwiteite, innovering en deelname. Daarby maak die improvisatoriese aard van die genre dit gunstig vir deurlopende kommentaar op aktuele sake, iets wat nie in ’n vasgestelde teks kan gebeur nie. Kabaret verwelkom amateurs en bestaan uit verskeie fisiese en morele elemente. Daarom het die kunsvorm in die periode tussen 1935-1945 oral kop uitgesteek - van Kanadese oorlogskampe vir Duitse en Italiaanse soldate tot in die Joodse konsentrasiekamp, Dachau (Appignanesi 1975: 161).

Die *kabarett* genre het vinnig baie gewild geraak, maar met die toenemende werklike sosiale en politieke spanning, het gehore uiteindelik die teaterervaring begin sien as ’n ontvlugting daaruit, en wou hul nie daar ook herinner word aan die wrede realiteit van hul situasie nie. Die genre het dus meer begin neig na die *cabaret* vorm van die kuns. In 1933 het die Nazi-party aan bewind gekom en gepoog om die intellektuele kritiek te onderdruk. Kabaret is deur die staat beheer en hulle het verwag dat die kunstenaars dit moes laat ontaard in ’n niksseggende kunsvorm wat slegs komiese vermaak aan gehore moes bring ten einde hul op te beur. Nie net die skrywers het swaar deurgeloopt onder die swaard van die Nazi’s nie, die akteurs het self ook slagoffers geword van hierdie onderdrukking. Veral die *conférenciers* het swaar deurgeloopt. Die *conférencier* het ’n komplekse rol vervul. Hy het die rol

van 'n soort seremoniemeester ingeneem: hy kondig die onderskeie sketse aan en bepaal die atmosfeer vir die vertoning wat gaan volg. Verder moes hy oor die vermoë beskik om die gehoor te betrek by die vertonings en gemaklik daarmee wees om met spitsvondige kwinkslae te kon reageer op kommentaar van die gehoor. Uiteraard moes 'n *conférencier* oor 'n goeie literêre kennis beskik, op hoogte wees van die jongste nuus en 'n goeie improvisator wees. Later het die rol van die *conférencier* so belangrik geword dat dit die spil was waarom baie kabarette gedraai het. Die rol van die *conférencier* het as't ware 'n vertoning op sy eie geword wat in programme ingewerk is (Appignanesi 1975: 153). As voorbeeld kan ek hier verwys na die rol van die 'MC' ("master of ceremonies") in die musiekblyspel *Cabaret* (1966) van Kander en Ebb.

Die onderdrukking deur die Nazi-regering het die plaasvind van openbare satiriese aktiwiteite baie moeilik gemaak. Soos wat die kunstenaars uit Duitsland gevlug het, het kabaretteaters in ander stede soos Wene, Praag, Zurich, Parys en Londen oopgemaak. Die vlugtelinge het egter voortgegaan met hul stryd teen Naziïsme en so het kabaret bygedra om die waarheid omtrent die Nazi-regime op die lappe te bring buite die grense van Duitsland (Appignanesi 1975: 161).

Kabaret is later hoofsaaklik geassosieer met goedkoop kwinkslae en *champagne*. Die teaterpubliek was geensins meer geïnteresseerd in politieke of sosiale satire of enige ernstige literatuur nie. Wolzogen het gehoop om sy gehore se smaak met ligte literatuur en humor te verfyn, tot hy met spyt moes aanvaar dat gehore nie beter smaak wil ontwikkel nie. Baie kabaret skrywers het eenvoudig toegegee aan druk in 'n poging om hul gehore en die staat se eise ter wille te wees; ander het gevlug na Switserland, Frankryk, Skandinawië en die VSA; Werner Finck is gevange geneem en Kurt Tucholsky het selfmoord gepleeg (Lareau 1991: 473).

In hierdie periode van die ontwikkeling van kabaret, is satire gesien as sarkasme; ironie as sinisme; en die oortuiging om op te staan teen die heersende regeringsbeleid, as negativisme. Later het 'n kabaretvertoning bloot bestaan uit spitsvondige liedere met dalk 'n tikkie liberalistiese simpatie waarop daar hoofsaaklik gedans is, maar die kunsvorm was geensins inhoudelik indoktrinerend nie (Senelick 1993:7). Politieke satire is vervang deur banale dansroetines en sentimentele ballades

(Judson-Jourdain 2005). In Berlyn veral het kabarette grootliks net uit dansroetines bestaan. Dit is dan ook hier waar die naaktdans-fenomeen begin het - of : soos dit genoem is, *Nakttanz* - asook die *Ausdruckstanz* of ekspressiewe dans. Behalwe dat kabaret meer en meer soos 'n goed gekonstrueerde revue begin raak het, het die gewildheid van die genre egter daartoe gelei dat die kunsvorm een van die mees unieke eienskappe van die genre – sy intieme boheemse atmosfeer – verloor het. Gehore wou vermaak word sonder om te dink. Hulle wou lag, drink en rook – maar sulke gedrag sou nie in die gewone teaters geduld word nie. Daarom is kabaretvertonings gevul met verskeidenheidskonsertitems, soos byvoorbeeld die toertjies van towenaars, goëlaars, wonderkinders, akrobate en selfs hipnotiseurs (Lareau 1991: 473).

Met dié dat kabaret meer bloot vermaaklik van aard moes wees, het die genre nuwe vorme begin aanneem. Dit het op sy beurt weer die deur oopgemaak vir die gebruik van ander opwindende kunsvorme binne die genre, soos byvoorbeeld die skadugrafie, poppespel, vryevorm spotskrif, naturalistiese liedere, uitbundige litanieë en danspantomime (Senelick 1989: 9).

Ten spyte van al die veranderinge in die genre, het die skrywers en regisseurs steeds 'n denkwyse van ironie, satire en parodie probeer handhaaf. Dit is tog voor die handliggend aangesien die kabaretskrywers immers die skeppers van hierdie genre was en dit deur die jare moes voed om die voortbestaan daarvan te verseker. 'n Groot persentasie van hierdie skrywerskorps was Jode. Daar was egter slegs etlike uitsluitlik Joodse kabarette, maar baie van die ander vertonings het die ironie laat vloei deur gebruik te maak van Joodse ritmes, woorde en lewenshoudings. Verder het liminale beskouings oor internasionale kwessies subtiel deurgesyfer in hierdie kunsvorm deur byvoorbeeld Hongare wat werksaam was in Oostenryk, Duitsers in Tsjeggo-Slowakye en Russe in Duitsland en Frankryk. In Weimar Berlyn is die kwessie van homoseksualiteit ook openlik bespreek in die baie gewilde homoseksuele kabaret vertonings (Senelick 1989: 9).

Na die afloop van die oorlog het die kunstenaars gesorg dat die Nazi-regime in die kabaret genre weerspieël word vir wat dit werklik was. Dit het daartoe gelei dat ander aktuele kwessies ook mettertyd onder die vergrootglas geplaas is deur die genre.

Politieke kwessies, soos die sogenaamde Koue Oorlog, is aangespreek deur onder andere die *Wirtschaftswunder*, die *Tol(l)leranten* in Mainz, die *Kom(m)ödchen* van Düsseldorf en die *Münchner Lach-und Schiebgesellschaft* van München. Met die koms van die televisie in die 1950's, is kabaretprogramme ook deur hierdie medium aangebied. In die DDR het die eerste staatskabaretteater, *Die Distel*, in 1953 in Berlyn geopen. Die Oos-Duitse kabaret was egter gesensor en verbied om die staat te kritiseer. Kunstenaars wat gedurende die oorlog land-uit gevlug het, soos byvoorbeeld Brecht, het weer teruggekeer na hul vaderland en probeer om die kabaret te laat herleef in 'n gebroke land met 'n volk wat komiese vermaak uiters nodig gehad het. Daarom het die na-oorlogse Duitse kabaret beweeg in 'n rigting wat deur Finck se groep 'a school for laughter' genoem is (Appignanesi 1975: 172).

Teen 1960 was die kabaretbedrywighede in Wes-Duitsland grootendeels gesentreer rondom die stede München, Düsseldorf en Berlyn. Uiteindelik het die genre se komiese vermaak al hoe meer geneig in die rigting van galgehumor ('black humor'). Tog het die kunsvorm nie sy satiriese streep verloor nie. Humor wat gebaseer was op spitsvondige satire is gebruik deur die nuwe generasie as 'n manier om aan te pas by die *status quo*. Hulle het gevoel dat, sodra daar eers oor 'n probleem gelag kan word, dit die noodigheid om daarop aktief te reageer, demp. In antieke Griekeland het die Grieke humor gebruik om die gode se aandag af te lei. Hulle het geglo dat, indien die gode lag, hul van die huidige probleme sal vergeet en dus nie daarop sal reageer nie. In beide antieke Griekeland en Duitsland is humor gebruik om reaksie te vertraag. Soos wat die Grieke gepoog het om hul gode te paai en hul woede oor ondermaanse ongerymdhede af te wentel deur van humor gebruik te maak, het die Duitse kabarettiste probeer om hul teatergangers se woede oor negatiewe sosio-politieke omstandighede te taan deur hulle daarvoor te laat lag. Sodoende is die angel uit die kwaad gehaal, en kon die gehoor kalmer op probleme reageer. Die nuwe kabarettiste het egter verder gepoog om lig te werp op kontemporêre situasies asook om gehore bewus te maak van sosialisme. Sosialisme vereis egter reaksie op sosiale probleme. Met die kombinasie van humor en die implisiete oordrag van die sosialistiese ideologie, het hulle gepoog om positiewe verandering in die na-oorlogse Duitsland te aktiveer. Dit is dus duidelik dat die kabaretverhoog steeds gebruik word as platform om sosiale verandering teweeg te bring (Appignanesi 1975: 172).

Die na-oorlogse Duitse kabaret was minder bombasties en eksperimenteel van aard as die voor-oorlogse kabarette, maar die nuwe rigting waarin die genre ontwikkel het, was wel gekenmerk deur fyner tegnieke. Dit het daartoe gelei dat die boodskap op 'n slimmer en meer effektiewe manier oorgedra is wat dit inhoudelik vir gehore baie meer aanvaarbaar gemaak het (Senelick 1989: 9).

## **Nederland**

Die eerste tekens van kabaret in Nederland was reeds in 1895 (Swart 1994: 13). In Nederland word kabaret gesien as 'n populêre komedievorm wat ontwikkel het uit die vroeëre tradisionele kabaret soos dié in Duitsland, maar meer spesifiek die van Frankryk. Hier kan vlugtig verwys word na drie kunstenaars wat deur die oorspronklike Franse en Duitse kabaretmania beïnvloed is, nl. Eduard Jacobs in 1895, Koos Speenhoff in 1902 en Jean Louis Pisuise in 1909 (Ibo 1982: 9). Met die koms van Wim Kan en sy teater ABC-kabaret in 1936 het Nederlandse kabaret 'n meer politiese aard begin kry. Alex de Haas het omtrent hierdie nuwe verwikkeling gesê: “Het banale en brutale gaat weer onder gelukkig. Er is weer kans op cabaret” (Swart 2004: 23). Tog, anders as in die Duitse kabaret, het die Nederlandse kabaret rondom die 1960's hoofsaaklik die alledaagse doen en late van die mens bespreek. Politieke en maatskaplike krisisse is nie werklik meer aangespreek nie. Dit het natuurlik paniek gesaai onder die fanatiese kabaretaanhangers in Nederland wat hierdie ontvorming van kabaret gesien het as die einde, die ‘dood’ van kabaret (Ibo 1982: 167). Maar, die volgende uittreksel uit 'n lied van Boudewijn de Groot (1944) toon duidelik dat kabarettetekste selfs in “de lage Lande” waar politiek nie die kernkwessie vir die voortbestaan van die genre was nie, wel sterk algemene politieke kommentaar gelewer het – al is dié voorbeeld gemik op die Amerikaanse president en nie op die Nederlandse regering nie:

...Meneer de president, welterusten,  
Slaap maar lekker  
in uw mooie Witte Huis,  
Denk maar niet te veel  
aan al die verre kusten,  
Waar uw jongens zitten, eenzaam,  
ver van't huis.  
Denk vooral niet  
aan die zesenvoertig doden,  
Die vergissing laatst

met dat bombardement,  
En vergeet het zesde van die tien geboden,  
Die u als goed christen zeker kent... (Ibo 1982: 198)

De Groot het 'n belangrike rol gespeel in die Nederlandse kabaretbedryf as 'n liedskrywer. Daarom is dit vir my interessant dat hierdie polities-georiënteerde liedskrywer in die sogenaamde nie-politiese Nederland so 'n groot rol gespeel het. Dit wys vir my daarop dat, al speel politiek hoe 'n klein rol ookal, dit 'n intrinsieke deel bly van die genre wat ons 'kabaret' noem. Hier kan ek ook verwys na Jasperina de Jong wat in 1960 haar debuut gemaak het en sedertdien 'n bekende kabarettis in Nederland is. In samewerking met Ivo de Wijs skryf hul die volgende polities-satiriese vers wat kommentaar lewer op die benarde situasie waarin nie-blanke groepe (swartes en Surinamers) in beide die destydse Suid-Afrika (onder die apartheidsbeleid van die Nasionalisiese regering) en Nederland hulleself bevind het in 'n sogenaamde Christelike bestel en die apatiese houding van die blanke heersersklas daarteenoor:

De blanke in Zuid-Afrika  
Met banken in Zuid-Afrika  
Vol bordjies 'Slegs vir blankes' – bijbelvast en nietsontziend

De blanke in Zuid-Afrika  
Met banken in Zuid-Afrika  
Waarin het grote geld ligt dat door zwarten werd verdiend

Die blanken zeiden: Kijk, als er kritiek is  
Op apartheid en verstartheid, nou, dan maken wij meteen  
Een gebaar dat werkelijk uniek is  
En dan geven wij die Bantoes een gebied voor hen alleen  
Een thuisland

Als u denkt: dat worden stevige problemen  
Kijk maar naar de Surinamers, het kost tijd  
Om zo 'n groepering snel een eigen plaats te geven  
Om te leven met zo 'n nieuwe minderheid

't Is niet eenvoudig om zo 'n groep te integreren  
Zeker als hij zwart is en zo arm als Job  
Maar...die blanken met hun geld en hun ideeën  
Ach...die vallen hier in Nederland niet op (Swart 1994: 34)

Anders as in Duitsland waar kabaret se gewildheid in die 1990's aansienlik afgeneem het, het die genre steeds 'n gewilde kunsvorm gebly in Nederland. Trouens,

die gewildheid van die genre het toegeneem met kunstenaars soos Herman van Veen, om maar een te noem. Van Veen kom tree gereeld in Suid-Afrika op, en die Suid-Afrikaanse kabaret het uiteraard baie by hom geleer. Nederland en Suid-Afrika het 'n hegte band wat die kabaret betref met kunstenaars soos Amanda Strydom, Casper de Vries en Laurika Rauch wat met ope arms en vol sale ook daar ontvang word. Nederlandse kabaret het egter wel ontwikkel om meerendeels te fokus op komedie, soos reeds genoem. Hierdie tipe van die kunsvorm het gewoonlik 'n komiese storielyn wat soms polities van aard is, maar dit is nie 'n voorvereiste nie. Ek sal in Hoofstuk 4 die kwessie of die Suid-Afrikaanse kabaretbedryf dieselfde pad geloop het as die Nederlandse kabaret, bespreek.

### **Amerika**

In teenstelling met die verfynde Europese denkwysse omtrent kabaret, het daar in Engeland en Amerika presies die teenoorgestelde gebeur. Kabaret het daar ontwikkel as 'n niksseggende kunsvorm wat bloot met die aanbieding van kos en drank gepaard gegaan het. Kabaret is dus deur twee verskillende insentiewe in twee verskillende rigtings gestuur, soos wat reeds deur Tucholsky uitgewys is. Die een het gestreef na die daarstelling van 'n klein teatervorm waar sosiale en politieke kommentaar gelewer kon word, terwyl die ander ontwikkel het in 'n ekstensiewe teatervorm wat gefokus het op blote vermaak. Laasgenoemde is dan veral ondersteun deur die *bourgeoisie* – vir wie die soeke na vermaak uiteraard voorop gestaan het (Senelick 1989: 9).

In die VSA het kabaret ontwikkel tot verskeie unieke style, grootendeels as gevolg van die invloed van jazz-musiek. Die Amerikaanse kabaret het begin met die 'beat scene'. Die 'beats' het geprotesteer teen die Amerikaanse waardesisteem, die snobisme en die materialistiese wit middelklas waarvan McCarthy die ideoloog en Eisenhower die verteenwoordiger was. Die idee was om 'n leefstyl aan te neem wat die Amerikaanse *bourgeoisie* teenstaan, hetsy dit deur middel van onkonvensionele kleredrag, seksualiteit of alternatiewe denkwyses was. Hulle het gefokus op die artistieke waarde van wedervaringe eerder as op die materialistiese uitkyk van ambisie. Daarom het die 'beats' jazz, die musiek van die swart man, gekies om mee geassosieër te word, want dit het gestry teen alle wit middelklas norme. Dit het tot die gevolg gehad dat klubs in die groot stede oopgemaak het waar die 'beats' dan kon kom luister het na hul jazz musiek. Later is poësie saam met die musiek voorgedra.



Volgens Appignanesi was daar 'n afwesigheid van sosio-politieke satire, maar ten spyte daarvan het hierdie klubs baie dieselfde vorm begin aan neem as die 'New-Objectivists' wat in die 1920's in Duitsland ontstaan het (Appignanesi 1975: 174).

In 1953 verskyn Mort Sahl op die toneel, Amerika se eerste politiese *conférencier*, of eerder, 'skertskomediant' of 'skerpskertser' ('stand-up comedian'). Daar was definitiewe ooreenkomste tussen die Europese kabarettiste en Sahl en sy opvolgers. Wat hulle geskei het van die ander komediante, was eerstens die feit dat hulle hul eie tekste geskryf het, hulle die verhoog nie deel gemaak het van hul optrede nie - amper asof die verhoog nie 'n realiteit was nie - en hul direk met hul gehore gekommunikeer het op 'n soms persoonlike, soms aanvallende wyse ten einde hul boodskap oor te dra. Soos die oorspronklike kabarettiste, het hul afbreuk probeer doen aan die konsep van die verhoog en terselfdertyd reaksie uit hul gehore probeer lok sodat hulle sou deelneem aan die vertoning. Uiteindelik het hul ook politieke satire begin gebruik tydens hul vertonings en het so die eerste Amerikaanse kunstenaars geword wat die regering aangevat het vanaf die klein verhoog (Appignanesi 1975: 174). Kunstenaars soos Pieter-Dirk Uys en Casper de Vries gebruik tegnieke wat vanuit hierdie been van kabaret kom. Ek sal dit in latere hoofstukke ondersoek.

'n Persoon wat nie oorgesien kan word in 'n bespreking oor Amerikaanse kabaret nie en wie se naam ek vlugtig moet noem, is die van Eartha Kitt (1927-2008). Sy was 'n aktrise, sanger en kabaret ster in haar tyd. Sy was 'n fenominale vertolker en is bekend vir liedere soos 'An Englishman needs time'. Ten spyte van groot geeste soos Kitt het die kabaret as kunsvorm begin verdwyn in die 1960's weens die groeiende populariteit van televisie en 'rock'-konserte. Elemente van die genre het egter bly voortleef in verskeie kunsvorme soos byvoorbeeld skertskomedie en swart humor uitvoerings wat steeds deel uitmaak van die 'drag' en 'camp'-uitvoerings in die Amerikaanse GLBT gemeenskap (Anon 2008). Kabaret het dus in Amerika in hierdie jare meer geneig na *cabaret* as *kabarett*. Tog het daar meer onlangs 'n nuwe tendens ontstaan onder kunstenaars wat die ou kabaretvorm herondek het in beide teater en musiek en 'n tipe van *kabarett*-herlewing beleef. Hieruit het verskeie musiekgroepe ontstaan wat hulself as kabaretkunstenaars bemark, soos byvoorbeeld die *Boston Duo*, *The Dresden Dolls*, wat hul musiek as 'Brechtian Punk Cabaret' beskryf en 'n groep

genaamd *The Citizens Band* wat verskeie uitvoerings in Manhattan en Los Angeles gehou het met aktuele politieke temas. Laasgenoemde beskryf hulself as ‘a sexy, raucous collaborative cabaret troupe’ (Anon 2008).

### **Engeland**

Tydens die oorlog het die kabaret as kunsvorm nooit werklik in Engeland beslag gekry nie. Die rede hiervoor is debatteerbaar, maar Engeland was in daardie jare baie meer demokraties georiënteerd as byvoorbeeld Duitsland. Vrydenkende omstandighede soos dié in Engeland plaas ’n demper op die groei van ’n kunsvorm soos kabaret, want die honger na sosio-politieke satire bestaan nie regtig nie (Appignanesi 1975: 164).

In 1960 plaas Kenneth Tynan ’n berig in *The Observer* waarin hy die nodigheid vir satiriese kabaret in Engeland bepreek. Hy het gevoel dat dit kan dien as ’n eksperimentele kunsvorm, ’n leerskool van satire en ’n broeikas vir non-konformisme. Hy het beweer dat die Engelse teater gebroke en leeg is sonder hierdie vorm van kabaret. Hy het verder gegaan en sy mede-landgenote voorgestel aan die werk van Amerikaanse kabarettiste en gehamer op die absurde feit dat die Engelse gehore hul geld op die teater sal spandeer, maar dat daar nie ’n mark is vir ’n teater waar intellektuele eweknieë hul tyd saam kan spandeer terwyl hul luister na kabarette wat polities, seksueel en sosiaal van aard is nie. Uiteindelik het die eerste kabaretvertoning tog plaas gevind. Dit het gehore asemloos gelaat, want vir die eerste keer is daar van die verhoog af met hulle gesels oor onderwerpe wat hul in hul alledaagse lewe raak (Appignanesi 1975: 179).

### **Gevolgtrekking**

Gegewe die politieke en ekonomiese druk waaronder ons wêreld konstant verkeer, is dit geen wonder dat kunstenaars ’n manier probeer vind het om hierdie verdrukking te verlig deur te poog om ’n verandering in die sosio-politiese omstandighede teweeg te bring deur hul kuns nie. Tog, soos waargeneem in die laaste eeu, kan hierdie kunsvorm nie die wêreld verander nie en is die skrywer se pen nie werklik magtiger as die soldaat se swaard nie, maar kabaret bring tog ’n skuif in denkwyses teweeg, en dit op sigself bring hoop. Brecht het gesê: “I could do but little, but the rulers would have sat safer had I not been. I hope” (Appignanesi 1975: 190).

Uit bogenoemde is dit duidelik dat sosio-politieke omstandighede wel 'n rol gespeel het in die ontstaan van kabaret in al die onderskeie lande wat in die hoofstuk bespreek is. Uiteraard was die invloed nie ewe groot in al die lande nie, maar dat die ontstaan van kabaret en sosio-politiese omstandighede wel in 'n hegte verhouding tot mekaar staan, is 'n feit wat nie ontken kan word nie. Verder het ons gesien dat kabaret, sedert sy ontstaan teen die einde van die negentiende eeu, as kunsvorm vele omwentelinge ondergaan het en verskeie vorme aangeneem het. Die genre kan steeds in twee hoofstrome gekategoriseer word: een wat ontwikkel het vanuit 'n sosio-polities georiënteerde gehoor, en een wat meer fokus op blote vermaak. Ek wil egter in die bespreking wat volg, fokus op dié sy van kabaret wat sosio-politiek as basis het vir beide die ontstaan en voortbestaan daarvan. Ek gaan dus die voorafgaande bespreking gebruik as verwysingsraamwerk om te bepaal watter rol sosiale omstandighede en die politiek speel in die Suid-Afrikaanse kabaretbedryf.

