

**'n Onderzoek na George Weideman as**  
**dramaturg**

deur

**Christina Maria Beuke-Muir**

Proefskrif aangebied ter voldoening aan die vereistes vir die graad

**Philosophiae Doctor**

in die

Fakulteit Geesteswetenskappe

Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans

Universiteit van die Vrystaat

BLOEMFONTEIN

November 2010

Promotor: Professor H. P. van Coller

Ek verklaar hiermee dat die proefskrif wat hierby vir die graad PhD aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit of fakulteit ingedien is nie. Ek doen hiermee afstand van die outeursreg in die proefskrif ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.



.....

Christina Maria Beuke-Muir

## ERKENNING

Ek spreek my opregte dank uit teenoor die volgende persone:

My promotor, prof. Hennie van Coller, vir sy toegewyde ondersteuning en raad met die skryf van hierdie proefskrif. Deur sy leiding is hy die status van akademiese rolmodel waardig.

Prof. Aldo Behrens, my mentor en raadgewer, veral ten opsigte van verworwe kennis en ervaring wat hy met my gedeel het rakende sy noue samewerking met George Weideman. Wat ek van die teaterpraktyk en “spel” weet, het ek van hom geleer.

My kollegas, dr. Herman Beyer en mev. Petronella Genis wat geduld beoefen het, en my voortdurend ondersteun het.

Die Universiteit van Namibië wat my finansiële ondersteun het om my navorsing te doen.

My man, Chris Muir, wat my in liefde verduur en aangemoedig het. Ook vir die bystand op die gebied van die ewig-ontwykende tegnologie is ek hom baie dank verskuldig.

Cor en Rika, Adriaan, Jan-Willem en Marjanne, Cheryl en Riyaz, Andrew en Giulia, en klein Alandrin wat my moed ingepaat het, vir my kos gemaak het, en my herinner het aan die lewe HIERNA.

Lochna Meeser wat my werk met toewyding geproeflees het.

Die God wat hom opnuut op allerhande maniere aan my openbaar het.

**Opgedra aan Ma Babs, Pa Ters,  
Chris en die kinders.**

**met waardering**

1	HOOFSTUK EEN: INLEIDING	1
1.1	Die oeuvre: 'n teoretiese agtergrond.....	1
1.1.1	Die term <i>oeuvre</i> .....	1
1.1.2	Die term <i>outobiografies</i> .....	2
1.1.3	Literatuurwetenskaplike benaderings .....	5
1.1.3.1	Resepsie-ondersoek	5
1.1.3.2	Die psigoanalitiese benadering	11
1.1.4	Die terme <i>genre</i> , <i>kode</i> en <i>periodisering</i> .....	13
1.1.4.1	<i>Genre</i>	13
1.1.4.2	<i>Kode</i> en <i>periodisering</i>	14
1.1.5	Eenheidsaspekte in 'n oeuvre .....	17
1.1.5.1	Inleidend: voorbeelde van eenheidselemente in die poësie en prosa	17
1.1.5.2	Eenheidselemente in die drama	18
1.1.5.3	Eenheidselemente in die oeuvre	19
1.1.5.4	Die geval Weideman	19
1.2	Die drama-oeuvre van George Weideman .....	22
1.2.1	'n Oorsig .....	22
1.2.2	Die drama-oeuvre binne die oorkoepelende oeuvre as geheel: hipoteses.....	23
1.2.2.1	Sleutelwoorde (alfabeties)	24
1.2.2.2	Teaterpraktyke	26
1.2.2.3	Temas	27
1.2.2.4	Karakters en dramatis personae	27
1.3	Literatuuoroorsig .....	29
1.3.1	Literatuur oor Weideman se oeuvre.....	29
1.3.2	Literatuurteoretiese bronne .....	31
1.4	Werkswyse vir die bestudering van Weideman se drama-oeuvre.....	31
1.5	Samevattend .....	33
2	HOOFSTUK TWEE: GEORGE WEIDEMAN: 'n BIOGRAFIESE OORSIG	35
2.1	Inleidende opmerking.....	35
2.2	Die begin: 1947 tot matriek.....	35
2.3	Leerder en leraar, gesinsman en openbare figuur .....	36
2.4	Oeuvre en skryfprosesse.....	39
2.4.1	Inleidend .....	39
2.4.2	'n Chronologiese opname .....	40
2.4.3	Kreatiewe eras.....	43