Verder wil ek ook die geskiedenis van die ontwikkeling van kabaret gebruik as basis vir my argument om te bewys dat kabaret in sy huidige vorm ontwikkel het in 'n kunsvorm wat nie in 'n raampie gedruk kan word nie. Waar dit eens 'n kunsvorm was wat hoofsaaklik gekenmerk is deur sang en dans, het dit nou ontwikkel in 'n veelfasettige genre wat primêr gekenmerk word deur dit wat deur die kuns gesê word – en nie soseer deur die mediums wat gebruik word om dit te sê nie. Eaker gaan selfs so ver om te sê dat kabaret ontwikkel het tot 'n kunsvorm wat nie gedefinieer kan word deur die materiaal wat aangebied word, die musiek wat voorgedra word of die teater waarin dit plaasvind nie. Dit is 'n unieke kunsvorm wat gestruktureer is om die gehoor op 'n intieme vlak te betrek by die uitvoering - hetsy dit nou deur middel van sang, dans, komedie, ironie, parodie, satire of 'n kombinasie van al hierdie elemente is (Eaker 2000: 16). Wat kabaret dus uniek maak, is die verhouding tussen gehoor en akteur, die manier waarop daar met die gehoor gekommunikeer word, asook die boodskap wat oorgedra word. Hierdie besondere eienskappe vorm dan die basis waarop ek die kabaret as genre in hierdie bespreking sal definieer, en verskaf ook die riglyne waarvolgens ek sal bepaal watter Suid-Afrikaanse tekste, uitvoerings en kunstenaars binne die kabaret genre val, of dan, nie val nie.

### **HOOFSTUK 3: DIE KLASSIFIKASIE VAN KABARET**

Sedert die ontstaan van kabaret in Frankryk in die negentiende eeu, het die kunsvorm verskeie vormveranderinge ondergaan. Hierdie veranderinge, soos gesien in Hoofstuk 2, is teweeg gebring deur verskeie invloede waarvan die eiesoortige sosiale en politieke behoeftes van die spesifieke nasie of tydperk waarin die genre homself bevind het, die vernaamste katalisators was. Aucamp is van mening dat,

soos met enigiets, het ook hierdie begrip verskillende manifestasies begin aanneem. Kabaret in sy oorspronklike bedoeling is literêr en artistiek, maar nuwelinge bring weer ander konnotasies, begin weer met 'n alternatiewe vorm daarvan. Dit is nodig dat albei groepe in 'n gemeenskap teenwoordig is sodat die wrywing wat ontstaan juis die voortbestaan van die kunsvorm kan verseker. (Swart 1994: 175)

Bouwer gaan verder en sê dat daar tog ook sprake is van 'n soort alternatiewe kabaret, wat kan beteken dat dit kabaret is wat anti-literêr, anti-kuns en anti-estetika is. Hy grens hom af van alles wat neig na Establishment-simptome soos byvoorbeeld literatuur, kultuur en esteties. Dit het 'n anargistiese aanslag en is oorwegend polities van aard, maar dit verhoed nie dat die anti-kuns van vandag nie dalk môre se hoofstroom gaan wees nie (Bouwer 1990: 17). In hierdie hoofstuk bespreek ek dan hierdie vormveranderinge wat die genre ondergaan het. As gevolg van hierdie veranderinge, heers daar vandag 'n onsekerheid oor die definisie van kabaret en bestaan daar ewe eens verskillende 'skole' (of: denkrigtings) omtrent presies wat onder hierdie genre resorteer. Ek gaan verskillende definisies van kabaret soos gehuldig deur verskeie kabaret-kundiges bespreek, en dan my eie definisie vanuit die gegewe menings van hierdie verskillende 'skole' formuleer. Ten einde verwarring te voorkom, sal my selfgeformuleerde definisie die basis vorm vir die daaropvolgende besprekings in my tesis. Met hierdie definisie sal ek kan vasstel watter kunsvorme in Suid-Afrika geklassifiseer kan word as kabaret; waaruit so 'n kunsvorm opgebou behoort te word; en watter eienskappe so 'n kunsvorm behoort te bevat om uiteindelik as kabaret geklassifiseer te kan word. Vir die doel van my tesis sal ek dus daarvolgens voorts kan vasstel watter Suid-Afrikaanse kunstenaars uiteraard as kabaretkunstenaars beskou kan word. Hierdie definisie sal dan vir die doel van die bespreking die basis

vorm vir die klassifikasie van die onderskeie kabaretkunstenaars wat ek in die besprekings van Hoofstuk 4 gaan gebruik as voorbeelde. Die kunstenaars wat bespreek sal word, sluit in: Hennie Aucamp, Nataniël, Amanda Strydom, Frieda van den Heever, Neil Rademann, Pieter-Dirk Uys, Casper de Vries, Coenie de Villiers, Laurika Rauch en Johannes Kerkorrel.

Ek het reeds gesê dat daar verskillende 'skole' bestaan rondom die definisie van kabaret. Wim Ibo skryf: "Dat deze jonge kunst (wat is bijna 80 jaar vergeleken bij 25 eeuwe klassiek toneel?) zoveel verschollende uitleggingen kent, bewijst bovendien z'n levendigheid en veelzijdigheid" (Ibo 1974: 3). By die subjektiewe waardebepalings van wat kabaret is, het ons egter steeds 'n plig om te poog om die verlede en hede met die grootste objektiewiteit te benader, want dit gaan immers oor die omskrywing van die onderwerp. Wie dus 'n bepaalde definisie aan kabaret koppel en dit voorlê as die enigste waarheid, beperk die kunsvorm. Daarom wil ek net weereens uitwys dat ek nie my definisie as die enigste waarheid sal voorlê nie, maar bloot as 'n riglyn waarop ek my bespreking gaan rig. 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. Dit is presies wat in die laaste dekades aan die gebeur is (Ibo 1974: 3). Met die snelle ontwikkeling van die genre in verskillende vorms, het die verwarring rondom 'n bruikbare definisie van kabaret net vergroot. Dit blyk egter dat dit meerendeels onkunde van leke is wat hierdie verwarring aanstig. Daarom is dit vir my van belang om te poog om hierdie verwarring deur middel van my bespreking op te los deurdat ek hoofsaaklik die geskiedenis en groei van kabaret wil gebruik as basis vir die formulering van my definisie. Hierdeur sal ek nie die genre inperk of in 'n sogenaamde "boks" plaas nie, maar slegs aandui watter eienskappe hierdie kunsvorm myns insiens onderskei van al die ander. Soos reeds genoem, sal hierdie eienskappe dan dien as blote riglyne vir my bespreking.

Uit die werk van Aristide Bruant (1851-1925), die vader van alle kabarettiste, leer ons dat ware kabaret alleen in vryheid kan gedien word (Ibo 1974: 4). Die outeur en komponis, Heinz Polzer, het gesê: "Geëngageerd cabaret heeft soms nut en niveau, maar cabaret in de volledige zin van het woord staat alleen in dienst van zichzelf"

(Ibo 1974: 1). Daar heers dus 'n subjektiewe vryheid omtrent kabaret binne die bestaande raamwerk van die genre. Dit wil vir my voorkom asof die implikasie is dat dit die kabaret wel vry staan om in diens van byvoorbeeld 'n verdienstelike of kontensieuse saak te wees, maar dat die kunswaarde daarvan uiteindelik sterk genoeg moet wees sodat die kabaret op eie bene kan staan en as kuns eie bestaanreg het (sodat dit in effek homself dien). Wim Ibo skryf : “Er zijn altijd journalisten die het cabaret de wet willen voorschrijven. Hùn wet” (Ibo 1974: 3). En dit is presies wat ek met my definisie wil voorkom – ek wil nie grense aan die genre stel nie, slegs riglyne voorstel waarin dit vry kan beweeg. Met ander woorde, enersyds wil ek die reëls wat aan die genre deur die laaste dekades voorgelê is afbreek, maar andersyds trek ek ook die grense waarbinne dit behoort te beweeg om as kabaret erken te kan word.

Die ‘impudent muse’ of dan ‘die muse met die skerp tong’ – dit is hoe kabaret deur die geskiedkundiges voorgestel word (Lareau 1991: 471). Alan Lareau beweer dat geskiedkundiges tog geneig is om kabaret te romantiseer as 'n fontein van die *avant-garde*, 'n wilde smeltkroes vir moderne idees en eksperimente, terwyl hul vergeet dat kabaret eintlik ook 'n kommersiële waagstuk was wat gedwing was om verskeie kompromieë te maak om gehore gelukkig te hou en so finansieel te oorleef. Volgens hom beskryf geskiedkundiges, veral dié in Duitsland, kabaret as 'n protes-kuns, 'n satiriese kunsvorm van politieke en kulturele opposisie. Die probleem hiermee, sê Lareau, is dat dit soms verwarring bring ten opsigte van vorm en metode. Kabaret is 'n teatervorm wat opgebou word deur 'n kombinasie van kleiner teatervorme. Die genre maak baie gebruik van satire wat kritiek lewer op die realiteit deur dit in kontras te plaas met 'n norm of ideaal sodat dit 'n humoristiese effek het. Daarom beweer hy dat die kabaretbeweging in werklikheid aan die begin van die twintigste eeu tot aan die einde van die Tweede Wêreldoorlog nie primêr bestaan het as politieke weerstandskuns of 'n opruiende kunsvorm nie. Intendeel, kabaret was sins insiens eerder 'n poging deur intellektueles en kunstenaars om hoë kuns en populêre kultuur saam te smelt. Met ander woorde: dit was 'n poging om 'n gekultiveerde kunsvorm te skep wat vir 'n groter gehoor as net een bestaande uit gekultiveerdes toeganklik was deurdat dit ook vermaaklik was (Lareau 1991: 471). Hierteen kan nie gestry word nie, maar Lareau ignoreer te maklik die betrokkenheid van politieke en sosiale invloed op die groei van hierdie genre,

want satire het, uit die aard van sy doel, 'n morele onderbou. Satire beoog die regstelling van kwaad, of vermeende kwaad. Regstelling van die kwaad, in die geval van kabaret, kom meesal op bevegting, op agressie, neer (Aucamp 1984: 7)

Jaap van de Merwe, skrywer en komponis, beaam hierdie sentiment wanneer hysê: “Cabaret is geen beschaafd amusement, maar sosiale satire in teatervorm” (Ibo 1974: 2). Een van die mees beproefde middele wat deur die sosiale satiris benut word, is erotiek, of minder versigtig gestel: seksualiteit. Dink maar aan die nommer “If you could see her through my eyes” in die musiekblyspel *Cabaret* wat vir 'n gorilla gesing word, met sy satiriesbelaaide slotreël: “She wouldn't look Jewish at all.” Hierdie aanwending van satire is volkome in pas met die kabarette van die Weimar-tyd waarin seks in diens van politieke ideologieë voorgekom het, met al die gekontroleerde geweld van die ekspressionisme (Aucamp 1984: 7).

Hiervolgens is dit duidelik dat of kabaret nou polities, romanties of realities getint is, dit rebelleer teen die loue middelmaat en selftevrede kleinburgerlikheid, en in der waarheid 'n sterk morele inslag het. Volgens Kowie Stemmet sou kabaret selfs ook na die sotternieë en die moraliteitspele van die Middeleeue herlei kon word. “In werklikheid is dit 'n sintese tussen die twee, want kabaret stig (hoe onortodoks dan ook) terwyl dit sekulêr vermaak” (Aucamp 1984: 4).

Daar is 'n tendens dat kabaret bloot 'n teatervorm van vermaak is wat bestaan uit komedie, musiek en dans wat hoofsaaklik verskil van ander teatervorms met betrekking tot die teater waarin dit uitgevoer word, naamlik, 'n restaurant of klein teaterklub met 'n verhoog en tafels waarby gehoorlede kan sit eerder as die tradisionele groot teater met verhoog en ouditorium wat afstand skep tussen akteurs en gehoor. Kabaretvertonings kan strek van politieke satire tot ligte vermaak (Anon 2008). In sy eenvoudigste vorm kan kabaret seker beskryf word soos hierbo, met dien verstande dat dit wel 'n element van satire bevat. Die definisie wat Ibo aan die genre gee, lui as volg : “Cabaret is professionele literair-musikale teaterkleinkunst in een intieme omgewing voor een intelligent publiek” (Ibo 1974: 3). Met ander woorde, vir hom moet kabaret literêre en musikale eienskappe bevat, en in 'n klein teater

uitgevoer word voor 'n intelligente, meelewende gehoor. Soos gesien in Hoofstuk 2, beskryf dié definisie hoofsaaklik die vorm van die genre aan die beginfase van kabaret in Frankryk. Dit bevat dus die riglyne waaruit die vaders van kabaret die genre opgebou het met betrekking tot inhoud, teater ruimte en gehoorbetrokkenheid. Hierdie riglyne geld steeds vandag en dien as 'n goeie beginpunt vir die bespreking, maar daar sal verder gekyk moet word of hierdie wel as die enigste riglyne beskou behoort te word.

Indien daar slegs gekyk word na die vraag - wat is kabaret? – neem die geskiedenisboeke 'n mens keer op keer terug na die ontstaan van kabaret in Frankryk. Parys se *cabaret-artistique* het hiervolgens in 1881 ontstaan uit die letterkunde en nie soseer as 'n politieke wapen nie (Ibo 1974: 4). Hierteenoor word die ontstaan van kabaret in Duitsland egter direk toegedig aan die politieke en sosiale atmosfeer van die tyd. Daarom lig Wim Ibo 'n interessante feit uit: hy sê dat kabaret te veel Germaanse eienskappe het om die eer aan die Franse te gee vir die ontstaan daarvan, want vir Ibo is dit belangrik dat die oorsprong van kabaret gesetel word in die politiek eerder as in 'n literêre behoefte sodat die kunsvorm as protes kuns kan dien (Ibo 1974: 4). Hoe dit ookal sy, dit bewys net weereens dat die genre ontstaan vanuit verskillende behoeftes en voedingsbronne. En, soos ek alreeds gesê het, is die bestaansreg en doel van kabaret daarop gerig om die behoeftes van die spesifieke nasie of tydperk waarin dit funksioneer, aan te spreek.

Al was Bruants se werk destyds revolusionêr, en al het hy ook die gewone gereformeerde kyker geskok, was revolusionêre skoktaktieke *per se* nie die belangrikste fasette van die nuwe kunsvorm nie. Kabaret was in wese eerder die simbool van wat dit voorgestel het: 'n nuwe mentaliteit; 'n nuwe gees (Ibo 1974: 6). Bruants was oorspronklik 'n populêre sanger, maar hy kon homself eers ongebonde begin uitdruk toe hy *Le Chat Noir* leer ken het. Hy het van homself gesê:

Jullie weten dat ik de best geklede artiest van Parijs ben. Welnu, kijk me dan nog maar eens goed aan, want het is vanavond voor het laatst dat ik me als opgedirkte aap in het openbaar vertoon. Morgen wordt een nieuwe Bruant geboren. (Ibo 1974: 7)



Hierdeur het Bruant verwys na die manier wat 'n kabarettis en sy kuns gestroop word van alle ekstra teatrale effekte soos groot dekor stelle, asemrowende beligting, groot kostuums of verfynde orkesverwerkings. Alles word, met ander woorde, afgeskaal tot die eenvoudigste, bepaal deur die persoonlikheid van die kabarettis. Dit vestig die tradisie van die gebruik van klein effekte om groter invloed te hê (Ibo 1974: 7). Dit is dan soos Wim Sonneveld gesê het: "Ik zie de toekomst van het cabaret in de algemeenmenselijke onderwerpen en in de persoonlikheid van de kunstenaar" (Ibo 1974: 2). In die *Le Chat Noir* ontstaan daar dan 'n vryheid van uitdrukking wat Aristide Bruant deel maak van 'n groep revolusionêre kunstenaars wat begin praat het oor dit wat werklik saakmaak. Hy behandel dus onderwerpe wat in daardie tyd liefste nie in goeie geselskap oor gepraat is nie, soos prostitusie wat 'n groot bedryf in die agterstrate van Parys was (Ibo 1974: 8). Kabarettiste soos Gerard Cox glo vandag nog hierin: "Cabaret moet eigtijds zijn; alles lekker ordinair zeggen, precies waar het op staat" (Ibo 1974: 2). Bruant het daarin geglo om nie agter dubbelsinnigheid weg te kruip nie, maar die werklikheid so realisties as moontlik voor te stel ten einde 'n groter effek op gehore te kan hê. Die Franse kabaret was egter nie net realisties van aard nie, maar het ook 'n sterk romantiese inslag gehad. Hierdie twee eienskappe het deur die dekades deur behoue gebly. Dit kan vandag gesien word in Nederland in die werk van Sieto Hoving: hy het teruggekeer na die oervorm van kabaret met die behoud van die klassieke komponente daarvan. Hierdie beweging is deur baie ander jong kabaretkunstenaars gevolg. Sommige was oorwegend realisties en ander oorwegend romanties van aard, maar soos die eertydse vorme, het die nuwe vorm ook sy wortels gehad in die erotiek, intelligensie, idealisme en kunssinnigheid (Ibo 1974: 9).

Met die ontwikkeling van kabaret in verskillende rigtings, of dan kunsvorme, het dit uiteraard gebeur dat daar verwarring ontstaan het oor die definisie van die kunsvorm. Gevolglik het die vraag ontstaan: wat is kabaret? Is dit woordkuns of musiek? Is dit proteskuns of blote vermaak? Kabaret sangers het jazz of Broadway sangers geword, *conférenciers* het skertskomediante geword, ensovoorts. Die kunsvorm het as 't ware opgebreek/versplinter in verskeie ander kunsvorme. Die gevolg hiervan is dat interpretasies vir die konsep 'kabaret' so wyd geword het dat daar vandag nie meer slegs een definisie daaraan gegee kan word nie. In die ontstaansjare was dit makliker en kon kabaret beskryf word slegs met die definisie

van Ibo (soos hierbo gestel), maar myns insiens behoort kuns in sy volle dimensies geëvalueer te word en behoort ons slegs daarvolgens ons begrip omtrent wat presies kabaret is, vas te stel. Wim Ibo skryf “dat cabaret in de eerste plaats te maken heeft met woordkunst. Zodra de muziek geen dienende functie heeft en een overheersende rol gaat spelen wordt het wezen van het ware cabaret geweld aangedaan” (Ibo 1974: 109). Wat hy hiermee bedoel, is dat dit wat gesê word, meer waarde moet dra as byvoorbeeld die musiek. Soos reeds gesê, is kabaret ’n kunsvorm wat saamgestel word uit verskillende kunsvorme waarvan musiek maar slegs een is. Dit is egter belangrik dat die boodskap en kommentaar (of dan: die woordkuns) wat gebruik word in die kabaret nooit oorheers word deur enige van hierdie ander kunsvorme, soos byvoorbeeld musiek, nie. Uit die aard van die saak kan ons dus vandag ook nie meer die definisie gebruik wat aan kabaret gegee is tydens *Le Chat Noir* periode van Salis nie (Ibo 1974: 112).

Dit is duidelik dat kabaret alreeds in die beginjare gepoog het om sterk sosiale kommentaar te gelewer. Hierdie is ’n eienskap wat nooit verlore gegaan het nie. Vandag is dit steeds een van die groot riglyne waarbinne kabarettiste beweeg en waardeur hul geïnspireer word. Hier kan ek verwys na die komponis Louis Noiret wat gesê het: “Het moderne cabaret demonstreert een gebrek aan innerlijke beschaving” (Ibo 1974: 2). Vervaardiger en regisseur, Eric Herfst, sê ewe eens: “Cabaret heeft tot taak alles te signaleren wat er in een samenleving aan de gang is” (Ibo 1974: 2). Die skrywer Michel van der Plas meen: “Cabaret is een relativerende reflexie op een herkenbare werkelijkheid” (Ibo 1974: 2). En Fons Jansen het gesê: “Cabaret is de moderne vorm van de klassieke catharsis, waarin we hoofdzakelijk de humor aantreffen: het laten lachen om de waarheid” (Ibo 1974: 1). Jansen se opmerking dat kabaret die moderne vorm van die klassieke katarsis met die klem op humor is, vind weerklank in Aucamp se idee dat kabaret die lag om die waarheid verbeeld (Aucamp 1984: 4). Vir die kabarettis, Jaap van de Merwe (1924-1989), is die hoof funksie van kabaret egter om politieke kommentaar te lewer: “Cabaret als een politiek pamflet in theatervorm” (Ibo 1974: 93). Hy het die skoktegniek gesien as sy grootste troefkaart. Volgens hom is kabaret “geen middel om het publiek de stoom der onlustgevoelens te laten afreageren, maar een doelbewuste poging om de accu’s van het maatschappelijk onbehagen op te laden en daarmee de agressie los te slaan” (Ibo 1974: 93). Wanneer daar gekyk word na die invloed van sosiale omstandighede

op kabaret, kan 'n mens nie anders as om die invloed van die politiek ook waar te neem nie, aangesien soveel van die sosiale omstandighede teweeggebring word deur politieke besluite en andersom. Die een is dus 'n reaksie of teenreaksie op die ander, en die twee beïnvloed mekaar direk. Kabaret in die Weimar-periode het grootendeels ontstaan omdat die burgers onderdruk is, ekonomies uitgebuit is, fisies uitgemoor is en daarom die noodigheid gevoel het om hul protes hierteen hoorbaar te maak. Die hagleike sosiale omstandighede was 'n direkte uitvloeisel van 'n beleid van burgerlike verdrukking toegepas deur die staat. Kabaret in dié periode was dus in wese proteskuns teen politieke onderdrukking.

Kabaret het in Frankryk ontstaan as 'n literêre kunsvorm: 'n genre wat gewoener het met hoër denke en een wat geprotesteer het teen die algemene, die middelmatige, die leke. Met die werk van Bruant het dit ontwikkel in 'n kunsvorm wat meer as net die literêre probeer bevorder het. Dit het gegroei tot 'n genre wat gestry het teen sosiale wantoestande. Hierdie kunsvorm van protes het oorgevloei na Duitsland waar dit, soos gesien in Hoofstuk 2, grootendeels gebruik is om sosiale - en dus ook politieke - ongerymdhede uit te wys. Hierdie siening omtrent kabaret word vandag steeds gehuldig. Die joernalis Peter van Bueren skryf: “Kabaret moet links zijn; een pure kabaretier behoort tot de buitenparlementaire oppositie” (Ibo 1974: 2). Verder skryf die koreograaf en regisseur Johan Verdoner: “Cabaret kan niet anders dan progressief zijn en moet dus een linkse indruk maken.” (Ibo 1974: 2). Die akteur, Jan Musch, gaan so ver om te sê dat: “Een cabaret, wil het aan zijn doel beantwoorden, moet politiek zijn of sal niet zijn” (Ibo 1974: 2). Hierdie kunstenaars besef die belangrikheid van politiek as katalisator tot kabaret en sien hierdie aspek van kabaret as 'n vereiste en nie net as 'n riglyn nie.

Uit bogenoemde wil dit voorkom of kabaret deur die jare in twee sterk strome verdeel het: een waarin politieke en sosiale kommentaar gelewer moet word, en 'n ander waarin die kunsvorm slegs gebruik word as vermaak. Met ander woorde, laasgenoemde stroom bevat al die kentekens van kabaret, behalwe dat die onderwerp nie nêr politiek of sosiaal van aard is nie. Tucholsky het die twee strome onderverdeel in *kabarett* en *cabaret*, soos reeds genoem in Hoofstuk 2. Deur die dekades het die noodsaak vir, en dus die gewildheid van, kabaret gewissel. Hierdie wisseling is teweeggebring deur die sosio-politieke omstandighede van die tyd. Die politieke en

sosiale ondertone in kabaret is dus soms sterker as in ander tye. Tog word die nie-politiese stroom, *cabaret*, nie beïnvloed deur hierdie wisseling in sosio-omstandighede nie. Die gevolg hiervan is dat 'n genre wat ontstaan het vanuit sosio-politiese wantoestande, nie sommer sal uitsterf wanneer dit goed gaan met 'n nasie nie, aangesien sy een been nie afhang of gevoed word deur hierdie toestande nie, maar onafhanklik daarvan kan funksioneer bloot omdat dit goeie vermaak bied. Daarom sal die aard van kabaret altyd wissel: in moeilike, onderdrukkende tye sal die noodsaak vir die genre as protes-kuns keer op keer bevestig word, terwyl dit andersins in goeie tye bloot as vermaak-kuns sal bly bestaan. Die oorgang van kabaret na 'n meer kommersiële kunstipe in Europa en Amerika, is hiervolgens dus maklik verklaarbaar. Ná die jare sestig het die kunsvorm sy waarde verloor, want die kabaretwêreld het oorversadig geraak van boodskappe sonder vorm en getuienisse sonder inhoud (Ibo 1974: 113). Daar is 'n generasie grootgemaak wat nie meer iets gehad het om oor te protesteer nie. Nie omdat daar niks was om teen te protesteer nie, maar omdat hul meer ingestel was op blote vermaak as op die aanspreek van die verkeerde. Kabaret as niks-seggende kunsvorm stry natuurlik teen die fondasie waarop dit gebou was. Die regisseur, Rudolf Kurtz, het alreeds in 1919 gesê: “A cabaret, that was clear to me, a cabaret must have an idea” (Lareau 1991: 476).

Anders as die tendens in Europa en Amerika, was die teendeel egter waar in Suid-Afrika. Die dekades van die 1970's en 1980's was 'n bloeitydperk vir die been van kabaret wat geskoei is op sosiale en politieke kommentaar onder die verdrukking van die apartheidsregime. Die Suid-Afrikaanse kabaret-toneel word egter breedvoerig bespreek in Hoofstuk 4.

Met hierdie geskiedenis-oorsig as agtergrond, kan ons terugkeer na die aanvanklike vraag: ‘Wat is kabaret?’ Uit die voorafgaande is dit duidelik dat kabaret 'n kunsvorm is met verskeie fasette wat oor tyd hoofsaaklik in die twee genoemde rigtings gekristalliseer het. Vir die doel van hierdie bespreking gaan ek egter slegs fokus op die stroom van kabaret wat direk vloei uit en voortbestaan op grond van die invloed van politieke en sosiale omstandighede. Ek erken dus die bestaan en waarde van kabaret as ligte vermaaklikheidsgenre, maar sien dit bloot as die sogenaamde tweede been, of dan 'n afsplitsing, van die genre. My hoof belangstelling is in die kabaret as sosio-politieke protes-kunsvorm.

Die verhouding tussen kabaret en publiek is dikwels onstuimig, want kabaret teer op die spanning tussen burgerlikheid en vrysinnigheid. Tog voel Aucamp dat die Establishment (in enige gegewe staatsbestel) moet vermoed dat daar onder die “oënskynlike ligsinnigheid van die kabaret, lering skuilgaan, en dat dié lering hoofsaaklik op hulle slaan: op hulle welvaart, selftevredenheid, bekrompenheid en selfsug” (Aucamp 1984: 5). Met hierdie uitspraak in die gedagte, moes dit dus verseker ’n skuldgevoel gewees het, of moontlik masochisme, wat die gegoede Parysenaars van omstreeks 1880 deur die donker modderstraatjies van die Montmartre na *Le Chat Noir* van Salis laat loop het, want hulle behoort immers te geweet dat hulle beledig sou word (Aucamp 1984: 5). Dit is dan juis hierdie verhouding tussen gehoor en akteur wat kabaret skei van ander kunsvorme. Kabaret floreer op gehoordeelname - of dan: interaksie tussen gehoor en akteur. Alle kuns betrek die gehoor, maar by kabaret word die gehoor selfs in ag geneem. Harrington gaan so ver om te sê dat kabaret ’n ‘een-tot-een’ ervaring moet wees. Hy sê dat daar ’n verstandhouding van vertrouwe tussen die gehoor en akteur moet wees. Die kabarettis moet hom/haarself op so wyse ‘ontbloom’ dat die gehoor gemaklik genoeg kan wees in die atmosfeer dat hul ook as’t ware opreg en vry kan wees. Hy skryf: “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” (Harrington 2000: 15). Die rede hiervoor is die persoonlike vlak waarop hierdie genre gebou is – die kabarettis tree nie net op (“*perform*”) nie, maar reik ook uit (“*relate*”). Ernst van Altena skryf: “Bij het woord cabaret denk ik aan weerbare kleinkunst die een persoonlike betrokkenheid van auteurs en acteurs verraad” (Ibo 1974: 1).

Dit is hierdie eienskap, die ‘een persoonlike betrokkenheid’, wat aan kabaret sy beslag gee en die rede waarom enige kabarettis ’n verhoog betree. Verder is of dít wat op die verhoog gebeur die gehoor intellektueel prikkel om so deel te word van die uitvoering, en of die gehoorlede ná die vertoning uitstap sonder dat hul denke enigsins gekonfronteer is, bepalend tot die sukses van die kabaret al dan nie. Kabaret het verandering ten doel, en die interaktiewe handeling met die gehoor om hulle in ’n sogenaamde ‘aktiewe gehoor’ te verander, is van kardinale belang. Myns insiens sal dit egter naïef wees om te dink dat kabaret as genre of ’n enkele uitvoering daarvan *per se* ’n samelewing kan verander of gevestigde denkpatriene moet vernuwe, maar dit

is van die uiterste belang dat die kunsvorm moet poog om gehore te laat nadink oor hul omstandighede, hetsy sosiaal of polities van aard. Die genre bied die geleentheid tot vryheid wat aangegryp behoort te word. Indien dit nie gebruik word nie, bestaan die nodigheid vir die voortbestaan van so kunsvorm nie meer nie. Harrington skryf: “So much of what we see on television and in the movies and even on stage these days, seems sterile and sanitized. Good cabaret feels real” (Harrington 2000: 28). Wat hy daarmee bedoel, is dat kabaret op ’n intieme vlak met die gehoor kommunikeer, dit op ’n baie eerlike wyse doen en handel oor ongeregtighede wat soms ook die seer van die hier en die nou aansny. Hy skryf dan die sukses van ’n kabaret juis toe aan hierdie intimiteit waarop daar met die gehoor gekommunikeer word. Om vermaak te word, om meegesleur te word, moet die gehoor immers voel dat hul iets van die kabarettis leer en dat die kunstenaar iets van hom/haarself ontbloot (Harrington 2000: 106).

Uit bogenoemde is dit duidelik dat dit wat deur die kabarettis gesê word en hoe dit oorgedra word van uiterste belang is. Tog is kabaret ’n veelfasettige genre en gebruik die kunstenaar meer as een ‘medium’ om sy boodskap oor te dra. Die twee grootste mediums is seker die woord, dit wat gesê word, en die musiek. Dus kom ons voor die vraag te staan – is kabaret oorwegend woordkuns of musiekkuns? Met ander woorde – is kabaret ’n kunsvorm wat eerstens gekenmerk word deur die krag van sy woord of deur die krag van sy musiek? En: kan kabaret in der waarheid sonder die teenwoordigheid van enige van hierdie twee komponente waarlik ‘kabaret’ genoem word? Om dit te beantwoord, steun ek op die werk van die vader van Suid-Afrikaanse kabaret, Hennie Aucamp. Hy skryf in sy boek, *Woorde wat Wond*, dat Suid-Afrikaanse ligte musiek in die jare tagtigs ’n oplewing beleef het, anders as in die verlede. Die rede hiervoor was dat klem in dié periode eerder op die woord as op die musiek geval het. Sang is weer as mededeling gesien: die woord sê iets en wil gehoor word, terwyl die musiek as draer daarvan aangewend is. Hy verwys na Laurika Rauch as ’n voortreflike eksponent en komponis en gebruik as voorbeeld haar toonsetting van die vers, *Toemaar die donker man*, van Ingrid Jonker as ’n belangrike groeipunt. Hier vind woord en musiek mekaar spontaan, en is dit nie, soos Aucamp sê: “net die deuntjie wat bly draai” nie, maar is die musiek én die woorde onontwarbaar een (Aucamp 1984: 12).

Volgens Aucamp gaan die literêre kabaret om drie komponente: woord, musiek en eksponent. Hy omskryf die ‘eksponent’ as die vermoë om meer as net ’n sanger te wees, en verwys dan spesifiek na die algemene artistieke vermoë van die kunstenaar. Aucamp lig die feit uit dat ’n kabaretkunstenaar groot kan wees selfs met ’n beperkte sangvermoë. Ella Fitzgerald het van Hildegard Knef gesê: “A great singer without a voice” (Aucamp 1984: 15). Daarnaas het Bob Harrington geskryf: “You can sing like an angel and still bomb in cabaret” (Harrington 2000: 47). Verder gebruik Aucamp ook as voorbeelde Marlene Dietrich, Maurice Chevalier, Zizi Jeanmaire en Therese Giehse. Lewenservaring is vir hom een van die selfsprekendste eksponensiële bates. Die bittersoet beleënheid en ironiese distansiëring wat baie kabarett tekste vra, kan, volgens hom, net met pyn en uiteindelijke afstand van eie pyn gekoop word. ’n Bate in kabaretkunstenaars waarna ook verwys moet word, is die vermoë om ’n teks te kan ontleed – van perfekte diksie en frasering om só wat die woorde van ’n teks eintlik wil sê, suksesvol oor te dra; maar, meer nog: om die emosies agter die woorde aan te voel en te suggereer. Ironie word hier as voorbeeld gebruik waar dit so dikwels as masker vir pyn gebruik word. ’n Sanger sal in so geval saam met ironie ook pyn moet kan suggereer. Verder wys Aucamp daarop dat die groot name soos Gisela May, Marlene Dietrich, Noel Coward en Hildegard Knef, deurwinterde toneelspelers was met soliede toneelskoling (Aucamp 1984: 15). Dit is hierdie goed opgeleide kunstenaars wat die kuns van interpretasie die beste weerspieël. Ek gee toe, dit kan toeval wees, maar die spreekwoord sê immers: “Practice makes perfect”. Hennie Aucamp skryf:

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. (Aucamp 1984: 16)

Warren en Wellek onderskryf hierdie standpunt by implikasie in die *Theory of literature* (1977) as hulle skryf: “The highest poetry does not tend towards music, and the greatest music stands in no need of words” (Aucamp 1984: 62). Hier moet ek volkome met Aucamp saamstem – myns insiens is kabaret net so effektief en net so sterk soos die krag van sy woord. Ek beskou musiek as slegs net nog een van die kleiner kunsvorme, soos byvoorbeeld poppespel en mimiek, wat in kabaret gebruik word om die woord te ondersteun. Kabaret is dus nie vir my woord én musiek nie: dit

is slegs woord, want sodra musiek gelyk aan die woord gestel word, of selfs 'n groter rol begin speel as die woord, loop kabaret die gevaar om verwar te word met genres soos die musiekblyspel, operette en revue. Een van die hoofaspekte wat kabaret immers skei van ander kunsvorme, is die sentraliteit van dit wat gesê word, met ander woorde, die woord of teks. Die kabarettis is in die eerste plek ook maar net 'n mens wat sy eie sê wil sê, gehoor wil word en die waarheid – soos hy/sy dit sien - aan gehore wil oordra, op watter manier ookal. Die skrywer, Rinus Ferdinandusse, sê: “Kabaret zijn een boodschap die moeten uitkomen” (Ibo 1974: 2).

Dit bring my dan by (vir my) een van die belangrikste aspekte van kabaret: wát die kabarettis ookal doen, wat hy ookal sê en deur watter medium (hetsy sang, dans, letterkunde, ens.) - hy moet protesteer, nie alleen teen wantoestande nie, maar ook teen wansmaak. Die kunstenaar moet protesteer teen middelmatige, neutrale-burgerlike, kommersieël-verstrooide vermaak wat op die ou end niksseggend is en wat in oormaat deur die media op ons uitgestort word. Kabaret is protes in die ruimste sin van die woord - met ander woorde: kuns teenoor kitsch; eenvoud teenoor glans; opregtheid teenoor valsheid; verdieping teenoor oppervlakkigheid, tradisies en dogmas. Kabaret handel dus oor alles wat in en om ons is (Ibo 1974: 10). Sherry Eaker sien kabaret as 'n uitlaatklep waarin die kabarettis hom/haarself kan uitdruk en so 'n eerlike en opregte opinie kan lug. Kabaret skep dus 'n ruimte waar kanse deur die kunstenaar gevat kan word, waar hy/sy dit kan waag om anders te wees (Harrington 2000: 12).

Die Calvinistiese skuldslas wat ons geërf het van ons Nederlandse neefs, het 'n groot invloed op hoe daar gekyk word na hierdie vrydenkende genre. Selfs in ons tyd is die invloed van sonde, skuld en boetedoening steeds sigbaar sodat ons voor die genieting van vermaak, steeds sondeskuld moet betaal. In sommige kringe word kabaret steeds gesien as 'n taboe. Ek skryf hierdie siening toe aan onkunde. Gelukkig het die invloed van die radio, televisie, en ander mediavorme gemaak dat hierdie siening gedurende die laaste dekade of twee in die meeste kringe verander het. Dit bring egter op sy beurt weer mee dat die gewetenslas van sondeskuld die ruimte skep vir 'n groter verskeidenheid van kabaretgehere. Aucamp sê:

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 om 'n wye (literêre) verwysingsveld en die vermoë tot kitsomstellings en –interpretasies. Kabaret degenerer gou tot blote skouspel en vermaak as die woord uit sy magtspesialisering verdring word. Aan die ander kant versak kabaret wat hom totaal losmaak van vermaak, en eksplisiete propoganda of moralisasie word, ook sy heil, want dit beweeg buite die perk van literatuur en vermaak. (Aucamp 1984: 8)

Aucamp probeer dus 'n nis vind vir kabaret waar daar 'n fyn balans is tussen blote vermaak en propaganda sonder literêre waarde. Volgens hom moet kabaret dus vermaak deur te propageer op 'n literêre wyse.

Die kabaretskrywer kan van haas enige genre gebruik (en dikwels bewustelik misbruik) maak: sketse, monoloë, kort eenbedrywe, mimiek; poppespel en skaduspel; sang en dans (Aucamp 1984: 8). Op die ou end is kabaret tog 'n onafhanklike en identifiseerbare kunsvorm wat apart van musiekteater, konsert, voorportaal, salon of voordraguitvoering bestaansreg het (Harrington 2000: 14). Die kabarettis, Paul van Vliet, skryf in aansluiting hierby: “Ieder en elke vorm van kabaret is aanvaarbaar, van die musikale hansomersery (clownerie) tot die bitterste satire” (Ibo 1974: 1). Dit is dus duidelik dat daar verskeie riglyne is waar binne kabaret kan beweeg. Kabaret kan gebruik maak van verskillende genres, maar op die ou end gaan dit oor die woord – dit wat die kabarettis sê - en die verhouding tussen die gehoor en akteur. Myns insiens is hierdie die twee hoof riglyne waarvolgens kabaret beoordeel en geklassifiseer moet word. Kabaret handel oor die realiteit, die hier en die nou, van ons samelewing. Dit moet spreek tot elke stoel in die gehoor. Hieroor skryf die kabarettis Martie Verdenius: “In een echt cabaret moet minstens eenmaal per avond je hart in jy lijf omdraaien” (Ibo 1974: 1). En verder moet kabaret aggressief wees, soos Tucholsky gesê het, op so manier dat dit niemand beledig nie (Lareau 1991: 490). Die kabarettis Sieto Hoving stel dit so mooi: “Cabaret is een donderpreek waarvoor de kerkgangers graag het traktement van de dominee willen betalen” (Ibo 1974: 1).

Vir die doel van verdere besprekings gaan ek kabaret definieer soos volg: Kabaret is proteskunst 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.

Ter afsluiting voeg ek 'n gedig in deur Robert Long as voorbeeld van wat gesien kan word as die hart van kabaret. Hierin word klakkelose godsdiens ontbloot vir die leë dop wat dit is en die onvermoë daarvan om verandering teweeg te bring teen die agtergrond van die harde werklikheid van die wêreld (waarvan ook Suid-Afrika deel is) en daagliks aan ons gebring word deur die media. Daarby staan die woord in hierdie gedig as boodskapdraer so sterk dat dit geen musiek, akteur, mimiek, toneelstel of derglike byvoegings benodig om te doen wat dit bedoel was om te doen nie.

“Soms zou ik best”

Soms zou ik best een keer een liedje wille zingen  
Van die sceppeur aller dinge, van zjn goedheid en genâ  
Maar dan zie ik het journaal met beelden uit Zuid-Afrika  
En dan denk ik: ‘Zing maar niet van dat soort dinge’

Soms denk ik: ‘Kom, ik ga een liedje componeren  
Over vrede en geluk en van het kind in Bethlehem’  
Maar dan zie ik al die ontevreden smoelen in de tram  
En dan hoef ik het niet een meer te proberen

Ja, natuurlijk kun je zingen van verlossing en ‘t woord  
En van de bijbel waar dat in staat, maar een woord is maar een woord  
En van de daden waar ‘t op aankomt heeft nog niemand ooit gehoord  
En wie wel iets goeds van plan is, wordt gemarteld of vermoord  
Of ten minste nagekeken met zo ‘n blik van ‘die is geestelijk gestoord’

Soms zou ik best een keer een liedje willen maken  
Van de heiland aan ‘t kruis die ook voor mij is opgestaan  
Maar dan zie ik de politie weer betogers kreupel slaan  
En dan denk is: ‘Zing maar niet van dat soort zaken’

Soms wil ik best een keer een liedje later horen  
Van de vader in de hemel die de volkeren regeert  
Maar dan denk is: ‘Als dat waar is, nou dan doet ie het verkeerd’  
En dan ben ik soms ineens de moed verloren

Ja, je kunt van redding zingen op de hoeken van de straat  
Maar we worden nou al eeuwenlang verveeld met dat geblaat  
Op congressen van jehova’s met hun ouwe-wijvenpraat

Zonder dat er in die kringen nou een één figuur bestaat  
Die niet op z' n kont blijft zitten en de rotzooi aan een ander overlaat

Soms komt een heel venijnig lied in mijn gedachten  
Mar dan denk ik” ‘Daar zit niemand op te wachten...’ (Swart 1994: 268)

## HOOFSTUK 4:

### DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN KABARET IN SUID-AFRIKA

Met die eerste drie hoofstukke in die gedagte, wil ek graag in hierdie hoofstuk 'n vergrootglas plaas oor die Suid-Afrikaanse kabaret om te sien wat die motiveringskrag was agter die ontstaan van die genre in ons land. Die vraag is dus: was dit, soos in Europa, sosio-polities gedrewe of nie, én wat is die sturende hand agter die voortbestaan daarvan? Het die genre in 'n blote vermaaklikheidskunsvorm 'verval' – soos byvoorbeeld in Amerika in die algemeen, en in sekere gevalle in Nederland – of word die genre wel in Suid-Afrika aangewend om, soos Tucholsky gesê het, 'nee' te kan sê vir dit wat verkeerd is in die samelewing (Senelick 1993: 7) en so 'kabaret' in die volste sin van die woord te wees.

Om hierdie doel te bereik, maak kabaret gebruik van sekere definitiewe verskynsels of konvensies. As gevolg van die eiesoortige aard van kabaret, soos gesien in Hoofstuk 3, is dit egter moeilik om spesifiek oor hierdie metodes of verskynsels te wees. In sommige gevalle word kabaret as 'n literêre werk beskou; in ander gevalle is die literêre waarde nie te veel werd nie (Swart 1994: 145). Budzinski verdeel kabaret in onderafdelings – eerstens: artistieke kabaret, wat volgens hom sonder literêre of satiriese ambisies is; tweedens: literêre kabaret, wat ook polities-literêre kabaret insluit, en meer teksgeoriënteerd is; en derdens: polities-satiriese kabaret wat veral op politieke satire fokus (Swart 1994: 145). Die doel van hierdie hoofstuk is dus om die spektrum van Suid-Afrikaanse aanbiedings wat rofweg onder die genre van die kabaret geklassifiseer word in die breë te ondersoek om sodoende te sien watter vorme van kabaret hier voorkom, hoe suiwer dit is en of die vorm op sigself sterk genoeg is om 'n toekoms vir die genre in ons land te verseker. Met Hoofstuk 3 in die gedagte, wil ek dan in hierdie hoofstuk onderskeid tref tussen kabaret teksskrywers, tradisionele kabaretkunstenaars, satiriese liedskrywers en skerpskerts komediantes ('stand-up comedians'). Hierdie onderskeid is slegs om die bespreking te fasiliteer en sodoende te poog om na elke faset wat kabaret aan ons bied, te kyk. Dit is uiteraard nie moontlik om alle kunstenaars, tekste en vertonings te bespreek nie. Ek gaan hoofsaaklik fokus op die Afrikaanse kunstenaars en gevolglik op kunstenaars soos Amanda Strydom, Hennie Aucamp, Nataniël en Niël Rademan. Ek kan egter nie hul werk as Afrikaanse kabaret stipeer nie, want meeste van die

kunstenaars soos Nataniël, Amanda Strydom, Pieter-Dirk Uys, ens. skryf nie net in Afrikaans nie, maar ook in Engels, Vlaams, ens. Daarom verwys ek in hierdie bespreking na Suid-Afrikaanse kabaret en nie slegs Afrikaanse kabaret nie. Uiteraard kan ek ook nie elke kunstenaar bespreek wat al in Suid-Afrika sy/haar hand aan kabaret gesit het nie. Hierdie is gevolglik net 'n kort oorsig oor etlike kunstenaars en slegs sommige van hul werke, soos nodig om die gevolgtrekking van my bespreking te kan staaf.

Kabaret het eers werklik in die 1960's sy kop begin uitsteek in Suid-Afrika. Die genre is, soos in Europa, gebruik as 'n wapen teen die regering, en het dus inderdaad Tucholsky se ideale vir die genre vergestalt. In Suid-Afrika het die apartheidsera in 1948 tot stand gekom. Die sosiale en politieke verdrukking van hierdie era het, soos in Europa tydens die wêreldoorloë, 'n ryk platform geskep vir 'n genre soos kabaret om sy beslag te kry.

Een van die eerste vorme waarin kabaret dan in Suid-Afrika aangebied was, was in radioprogramme soos dié van die komediant, Pip Freedman, se *The Pip Freedman Show* (1968-1985), *The Caltex Show* (1960-1969) en *Caltex Kaskenades* (1950's – 1960's), asook Fanus Rautenbach se program, *Staal Burger* (1962-1974). Pip Freedman het van die Suid-Afrikaanse multi-kulturele humor gebruik gemaak om karakters vanuit verskillende kulture te skep in 'n tyd waarin slegs die wit Afrikanerkultuur as noemenswaardig beskou is. Freedman het aan die 'nie-wit' gemeenskappe 'n stem gegee in 'n tyd waarin dit nie andersins gehoor kon word nie.

Die program, *Staal Burger*, het weer op spottende wyse kommentaar gelewer op politieke aspekte soos byvoorbeeld dié van vrees oor die bedreiging deur die sogenaamde “Rooi Gevaar” (kommunisme) en ander sieninge wat met die ideologie van die dag verband gehou het. Beide Freedman en Rautenbach se programme was hoofsaaklik slegs ligte vermaak, maar beide het fyn kommentaar gelewer op aktuele gebeure – een van die kabaret se intrinsieke eienskappe. Daarom kan hulle werk beskou word as voorbereiding vir die ontstaan van die kabaret genre in Suid-Afrika in die sin dat hul programme as't ware die ‘weg berei’ het vir die vestiging van satiriese vermaakvorme in Suid-Afrika.

Die Afrikaanse kabaret beleef voorts, veral sedert die tagtigerjare, 'n bloeitydperk. Behalwe vir die grootste rolspeler op die Afrikaanse kabarettoneel, Hennie Aucamp, is die ander belangrike name in die kabaretwêreld sedert die tagtigerjare wat genoem moet word, dié van Stephan Bouwer, Heidi Edeling, Alida White, Casper de Vries, Elsabé Zietsman, Ronel Kriel, Helena Hetteema, Nataniël, Amanda Strydom, Antoinette Pienaar, Trix Pienaar en Alexa Strachan (Snyman 1998: 76) en natuurlik David Kramer en Andre le Toit.