2.4.4	Bekronings en toekennings .....	44
2.5	Invloede en voorliefdes .....	45
2.6	Religieuse beskouings, en die einde.....	47
3	HOOFTUK DRIE: POËSIE .....	49
3.1	Inleiding .....	49
3.2	Werkswyse .....	50
3.3	<i>Hondegaloppie</i> (1966) en <i>As die son kliplangs spring</i> (1969).....	50
3.3.1	Ontvangs .....	50
3.3.1.1	'n Algemene oorsig: verse oor 'n geliefde streek	50
3.3.1.2	Struktuur	51
3.3.2	'n Verdere interpretasie .....	51
3.3.2.1	Ruimte	51
3.4	<i>Klein manifes van 'n reisiger</i> (1970) .....	52
3.4.1	Ontvangs .....	52
3.4.1.1	'n Algemene oorsig: ruimte en metatekstualiteit	52
3.4.1.2	Raakpunte met ander digters	53
3.4.2	'n Verdere interpretasie .....	53
3.4.2.1	Metatekstualiteit	53
3.4.2.2	Ruimte, oorlogsgeweld en politieke onreg	56
3.4.2.3	Voordragverse	56
3.5	<i>Hoera hoera die ysman</i> (1977).....	57
3.5.1	Ontvangs .....	57
3.5.1.1	Inleidende opmerking	57
3.5.1.2	Politieke onreg en die ruimte van die landskap	57
3.5.1.3	Raakpunte met ander digters, en Bybelse intertekste	59
3.5.1.4	Satire	60
3.5.2	'n Verdere interpretasie .....	60
3.5.2.1	Inleidend	60
3.5.2.2	Politieke onreg, oorlog, <i>grens</i> as ruimtelike begrip en uitbuiting van die natuur	60
3.5.2.3	Metatekstualiteit	63
3.5.2.4	Fragmentering: tipies van die epiese teater	64
3.5.2.5	Die uitgeworpe karakter	65
3.6	<i>Uit hierdie gryns verblyf</i> (1987b).....	65
3.6.1	Ontvangs .....	65

3.6.1.1	'n Algemene oorsig: 'n positiewe evaluering	65
3.6.1.2	Metatekstualiteit en verset teen oorheersing	66
3.6.1.3	Raakpunte met ander digters	69
3.6.2	'n Verdere interpretasie .....	69
3.6.2.1	Musikale intertekste	69
3.6.2.2	Metatekstualiteit en die bonatuurlike mitologiese karakter	70
3.6.2.3	Empatie met die verstoteling, verset teen die politieke sentrum, en die ruimte	71
3.7	'n <i>Staning onder die sterre</i> (1997a).....	73
3.7.1	Ontvangs .....	73
3.7.1.1	Uiteenlopende menings	73
3.7.1.2	Die ruimte, die alledaagse en die wonderbaarlike	75
3.7.1.3	Metatekstualiteit	76
3.7.1.4	'n Postkoloniale gesprek	76
3.7.1.5	'n Strewe na balans: lewe en dood	76
3.7.1.6	Raakpunte met ander digters	77
3.7.1.7	Opvoeringsgerigtheid	77
3.7.1.8	Verstegnies	78
3.7.2	'n Verdere interpretasie .....	78
3.7.2.1	Metatekstualiteit	78
3.7.2.2	Die ruimte	78
3.7.2.3	Die mitiese en die alledaagse	80
3.8	<i>Verskombuis. 'n Kookboek met gedigte</i> (2006a) .....	80
3.8.1	Ontvangs .....	80
3.8.1.1	<i>Verskombuis</i> : primêr 'n kookboek,	80
3.8.1.2	'n Huldeblyk aan mense uit die verlede	81
3.8.1.3	Raakpunte met ander digters	81
3.8.2	'n Verdere interpretasie .....	81
3.8.2.1	Die liggaamlike behoefte uitgedruk in die dubbelsinnige gebruik van <i>eet</i>	81
3.8.2.2	Nostalgie oor ruimtes van weleer en voordragverse	82
3.8.2.3	Metatekstualiteit	83
3.8.2.4	Die verstote karakter	84
3.9	Gevolgtrekking: die poësie van Weideman .....	84
3.9.1	Inleidend .....	84
3.9.2	Tipiese Weideman-konsepte.....	84