Om die presiese datum van die ontstaan van kabaret in Suid-Afrika weer te gee, is uiteraard nie so eenvoudig soos dit mag lyk nie. Amanda Swart is van mening dat as 'n mens pertinent na literêre kabaret as sulks verwys, en die term “kabaret” *per se* gebruik, 'n mens Hennie Aucamp se, *Met permissie gesê* van 1980 as die eerste werklike Afrikaanse kabaret kan beskou. Tog, voel sy, is daar heelwat verse deur vroeëre skrywers wat ook kabarettisties van aard is, veral wat inhoud betref (Swart 1994: 89). Sy verwys hier na Eugene Marais se “Skoppensboer” :

'n Druppel gal is in die soetste wyn;  
'n traan is op elk' vrolik' snaar,  
in elke lag 'n sug van pyn,  
in elke roos 'n dowwe blaar.  
Die een wat deur die nag  
ons pret beloer  
en laaste lag  
is Skoppensboer.

Gewis en seker is die woord:  
die skatte wat ons opvergaar,  
ondanks die sterkste slot en koord  
word net vir mot en roes bewaar.  
Net die pagters ons  
van stof en dons  
om oor te voer  
aan Skoppensboer.

Die heerlikheid van vlees en bloed;  
die hare wat die sonlig vang  
en weergee in 'n goue gloed;  
die dagbreek op elk' sagte wang  
en oge vol van sterreprag  
is weerloos teen sy groter mag.  
Alreeds begint die rimpel sny;  
oor alles hou die wurm wag

en stof en as is al wat bly:  
want swart en droef,  
die hoogste troef  
oor al wat roer  
is Skoppensboer

*L'Envoi*

Gewis is alles net 'n grap!  
Ons speel in die komedie mee  
geblindoek met 'n lamfer-lap  
wat selfs die son  
'n skadu gee.  
Wat treur ons tog?  
Viool en fluit maak nog geluid;  
en lank die nag wat voorlê nog.  
Al kan ons nooit volmaaktheid raak,  
nog blink die oog en gloei die huis  
wat heel die winter blomtyd maak.

Dus onverlee  
lag ons maar mee  
met elke toer  
van Skoppensboer! (Opperman 1974: 27-28)

Swart is van mening dat hierdie satiriese inslag teruggespoor kan word tot by die werk van I.D. du Plessis en skryf dat hy “heerlike musikale versies” geskryf het (Swart 1994: 98). Sy verwys veral na toonsettings wat deur Laurika Rauch gedoen is op byvoorbeeld sy *Ballade van 'n koningsdogter* en sy *Kaapse Moppies* soos bv. *Katrina*. Rauch se *Katrina* handel oor 'n prostituut van die Bo-Kaap wat voor haar deur staan en kyk hoe die matrose aankom – haar dag se werk gaan dus begin. Sy probeer so trots as moontlik lyk met haar hoed en rooi veer, “asof sy vir 'n vryer wag” – wat volgens Swart skreiende ironie is, want vir 'n prostituut is die matros nie werklik 'n vryer nie, net 'n voorsiener van inkomste. En dan volg die slotvers:

Katrina haat die lewe  
Katrina vrees die dood,  
Katrina gaan haar slentergang,  
Verdien haar bitter brood (Opperman 1974: 115-116)

Soos gesien in die vorige hoofstukke, is erotiek as tema 'n algemene verskynsel in die kabaret. Die gebruik van prostitusie as sosiale verskynsel en die

vergestalting van die liefdelose lewe van prostitute is gewilde materiaal vir kabarettiste. En daarom kan die ironiese en satiriese ghoemaliedjies van die slawe uit die 18de eeu ook tot 'n mate gereken word as kabarettistiese materiaal met hul onderliggende sosiale kommentaar. Etlike ander skrywers wat Swart noem wat dieselfde *fin-de-siècle*<sup>2</sup> manifestasie as Aucamp openbaar, is: Louis Leipoldt, Abraham de Vries, Wilma Stockenström, Karel Schoeman, Koos Prinsloo, Hettie Smit, J.F.W. Grosskopf en Alexis Retief (Swart 1994: 99). Ek sal Swart ondersteun in haar siening dat hierdie skrywers se werk definitief elemente van kabarettistiese aard bevat, aangesien kabaret immers 'n sameflansing van verskeie genres is en wesenlik handel oor sosiale kwessies of onderwerpe wat verskeie skrywers deur die eeue al aangespreek het. Maar om so ver te gaan as om te sê dat hierdie skrywers die eerste deure vir kabaret in Suid-Afrika oopgemaak het, is vir my vergesog. Ek stem wel saam met Swart as sy sê: “Al word hulle werk nie pertinent kabaret genoem nie, kan die meeste van hul werke in 'n kabaretvertoning gebruik word” (Swart 1994: 99).

In Hoofstuk 3 het ek verwys na die sogenaamde luisterliedjie wat met die tradisionele *chanson* vergelyk kan word. Hierdie vorm kan in die Suid-Afrikaanse konteks teruggevoer word tot by die werk van Koos du Plessis. Du Plessis (1945-1984) het die luisterlied in Afrikaans tot 'n hoogtepunt gevoer en daarmee die Afrikaanse liriek tot 'n tipe poësie verhef. Hier volg 'n meer onbekende voorbeeld uit sy werk wat aan die *Rapport* voorsien is deur Du Plessis se vriend Kallie Theunissen

---

<sup>2</sup> *Fin de siècle* beteken "die einde van die eeu". Die term word soms gebruik om die einde sowel as die begin van 'n era aan te dui, aangesien dit enersyds gesien is as 'n periode van degenerasie, maar terselfdertyd 'n periode van hoop vir 'n nuwe begin ingelui het. Die *fin de siècle* word meestal geassosieer met Franse kunstenaars, veral die Franse simboliste, en is beïnvloed deur die kultuurbewuste gees wat in Frankryk geheers het aan die einde van die 19de eeu. Die term word ook gebruik vir die groter Europese kultuurbeweging. Die *fin de siècle* het 'n belangrike rol gespeel in die ontstaan van modernisme.

Die term is ontleen aan die sogenaamde *Belle Époque*-periode wat kultuurgebeure oorheers het aan die einde van die 19de eeu in Europa, en meer spesifiek in Frankryk en/of Parys. Daarom word die Franse term behou.

Kunstenaars uit hierdie periode is byvoorbeeld die Franse digter, Stéphane Mallarmé (wie se werk as inspirasie gedien het vir die latere Dadaïsme, Surrealisme en Futurisme); musici soos Claude Debussy en Maurice Ravel; skilders soos Edvard Munch en toneelskrywers soos Oscar Wilde. *Salome* van laasgenoemde kan as 'n oorgang tussen die *fin de siècle* en die daaropvolgende Estetiese Beweging beskou word. Dit is dus duidelik dat die kunstenaars van die *fin de siècle*-periode 'n baie groot invloed op die kunstewereld as geheel gelaat het.



(bekroonde TV-regisseur) as voorbeeld van Du Plessis se siening van die ontwaking van swart nasionalisme wat nog sou kom:

'n Half vervalle dorpsotel  
onder in die doodloopstraat,  
waar mans die heel aand sit en praat  
oor vroue, rugby, hemel, hel;  
of nou en dan 'n glasie klink  
en op die land se toekoms drink.

Maar ver buite dié vreugdekring  
sit 'n klonkie by sy vuur;  
terwyl hy ou-ou liedjies sing;  
meet sy oog die nag se uur;  
skryf die Swart Hand teen die muur (Robinson 1992: 13)

Koos du Plessis is gevolg deur ander kunstenaars soos byvoorbeeld Anton Goosen, Lukas Maree en die meer alternatiewe groep Afrikaanse sangers soos Koos Kombuis en Johannes Kerkorrel (Swart 1994: 104). Die meeste van hierdie kunstenaars sal nie *per se* as kabaretkunstenaars gesien word nie, maar kan definitief beskou word as satiriese liedskrywers. Die stelling word later meer breedvoerig bespreek.

Wanneer daar na Suid-Afrikaanse kabaret verwys word, kan 'n mens nie anders as om die naam van Rosa Keet te opper nie. Rosa Keet was, volgens Hennie Aucamp, een van die belangrikste stukragte in die Afrikaanse kabaretwêreld. Danksy haar ondernemingsgees is *Met permissie gesê* in 1981 Johannesburg toe geneem waar dit die eerste Afrikaanse aanbieding in die Markteater was en vir ses weke lank in uitverkoopte sale gespeel het. Van Rosa Keet bestaan daar tans twee ongepubliseerde kabarette; die jongste hiervan, *Homo Erectus* – 'n groot sukses, volgens Stephan Bouwer (Aucamp 1994: 4) – doen 'n vergeefse ronde by uitgewers, ten spyte van gloeiende keurdersverslae. Verder was sy betrokke by die aanbied van lesings oor die skryf van lirieke en het sy groot werk gedoen met die vertaling van kabaret-*chansons*, onder andere 'Milord' en 'Maintenant' (Aucamp 1994: 4).

Volgens Aucamp is nog 'n naam wat nie vergete kan bly as daar gepraat word oor die geskiedenis van die Afrikaanse kabaret nie, dié van Merwede van der Merwe. Merwede se TV-reeks en haar nasionale simposiums rondom die luisterlied, is

mylpale in die geskiedenis van Afrikaanse kabaret. Verder het Merwe van der Merwe sanger-spelers soos Amanda Strydom, Wilna Snyman, Tobie Cronje en ander tot kabaretster-status opgebou (Aucamp 1994: 5).

Aucamp vermeld verder ook die naam en werk van Stephan Bouwer. Bouwer het met sy opvoerings, *Van Berlyn tot Babsfontein* (1988), *Op die Hartstog-boulevard* (1990) en sy Brecht-Eisler-program, met Marie du Toit, die verinternasionalisering van die plaaslike kabaretarties verder gevoer (Aucamp 1994: 5). Sangers soos Laurika Rauch het aanvanklik internasionale allure ontwikkel in Taubie Kushlick se Brel-programme, wat daarna bevestig is met die vertolking van die Brecht-songs in Stephan Bouwer se aanbiedings. Ook Jannie du Toit het baie gegroei as arties nadat hy, onder Bouwer se leiding, internasionale *chansons* begin sing het (Aucamp 1994: 5).

In die 1980's het kabaret 'n sterk oplewing gemaak met kunstenaars soos Pieter-Dirk Uys, Amanda Strydom asook Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band wat bestaan het uit André le Toit, Bernoldus Niemand (James Philips) en Dagga-Dirk Uys. Alhoewel hierdie kunstenaars uitvoerders van verskillende kunsvorme is, is hul kabaretkunstenaars in eie reg deurdat hul spesifieke kommentaar gelewer het op die sosiale en politieke stand van die land. Pieter-Dirk Uys het dit gedoen deur middel van sogenaamde skertskomedie, Amanda Strydom deur sang en teks, en Johannes Kerkorrel en die Gereformeerde Blues Band deur snydende lirieke. Die kabaretbeweging het baie direkte en spesifieke kommentaar gelewer op die regering en die sosiale wanorde in die land. Soos ek reeds gesê het, was Aucamp se *Met permissie gesê* seker die eerste poging tot kabaret in Suid-Afrika. Swart lig tog 'n interessante feit uit as sy daarop wys dat Aucamp se bundel *Wolwedans* (1973) die subtitel “'n soort revue” het. Aucamp beskou dus *Wolwedans* as sy eerste poging tot kabaret, wat uitsluitlik gemik was op 'n leserspubliek en nie op teatergangers nie (Swart 1994: 100). Die rede hiervoor, sê hy in 'n program aangebied deur die SAUK in 1987 getiteld *Musiek in die verhale van Hennie Aucamp*, was dat destydse gehore nog nie gereed was vir sy esoteriese kabaret wat literêr en dekadent was nie. Hy voel egter dat toestande intussen verander het en dat omstandighede in die land tans meer geskik is vir die aanbieding van onmiddellike, direkte en toeganklike kabaret wat teen die sosiale wanpraktyke kan rebelleer (Swart 1994: 100).

'n Kabaret teksskrywer wat ook genoem moet word en wat van die min is wat al gepubliseer het, is Etienne van Heerden. Hy het sy hand aan kabaret probeer waag met *Onder strenge provokasie* (1982), *Ekskuus vir die Wals* (1983) en heelwat later *Lied van die Boeings* (1998) (Swart 1994: 100). Van Heerden het gedurende die apartheidsera behoort aan 'n geheime groep wat skakeling gehad het met die ANC. Hy word beskou as 'n lid van die generasie skrywers wat baie bygedra het tot die verandering in die houding van die Afrikaner psige ten opsigte van 'n 'nuwe' Suid-Afrika.

In 1985 skryf Aucamp *Slegs vir Almal* wat gevolg word deur *Blomtyd is bloeityd* in 1987. Volgens Aucamp poog *Slegs vir Almal* om in die eerste plek te vermaak, maar met die uitgangspunt om intellektueel te bly. Hy voel dat, om die argument uit te spel, onwys sal wees. Volgens hom vat die titel met sy 'dinkfout' dit reeds saam. Die titel sinspeel op die 'Slegs vir...'-bordjies wat in Suid-Afrika te siene was in die apartheidsera. Hy sê verder dat die kabaret elemente van die sewe doodsondes bevat, maar dan veral met selfsug, inbegrepe by hoogmoed, en wellus handel. Die drang na selfhandhawing is 'n biologiese verskynsel omdat beide mens en dier ingestel is op oorlewing. Soms wil die geskiedenis dit egter so hê dat 'n mens liever die self moet aflê juis om die self te behou. Aucamp sê dat *Slegs vir Almal* strakker is as *Met Permissie gesê*,

omdat die tye meer gekweld en ernstig geword het. *Slegs vir Almal* getuig van verandering en gepaardgaande verwarring, onrus en bedruktheid, maar is uiteindelik optimisties. Dit glo dat 'n dinamiese kultuur eers binne 'n veelrassige en veeltalige en veelkulturele klimaat kan gedy, dat die land self sy mense gaan bind. (Aucamp 1985: 1-2)

Aucamp se *Blomtyd is bloeityd* (1987) moet ook genoem word. Dit handel oor die vrou wat vasgevang is in haar rol in die samelewing en in haar biologie. Aucamp beskryf dit as 'n revue waarin die vrou as blom gesien word wat op meer as een manier bloei. Maar dit wys haar ook uit as die langlewende omdat sy die draer van lewe is en dus die hoofbepaler van die kwaliteit van hierdie lewe word, en terselfdertyd so bo haar eie verganklikheid uitstyg. Aucamp se *Brommer in die boord*

(1990) is weer nie as kabaret bedoel nie, maar bloot as 'n 'boere-musical'. Tog, volgens Swart, is dit 'n logiese voortsetting van sy kabaretwerk (Swart 1994: 101).

*Oudisie!* was geskryf met die gedagte dat dit sy laaste sou wees. Die komponis vir hierdie kabaret was hoofsaaklik Nataniël, terwyl verskeie top-artieste van die Afrikaanse kabaretverhoog daarin opgetree het: Casper de Vries, June von Merch, Nataniël self asook ander Kaapse sterre. Aucamp sê dat hy hiermee hulde bring aan al die geslagte van toneelmense en die ryke erfenis van toneel. Sy inspirasie het hy, soos gewoonlik, by die mense in die parke en strate gaan haal. In die kabaret beeld hy twee spanningslyne uit: die een is die Teater van die Politiek en die ander die Politiek van Teaters. Dit bestaan uit die gebruikelike monoloë, sketse, kort eenbedrywe en lirieke wat op alles inspeel. Kultuurverwardheid is 'n deurlopende tema; so ook die ydelheid van kunstenaars, verwoord in byvoorbeeld "Die Lorelei van Langstraat". Liedere soos, "Desondanks" en "Nietemin" wat meer neig na die tradisionele romantiese nommers wat kabaret kenmerk, maar tog met 'n tikkie ironie aangebied word (Slabber 1991: 10). In die kabaret dryf Aucamp ook die spot met ons Afrikaanse sangers. Anneli van Rooyen en Bles Bridges loop veral deur (Slabber 1991: 10). Nog 'n effektiewe skets uit hierdie kabaret is waar 'n gemengde klas, seuns en dogters, wit en bruin en swart, in die onderwyser se Engelse klas sit, besig om Engelse kultuurwaardes aan te leer. Hulle behandel Milton se *Paradise Lost* en moet moeilike vrae oor hierdie verhaal beantwoord. Die Zoeloe-kind verstaan nie wat aangaan nie en sê in sy eie taal dat hy nie verstaan nie. Hierdie opmerking gaan glad nie goed af nie en die onderwyser verwys onder andere na hom as 'n "bobbejaan" en hy moet as gevolg van sy onkunde eenkant gaan staan met 'n plakkaat om sy nek. Dieselfde gebeur met die Afrikaanse leerling. Die onderwyser vra dan aan die kleurlingdogter 'n vraag, waarop dié antwoord: "Oe, fok, ek wietie. Daai's my gat se deksel." Mavis kry natuurlik dieselfde behandeling en die onderwyser keer hom uiteindelik noodgedwonge tot die slapende leerling, wat glad nie reageer nie. Uiteindelik begin die drie leerlinge met die ou Afrikaanse versie van CP Hoogenhout "Engels! Alles Engels! Engels wat jy sien en hoor, / In ons skole, in ons kerke word ons moedertaal vermoor." Die onderwyser begin intussen self Milton van vooraf opsê (Swart 1994: 204). Aucamp mag dalk hierdie kabaret in 1991 geskryf het, maar die konsep is steeds relevant, want vandag is die Afrikaner, seker nou meer as ooit, aan die baklei vir die behoud van sy moedertaal in sy skole en kerke.

Die teks handel verder oor die effek van oorlog op ons samelewing. Aucamp gebruik 'n baie sterk beeld met 'Die laaste soldaat'. Die skets begin met 'n enkele deurkosyn op die verhoog, 'n moeë soldaat wat binne die kosyn staan, sy rug na die gehoor gedraai. Oorlogsgeluide speel in die agtergrond en dan draai hy uiteindelik om na die gehoor en begin met sy monoloog (Swart 1994: 204). Daar is natuurlik ander tekste van Aucamp wat by hierdie een aansluit, wat ook beteken dat die anti-oorlogsgevoel een van sy gewilde temas was. Trouens, die hele idee van afskeid, of dan skeiding met dit wat jy lief het, vind sterk neerslag in sy werk. In *Met permissie gesê* skryf hy die bekende lied "Die lewe is 'n grenshotel", wat soldate as kanonvoer uitbeeld, asook twee sterk liedere "Guns are free in Angola" en "Lied van die verminktes":

Nkosi, sikhelel' iAfrika  
 in die lanfer van ons trou  
 Bulalani abatagati  
 om te handhaaf en te rou (Aucamp 1980: 29)

Bogenoemde bevat 'n verwysing na die huidige Suid-Afrikaanse volkslied (wat in 1980 nog die strydlied van die ANC was - beide destyds nog verbode); die vorige SA volkslied (derde strofe – wat terugverwys na die Anglo-Boere-oorlog; en die eerste strofe wat handel oor lojaliteit tot die dood teenoor die staat); en die moordkreet van Dingaan by Ungungundlovho tydens die moord op Retief (wat dui op rassespansing wat tydens die skryf van die kabaret weer sterk op die voorgrond was met die sogenaamde skole-opstande van 1976 -1978). Aucamp parodieër in die lied 'Die Stem', wat gesien is as die wit Afrikaner volkslied, met 'Nkosi, sikelel' iAfrika', wat die swartman se volkslied was. Die lied is ook ironies, want waar is die seën wat God vir Afrika bring as die gewande volkstrou net "lanfer en rou" bring? Boonop kon die Afrikaner ook nog nooit sy verlede vergeet nie ("maar in my gees suis die mortiere, / en in my hart sit die skrapnel") (Swart 1994: 254). "Bulalani abatagathi" eggo Dingaan se kreet: "Maak dood die towenaars" voordat Piet Retief en sy makkers vermoor is. Die lied vervolg verder:

Elders val die lentereëns  
 En roep die voëls die môre;  
 Maar hierdie aarde is verhard,

Sy vrugte doodgebore (Aucamp 1980: 32)

Hier kontrasteer Aucamp 'n utopiese “elders” waar die weer mooi is (weervoorspelling-metafoor) met die harde Suid-Afrikaanse werklikheid waar daar geen seën waar te neem is nie. Inteendeel, die “vrugte” of opbrengs van die land is volgens hom “dodgebore” met geen kans op lewe nie.

In “Guns are free in Angola” sê Aucamp “Die winde het verander”. (Hierdie sinspeling word later in die hoofstuk meer breedvoerig bespreek ). Elders in *Met permissie gesê* sê hy verder :“mans moet geteel word / (beginsels kan nie) ; / want mans is kanonvoer / (beginsels is nie)” (Aucamp 1980: 61). Hiermee stel hy die verwonge skep van lewe (‘teel’) gelyk aan die verwoesting van oorlog (‘kanonvoer’) en wys daarop dat nie een van die twee moreel regverdigbaar is nie. Trouens: in ‘n moreel-verarmde samelewing bestaan daar geen beginsels om dit te weerspreek nie.

Hierdie teks van Aucamp is 'n suiwer voorbeeld van die aard van die kabarettteks: die gesproke woord, hetsy in monoloog of dialoog, word afgewissel met musiek om die gesproke woord verder te interpreteer. Ook die gebruik van ironie, parodie en intertekstualiteit is tipies. Dit voldoen inderdaad aan Martie Verdenius se voorvereiste (sien Hoofstuk 3, p.42) dat jou hart minstens een maal in die verloop van 'n kabaret in jou lyf moet omdraai. En hierop sê Swart met reg: “Watter persoon wat hierdie gedeelte gesien of gelees het, sal nie geraak wees deur die geweldige afsigtelikheid en onmenslikheid – en futiliteit ook – van oorlog nie?” (Swart 1994: 211). Die soldaat as metafoor vir Suid-Afrika en die Suid-Afrikaner met sy geskiedenis, politiek en alles wat daarmee saamgaan, is 'n deurlopende verwysing in Aucamp se werk. Swart sê dat die soldaat ook dien as metafoor vir die geskonde erotiek, waaruit ook die beeld van (politieke) chaos duidelik sigbaar is (Swart 1994: 253). Die gebruik van die soldaat-metafoor om die keuselose en sterwende pion in die groter skaakspel van magsbelustigdes te beligaam, dra vir my verder by tot die universaliteit van hierdie kabaret van Aucamp. Die soldaat is tegelyk slagoffer en aanstigter van sinnelose geweld wat net verwoesting baar - in alle tye en op alle plekke.

Aucamp se laaste kabaret was *Die sewe doodsondes* wat gepubliseer is in 1996. Soos die titel aandui maak Aucamp van die sewe doodsondes gebruik om in 'n paar slim literêre sketse 'n vergrootglas te plaas oor die mens en sy grootste foute.

Myns insiens is Aucamp 'n literêre kabaretskrywer met 'n baie sterk polities-literêre inslag. Hy is van die min Suid-Afrikaanse kabaretskrywers wie se tekste gepubliseer is en in 'n mate vandag nog relevant is. Sy werk het dus nie net momentele effek op die samelewing gehad nie, maar kan steeds gebruik word as aktuele sosio-politiese kommentaar. As Aucamp dus gesien word as die vader van kabaret in Suid-Afrika, kan ek met baie sekerheid sê dat kabaret in hierdie land gespruit het vanuit 'n behoefte na vernuwing om verandering teweeg te bring. Hierdie behoefte is aangevuur deur die neerdrukkende omstandighede waarin Suid-Afrika homself bevind het ten tye van die grensoorlog en onder die ideologie van apartheid wat almal in 'n meer of mindere mate onderdruk het.

Die opstand teen die regering in die uitvoerende kunste het die deur oopgemaak vir ander kunstenaars om ook hul misnoeë uit te spreek teen die regering en gevestigde samelewing deur gebruik te maak van watter kunsvorm hul ookal beoefen het. Kunstenaars soos die skrywers Hennie Aucamp, Etienne van Heerden, en satiriese liedjieskrywers en kunstenaars soos Laurika Rauch, Coenie de Villiers, Johannes Kerkorrel, en komediantes soos Pieter-Dirk Uys en Casper de Vries, kon elk hul stempel kom afdruk.

In 1989 bied die ATKV Kobus Strydom se *Hoe's dit, my ou* aan. Ander kabarete volg daarna en Aucamp is van mening dat dit die gevolg is van die tydgees (Büchner 1989: 11). Hy reken kunstenaars was desperaat om oor dinge te praat wat die sosiale en politieke orde bedreig het en het dan die kabaret as genre gebruik omdat dit direk, emosie-belaai en onmiddellik is. Frustrasies en vrese kon binne die bestek van een vertoning tot uiting kom. Aan die anderkant is Casper de Vries op sy beurt weer van mening dat kabaret nie soseer as gevolg van die bekrompenheid van die samelewing floreer nie, maar juis as gevolg van die toename in sosiale en politieke vryheid gedy. Veral iemand soos Pieter-Dirk Uys het gehelp om die taboe's van vroeër te deurbreek (Büchner 1989: 11).

Tydens die apartheidsera het Uys humor as medium vir kritiek gebruik en so die absurditeit van die Suid-Afrikaanse regeringsideologie te ontbloot. Uys is seker die beste bekend vir sy karakter, Evita Bezuidenhout. Hy het 'n ou treinstasie op die dorpie Darling omskep in 'n kabaretteater (Evita se Peron) waarin hy ook self gereeld optree. Uys sê : “Forty-nine per cent vent anger versus fifty-one per cent entertainment has always been the sacred recipe. So there had to be more tickles than punches” Hy sê ook dat hy nooit self sy teks hoef te skryf nie, die politici doen dit sommer vir hom (Uys 2009).

Uys wil hom egter nie verbind aan die kunsvorm kabaret nie en sy kunstenaarskap daarmee inperk nie. Hy sien homself en sy kuns as iets wat nie behoort tot 'n enkele genre nie:

My werk sedert 1975 was instinktief: doen iets om die kat te voer, want my toneelstukke was verbied. Daar ontdek ek die wapen van ‘mass distraction’: humor. Lag vir vrees en maak dit minder vreeslik. Ontbloot politiek as 'n leuen en 'n moeras van korrupsie. Piss af die ouer geslag. Anargie: seksueel, sosiaal, intellektueel, teaterlik, geloof. Herontdek en verwerk ou formules dat niemand weet waar jy vandaan kom nie of gaan nie. Los Weimar uit en die Nazis. Cabaret het dit alles gedoen. Vat aan die vlam van gevaar. Wees bereid om jou lewe te verloor. Maar maak dit moeilik vir die vyand om jou vas te vang. Skeer jou bene en dra 'n rok en nooi in 'n elegante superster genoem Evita wat nie bestaan nie. Laat woorde uit haar mond die gehoor hyg, nie jou mond nie. Pas aan daagliks met die politiek en die vrees. Niks is buite perke nie, maar daar is altyd 'n nuwe manier om 'n politikus se broek af te trek. Kyk watter effek het Zapiro se onlangse spotprent gehad. Meer as enige artikel of boek. Laat mense lag en dan wonder vir wie lag hulle. Kabaret in SA beteken meer ‘ons het nie geld nie, g'n kostuums, g'n talent en g'n teks, maar dis Weimar! Nonsens. Niks met my te doen nie. (Uys 2008)

Uys mag homself dalk nie sien as deel van die kabaretbeweging nie, maar as jy na sy werk kyk, kan jy nie anders as om te dink aan die gebruik van die sogenaamde “*master of ceremonies*” (MC) van ouds nie. En, soos gesien in die vorige hoofstukke, is skertskomedie in wese 'n afsplitsing van die kabaret genre. Pieter-Dirk Uys se vroeë kafee-konserte is sonder lirieke. Hy maak hoofsaaklik van



monoloog gebruik, maar ook die kafee-konsert sluit iewers by 'n genre aan. In van sy ander werke maak hy egter toenemend van lirieke gebruik, soos byvoorbeeld in die *Poggenpoel-susters* (Swart 1994: 112). Uys kan oor sy kunstenaarskap sê wat hy wil, maar myns insiens is hy een van Suid-Afrika se voorste kabaretkunstenaars. Hy mag dalk nou wel nie musiek in sy vertonings gebruik nie, maar die sosio-politiese kommentaar wat hy lewer en die teks wat hy gebruik, is so sterk satiries dat hy definitief resorteer onder die kategorie van satiriese kabaretskrywers. In 'n onderhoud met Dorothea van Zyl sê selfs Aucamp dat “Pieter-Dirk Uys 'n volhardende politieke kabarettis is, en behou hom die reg voor om enige politieke party die les te lees, maar altyd hoogs toneelmatig, hoogs vermaaklik” (Van Zyl 2008).

In 1986, met die apartheidsera stewig onder die sterk hand van P.W. Botha, het Ralph Rabie, beter bekend as Johannes Kerkerrel, begin om politiese kabarette by kunstefeeste op te voer. Hy skop af met 'n uiters satiriese politieke kabaret saam met die skrywer Elmarie Kitshoff en die sangeres Lize Stassen by die Green Room in Kaapstad. Dieselfde jaar nog werk hy saam met 'n groep skrywers aan nog 'n politieke kabaret by die Black Sun. Die ‘alternatiewe’ verhoog in Suid-Afrika tydens die P.W. Botha-era was die eertydse Black Sun waar 'n kabaret soos *In search of Stoffel Botha's braincell* opgevoer is sonder vrees vir vervolging. Verder het die Grahamstadfees ook 'n ideale verhoog vir kabaret gebied (Swart 1994: 170).

Kerkerrel se kabaret het geboorte geskenk aan liedere soos ‘Wat 'n vriend het ons in P.W.’ en ‘O, Kapitaal wat woon in Krygkor’ waarmee hy 'n bekende Halleluja-lied parodieer en implisiete politiek-godsdienstige kommentaar lewer op 'n sogenaamde Christelik-Nasionale samelewing wat die beleid van die Nasionale Party slaafs nagevolg het asof daartoe gebied deur 'n Hoër Mag. Hy is in 1987 ontslaan uit sy pos by *Rapport* omdat hy van P.W. Botha se uitsprake gebruik het in sy lirieke. Daarna het hy voltyds begin sing onder die naam Johannes Kerkerrel en die Gereformeerde Blues Band. Die GBB het hulself teen die outokratiese bestel van die apartheidregering uitgespreek en hulself gesien as 'n demokratiese en nie-rassistiese groep. In 1989 stel hulle hul album vry, *Eet Kreef*. Uiteraard is die meeste van die liedere op die album verban, maar ten spyte daarvan was die album baie gewild onder die jonger garde. Hieruit het die *Voëlvry* toer gevloei wat op 4 April 1989 begin het (Hopkins 2006: 14).

Die *Voëlvry* toer was 'n landswye kampustoer wat omtrent 'n oproer veroorsaak het in stugge Afrikaner-kringe. Die toerlede het onder andere ook die nou ontslape James Philips as Bernoldus Niemand ingesluit. Dit het bykans gesneuwel toe dit aan die lig gekom het dat die Broederbond-beheerde kampusse paranoïes oor die konsert was. Die kwessies van vryheid van spraak was op die spel en studente het die verbanning van die konsert hand en tand beveg en alternatiewe lokale gereël sodat die toer ongehinderd kon voortgaan (Anon 2003).

By die Universiteit van Stellenbosch, die hartland van Afrikaans, het die verbanning tot een van die grootste samekomste in die geskiedenis van die kampus gelei. Uiteindelik het sowat 1500 studente die konsert bygewoon (Hopkins 2006: 164). Twee dae later het die *Voëlvry*-konsert die 3 Arts Teater in Kaapstad volgepak. Die toer het in Windhoek tot 'n einde gekom nadat iemand gedurende die konsert in die stad 'n wapen uitgepluk en die gehoor beveel het om op te hou dagga rook en hul eie drank in te bring. *Voëlvry* het na Club Odyssey in die gekleurde township in Windhoek verskuif waar dit amptelik afgesluit is (Anon 2003).

Johannes Kerkorrel was die eerste wit Afrikaanse sanger wat geheel en al deur die media en publiek aanvaar is (Anon 2003).

Koos Kombuis, ook bekend as André Letoit, is nie net 'n liedskrywer nie, maar ook baie bekend vir sy prosawerk en gedigte. Koos Kombuis en Kerkorrel skryf in 1988 die hoogs omstrede kabaret *Piekniek by Dingaen*. Dis oorspronklik aangebied deur KRUIK by die Grahmstad fees en later deur die Kinders van Verwoerd, met Marthinus Basson, Willie Fritz, Gustav Geldenhuys, Mark Hoeben, Marion Holm, Johannes Kerkorrel, Nataniël en Elma van Wijk. Die produksie het heelwat onmin veroorsaak. Veral tekste soos 'Wat 'n vriend het ons in PW' en 'Ek haat ou Tannies' (Swart 1994: 104) het groot opskudding veroorsaak. Daar moes sekere aanwysings in die teks aangebring word om dit meer 'van pas' te maak vir gehore en die aanbieding is selfs verskuif vanuit die hoofteater na die Nico Malan-Arena, wat op daardie stadium KRUIK se eksperimentele teater was. Mnr. Johan Esterhuizen het egter die wysigings as 'ongemotiveerde sensuur' bestempel en gesê dat die aanvraag vir kaartjies, ten spyte van die teenstand, groot was (Breytenbach 1988: 1). André le Roux sê die volgende van *Piekniek by Dingaen*: "*Piekniek* se

deelnemers plaas hulself in die geskiedenis wat hulle omring, van voor geboorte tot vandag. Hulle is nie blind nie. Hul waarneming is skerp en hul vingerwysings direk, al is dit nie deurgaans oorspronklik nie. Dit bly toeganklike vermaak, vrolik en ook nie té mak nie” (Le Roux 1988: 11).

Uit bogenoemde bespreking is dit duidelik dat Suid-Afrikaanse kabaret in wese protesunks is. Ek wil dit staaf met ’n paar uittreksels uit die produksie *Piekniek by Dingaan* wat ek as tekenend beskou van wat Suid-Afrikaanse kabaret is in terme van sosio-politieke kommentaar gemik op ’n ingeligte gehoor. Die eerste liriek open met ’n verwysing na die ongevoeligheid van die meer welvarende wit samelewing teenoor die noodtoestand in die townships illustreer, en reik titulêr terug na die periode voor die Tweede Wêreldoorlog met sy gewaande euforie van ekonomiese en politieke herstel. (Dit herinner ook aan die Aucamp liriek uit *Met permissie* gesê waarna hierbo verwys is.) Die titel is ontleen aan ’n toespraak van Lord Chamberlain, Britse Eerste Minister, voor die begin van die Tweede Wêreldoorlog. Die toespraak was belaaï met ironie, aangesien hy daarin verklaar het dat daar ’n periode van ekonomiese en politieke voorspoed op hande is en dat die opkoms van Hitler geen bedreïing in vir wêreldvrede inhou nie. Daarom lewer hierdie titel op sigself by implikasie sterk satiriese kommentaar op die politieke situasie van die vroeë 80’s in Suid-Afrika toe die NP-regering van daardie tyd ook ’n drogbeeld van voorspoed aan hul wit kieserskorps voorgehou het:

“Winde van verandering”  
Dis Vrydagaand, die volk staan tou  
Buitekant die Off-sales ding  
Dis stemme wat daar lag en spot  
En cash-registers wat daar sing  
Koerantopskrif sê Noodtoestand  
Dit meen daar’s townships wat daar brand  
Maar ek staan op die hoek en tuur  
Met my rug so teen die muur

(Koor)  
Knoop toe jou das, hier kom ’n ding  
Dis die winde van verandering  
Jy kan maar net jou liedjie sing  
Van die winde van verandering

Die non-white bus het opgedaag

Ek kyk hoe al die karre jaag  
Om pyp te maak is teen die wet  
Ek rook my laaste sigaret  
Om jou dood te werk maak nie meer sin  
My beursie bly maar altyd dun  
Maar al my weerstand is nou weg  
Ek het nie krag vir die geveg (Letoit 1988)

Nog 'n uittreksel wat ek wil voorlê, is “Swart September”:

Plant vir my 'n Namibroos  
Verafgeleë Welwitschia  
Herverstig hom in Hillbrow  
En doop hom Khayelitsha

September is die mooiste,  
Mooiste maand  
Violtjies in die voorhuis  
En riots orals oor die land

Hierdie strofe is 'n parodie op C. Louis Leipoldt se “Oktobermaand” wat die prag van die natuurskoon besing. Letoit sluit by die natuurtema aan met sy verwysings na die Namibroos en Welwitschia – beide woestynplante wat floreer in die regte omgewing. Maar die verwysing word tegelyk 'n snydende politieke kommentaar op die gedwonge verskuiwing en hervestiging van mense. In hierdie geval is dit swart mense wat in die township Kayelitsha (Xhosa vir “mooi huis”) gevestig word. As gevolg van die vestiging van mense in 'n omgewing waar hulle as't ware nie hoort nie, volg daar onvermydelike ‘riots’- verwysende na die opstande van die 1980's. Die lied vervolg verder:

Die swarte sonder pas  
O, die swarte sonder pas  
Skuifel langs die mure  
Red sy eie bas

In die strofe parodieer hy 'n ou Kaapse moppie – bekend gemaak deur Randall Wicomb – om die gewraakte paswet te kritiseer, en wys ook op die sosiale wantoestande – soos drankmisbruik (“hoenderkop”) en staatsgeweld (tyres wat brand; Casspirs en R-4's) – wat uit die toepassing van hierdie onmenslike wet gespruit het.

Dié aand was dit vrolik  
Om die vure;  
Gatiep was olik  
By die bure

Die tyres het gebrand  
Daar by Manenberg se kant  
Al die volk was hoenderkop  
Die Casspirs vol R-4's gestop

En die vroue by die draad  
Het eerste die gedruis gehoor  
Tjank maar, Ragel, oor jou kind  
Die bliksems het hom doodgemoer

Die voorafgande strofe verwys na die openingsreels van Van Wyk Louw se *Raka*: “Die vroue het hom eerste gewaar...” en dui op die gevaar van ontwording in ons midde. Dit verwys verder na die gebeure in Mattheus 2 wat Herodes se kindermoord in Bethlehem verhaal om dit as metafoor te gebruik vir die doodmaak van onskuldige kinders (soos byvoorbeeld Hector Pietersen) in die townships tydens die opstande.

Die swarte sonder pas  
Ja, die swarte sonder pas  
Vra die ousie by die rooi lig  
Waar die laaste road-block was

Jenna wou gaan hout soek  
Onderkant die spoor  
Vir 'n wit hand vol vuil note  
Het sy haar virginity verloor

Die strofe laat mens dink aan Klara Majola van DJ Opperman – sy was wit van binne as gevolg van haar onbaatsugtige liefde. Hierdie kind is egter geskend met vuil note as betaling omdat “sy het haar virginity verloor” het. Dit haak aan by vorige strofe (“ousie by die rooi lig”), en lewer kommentaar op prostitusie as middel tot oorlewing in 'n bestel waar armoede gedy. Die verwysing na “onderkant die spoor” versterk die gedagte van armoede verder.

O...  
Die hart is bitterkos  
Take-aways  
Met pap en wors

Dat liefde so tot haat kon gis,  
Dat reforms so kon afwas!  
Gonna, AIDS en sifilis  
Groei wild waar eers beloftes was

Die swarte sonder pas  
Ja, die swarte sonder pas  
Skuifel langs die mure  
Maak maar nog 'n las

Wat dra jy daar, my outa?  
Wat dra jy daar, 'n jas?  
Sy knoop is af, sy mou gelap  
Hy's vol gate soos Koos Sas

Die tema van geskonde erotiek kom hier ook sterk deur met die verwysing na seksueel oordraagbare siektes en die uitspraak dat “liefde so tot haat kon gis”. Net soos die erotiek geskonde is, is die samelewing ook deurdat die sogenaamde hervormings op niks uitgeloop het nie, en as't ware niks goeds “gebaar” het nie. Daar word verder ook implisiet verwys na ou kinderliedjies: “Almal dra 'n jas” asook “Die Lappop” – gesing deur Doris Brasch en Dawie Couzyn - wat dikwels uitgesaai is op die gewilde kinderprogram “Siembamba” van die destydse SAUK. Die ironie hier is dat die harde werklikheid geensins kinderspeletjies is nie. Armoede is hard en dodelik. Ook die gebruik van terme soos “outa” en “grootbaas” wys die afstand tussen ras en klas wat deur die apartheidsideologie in stand gehou is, duidelik uit.

Wat dra jy daar , my outa?  
Wat dra jy daar, my kwas?  
Ek dra, my grootbaas, oubrood  
Onder my jas wat netjies pas

Almal weet dit, en dis so  
Al klink dit ongelooflik:  
Die monument op Paarlberg  
Is nié argitektonies ooglik

Maar sou jy haar tog liefhê,  
Die ongerymde Moedertaal,  
Besef jy sy's met clones en pidgins  
Landwyd op die paal

En o, die vrees,  
O! Petrolbom  
Wat maak ons, china, waantoe hol ons

As die Pote kom?

Van Tafelberg tot in Transvaal  
Loop hensoppers weer deesdae kaal  
En is jy wit, bruin, swart of kerrie  
Kak almal in die symste taal

Hierdie deel verwys ook na die klem wat deur die nasionalistiese regering gelê is op die behoud van die Afrikaanse taal met die verwysing na die taalmonument op Paarlberg. Hierteenoor is die werklikheid dat geeneen van die ander inheemse tale so hoog geag is of op enige manier bevorder is nie. “Van Tafelberg tot in Transvaal” verwys na CP Hoogenhout se “Toekomstige Volkslied” en die FAK se ou vierkleur liedere wat uit die Nazi-tyd oorgeneem is om die nasionalistiese aard van die taalstryd verder te onderstreep. Die ironie wat Letoit hier wil uitwys, is dat ons eintlik almal dieselfde is (ons “kak almal in die symste taal”), en dat al hierdie stryde maar net gewaande pogings is om mag te behou.

Die swarte sonder pas  
O, die swarte sonder pas  
As die son sak loop hy hom gedurig  
In die ore vas

Die swarte sonder pas  
Ja, die swarte sonder pas  
Skuifel langs die mure  
Klou sy A.K. soos ’n lunch-boks vas

Hier is ’n duidelike verwysing na die aanklokreel en die toepassing van wet en orde deur die polisie (“ore”). Die effek daarvan is egter allermins rus en vrede, want die “swarte” klou aan sy A.K. – ’n Russies-vervaardigde masjiengeweer wat deur die sogenaamde terroriste in die stryd teen apartheid gebruik is. Uit die sluimerende onheil en rassspanning volg die laaste strofes waarin Letoit die lied, Die Stem van Suid-Afrika parodieer, wat op daardie stadium die amptelike volkslied van die Republiek van Suid-Afrika was. In plaas van die utopiese paradys bevolk met lojale burgers wat sal “lewe en sterwe” vir die vaderland soos dit deur die oorspronklike teks geskilder word, teken Letoit ’n prentjie van pyn en lyding in ’n land waarin armoede, geweld, misdaad, rassekonflik en politieke stryd die botoon voer. Maar, in plaas daarvan om die brandpunte aan te spreek, verkies die elite om dit eerder te ontken (te “treurnicht” – ontleen aan die van van die bekende regse politikus, dr AP

Treurnicht), en te suip en te dobbel in 'n casino in een van die tuislande (Sun City in die destydse “homeland” Boputhatswana). Die enigste trane wat wel gestort word, is dié van die swart mense in die townships wat met traangas bestook word. Teenoor apatiese wit groep, maak die swart mense hulle kinders (pikkaniens) groot vir die “struggle”. Dit is op sigself 'n wandaad, want die kind word groot gewens voor sy tyd en van sy jeug ontnem. In plaas van die pastorale “varkies oppas in die bone” soos die slaapliedjie *Trippe, Trappe Tone* suggereer, moet die kind die geweer opneem en in kamofleerdrag paradeer vir die stryd om Azania – die naam wat deur die swart strydgroepe – soos die PAC en ANC – gebruik is vir Suid-Afrika. Met die gebruik van hierdie naam skaar Letoit hom ook by die stryd teen apartheid, alhoewel hy kies om dit te doen met die wapen van die woord eerder as met 'n A.K. onder die blad:

Uit die blou van ons gekneusheid  
Uit die diepte van ons heimwee  
Oor ons ver verlate homelands  
Waar die tsotsi's antwoord gee

Oor ons afgebrande skole  
Met die kreun van honger kinders  
Rys die stem van al die squatters  
Van ons land, Azanië

Ons sal traangas, ons sal treurnicht  
Ons sal offer wat jy vra  
Ons sal dobbel in Sun City  
Ons sal suip vir Afrika

Die swarte vol lobola  
Skryf spogbriewe uit Angola:  
As, dat piknien groter was  
Om ook in camouflage te pas (Letoit 1988)

*Piekniek by Dingaan* was 'n groot bousteen in die ontstaan en vorm van kabaret in Suid-Afrika. Uit bogenoemde ontleding is dit duidelik dat hierdie teks sterk elemente van proteskuns bevat. Terwyl dit enersyds 'n ingeligte gehoor vermaak, lewer dit tegelyk satiriese sosio-politieke kommentaar met die aansny van nuusgebeure van die dag binne die breër Suid-Afrikaanse letterkundige konteks.



Richard van der Westhuizen en sy Sleutel-GATrevue (Groot Alternatiewe Tunes) het in hierdie jare ook noemenswaardige werk gelewer. Sy belangrikste medewerker was Locher de Kock. 'n Parodie uit hierdie 'revue' is Lochner de Kock se "Ek hou van 'n man" en verwys na Jan FE Cilliers se "Generaal de Wet" wat 'n ware man se kwaliteite beskry. Anders as die ideale van vaderlandsliefde en trou wat deur Cilliers voorgehou word, reken Van der Westhuizen en De Kock dat 'n man se manlikheid bepaal word deur sy vermoë om sy drank te vat, vroue te misbruik, baas te speel, politiek in pas te wees en as 'n macho-man in die volle sin van die woord te funksioneer - alles onder die dekmantel van skynheilige godsdienstigheid:

Ek hou van 'n man wat sy man kan staan  
Wat sy drank kan vat, en sy vrou kan slaan.  
'n Man is nie klip nie  
'n Man mag nooit opslip nie,  
'n Man moet rook en hard kan suip  
'n Vrou oorwin op die eerste date.

Ons hou van 'n man wat raak kan skiet  
Wat baas kan speel op ons gebied  
Wat 'n moffie kan neuk met 'n harde vuig  
En kommuniste verjaag uit sy Christenhuis.

'n Man is nie klip nie  
'n Man mag nooit opslip nie,  
'n Man moet rook en hard kan suip  
'n Vrou oorwin op die eerste date.

Ek hou van 'n man wat lekker kan vry  
Met 'n harde baard wat in ons wange sny.  
'n Man wat nooit in bad-olie bad,  
met harde hande wat ons vas kan vat.

'n Man is nie klip nie  
'n Man mag nooit opslip nie,  
'n Man moet rook en hard kan suip  
'n Vrou oorwin op die eerste date.

Ons hou van 'n man wat stink na sweet  
Wat alles van politiek en godsdienis weet.  
'n Man wat selfs nie die duiwel vrees,  
en 'n leier vir sy volk kan wees! (Swart 1994: 105)

Casper de Vries maak sy debuut in 1986 met sy produksie *Hello, Suid-Afrika!/Hello South-Africa!* In 1990 pak hy en Elsabé Zietsman 'n kabaret aan, *Ziets*

en *De Vries*, wat gelaai was met satire, liedere en komedie. In 1993 bied hy *Small talks* aan, 'n eenmansrevue met politieke satire (Swart 1994: 100). De Vries se werk neem baie dieselfde formaat aan as dié van Pieter-Dirk Uys. Hy skryf heelwat eenmanvertonings en, soos Uys, maak hy gebruik van stereotipiese karakterwerk om sosio-politieke kommentaar te lewer. Aucamp beskryf hom as 'n skerpskertser (stand-up comedian) (Van Zyl 2008).