4	HOOFSTUK VIER: JEUG- EN KINDERLEKTUUR	86
4.1	Inleidend oor Weideman se kinder- en jeugliteratuur	86
4.2	Werkswyse	86
4.3	Grensoorskryding tussen jeug- en kinderliteratuur enersyds, en tussen jeug- en kinderliteratuur en volwasse literatuur andersyds	87
4.4	Temas en motiewe in die Afrikaanse jeug- en kinderlektuur na aanleiding van Wybenga en Snyman (2005)	88
4.4.1	Aktuele sake	88
4.4.2	Pynlike en problematiese situasies	88
4.4.3	Menseverhoudings	89
4.5	Motiewe voorspruitend uit bogenoemde temas: inleidend	89
4.6	Karakterisering	90
4.7	Weideman se jeug- en kinderprosa	91
4.7.1	<i>Los my uit, paloekas!</i> (1992)	91
4.7.1.1	Verhaallyn	91
4.7.1.2	Ontvangs: outobiografiese materiaal, vernet teen rassediskriminasie en die apartheidsbestel	91
4.7.2	<i>Die optog van die aftjoppers</i> (1994a)	92
4.7.2.1	Verhaallyn	92
4.7.2.2	Ontvangs: die helende uitwerking van teater (rolspel), die karnavaleske en pikareske, simpatie met die uitgeworpenes	93
4.7.3	<i>Dana se jaar duisend</i> (1998b)	95
4.7.3.1	Verhaallyn	95
4.7.3.2	Ontvangs: pikareske karakters, kuns as vorm van oorlewing, godsdienstige waardes, menseregte, die historiese	96
4.7.4	<i>Die geel komplot</i>	99
4.7.4.1	Verhaallyn	99
4.7.4.2	Ontvangs: stories en legendes is belangrik, en die grootmenswêreld is korrupt	99
4.7.5	'n Verdere interpretasie: Weideman se jeug- en kinderverhale	101
4.7.5.1	Raakpunte met ander jeugverhaalskrywers	101
4.7.5.2	Grensoorskryding	102
4.7.5.3	Tipiese Weideman-konsepte	103
5	HOOFSTUK VYF: PROSA	105
5.1	Inleiding	105
5.2	Werkswyse	105
5.3	<i>Tuin van klip en vuur</i> (1983)	106



5.3.1	Ontvangs .....	106
5.3.1.1	'n Algemene oorsig	106
5.3.1.2	Styl en bundeleenheid	106
5.3.1.3	Die simboliek van <i>tuin</i> , <i>klip</i> en <i>vuur</i>	107
5.3.1.4	<i>Grens</i> as 'n abstrakte ruimtelike dimensie, en metafiksie	108
5.3.1.5	Inter- en intratekstualiteit	110
5.3.1.6	Tipografiese funksionaliteit	111
5.3.1.7	Karakterisering	112
5.3.1.8	Vertelling	112
5.3.2	'n Verdere interpretasie .....	112
5.3.2.1	Verdere assosiasies met <i>tuin</i>	112
5.3.2.2	<i>Grens</i> as 'n abstrakte ruimtelike dimensie	113
5.3.2.3	Metatekstualiteit	113
5.3.2.4	Vertelling	114
5.4	<i>Die donker melk van daeraad</i> (1994b).....	117
5.4.1	Ontvangs .....	117
5.4.1.1	'n Algemene oorsig: lofsange en besware	117
5.4.1.2	Die titel en motto's	119
5.4.1.3	Metatekstualiteit en die helende krag van stories	120
5.4.1.4	Inter- en intratekstualiteit	121
5.4.1.5	Mitiesiteit en die numineuse	121
5.4.1.6	Die outobiografiese verteller	126
5.4.2	'n Verdere interpretasie .....	127
5.4.2.1	Inleidend	127
5.4.2.2	Metatekstualiteit en die helende krag van stories	127
5.4.2.3	Terugkerende karakters	130
5.4.2.4	Intertekstualiteit en simboliek	136
5.4.2.5	Vertelling	139
5.5	<i>Newelig</i> (2007a) .....	140
5.5.1	Inleidend .....	140
5.5.2	Ontvangs .....	141
5.5.2.1	'n Algemene oorsig: groot waardering met 'n tikkie kritiek	141
5.5.2.2	Die bonatuurlike en spookagtige	141
5.5.2.3	Metatekstualiteit: die werklikheid as die grootste gewer van stories	142
5.5.2.4	Virtuele voorstellings in jukstaposisie met die werklikheid	143