De Vries is van mening dat die verskil tussen die gesproke en geskrewe woord by kabaret baie belangrik is, omdat dit hoofsaaklik 'n kunsvorm is wat in gesproke vorm aangebied word, maar ook gepubliseer kan word. Swart sê dat:

Heelwat kabarettiste voel dat hulle juis vanweë die afstandelikheid wat die geskrewe woord bring, nie hul tekste wil publiseer nie; ook vanweë die inhoudelikheid van kabaret en sy vinnige tempo en bootstelling aan tydverandering. (Swart 1994: 118)

In 1984 en 1985 het Elsabé Zietsman opgetree in Etienne van Heerden se *Ekskuus vir die wals*. Dit is dan ook hier waar haar talent as kabaret kunstenaar na vore gekom het. In 1989 tree sy ook in Stephan Bouwer se *Van Berlyn tot Bapsfontein* op, asook in drie ander kabarette naamlik: *Sleutelgat revue*, *Ziets en de Vries* en *The drival and the song*. In 1990 bied Elsabé Zietsman self *Cabaret Schmabaret* aan, geskryf deur Kevin Feather, waarin sy in die eerste helfte aantoon wat kabaret nie is nie, en in die tweede helfte wil illustreer wat dit wel is. Sy dryf die spot met mense wat dink kruheid, oppervlakkige politieke kommentaar of 'n lied in Frans is kabaret (Botma 1990: 6). Sy glo jy moet mense opvoed met sosio-politieke kommentaar, slim satire, intelligente humor en musiek. Hierdie oortuiging kan sekerlik as haar definisie van wat kabaret is gesien word (De Beer 1990: 5). In 1992 bied sy *Cover Girl* sowel as *Cliché* aan. In *Cover Girl* word haar sangtalent as een van haar beste bates bevestig. In *Small Change* (2004) geskryf deur Wikus du Toit bespreek sy die geskiedenis, wetenskap en kuns en wys hoe dit 'n integrale deel van ons lewens uitmaak. Dan het sy ook *In Glas* (1995) gedoen, 'n stuk geskryf deur Nataniël. Die kabaret trek paralelle tussen die bekende Duitse kabaretster, Marlene Dietrich, en 'n Suid-Afrikaanse vrou. Die stuk was baie gewild en is vandag steeds hoog in aanvraag. Vir die Oudtshoorn-fees in 1998 pak sy en André Schwartz 'n kabaret aan genaamd *Schwartz and Zietsman*. Gedurende hierdie tyd het sy ook die

aanbieding *Brecht* opgevoer vir die Goethe Instituut waarna sy dan in 1999 deur die instituut genooi is om verdere studies in Berlyn te kom doen. Met haar terugkoms het sy 'n splinternuwe kabaret op die been gebring, *A whole lot of human feeling*. In *Kaalgestroop* (2002) geskryf deur Deon Opperman, gaan sy op 'n reis om die waarheid van die 'self' te ontdek en te bespreek. In 2008 wen sy die Kanna vir beste musikale produksie met haar nuwe kabaret, *Agter Glas*. Dit is vir haar geskryf deur Emma Bekker. Hierdie is slegs etlike van die kabarette wat Zietsman tot dusver gedoen het. Al hierdie produksies getuig egter daarvan dat sy, soos 'n egte kabarettis, die waarde van interaksie met die gehoor verstaan en tot haar voordeel gebruik. Haar geheim lê dus in haar intimiteit met die gehoor. Haar kuns is egter nie net tot die Suid-Afrikaanse toneel beperk nie. Sy het selfs ook 'n paar suksesvolle kabarette by Duitse feeste uitgevoer (Retief 2004: 1). Zietsman kan gesien word as 'n tradisionele kabaretkunstenaar: sy skryf nou wel nie haar eie tekste nie, maar poog sedert die begin van haar loopbaan om die satiriese hart van kabaret aan Suid-Afrikaanse gehore oor te dra.

'n Belangrike figuur in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse kabaret is natuurlik die kunstenaar, Nataniël. Sy eerste volwasse kabaret was *Weird People* (1988). Daarna het *One Life* (1989), *Work of art* (1990) en *Summertime* gevolg (1990). Hier volg 'n uittreksel uit sy teks *Work of art*, wat 'n parodie is op die bekende lied "Under the Boardwalk" deurdat hy dit op die Suid-Afrikaanse situasie van toepassing gemaak het:

Daar in die grote stad  
op die plein  
staan 'n beeld van 'n man  
Hy word Paul Kruger genoem  
As iemand ons kan red  
sal hy kan

Onder die standbeeld  
Loop 'n groot straat verby  
Dis die pad na Sodom  
Wat ons land se jeug verlei

Hy is 'n monument  
Maar so verwaarloos  
Hy's so vuil  
Die swartes dwaal daar rond

Dis so 'n skande  
Dit laat my huil

Onder die standbeeld het ek my kar parkeer  
En in my beste rok  
Begin om die boosheid te besweer

Onder die standbeeld  
Het ek my leer laat staan  
Onder die standbeeld  
Het hul my gadeslaan  
Agter sy ore  
Het ek hom gewas  
Tussen die bene  
Met 'n terpentynkwas

Onder die standbeeld, standbeeld  
Oo la la la la laa  
Oo la la la la laa  
Onder my rok in  
Het 'n konstabel gekyk  
Ek sê, Kyk maar, Boet, kyk goed  
Dis hoe 'n boerestaat lyk

Maar toe ek omdraai  
Het ek byna mal, mal geraak  
Want Paul Kruger het gehoos  
En stadig sy oë oopgemaak

Ja, in die middel  
Van die gewas op die plein  
Toe sê Oom Paultjie  
Hy't 'n gewas op sy brein  
Ek sê, Oom Paultjie  
Dis net voëlmis daai  
As Oom eers skoon is  
Gaan ons weer koning kraai  
Hy sê, Ag meisie  
Moet almal nou hoor  
Ek het my tande  
In die oorlog verloor  
En buitendien sukkel ek ook nog  
Vreeslik met jig  
Ek sê, Oom Paultjie  
Maar dis Oom se plig!  
Hy't lank en stip na my gekyk. Toe sê hy,

Meisie, jy weet  
Vir 'n dame  
Ruik jy te veel

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. Werk hy byvoorbeeld met die Afrikaner se heimwee na vergange tye en die geloof dat net iemand soos Paul Kruger ons nasie kan red? En wat sê hy oor die leiers? Is die feit dat Paul Kruger net stip kyk, die “dame” aanspreek oor haar sweetreuk, erg besorg is oor die voëlmis en sy jig, 'n aanduiding dat leiers in die algemeen meer begaan is oor beuselagtighede as is oor hul taak as leiers? Of verwys hy na rassespansing en die stryd om geslagsgelykheid? Hoe dit ookal sy, dit is duidelik dat Nataniël hier gebruik maak van sosio-politiese ondertone as materiaal om kommentaar te lewer op die stand van sake in Suid-Afrika. En sy boodskap is duidelik dat die staat, volgens alle aanduidings, tot die dood toe siek is.

Hier volg nog 'n uittreksel - hierdie keer uit *Summertime*, “Bang”:

Ek sou wat wou gee  
 Om net een keer te hoor  
 Iets word hardop gesê  
 Al sê jy net dis oor  
 Soos helde loop ons rond  
 Ons lyk seker van ons saak  
 Meer ons laat niks gebeur  
 Is ons dan bang grootgemaak?

Geduldig bly ons wag  
 Ons kan ons glad nie versoen  
 Met dit wat dalk reg is,  
 Wat ons lankal moes doen  
 Al bly dit net by droom  
 Almal sien dit raak  
 En hul weet niks sal gebeur  
 Want ons is bang grootgemaak

En ek weet as ek jou hande  
 Skuldig voel op my  
 Ons moet eers dronk word van wyn  
 Voor ons die liefde bely  
 'n Duisend keer ontklee  
 Ons was amper naak  
 maar ons laat niks gebeur  
 Wie het ons so bang, so bang grootgemaak? (Nataniël 1991: 76)

Hier verwys Nataniël vermoedelik na die mens se onvermoë om die daad by die woord te voeg; die vrees vir verandering; en die vrees om eerlik te wees, oop te wees oor wat jy voel en waarna jy smag. Hy skryf dit toe aan die Suid-Afrikaanse Calvinistiese georiënteerde opvoeding, met die aangekweekte skuldkompleks waarmee Afrikaners so geïndoktrineer is dat hul liever met halwe waarhede sal saamleef as met die naakte waarheid. Die lied kom uit 'n tyd waarin die Calvinistiese skuldgevoel 'n groot rol gespeel het in die Afrikaner se lewenshouding. En, soos reeds gesê, het hierdie oortuiging nie altyd 'n positiewe invloed gehad nie. Nataniël wys ons dus op die negatiewe effek wat dit op die samelewing gehad het. Hiermee lewer hy sterk sosiale kommentaar wat destyds die groter Afrikaner mark ongemaklik in hul stoele sou laat.

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 (Swart 1994: 103). 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 manier belig dat jy nie anders kan as om daaroor te lag nie. Hy val dus onder al die volgende kategorieë - naamlik dié van tradisionele kabaretkunstenaar, satiriese liedskrywer en kabaret teksskrywer.

'n Naam wat ook genoem moet word, is die van Coenie de Villiers. De Villiers word gesien as een van Suid-Afrika se grootste liriek- en liedskrywers. Sy eerste album was *Skoppensboer* wat vrygestel is in 1982/83. Hierdie album het groot onmin veroorsaak in die konserwatiewe, hoofstroom Afrikanerkringe en die meeste van die snitte is gevolglik summier verban. Daarna stel hy *Die Reisiger* vry en weereens verbied die SAUK die uitsending van verskeie snitte op hierdie album. *Die Reisiger* word gevolg deur *Kruispaaie* met toonsettings van heelwat van Hennie Aucamp se lirieke. Hy het onderandere ook toonsettings gekomponeer vir Blomtyd is bloeityd.

De Villiers en sy gesin het gedurende die grootste deel van die tagtigs en beginneëntigs by sy skoonfamilie op die eiland Ciprus gaan bly waar hy dan *Amper Alleen*

skryf. De Villiers trek terug na Suid-Afrika ná die vrylating van Nelson Mandela in 1990 waarna hy dan *Hartland* vrystel wat handel oor die ‘donker hart’ van Suid-Afrika. De Villiers stel steeds gereeld albums vry en bly skryf oor Suid-Afrika en sy mense. Baie van De Villiers se lirieke handel oor Suid-Afrika, sy burgers en die probleme waarmee hier geworstel word. Hy kan dus beskou word as ’n satiriese liedskrywer op grond van die manier waarop hy fyn kommentaar lewer op die stand van sake in Suid-Afrika.

Anders as Elsabé Zietsman, is Amanda Strydom nie net alleen ’n sanger en kabaret kunstenaar nie, maar skryf sy ook haar eie lirieke en toneelstukke. Sy het ses eenvrou musiekteaterstukke, talle musiekproduksies en elf albums geskryf en geproduseer. In 1981 speel sy in Aucamp se *Met permissie gesê* by die Markteater in Johannesburg. In 1985 begin sy haar solo kabaretloopbaan in Garbo’s in Kaapstad. 1986 speel sy in ’n eenvrou kabaret by Club 58 in Hillbrow. In dieselfde jaar veroorsaak sy ’n groot skandaal tydens ’n kabaretvertoning by die Oude Libertas in Stellebosch toe sy die verbode swartmagteken vanaf die verhoog gee terwyl sy haar lied “Die Pas” wat handel oor die ongeregtigheid van die destydse paswette gesing het. Sy het hierdie lied afgesluit met die ‘Amandla’<sup>3</sup> kreet. Sedertdien is sy dikwels in die pers aangehaal as “Amandla” Strydom. Daarna begin sy in ’n depressiewe episode haar eie kabarette skryf, of ‘konserte’ soos sy dit noem (Retief 1996: 20-21). Die eerste was *Vrou in die spieël* met drie opeenvolgende kabarette uit haar pen: *State of the heart*, *The incredible journey of Tinkerbelle van Tonder* en *Diva*. Al drie hierdie kabarette bevat ’n storielyn waarin monoloog met *chansons* van ’n verskeidenheid ander kunstenaars afgewissel word. *Vrou in die spieël* bestaan egter uit ’n versameling uitsluitlik Afrikaanse lirieke. Soos eie aan die genre is die woord egter die belangrikste kommunikasiemiddel van hierdie kabaret. Anders as in die geval van haar ander drie kabarette bestaan *Vrou in die spieël* grotendeels uit Strydom se eie lirieke. Tematies bevat hierdie liedere heelwat ooreenkomste met die *chansons* van *Le Chat Noir* (Snyman 1998: 81). Maritha Snyman is van mening dat

tematiese ooreenkomste tussen kabaretliedere sluit gewoonlik kommentaar oor pretensie in hoë kultuur, blootlegging van die selftevreedenheid van die

---

<sup>3</sup> “Amandla” is die Xhosa-woord vir “vryheid” en was een van die strydkreie van die destyds verbanne ANC en PAC. Daarmee het sy haar onomwonde met die sogenaamde “struggle” vereenselwig.

middelklas en die bespotting van politieke en sosiale konserwatisme in. Ook die tydelikheid van die onvervulde liefde was in die *chansons* van *Le Chat Noir* 'n gewilde tema.” (Snyman 1998: 82)

Soos sy dan tereg uitwys word hierdie temas ook aangetref in Amanda Strydom se “Ek loop die pad” en “Hou vrou”.

Retief skryf dat Strydom se sterk *chanson* ‘Strydom/Amandla’ in die teken staan van swart humor wat volgens Rearick in sy boek *Pleasure of the belle époque*, kenmerkend van *Le Chat Noir* se *chansonniers* was. Dié outobiografiese lied verwys na haar verblyf in ’n inrigting vir sielsiekes, wat volg na die insident in Stellenbosch met die berugte gebalde vuus (Retief 1996: 21). Strydom beskryf haar situasie:

Strydom / Amandla manies depressief  
So staan dit opgeteken in my dokter se argief  
Ek praat te veel  
Ek lag te hard  
Daar’s stemme in my kop  
Die wanbalans is bipolar  
- ons sluit haar liewers op

My dokter is aansienlik  
Hy’s blond en bruingebrand  
’n Connoisseur in psigiatrie  
Gewerf in die buiteland  
Hy vra my oor my kleintyd  
My moeder en my pa  
Was hulle dalk ook depressief?  
Ek antwoord toe maar – “ja”

Hit me with valium  
Fill me up with lithium  
Stick me full of needles  
'cause I'm crazy crazy  
'cause I'm crazy

Die tralies voor my venster  
is vir veiligheid bedoel  
So sê nurse Van Staden  
en glimlag ewe koel  
En die dapperes bring blomme  
Die skugteres bly weg  
Die pers kom loer soos jakkalse  
En skryf:  
“Meisie, dit gaan maar sleg”



Ek vleg bedags macramés  
Speel smiddae terapie  
En saans help ek Dolores om met  
waardigheid te pie

In Junie word ek vrygelaat  
Ek's vet en lui gelê  
Die pyn en die vernedering  
Wat gaan die mense sê?  
Ek liefkoos nou my stilte  
Daar's watte in my kop  
My dokter het my mak gemaak  
Kyk  
Ek lyk nou nes die trop (Strydom 2004: 35)

Ook in hierdie lied gebruik Strydom stem en musiek effektief as dramatiese middele om die betekenis van die woorde te ondersteun. Die koor van dié *chanson* (hit me with valium, ens.) is 'n parodie op die popliedjie "I'm crazy with love". In die slot versterk sy enersyds die humor, maar lewer ook sosiale kommentaar op 'n samelewing wat individualiteit nie kan hanteer nie (Snyman 1998: 84).

'n Paar jaar verloop daarna voordat sy haar kabaret *Midnite Ladies* (1991) by die After Dark teater in Pretoria doen. In dieselfde jaar tree sy saam met die Amerikaanse kabaret ster, Julie Wilson, op in *Winners* wat 'n huldeblyk was aan liedjies wat die Oscar gewen het. In 1993 skryf sy haar eerste eenvrou stuk, *State of the Heart*, wat sy steeds op publieke aandrang dwarsoor die land opvoer. *State of the Heart* word gevolg deur *The Incredible Journey of Tinkerbelle van Tonder* in 1994 en *Diva* in 1995, wat sy as pleidooi geskryf het vir die kunste in Suid-Afrika. *Diva* word dan in 1996 verfilm en uitgesaai op SABC 2. 1997 stel sy werke saam van haar mentor, Hennie Aucamp, in 'n kabaret '*n Vuur gevang in Glas*, wat uitverkoop en hoog aangeprys word by die KKNK. In 1998 speel sy in *Nickelodeon*, 'n kabaretvertoning by Jargonelles in Johannesburg. In 2000 tree sy saam met Elsabé Zietsman op in 'n suksesvolle kabaret *Strydom en Zietsman – in alfabetiese volgorde* wat by die KKNK uitverkoop was. In 2001 skryf sy drie stukke: *Ligvoets*, *Die Taal van my Hart* en *Meisie sings the Blues*. In 2002 skryf sy haar klugtige begrafniskabaret, *Volstoom*. En dieselfde jaar ook *All by myself* en *Lady A*. In 2004 doen sy *Mooiweer en Warm* by die Aardklopfees wat gevolg word deur *Alles wat ek het* in 2005. Hieruit is dit duidelik dat Strydom se bydrae tot die Afrikaanse

kabaretkultuur moeilik oorskat kan word. Sy is uit en uit 'n tradisionele kabaretkunstenaar wat haar eie werk skryf, meestal optree in klein teaters met 'n intieme atmosfeer en met haar gehoor gesels oor menslike dinge, probleme wat ons almal op een of ander stadium in ons lewe mee kan vereenselwig. Nie net in haar kabarette lewer sy sosio-politiese kommentaar nie, maar ook is haar lirieke (wat nie noodwendig in haar kabarette voorkom nie) gelaai met aktuele kommentaar. As voorbeeld gebruik ek haar “Lied van die ou Suid-Afrika” waarin sy wys op Suid-Afrika se hartseer geskiedenis en die letsels waarmee ons nou sit as gevolg van die verkeerde keuses wat daar gemaak is deur die regering.

As ek eendag groot is, sal jy weet waarvan ek praat  
Eendag as jy ouer is, luister na my raad  
Dit lyk dalk nou onduidelik, want jy is nog 'n kind  
Jou hele lewe lê nog voor, jy sal die antwoord vind

Van kleins af hoor ek die refrein  
Van tantes, ma's en pa's  
Van dominees wat Sondae hulle donker togas dra  
Onderwysers wat sarkasties vir my sê hoe om te dink  
En leiers wat soos vasgehaakte langspeelplate klink

Vir lank het ek geluister, eerbiedig, soos dit moet  
Vir hul plesier gebokspring, gesukkel in die stoet  
Ek weet nie waar ek hoort nie, ek voel nog soos 'n kind  
My hele lewe lê nog voor, ek moet die antwoord vind  
Ek is al lankal veertig en word snags nog net so bang  
Vir die skadu's teen my venster en die krake in die gang  
Vir hebsug van 'n wêreld wat belustig is met mag  
Vir die jagters wat op loer lê om te moor en te verkrag  
En die lyke in KwaZulu, Boipatong en Mitchellsplain  
Was tot nou die dag net kinders, sonder sorge sonder pyn

Van kleins af hoor hul die refrein  
Van tantes, ma's en pa's  
Van predikers wat Sondae hulle helder toga's dra  
Van diktators wat begeesterd vir hul sê hoe om te dink  
En leiers wat soos vasgehaakte langspeel plate klink  
Nooit hoef jou kinders wat trou is te vra  
Wat beteken jou vlag dan, Suid-Afrika? (Strydom 2004: 24)

Net voor die eerste demokratiese verkiesing, in 1994, skryf Amanda Swart in haar tesis dat daar oor kabaret wisselende menings bestaan, veral oor die voorbestaan daarvan. Sy skryf dit grotendeels toe aan die vraag of die Afrikaner gereed is vir

kabaret in sy volle omvang. 'n Gebeurtenis wat hierdie vraag ontlont het, vind plaas in 1993 toe die Universiteit van Stellenbosch 'n studentekabaret, *Ja-Nee: die para se doks*, deur Linda de Jager, aangebied het. In hierdie kabaret is Chris Hani, die vermoorde swart aktivis, se kop as Hani-a-la-king op 'n skinkbord aangebied – in die konteks van die van Johannes die Doper. Hierdie kabaret is 'n pleidooi om vrede en harmonie in 'n land wat gekasty word deur soveel paradokse. Aanvanklik is Biko as martelaar gebruik. Hy moes sterf voor die aanbreek van 'n goue eeu; Johannes die Doper was ook 'n martelaar van die Christendom en die dood van Hani het die aktuele en meelewende aangegryp. Om aan te pas by die gebeure in die land is Biko vervang deur Hani. De Jager sê kabaret is tydgebonde en verander gedurig. Daarom het hulle die verandering voorgestel. Die gehore se reaksie hierop was egter baie negatief en verdoemend, soveel so dat die regisseur verskoning moes maak in die pers en die gedeelte uitgesny moes word (Swart 1994: 106). Verder was daar uitsprake dat Nataniël se *White Soul* wat handel oor selfmoord en die feit dat niemand daarvoor omgee nie, as platvloers en banaal beskou. Daar is ook gesê dat dit 'n gespot is met godsdienste en vol vloekwoorde en seksuele sinspelings is. Dit is gebeure soos hierdie wat Amanda Swart laat skryf het: “Dit laat mens wonder of die Afrikaner steeds te bang is vir homself, die werklikheid en die waarheid. Tog is dit ook nie moontlik om hom gereed te maak vir kabaret as jy hom nie daaraan blootstel nie” (Swart 1994: 106). In 1991 in 'n onderhoud met Coenie de Villiers in *De Kat* sê Aucamp dat *Oudisie!* sy laaste kabaret is, “want kabarettetekste verkoop moeilik in Suid-Afrika en 'n mens hou iewers op baklei omdat jy nie onbepaald kan testamente skryf nie”. Hy sê verder dat die nuwe Suid-Afrika waarskynlik iets anders wil hê. Swart sê: “Mens dink onwillekeurig aan die refrein uit *Oudisie!* ‘Die waarheid is soms ekstra bitter/Die groot publiek soek “glam” en “glitter”/wil vere hê en skuim en skyn/wat werklikhede laat verdwyn” (Swart 1994: 106). Tog bly Aucamp vol hoop vir kabaret. (Van Heerden 1988: 77-78). *Oudisie!* was egter nie Aucamp se laaste kabaret nie, maar meer hieroor later.

Amanda Swart het tog voor die draai van 1994 die indruk gekry dat kabaretgehoore gaandeweg groter geword het, asook meer verdraagsaam. Sy skryf dit toe aan die sosiale, ekonomiese en politieke veranderinge wat in die tyd plaasgevind het wat tot gevolg gehad het dat waardes en norme geskuif het. Soos sy sê:

Daar is baie om oor kommentaar te lewer, oor te kla, oor te spekuleer, oor te wonder. Ons samelewing met sy rassehaat, diskriminasie, klasseverskille en burgerlike diskrepanse bied veel stof tot nadenke vir die kabarettis. (Swart 1994: 107)

Bouwer het ook al reeds in 1990 geskryf dat die gesubsidieerde teater toenemend die randkultuur in hom begin opneem, wat die idee gewek het dat staatsteaters nie heeltemal koud gelaat word deur die sogenaamde ‘people’s theatre’ nie. Dit klop dan ook met Hennie Aucamp se geloof dat protesuns wat goed gemaak is en by wyse van kwaliteit so bestendig is, dikwels teen die sin van hul makers in, in die hoofstroom beland: “Warhol en Duchamps se werke land in nasional kunsgalerye; Kerkerrel, wat eers op kampusse verbied is, tree vandag enige plek op” (Bouwer 1990: 17).

In 1994 skryf Amanda Swart die volgende in haar doktorsale tesis : “We are experiencing similar political and social changes to those in Europe during the *fin-de-siècle*. Cabaret in South-Africa is growing because of these uncertainties” (Swart 1994: viii). Swart vergelyk Suid-Afrika verder met Nederland en Duitsland. Die Nederlandse kabarettis het homself bevind in ’n land met politieke vrede, sosiale voorspoed en ’n mentaliteit waarin alles aanvaarbaar was. Dit is dus moeilik vir die kunstenaar om standpunt in te neem in ’n klimaat waar alles aanvaarbaar is. Duitsland, aan die anderkant, het tydens die wêreldoorloë politiese onstabieleit ervaar en dus het die kabaret genre daar gebloom. Volgens Swart word hierdie tendens in ander sosio-politiese onstabiele lande ook aangetref, soos byvoorbeeld in Suid-Afrika. Dit bewys dat, vir kabaret om te kan oorleef, daar baie spesifieke sosio-politiese omstandighede moet wees (Swart 1994: viii). Hennie Aucamp skryf in sy programnotas van *Oudisie!*:

Die teater, wat onder meer getuienis aflê van die wêreld waarin ons leef, is nou self in die spervuur van armoede. Toneelbetrekkings is skaars; aanstellings onvas. In die Nuwe Suid-Afrika gaan die teater van Politiek onvermydelik ’n beslissende rol in die Politiek van Teater(s) speel. (Aucamp 1991)

Uit bogenoemde is dit duidelik dat kabaret in die vroeë neëntigs, met veranderende politieke situasies en gepaardgaande onstabiele sosiale omstandighede, stelselmatig meer aanvaarbaar en selfs meer gewild begin raak het. Al hoe meer kunstenaars het hierdie kunsvorm begin gebruik om, soos die voorlopers in die tagtigs, as spreekbuis teen die regering en dit wat verkeerd is, te dien. Selfs die publiek het die krag van die kunsvorm begin besef. Dit was inderdaad soos Swart gesê het: “Kabaret word uit nood gebore, politieke nood, sosiale nood, eksistensiële nood” (Swart 1994: 107).

Behalwe die sterk politieke en sosiale verdrukking en onderdrukking wat kenmerkend was van die apartheids-era, is ’n verdere element wat hand aan hand loop met hierdie groot verdrukking, die Afrikaner Calvinisme wat godsdienstige onderdrukking teweeggebring het. Hierdie groot ewel van ons samelewing was natuurlik heelwat meer aktief in die periode vóór 1994 as ná 1994. Hierdie tydperk het ’n samelewing gekweek van sondes en sondebokke. Dans is as sonde beskou en ligsinninge vermaak was as onwenslik beskou. Die eerste plate wat in Suid-Afrika gemaak is, getuig van hierdie Calvinistiese oortuiging: geestelike liederde deur kerkkore en solovertolkings van vertalings van Victoriaanse musiek was aan die orde van die dag. Daar is ook min tonale verskeidenheid in die vroeëre musiek. Dit was meestal in die majeur toonaard geskryf en baie dieselfde (Stegmann 1965: 2). Vir ’n volk wat geïndoktrineer is deur ’n godsdienstige beskouing soos Calvinisme, is ’n genre soos kabaret moeilik om te begryp, of dan eerder, te aanvaar. Volgens die Calvinistiese oortuiging het die Afrikaner die siening gehuldig dat die vreeslike en die verkeerde, en gevolglik die waarheid daaromtrent, eerder stil gehou moet word. Hiervolgens was temas soos byvoorbeeld molestasie, huweliksontrou en seksualiteit taboe. Maar kabaret glo weer daarin om dit wat verborge is, na die lig te bring, en die waarheid omtrent dit wat verkeerd is, op te blaas en in die publiek se gesigte te gooi: hoe groter die skokfaktor, hoe beter. Daarom reken ek dat Calvinisme ’n groot rol gespeel het in die aanloop tot en verloop van kabaret in hierdie land, en beskou ek dit steeds - in die gedaante van die sogenaamde Afrikaner-skuld-kompleks - as ’n bydraende impetus op die huidige kabarettoneel.

In 1994 vind die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika plaas waarin die ANC aan bewind kom. Tog het die einde van die apartheids-era, wat as platform

gedien het vir kabaret, nie die einde van die genre in Suid-Afrika beteken nie, want onder die nuwe regering ontstaan daar toe opnuut nuwe kwessies wat aangespreek moes word.

Tydens 'n lesing by 'n kabaretsimposium vra die skrywer Linda de Jager aan Hennie Aucamp watter kwessies ná 1994 dan nog deur kabaret aangespreek moet word. Hierop het Aucamp die volgende geantwoord:

Talle ideologieë laat geen soepelheid toe nie, en vereng die kabaret tot blote propaganda. 'n Kabaretskrywer se basiese tema was, en sal altyd wees, die sewe doodsondes. (En ook, wil 'n mens byvoeg, in Oscar Wilde se woorde, 'the seven deadly virtues'). (Aucamp 1994)

Kabaret in Suid-Afrika begin opnuut bloei met die groeiende gewildheid van kunstefeeste. Oor die 1991 Grahamstadfees skryf Engelbrecht: "Talle resensente by die fees is dit eens dat die kabaret die toneel oorskadu" (Engelbrecht 1991: 7). Tydens die Oudtshoornfees van 1997 is 'Kabaret' 'n afsonderlike inskrywing op die program. Tien kabarette word op die hooffees aangebied en nie minder as 29 op die rimpelfees nie (Snyman 1998: 76).

In 1994 wy die *South African Theatre Journal* 'n hele uitgawe aan die kabaret. Herman Pretorius beweer in die voorwoord tot die uitgawe:

Cabaret...played a major role in (the) revitalisation of the theatrical scene. All over the country people are still crowding in smoke-fille café-theatres and larger venues to experience the fun, abuse of 'civilised protest' of cabaret... (Pretorius 1994: 1)

Dat kabaret floreer in tye van krisis en verandering, is welbekend. Volgens Snyman het Aucamp al in 1978 beweer dat "kabaret teer op krisissituasies" (Snyman 1998: 76). Daarom meen Pretorius het kabaret, veral onder Afrikaners, as 'n kragtige vorm van protes ontwikkel. "It flourishes on the contradictions, paradoxes and extremes of our times" (Pretorius 1994: 1). Aucamp verskaf 'n ander perspektief wanneer hy beweer dat "sy affiniteite met die *fin de siècle*-gees hom in die kabaretrigting gelei het" (Snyman 1998: 76). Dit was waarskynlik dieselfde 'gees' wat aan die einde van die vorige eeu gelei het tot die ontstaan van die Franse kabaret

wat die vader van die moderne kabaret in Europa is (Snyman 1998: 77). Hier te lande was ons eie *fin de siecle* die waterskeidingmoment tussen die afsluiting van die apartheidsera en die aanvang van die demokratiese bestel onder die ANC-bewind.

Soos gesien in Hoofstuk 2 het kabaret in Frankryk ontstaan in 'n tydperk wat verwys na politieke prestasies, verbeterings en vooruitgang, maar ook na die voortdurende konflik, onenigheid en verval. In Suid-Afrika beleef ons die wonderwerk van vreedsame oorgang na demokrasie, maar die mite van die “nuwe Suid-Afrika” het al glans verloor in die aanskoue van groeiende armoede, geweld en misdaad. Vir Suid-Afrika, net soos vir Frankryk, was die eeuwending 'n tyd van politieke omwenteling – maar ook 'n tyd van ontugtering.

Soos wat die politieke leiers anargistiese denkrigtings van die werkersklas wat die regime begin het, bedryf, is dieselfde anargisme en toenemende ontevredenheid op grondsoolvlak ook vir die ANC-regering 'n bedreiging. (Snyman 1998: 78)

Op sosiale gebied is daar belangrike ooreenkomste tussen Frankryk en Suid-Afrika wat deur 'n eeu van mekaar geskei word. In Frankryk ontstaan 'n ekonomiese krisis tydens die vorige eeuwenteling. In Suid-Afrika is die werkloosheidsyfer tans ontsaglik hoog. Lyding en ontbering onder miljoene Suid-Afrikaners weens armoede neem daaglik toe. Tweedens kritiseer konserwatiewe moraliste in Frankryk van die laat 19de eeu die Republikeinse regering vir “unprecedented license: divorce, pornography, alcoholism, nudity on the stage, egoism, all seen as worsening symptoms of sickness and decline, or decadence” (Rearick 1995:32). Op eie bodem word die ANC-regering tans geblameer vir die stortvloed pornografiese materiaal wat deesdae vrylik beskikbaar is. “Dekadensie (het) fatsoenlik geword” toe dit duidelik geword het “dat die regime sou val...”. Dit gebeur “(altyd) in 'n kultuurkrisis soos die ondergang van 'n politieke bestel” (Herholdt 1994: 18) dat regerings “liberaal” word in die hoop om enersyds steun te behou, en andersyds daarmee die aandag van politieke mislukkings af te lei. Verder ontstaan daar in Frankryk onder die rykes – “(a) capitalist class...condemned to idleness and forced enjoyment, nonproductivity and overconsumption” (Rearick 1995: 33) – 'n wydverspreide obsessie met geestesiektes (Snyman 1998: 79). Hier is die insidensie van geestesiektes soos depressie, angssteurings en stres onder die boonste lae van die samelewing, tans ook opmerklik.

Hoewel daar nie in die oplewing van die Afrikaanse kabaretkuns sprake is van 'n 'beweging' nie – hoe ongestruktureerd ook al – is daar tog ooreenkomste met die kabaret van *Le Chat Noir*. Skerp kommentaar op die politiek van die Afrikanernasionalisme word reeds in die eerste kabaretteks van Hennie Aucamp aangetref. Pieter-Dirk Uys is bekend vir sy kritiek op alle politici en die kabarette van Nataniël kap onder andere na pretensie (Snyman 1998: 80). Paul Boekkooi skryf na die opvoering van *Die sewe doodsondes* in Pretoria oor Aucamp se werk die volgende: “Hennie Aucamp openbaar in feitlik al sy skryfwerk die besondere vermoë om die mens se mees verborge swakhede te ontbloot: presies dit wat elke individu intuïtief teenoor 'n buitewêreld wil verskans (Boekkooi 1991). In 1995 spreek Elsabé Zietsman kwessies soos emigrasie en die snelle groei van tegnologie aan en dryf die spot met die 'souties', in haar kabaret, *Twee van die beste* (Frost 1995: 11). Volgens Gabriël Botma neem Zietsman met hierdie kabaret die voortou in die stryd om die plaaslike kabaretkroon (Botma 1995: 4). In kontemporêre werk is parodie nie 'n poging om te ontvlug nie, maar juis om die historiese, sosiale en ideologiese kontekste wat bestaan, uit te lig (Hutcheon 1988: 25). Hierdie feit is vir kabaret baie belangrik, omdat kabaret juis nie wil vlug van die werklikheid nie, maar eerder die werklikheid aan die kaak wil stel (Swart 1994: 136).

Om werklik te sien en te verstaan waar kabaret vandaan kom en waarheen dit oppad is in Suid-Afrika, is dit sekerlik voor die hand liggend om te begin by ons land se sogenaamde kabaretkunstenaars en hul onderskeie opinies omtrent hierdie genre. Coenie de Villiers het gesels met 'n groep kunstenaars om presies agter die kap van hierdie byl te kom. Hy skryf in 'n artikel in *De Kat* dat Laurika Rauch kabaret sien as 'n teatervorm wat gedurig aan die verander is. Verder sê sy ook dat die kabarettis iets aan jou bied wat jou aanvaarde siening van die lewe beïnvloed (De Villiers 1991: 42-46). Laurika Rauch het opgetree in Aucamp se *Met permissie gesê* en in 1981 in die musiekspel *Van Berlyn tot Bapsfontein*. Rauch sê sy is nie 'n liedjieskrywer nie, net 'n interpreteerder (Bouwer 2007). Verder sê sy: “Ek weet ek probeer vermaak terwyl ek 'n spieël probeer ophou vir die luisteraar (...)” (Muller 2006). Rauch beskryf haar verhouding met die gehoor as 'n tipe gesprek wat sy met hulle het (Engelbrecht 2004). De Villiers skryf verder dat Richard van der Westhuizen meen, soos baie, dat die genre nie in 'n boks gedruk mag word nie, dat daar dus geen



definisie *per se* vir die genre moet wees nie, terwyl Elsabé Zietsman wil hê dat kabaret sosio-polities en satiries moet wees terwyl dit terselfdertyd ook vermaak (De Villiers 1991: 42-46). Jennifer Ferguson beaam dit en sê dat kabaret sonder provokasie blote satire is. Sy reken verder dat dit spontaan moet wees en dat daar geleentheid moet wees vir reaksie uit die gehoor. 'n Klein en intieme teater is dus volgens haar die aangewese venue (De Villiers 1991: 42-46). Casper de Vries wil hê dat kabaret 'n knypie in die binnebond van die samelewing moet wees. Die bestanddele vir 'n geslaagde kabaret is volgens hom musiek, sketse, ballet, ensomeer, terwyl die teks literêr moet wees om die intellek uit te daag (De Villiers 1991: 42-46). Stephan Bouver sê die ware eksponente van kabaret in Suid-Afrika is Hennie Aucamp, Casper de Vries en Nataniël, terwyl sommige ander by hulle aanleun, byvoorbeeld Laurika Rauch, Jennifer Ferguson, Natalie Gamsu en Joanna Weinberg. De Vries reken egter dat Zietsman ook wel egte kabaret doen (De Villiers 1991: 42-46). De Villiers skryf verder dat ander kunstenaars soms kabaret “pleeg” soos byvoorbeeld Pieter-Dirk Uys, Mark Banks, Johannes Kerkorrel, Phillip Moolman en Jannie du Toit. Nataniël sien kabaret egter in sy geheel en sê dit moet 'n ‘total production’ wees; die aanbieding, musiek, kostuums en beligting moet net so sterk soos die woorde wees. Amanda Strydom laat haar meer uit oor die musikale aspek van kabaret: “Elke song moet 'n storie vertel, passie hê, oor sadness beskik” (De Villiers 1991: 42-46). Sy sien kabaret beslis as proteskunst. Volgens haar het Hennie Aucamp dit die beste verwoord as “beskaafde protes”. En dit is heel duidelik te sien in Aucamp se kabaret *Met Permissie gesê*, waarin sy in 1981 opgetree het. Politieke en sosiale kwessies van daardie tyd (die grensoorlog en sensuur) is slim bespot, bespreek en aan die kaak gestel deur musiek en sketse. Sy voel verder dat die inhoud van die kabaret uiters belangrik is. As die inhoud sterk is, kan die kabaret funksioneer in enige teater of ruimte. Sy glo nie die kabaretruimte is die kernelement van kabaret nie. Sy sien haarself egter nie as 'n kabarettis nie. Volgens haar skryf sy eenpersoon musiekteaterstukke, nie kabaret nie. “Ek skryf nie kabaret nie, maar skryf in my liedtekste oor sosiale en politieke kwessies. Ek het dit in die 1980's gedoen en doen dit steeds” (Strydom 2009). Sy sien haarselfs slegs as 'n vertolker van kabaret. Dit is haar gunsteling genre om in te werk, want sy kan haarself as aktrise én sangeres daarin uitleef. “Maar dit is nie my eie werk nie, altyd dié van Hennie Aucamp” (Strydom 2009). Sy voel dat sedert Aucamp se kabarette daar nie weer van 'n Afrikaanse literêre kabaret gehoor is nie. Daar was 'n poging van Etienne van

Heerden met *Lied van die Boeings*. Sy voel hierdie is 'n groot leemte in Suid-Afrika, want daar is so baie om nog oor te skryf. “Daar is nog baie wasgoed om te doen. En of dit ooit gaan skoonkom, weet ek nie. Kabaret kan die foute vermaaklik en skreiend uitwys – of dit 'n land kan genees, betwyfel ek sterk” (Strydom 2009). Waarheid, hoop en lig – dit is haar universele boodskap en die rede hoekom sy voel gehore in Nederland ook van haar musiek hou.

Volgens die kabaretkunstenaar Niël Rademan hoef kabaret nie noodwendig te skok of huidig-relevante kwessies aan te spreek nie. Hy sien dit wel as proteskuns, maar om hierdie kunsvorm in 'n spesifieke boksie te plaas, is volgens hom inhiberend. Hy reken dat daar – ter inligting – nooit vergeet moet word dat die mens se behoefte tot vermaak intrinsiek deel is van sy / haar samestelling nie. Geen mens wil direk gekonfronteer word met krapperighede nie. Min wesens het die begeerte om uit vrye wil 'n lesing binne te stap – hul doen sit slegs mits die vermaakwaarde van hoogstaande gehalte is. Die kwessie wat aangespreek word moet goed verdoesel wees. Na afloop van die vertoning moet die gehoor “besef” dat daar 'n moontlike denkverskuiwing plaasgevind het. Hy sê:

Aan die begin van my loopbaan het ek verplig gevoel om politieke kommentaar te lewer. Ek doen nie meer nie. Indirek lê ek tog my eier. Ek lewer nou net kommentaar op baie subtieler maniere. Dis amper ondeursigtig. Ek verskuil niks. Maar my opinie is uiteindelik multi-interpretabel. (Rademan 2008)

Rademan spreek op die oomblik die idee van die oudwordende musikant / kunstenaar aan: dat ons hulle moet waardeer en respekteer vir die funksie wat hulle in die samelewing vervul het, en steeds doen; dat ons moet kennis neem waar ons vandaan kom. Hy probeer ook die publiek bewus maak van die bestaansreg van kabaret. Hy promoveer dus die genre as sulks in sy optredes. Hy vertel aan sy gehore die geheime van kabaretkunstenaars deur die dekades. Hy raak ook gedurig die taaldebat aan, asook die bestaansreg en trots wat die Afrikaner behoort terug te kry en te koester (Rademan 2008).

Frieda van den Heever, die nuwe opkomende begeleier en kabaretkunstenaar, sê dat sy nie baie polities-georiënteerde kabarette op die SA-verhoë gesien het voor

die Nuwe Suid-Afrika se “ontstaan” nie (bygesê, sy was moontlik nog te jonk in daardie jare). Daarom twyfel sy aan die ware identiteit van baie van die sogenaamde kabarette wat sy gesien het, maar sy glo dat die voortbestaan van die genre verband hou met die sosiale omstandighede. Sy sê die volgende oor die relevansie van kabaret in Suid-Afrika:

Ek voel egter nie die ‘val van apartheid’ het ’n groot invloed gehad nie. Apartheid op sosiale en ekonomiese vlak is nog alive, well en kicking. Daar word net nie genoeg kabaretkunstenaars geraak daardeur nie. Dus nie veel protes nie. Hartseer, maar waar (Van den Heever 2009)

Sy voel dat die kabaretkunstenaar soos die “watersoekers” moet wees in *Country of my Skull*: veranderinge voorsien, dit selfs veroorsaak; probleme moet uitlig, en dit aanspreek. Kabaret moet volgens haar die ware stand van sake (of die ingeligte persepsie daarvan) in ’n intieme omgewing bespreek. Sy wys egter uit dat dit nie saakmaak hoe sterk jou kuns of hoe goed die voorneme om verandering teweeg te bring is nie, dit sal jou niks baat indien die teater nie volloop nie. Tog, wat haar aantrek na kabaret, is die feit dat die kunsvorm mag en moet verander en dat soveel verskillende aspekte van die teater hier ontmoet.

Dat jy mag sê net wat jy wil (iets wat Suid-Afrikaners bitter moeilik vind, behalwe as deel van ’n skindersessie). Dat dit so lewendig en gehoorgebonde is. Dat die proses en die individualiteit daarvan soveel meer stimulerend is as net blote kommersiële vermaak. Die afbreek van die vierde muur. (Van den Heever 2009)

Uit bogenoemde is dit baie duidelik dat persepsies oor kabaret en wat presies dit behels van mens tot mens, en selfs van sogenaamde kabarettis tot kabarettis, verskil. Daar duik dus altyd weer iets en iemand anders op wat ook as kabaret en as kabarettis beskou kan word, maar wat nie heeltemal in vorige definisies pas nie. Daarom moet ’n definisie slegs ’n benadering wees, omdat kabaret hom juis nié laat definieer nie en sodoende dinamies bly aanpas by die tyd en die milieu (Swart 1994: 177).

Daar is reeds melding gemaak van die verskil tussen literêre kabaret en kabaret wat net vir blote ligter vermaak of vir die oomblik geskep word sonder dat daar sprake is van enige literêre waarde. Tog gebeur dit soms dat kabarette wat bloot as aktualiteitskabarette geskryf word, literêre status verkry. Swart skryf van 'n vraelys deur Linda de Jager waarin Hennie Aucamp antwoord dat sommige aktualiteitskabarette niks anders wil wees as net “'n oomblik in die wind” nie. Volgens Aucamp is die probleem met die meeste aktualiteitskabarette die feit dat sulke vervlietende materiaal moeilik agterhaalbaar is, want die meeste aktualiteitskabarette bestaan net in die kabarettis se kop, word selde neergeskryf, nog minder gepubliseer en feitlik nooit op video of plaat opgeneem nie. Dan is daar ander kabarettiste wat wel 'n literêre/estetiese/stilistiese oogmerk met hul kabarette het, byvoorbeeld Pieter-Dirk Uys en Nataniël. Albei bestee baie literêre aandag aan hul werk en bestendig dit in boek- en videovorm. Van Nataniël se tekste kan werklik as poësie gelees word (Swart 1994: 255). Lettie Pretorius het gesê dat Suid-Afrikaanse kabaret hoofsaaklik polities-satiries is, maar sluit nie die literêre en polities-literêre uit nie (Swart 1994: 176).

Swart sê dat as 'n mens na die veranderinge in ons land kyk, wil dit lyk of die werk van die kunstenaar, die skrywer, die toneelspeler en, natuurlik die kabarettis, tog nie tevergeefs was nie. Sy voel dat ons in sommige opsigte moontlik is waar Europa honderd jaar gelede was; tog het die stemme wat opgegaan het teen sosiale onreg, teen verpligte militêre diens, teen die eng Calvinisme wat die kerk se riglyn was, nie tevergeefs gepraat nie. Daar is begin om sosiale onreg te verminder, mense is meer tolerant met mekaar, selfs in die gestruktureerde kerk. Natuurlik is daar nog baie misverstande, wanbegrippe, konflik.

Kabaret het saam met die res van die kunste 'n 'statement' gemaak wat nie geïgnoreer kon en steeds kan word nie – en is dit nie die uiteindelijke doel van die satirkus, parodis en ironikus nie? Om die mens op sy swakhede te wys, is die werk van die kabarettis; om die swakhede te erken en herken, is die werk van die volk. Met die doel om dit reg te maak. (Swart 1994: 268)

Swart wys tereg uit dat kabaret uiteraard nie probleme kan uitstryk nie; dit kan nie konstruktief opponer nie, en dit kan ook nie met die massamedia meeding nie.

Kabaret is net so sterk soos sy aanhangers en teenstanders dit wil hê; dit is slegs die mondstuk wat veg vir geestelike en politieke vryheid (Swart 1994: 260).

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die ontstaan van kabaret in Suid-Afrika sterk gesetel is in die strewe na politieke vryheid en die behoefte om te praat oor sosiale ongeregtighede. Rademan is van mening dat kabaret nie slegs vanuit 'n literêre agtergrond kom nie, maar dat daar 'n sterk sosio-politiese dryfveer agter die ontstaan van die genre in Suid-Afrika was (Rademan 2009). En hierdie behoefte en verstaan van kabaret word steeds deurgevoer in 'n meerdere en mindere mate. Wat kabaret is en wie nou werklik as 'n kabaret kunstenaar gesien kan word, sal klaarblyklik altyd 'n debat bly waarvan niemand as die wenner gaan uitstap nie. Maar, dat daar in Suid-Afrika 'n ryk kultuur van kunstenaars is wat die nodigheid sien om sosio-politiese kommentaar 'n integrale deel van hul werk te maak, is duidelik. Of hierdie nou gebeur het deur middel van literêr-politiese kabaret of bloot aktualiteitskabaret, is nie ter sprake nie. Aucamp het dit gedoen deur literêr politieke kabarett tekste, so ook Uys en Nataniël; ander weer - soos Amanda Strydom, Johannes Kerkerrel, Koos Kombuis en Coenie de Villiers - doen dit deur hul satiriese lirieke, en Casper de Vries en Pieter-Dirk Uys deur die krag van komedie.