5.5.2.5	Karakterisering	143
5.5.2.6	Ruimte van die landskap: ontnugtering en verlies	144
5.5.2.7	Vertelling	145
5.5.3	'n Verdere interpretasie .....	146
5.5.3.1	Die bundeltitel en subtitels	146
5.5.3.2	Die onbegryplike en onuitspreekbare, asook die bonatuurlike	147
5.5.3.3	Die ruimte en tyd: 'n vervloeiing	148
5.5.3.4	Metatekstualiteit en die terapeutiese waarde van stories	149
5.5.3.5	Virtuele voorstelling in jukstaposisie met die werklikheid	150
5.5.3.6	Vertelling	155
5.5.3.7	Tyd- en ruimteaanbieding	156
5.5.4	Slotopmerking oor <i>Newelig</i> .....	158
5.6	Gevolgtrekking: Weideman se kortverhaalbundels .....	159
5.7	<i>Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas</i> (1997b) .....	160
5.7.1	Ontvangs .....	160
5.7.1.1	Inleidend	160
5.7.1.2	Bundeltitel, subtitel, motto's en omslagontwerp	162
5.7.1.3	<i>Die onderskepper</i> as dorpsroman	164
5.7.1.4	Ooreenkomste met die Waarheids- en Versoeningskommissie	164
5.7.1.5	Kuns as transformasiemiddel	167
5.7.1.6	Die simboliek van <i>put, dorp</i> en <i>water</i>	168
5.7.1.7	Die seëlmotief	170
5.7.1.8	Karakterisering	171
5.7.1.9	Vertelling	172
5.7.1.10	As speurverhaal	174
5.7.2	'n Verdere interpretasie .....	175
5.7.2.1	Die Waarheids- en Versoeningskommissie	175
5.7.2.2	Kuns as transformasiemiddel en die vervloeiing van fantasie en realisme	175
5.7.2.3	Vertelling	176
5.8	<i>Draaijakkals oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld</i> (1999a) .....	177
5.8.1	Ontvangs .....	177
5.8.1.1	Algemeen	177
5.8.1.2	Titel en subtitel	179
5.8.1.3	Die oorsprong van die pikareske roman en enkele definisies	180

5.8.1.4	Die pikareske roman in die Afrikaanse literatuur	181
5.8.1.5	Draaijakkals gemeet aan die teoretiese raamwerk van die pikareske roman	183
5.8.2	'n Verdere interpretasie .....	191
5.8.2.1	Die ontstaan van <i>Draaijakkals</i>	191
5.8.2.2	Die verhouding outeur-verteller	191
5.8.2.3	<i>Draaijakkals</i> en Weideman se dramas	193
5.9	Gevolgtrekking: Weideman se romans .....	193
6	HOOFTUK SES: DRAMAS	194
6.1	INLEIDING .....	194
6.1.1	Die drama binne die Afrikaanse literatuurgeskiedenis: die huidige situasie ...	194
6.1.2	Werkswyse .....	195
6.1.2.1	Inleidend	195
6.1.2.2	Vertelling en voorstelling	196
6.1.2.3	Tyd- en ruimteaanbieding	197
6.1.2.4	Karakterisering	197
6.1.2.5	Didaskalia	197
6.1.2.6	Taalgebruik	198
6.2	Die funksie van teater as kunsvorm .....	198
6.2.1	Inleiding .....	198
6.2.2	Die rol van die epiese teater .....	198
6.2.3	Die begrip <i>skeppende drama</i> .....	199
6.2.4	Die siening van filosowe .....	201
6.2.5	Rapportering van die historiese en die omgaan met die problematiese hede ...	204
6.2.5.1	Inleiding	204
6.2.5.2	Tydsdrama, verlede-gerigtheid, geskiedenis, kollektiewe geheue en "testimony play"	204
6.2.5.3	Die verwerking van trauma	207
6.2.6	Samevattend .....	209
6.3	Teaterpraktyke .....	210
6.3.1	Inleidend .....	210
6.3.2	Taal is simbool: finale einddoel, of onvolledig en voorlopig .....	211
6.3.3	Teatersemiotiek .....	213
6.3.3.1	Definisies	213
6.3.3.2	Die ikoniese, indeksale en simboliese tekenfunksies	214
6.3.3.3	Die simboliese teken in die Weideman-dramas	217