As daar dan oor die toekoms van kabaret in Suid-Afrika besin moet word, kan die argument na twee kante toe gaan. Die eerste word deur Pieter-Dirk Uys, alreeds in 1989, gestel

dat ons geen standaard hier het nie, geen standaard van kritici nie, geen standaard van skryf nie, geen standaard van humor of satire nie. Oorsee is daar meer teater as hier; dit is nie 'n politieke of sosiale ding nie. Ons het nie teater deel van die Afrikaner se kultuur gemaak nie; mense kyk eerder video's. (Bruwer 1989: 76)

Ek reken ons lewe in 'n land waar daar ná die apartheidsera vanaf politieke verhoë so hard gepropageer is om 'one nation' te skep dat ons te bang geword het om op tone te trap, te bang geword het om die harde naakte waarheid van ons omstandighede en ons land bloot te lê. Die Afrikaner Calvinisme het ook 'n groot hand in hierdie dilemma. Etlike kunstenaars kap regtig die spyker op die kop met hul kabaret. Dit is so dat baie van die kabarettiste poog om die konsep van satiriese sosio-politiese kommentaar toe

te pas, maar hoe hard en duidelik is die “waarheid” wat ons hedendaagse kabarettiste werklik uitspel? Die vraag is debatteerbaar, maar ek glo tog dat die Suid-Afrikaanse kabaret(tiste) Tucholsky se ideaal om kabaret te gebruik as middel om ‘nee’ te sê (Senelick 1993: 7) teen dit wat verkeerd is, koester.

In die laaste dekade het daar egter ’n nuwe tendens begin kop uitsteek onder die nuwe generasie waarin al hoe meer alternatiewe groepe begin sing het oor die kwellende kwessies en bekommernisse van hierdie generasie. Mandi Jordaan skryf dat alternatiewe Afrikaanse musiek daarvoor gaan dat die verhouding tussen die kunstenaar en die luisteraar op die kunstenaar se voorwaardes geskoei is en nie andersom nie (Jordaan 2009: 58). Dis baie agressiewe musiek met aanvallende lirieke. Hierdie kunstenaars draai nie doekies om nie, en tog geniet hulle groot aanhang onder die algemene publiek. Hier kan verwys word na groepe soos Fokofpolisiekar, Foto na Dans en Die Heuwelsfantasties. Die werk wat hierdie groepe doen en die effek wat dit op hul jong luisterraars het, laat ’n mens dink aan die destydse Johannes Kerkorrel en die GBB. Ek wil daarom so ver gaan as om hul in die kategorie van satiriese liedskrywers te plaas. As voorbeeld sluit ek ’n liriek in van Fokofpolisiekar uit hul album *Brand Suid-Afrika* (2006) wat handel oor die haglike toestand waarin Suid-Afrika homself bevind ten opsigte van onbeheersde misdaad, armoede, polarisasie tussen rykes en armes en vervalde menseverhoudings. Dit wys uit hoe blind en apaties Suid-Afrikaners in die algemeen geraak het daarvoor en rig ten slotte ’n sterk appél vir daadwerklike betrokkenheid tot die hoorder:

“Brand Suid-Afrika” :

Vir jou is daar nog messe wat wag  
in die bosse buite jou huis in die nag

ons sal mos veilig wees  
ons sal mos veilig wees  
ons hou ons gewetens skoon  
ons sluit toe die deur

ons het petrol gevat  
en ons het al ons brue afgebrand  
voordat ons aan die anderkant was

en ek besef nou  
en ek besef nou eers

bloed en yster  
bloed en grond  
bloed en olie  
bloed en grond  
bang en lui en desperaat  
daars niks nuuts onder die son nie  
en in die skaduwee  
brand Suid-Afrika

wat weet ek van eerlik wees  
my gewete syfer deur  
my wakker lewe is hierdie ou man se geheue

en ek besef nou  
en ek besef nou eers

bloed en yster  
bloed en grond  
bloed en olie  
bloed en grond  
bang en lui en desperaat  
daars niks nuuts onder die son nie  
en in die skaduwee  
brand Suid-Afrika

en ek besef nou  
en ek besef nou eers  
die ossewabrandwag  
het gisteraand die munisipaliteit opgeblaas

bloed en yster  
bloed en grond  
bloed en olie  
bloed en grond  
bang en lui en desperaat  
daars niks nuuts onder die son nie  
en in die skaduwee  
brand Suid-Afrika

en ons vir jou

landmyne van skuldgevoelens  
in 'n eenman-konsentrasiekamp  
jy kla oor die toestand van ons land  
wel fokken doen iets daaromtrent  
brand Suid-Afrika

(Anon 2006)

In aansluiting by die vermelde vermaaklikheidswaarde wat die kuns van groepe soos Fokofpolisiekar bied, sê die kunstenaar Niël Rademan die volgende oor die toekoms van Suid-Afrikaanse kabaret:

Ek sal 'n kabaretooplewing in gehore en praktiserende kunstenaars wil sien. Ek sal wil hê dat mense die woord 'kabaret' moet begin gebruik en nie bang hoef te wees hiervoor nie. Ek wil ook hê dat kunstenaars wat maak dat mense '...nie van "kêbery" hou nie' hulle sokkies moet optrek en ondersoek instel. Ek verstaan die beginsel dat kabaret proteskuns is wat poog om gehore op 'n intieme vlak te beïnvloed en te vermaak, maar die dae van pure vervreemding is verby. Nie eens 'n hond sal 'n nuwe toertjie leer as jy hom die healtyd met 'n stok gaan slaan nie. Tog, ek is nie bekommerd oor die toekoms van kabaret nie. (Rademan 2009)

Frieda van den Heever se droom vir kabaret in Suid-Afrika is dat daar soveel goeie kabarette opgevoer moet word, dat mense wonder watter een om te gaan kyk. Dat kabarette, saam met die briewe in die koerant of die politieke vergaderings, die forums vir bespreking moet begin skep. Sy hoop dat die publiek bewus moet word van die ongelooflike "appeal" wat kabaret kan hê, nie net as rokerige vermaak met meisies in sykouse nie, maar as wesenlike proteskunsvorm (Van den Heever 2009).

In 'n onderhoud met Hannelie Booyens verklap Amanda Strydom soos 'n ware kabarettis wat haar prikkel is : "Eerlikheid. Vreesloosheid. Mense wat die gawe het om teen alle opposisie in hulself te wees" (Booyens 2001: 8). Verder sê sy ook dat daar nog so baie is wat moet aangespreek word in ons land, "so baie om heel te maak...ons het nog 'n baie groot werk om hier te doen" (Booyens 2001: 8). "Mens probeer maar hoop en lig bring in jou werk. Dit stop my egter nie om te skryf oor wat ek voel en ervaar nie" (Strydom 2009). Haar lied 'Doekvoet' is ten slotte nie net 'n goeie voorbeeld van hoe sy voel oor wat sy ervaar in Suid-Afrika nie, maar die manier waarop sy dit sê sonder om doekies om te draai en daarmee die verkeerde te belig, is vir my tekenend van die tipe proteskuns wat die Suid-Afrikaanse kabaret hoop om te wees: direk, vlymskerp, op die man af, klinkklare *kabarett*.

Doekvoet deur die duister  
doekvoet deur die dag



voel vrede vir die vrede  
môre's nog 'n dag

Ons sleep ons voete stadig  
ons soek nie meer na lig  
ons ploeter voort met oogklappe  
oor die blou planeet se rug

Ons kyk maar sien niks raak nie  
ons hoor maar luister nie  
na die hulpkreet van die aarde  
as sy bloei en fluister nie

Belangriker as liefde  
belangriker as hoop  
is die mal gejaag na wapens  
wat 'n valse vrede koop

Kill the farmer  
kill the boer  
breek die skole af  
hit the woman rape the child  
niemand word gestraf

Bring offers vir die goue kalf  
en vat wat jy wil hê  
die wagne by die poorte  
sal vir niemand daarvan sê

Brand die blomme  
bou nog bomme  
wis die laaste walvis uit  
kap die reënwood wortel toe  
daar's baie om te buit

Kom ons sing kom ons dans  
moenie in die water mors nie  
kom ons maak 'n groot lawaai  
moenie in die water mors nie

Kom ons hou 'n groot party  
moenie in die water mors nie  
voor die aard ophou draai  
moenie in die water mors nie  
moenie in die water mors nie  
moenie in die water mors nie (Strydom 2004: 59)

## HOOFSTUK 5: GEVOLGTREKKING

Dit is duidelik dat die ontwikkeling van kabaret hand aan hand loop met die sosio-politieke omstandighede van die milieu waarin hy homself bevind. Hierdie invloede het tot 'n mindere en meerdere mate 'n effek op die inhoud van die genre, sy ontstaan en sy ontwikkeling. In Frankryk het die genre ontstaan uit 'n literêre beweging, maar ten spyte van die feit dat die literêre waarde van die kabaret bó die van die inhoud van die kommentaar geag is, is daar steeds sterk sosiale kommentaar gelewer. Die genre het verder in Duitsland ontwikkel waar dit mettertyd onderverdeel het in twee bene, naamlik *cabaret* en *kabarett*. Eersgenoemde was hoofsaaklik op vermaak ingestel, terwyl *kabarett* op sy beurt weer swaar gelaai was met sosio-politiese kommentaar. Daar het dus tot 'n mate twee denkrigtings rondom die kunsvorm ontstaan. Tog wil dit voorkom of *kabarett* as die meer suiwer vorm gesien word. Wat ek in die tesis probeer vasstel het, is watter denkrigting in Suid-Afrika gevolg word, met ander woorde: kan ons die sogenaamde kabaretgenre in Suid-Afrika bestempel as *cabaret* of as *kabarett*?

Dit wil vir my voorkom of kabaret in Suid-Afrika, soos in Duitsland, aanvanklik ontstaan het in 'n tydperk van sosio-politiese ontstuiinghede en dus meer geneig het na die *kabarett* rigting. Sedert die koms van demokrasie en die opkoms van 'n nuwe generasie wat nie werklik onder die swaar hand van apartheid en verdrukking grootgeword het nie, wil dit egter voorkom of al hoe minder kunstenaars werklik steeds sterk satiriese kommentaar lewer op die sosiale en politieke omstandighede. Daar is tog die enkele uitsonderings soos Pieter-Dirk Uys, Casper de Vries en Nataniël. Die rede hiervoor is onduidelik, en ek kan slegs hieroor spekuleer, want om te sê dat Suid-Afrikaners hulself in 'n tyd van voorspoed en vrede bevind, sal onwaar wees. Ons hoef in dié verband maar net te kyk na die hoofopskrifte van die koerante dag na dag. En met dié dat daar soveel verskillende opinies rondom die definisie (of dan : die gebrek aan definisie) van kabaret bestaan, bemoelik dit die situasie verder, want enkeles sal hulself uitgee as kabarettiste terwyl ander hulself glad nie daarmee wil vereenselwig nie.

Ten spyte van bogenoemde, is ek egter van mening dat die wortels van die Suid-Afrikaanse kabaret stewig veranker is in die *kabarett*-vorm van die genre en dat dit hier, soos in Duitsland, ontwikkel het in twee duidelik onderskeibare bene waarvan die een sterk sosio-politiese kommentaar lewer en die ander meer fokus op die vermaaklikheids- en literêre aspek daarvan. Dit is 'n genre wat definitief nie in almal se smaak val nie en daarom wend so min kunstenaars hulself uitsluitlik tot die skryf van kabaret. Tog bly elkeen van die kunstenaars in eie reg kabarettiste. Sommige doen dit deur skryfwerk, soos Pieter-Dirk Uys, ander met liriek soos Amanda Strydom en Foto na Dans, terwyl ander, soos Elsabé Zietsman, Niël Rademan en Frieda van den Heever, kabaret aanbied deur woord en musiek. Maar dit wil voorkom dat hul begrip van wat kabaret behels, korrek is en dat wanneer hul wel hul hand daaraan waag, hul poog om tog sosio-politiese kommentaar te lewer, al is dit slegs op 'n tong-in-die-kies manier.

Ek voeg ter afsluiting lirieke in van Amanda Strydom uit haar album, 'Verspreide Donderbuie', om te wys watter sterk aktuele kommentaar daar tog gelewer word deur woord en musiek in Suid-Afrika:

“Izinyanya/Die vergetenes”

Hier lê Sarie Marais  
ek wonder wat my oupa daarvan sou sê  
sy lê in die sand  
met haar kappie in haar hand  
en dit lyk vir my sy's aangerand

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

Izinyanya...die vergetenes

Liewe Jesus ek is klein  
hou my net vir langer rein  
ek woon hier in Suid-Afrika  
en ek's bang vir my oom  
en ek's bang vir my pa

Daar oorkant die vlei val 'n mooi rooi bom  
wat moet ek doen om hier weg te kom  
dis te ver om te loop, dis te duur om te vlieg  
en ek is moeg vir die mense wat vir my lieg  
Izinyanya...die vergetenes

Hier lê Sarie Marais  
ek wonder wat my ouma hiervan sal sê  
want sy lê in die sand met haar kappie in haar hand  
en dit lyk vir my sy's aangerand

Izinyanya...die vergetenes

Daar onder in die mielies langs 'n groen doringboom  
staan 'n uitgebrande trekker oor die ou dae en droom  
die voëls lê eiers in die enjinkap  
en die kinders het die sitplek al deurgetrap  
Inzinyanya...die vergetenes (Strydom 2004: 28)

Deur haar gebruik van oënskynlike tradisionele volksliedjies wat teruggryp na die “goeie ou dae” en dit te jukstaponeer met die kille werklikheid van seksuele en sosiale geweld en reddelose armoede in die huidige Suid-Afrika, lewer Strydom snydende kommentaar oor die werklike stand van die andersins geïdealiseerde reënboognasie. Volgens Amanda Swart is kabaret die perfekte manier om ons te herinner aan die rede vir ons bestaan, “to love, to accept one another and to live in peace” (Swart 1994: viii). Dis egter 'n baie idealistiese siening en in der waarheid 'n vergesogde strewe; tog sal daar vir die kabarettis altyd iets in hierdie samelewing van ons wees om oor standpunt in te neem en so te poog om die waarheid te ontbloot in die hoop om dit te laat seëvier. Aucamp beskryf dit so mooi wanneer hy sê : “Die kabaretskrywer is naamlik 'n vermomde moralis; 'n prediker met 'n narrekap” (Aucamp 1994). En dit was hy nog altyd: soms op 'n meer effektiewe manier as ander; soms in meer gunstige tye as ander; soms voor gehore wat honger is daarvoor en soms voor gehore wat die waarheid net wil uitspoeg. Dít is die wipplank wat ons ‘kabaret’ noem.

## BIBLIOGRAFIE

- Anon. 2003. Johannes Kerkorrel (Ralph Rabie) (Matriek 1977) [elektronies].  
Beskikbaar:  
<http://www.sasolburghigh.co.za/Biografie/JohannesKerkorrelBiography.htm> [2009, 7  
Januarie).
- Anon. 2006. Fokofpolisiekar: Brand Suid-Afrika [elektronies]. Beskikbaar:  
[http://www.lyricsmania.com/lyrics/fokofpolisiekar\\_lyrics\\_7257/brand\\_suid-afrika\\_lyrics\\_30227/brand\\_suid-afrika\\_lyrics\\_328134.html](http://www.lyricsmania.com/lyrics/fokofpolisiekar_lyrics_7257/brand_suid-afrika_lyrics_30227/brand_suid-afrika_lyrics_328134.html) [2009, 22 Oktober].
- Anon. 2008. Cabaret [elektronies]. Beskikbaar:  
[http://www.nodanw.com/shows\\_c/cabaret\\_essay.htm](http://www.nodanw.com/shows_c/cabaret_essay.htm) [2008, 5 Februarie].
- Appignanesi, L. 1975. *Cabaret: the first hundred years*. Londen: Methuen.
- Aucamp, H. 1980. *Met permissie gesê*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Aucamp, H. 1984. *Woorde wat wond: geleentheidstukke oor randkultuur*. Kaapstad:  
Tafelberg-Uitgewers.
- Aucamp, H. 1991. *Oudisie!* Programnotas, 28 Augustus 1991.
- Aucamp, H. 1993. Eksaminatorsverslag oor die volgende proefskrif: Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret. Kaapstad: Die Universiteit van Kaapstad.
- Aucamp, H. 1994. *Die sewe doodsondes in kabaretverband*. Lesing tydens Kabaretsimposium. 26 Februarie 1994. Opgeneem in die South African Theatre Journal 8(2): 5-25.
- Boekkooi, P. 1991. Vergeet Berlyn, Suid-Afrika het sy eie stem. *Insig* September: 28.
- Booyens, H. 2001. Haar kuns moet mense raak. *Die Beeld*, 9 Februarie: 8.

- Botma, G. 1990. Net te min om dié lyf. *Die Burger*, 24 Augustus: 6.
- Botma, G. 1995. Elzabé, kom slaat ons weer. *Die Burger*, 16 Desember: 4.
- Bouwer, A. 2007. Laurika van krag tot krag [elektronies]. Beskikbaar: [http://www.laurikarauch.com/laurika\\_docs/ktk.pdf](http://www.laurikarauch.com/laurika_docs/ktk.pdf) [2008, 5 Mei].
- Bouwer, S. 1990. Kabaret as 'n 'alternatiewe' kommunikasieverrigting. *Communicare* 9(2): 12-21.
- Breytenbach, K. 1988. G'n piekniek vir Dingaans in die Nico. *Die Burger*, 9 Augustus: 1.
- Bruwer, J. 1989. Woede met deernis. *De Kat*, Julie: 75-78.
- Büchner, L. 1989. Kabaret. *Die Taalgenoot*, Maart: 11.
- De Beer, K. 1990. Kabaret se doppie geklink. *Die Burger*, 23 Augustus: 5.
- De Villiers, C. 1991. Kabaret, kabaret – 'n huis met baie wonings. *De Kat*, Oktober: 42-46.
- Dwyer, P.G. & McPhee, P. (reds.). 2002. *The French Revolution and Napoleon: a source book*. Londen: Routledge.
- Eaker, S. 2000. *The cabaret artist's handbook/Bob Harrington*. New York: Watson-Guptill.
- Engelbrecht, T. 1991. Die jaar van die vrou in die kabaret. *Kalender-Beeld*, 5 Julie: 5.
- Engelbrecht, T. 2004. Voor op die wa [elektronies]. Beskikbaar: [http://www.laurikarauch.co.za/laurika\\_docs/vrae\\_2004%20THEUNISRAPPORTVRAE.pdf](http://www.laurikarauch.co.za/laurika_docs/vrae_2004%20THEUNISRAPPORTVRAE.pdf) [2008, 5 Mei].

Esslin, M. 1960. *Brecht: The man and his work*. New-York: Doubleday & Company, Inc.

Frost, P. 1995. Lung queen Zietsman proves local is lekker. *The Cape Times*, 14 Desember: 11.

Herholdt, F. 1994. Dán word erotika pornografie. *Insig*, Julie: 18.

Hopkins, P. 2006. *Voëlvry: the movement that rocked South Africa*. Kaapstad: New Holland.

Hutcheon, L. 1988. *A poetics of postmodernism. History. Theory. Fiction*. New York/Londen: Routledge.

Ibo, W. 1975. *Cabaret . . . wat is dat eigenlijk?* Amsterdam: Meulenhoff Educatief.

Ibo, W. 1982. *En nu de moraal . . . Geschiedenis van het Nederlands cabaret, 1936-1981*. Alphen aan den Rijn: Sijthoff.

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

Jordaan, M. 2009. Alternatiewe Afrikaanse musiek. *Abouttime* 6(1): 58.

Judson-Jourdain, G. 2005. Cultures of drink: song, dance, alcohol and politics in 20th century German cabarets [elektronies]. Beskikbaar: <http://courses.cit.cornell.edu/his452/Alcohol/germancabaret.html> [2009, 3 Oktober].

Lareau, A. 1991. The German cabaret movement during the Weimar Republic. *Theatre Journal* 43(4): 471-490.

Le Roux, A. 1988. Maar sak 'n bietjie Sarel . . . 'Piekniek by Dingaan' is geen koue pampoen. *Die Burger*, 14 September: 11.

- Letoit, A. & Kerkorrel, J. 1988. *Piekniek by Dingaan*. Klankbaan (privaatopname) voorsien deur Marthinus Basson.
- Muller, H. 2006. Tempo: Kollig op Laurika Rauch [elektronies]. Beskikbaar: <http://www.huisgenoottempo.com/kunstenaars/onderhoud/laurika-rauch/kollig-laurika-rauch-4-mei-2006> [2008, 20 Augustus].
- Nataniël. 1991. *Excuse me*. Waterkloof: Uni-Gen.
- Oberthur, H. 1984. *Cafes and cabarets of Montmartre*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, Inc.
- Opperman, D.J. 1974 (5de uitgawe). *Groot Verseboek*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers Bpk.
- Pretorius, H. 1980. *Inleiding tot 'Met permissie gesê'*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers Bpk.
- Pretorius, H. 1994. Editorial. *South African Theatre Journal* 8(2): 1-3.
- Rademan, N. 2008. Vraelys aan Niël Rademan, E-pos aan G.E. van der Merwe [elektronies], 2 Oktober. Beskikbaar E-pos: 14362899@sun.ac.za.
- Rearick, C. 1995. *Pleasures of the belle époque*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Retief, H. 1996. Vrou vol vuur en vlam. *Sarie*, 28 Augustus: 20-21.
- Retief, H. 2004. Ziets is teater. *Rapport: Perspektief*, 31 Oktober: 1.
- Robinson, M. 1992. En steeds werp Koos sy skadu. *Rapport*, 19 Januarie: 12-13.



Segel, H.B. 1987. *Turn-of-the-century cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*. New York: Columbia University Press.

Senelick, L. (red). 1989. *Cabaret performance: Europe 1890-1920*. New York: PAJ Publications.

Senelick, L. (red). 1993. *Cabaret performance: Europe 1920-1940*. Londen: The Johns Hopkins University Press.

Silverman, D.L. 1989. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France*. Londen: University of California Press.

Slabber, C. 1991. Kyk wie slaan toe by *Oudisie!* uit. *Rapport*, 8 Desember: 10.

Snyman, M. 1998. Kabaret van die fin de siècle: *Le Chat Noir* en Amanda Strydom se 'Vrou in die spieël': 'n vergelykende blik. *Teorie vir Letterkunde*, Mei 1998: 76-90.

Stegmann, F. 1965. Hierdie plate het vandag baie seldsaam geword. *Die Burger*, 12 Junie: 2.

Strydom, A. 2004. *Kaalvoet*. Parklands: Genugtig! uitgewers.

Strydom, A. 2009. Vraelys aan Amanda Strydom, E-pos aan G.E. van der Merwe [elektronies], 4 Mei. Beskikbaar E-pos: 14362899@sun.ac.za.

Swart, A. 1994. Die poëtika van die liriek in die Afrikaanse literêre kabaret. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Kaapstad: Die Universiteit van Kaapstad.

Willet, J. 1987. *The new sobriety: Art and politics in the Weimar period*. Hampshire: Thames & Hudson.

Uys, P.D. 2008. Vraelys aan Pieter-Drik Uys, E-pos aan G.E. van der Merwe [elektronies], 18 September. Beskikbaar E-pos: 14362899@sun.ac.za

Uys, P.D. 2009. Pieter-Dirk Uys [elektronies]. Beskikbaar: <http://www.pdu.com> [2008, 13 Desember].

Van den Heever, F. 2009. Vraelys aan Frieda van den Heever, E-pos aan G.E. van der Merwe [elektronies], 1 Mei. Beskikbaar E-pos: 14362899@sun.ac.za.

Van Heerden, E. 1988. Op die Hartstog-boulevard. *De Kat*, Julie: 76-78.

Van Zyl, D. 2008. Gedagtes oor kabaret: Dorothea van Zyl in gesprek met Hennie Aucamp [elektronies]. Beskikbaar: [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=57822&cat\\_id=248](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=57822&cat_id=248) [2009, 24 Oktober].