6.3.4	Heteroglossia.....	217
6.3.5	Praktyke voortvloeiend uit die epiese teater .....	218
6.3.6	Werkwinkelteater .....	222
6.3.6.1	Werkwinkelteater in die geskiedenis	222
6.3.6.2	Skrywer en regisseur; regisseur en skrywer	224
6.3.6.3	Regisseur, skrywer en akteur	229
6.3.6.4	Regisseur, akteur en die uitbeelding van rituele	231
6.3.6.5	Werkwinkelteater in Namibië	233
6.3.7	Karakterisering.....	235
6.3.7.1	Inleidend	235
6.3.7.2	Die triekster-figuur	236
6.3.7.3	Enkele ander karakteriseringsaspekte rakende die Weideman-dramas	239
6.3.8	Musikale intertekste .....	240
6.3.9	Ruimte (proksemika) .....	242
6.3.10	Toneel-binne-toneel .....	242
6.3.10.1	Inleidend	242
6.3.10.2	Toneel-binne-toneel in die Weideman-dramas	243
6.3.11	Tegnologie .....	243
6.4	Weideman se jeug- en kinderdramas .....	244
6.4.1	Inleidend .....	244
6.4.2	<i>Die saalspook</i> (1991) .....	245
6.4.2.1	Agtergrond en verhaalgebeure	245
6.4.2.2	Metatekstualiteit	246
6.4.2.3	Natuerbewaring	247
6.4.2.4	Die bonatuurlike	248
6.4.2.5	Bykomende sosiale temas	248
6.4.2.6	Karakterisering	249
6.4.2.7	Taalgebruik	249
6.4.2.8	Ruimte- en klankbeelding	250
6.4.2.9	Ontvangs	250
6.4.3	<i>Wees</i> (1991) .....	251
6.4.3.1	Agtergrond en verhaalgebeure	251
6.4.3.2	Die buitestander: van kind na volwassene	252
6.4.3.3	Sosiale wanpraktyke: seksuele molestering en groepdruk	253
6.4.3.4	Karakterisering	254

6.4.3.5	Ruimte- en klankbeelding	255
6.4.3.6	Die verwerking van <i>Wees</i> as kortverhaal tot drama	256
6.4.3.7	Ontvangs, en Weideman se eie uitsprake rondom jeugteater	256
6.4.4	<i>Die geel komplot</i> .....	258
6.4.4.1	Agtergrond en verhaalgebeure	258
6.4.4.2	Sosiale wanpraktyke: dubbele standarde en korrupsie	258
6.4.4.3	Opvoedkundig, maar hoogs vermaaklik	259
6.4.4.4	Ontvangs	259
6.4.5	Samevattend: Weideman se jeug- en kinderdramas .....	260
6.5	Hoorspele .....	260
6.5.1	Die hoorspel as subgenre van die drama en literêre kunsvorm .....	260
6.5.2	Terminologie en werkswyse .....	261
6.5.3	Karakterisering .....	262
6.5.4	Handeling, tyd en ruimte .....	263
6.5.5	<i>Sneeu</i> (1996) .....	264
6.5.5.1	Agtergrond en verhaallyn	264
6.5.5.2	'n Riller	265
6.5.5.3	Ingebedde stories, intertekstualiteit en metatekstualiteit	266
6.5.5.4	Musikale intertekste	268
6.5.5.5	Tyd- en ruimteaanbieding	268
6.5.5.6	Karakterisering	269
6.5.5.7	Redigering van die teks	270
6.5.5.8	Ontvangs	270
6.5.6	<i>Lig</i> (2001a) .....	271
6.5.6.1	Agtergrond en verhaallyn	271
6.5.6.2	Verhoudings, en die eensaamheid van randfigure, die naderende dood en musikale intertekste	271
6.5.6.3	Kuns as terapie en die verwaarlosing van die natuur	273
6.5.6.4	Geluidsdekor	273
6.5.6.5	Tyd- en ruimteaanbieding	274
6.5.6.6	Karakterisering	274
6.5.6.7	Redigering van die teks	274
6.5.6.8	Ontvangs	276
6.5.6.9	'n Laaste opmerking	277
6.5.7	<i>Sand</i> (2004a) .....	277

6.5.7.1	Agtergrond en verhaallyn	277
6.5.7.2	Sosiale onreg en wraak in samehang met 'n ongenaakbare ruimte	278
6.5.7.3	Die triekster en bykomede rituele uit die mitologie	279
6.5.7.4	'n Verdere karakterisering	281
6.5.7.5	Musikale intertekste	282
6.5.7.6	Tydaanduiding	282
6.5.7.7	Geluidsdekor	283
6.5.7.8	Redigering	283
6.5.7.9	Ontvangs	284
6.5.7.10	'n Laaste opmerking	284
6.5.8	<i>Moord in die ateljee</i> (2006b) .....	285
6.5.8.1	Agtergrond	285
6.5.8.2	'n Speurverhaal	285
6.5.8.3	Musikale intertekste as leidrade in die speurverhaal	286
6.5.8.4	Metatekstualiteit	288
6.5.8.5	Geluidsdekor	288
6.5.8.6	Tyd- en ruimteaanbieding as deurslaggewende vir die speurverhaal	289
6.5.8.7	Karakterisering	289
6.5.8.8	Redigering	291
6.5.8.9	Ontvangs	291
6.5.9	Samevattend: Weideman se hoorspele.....	291
6.6	Die monodramas .....	295
6.6.1	Werkswyse.....	295
6.6.2	Terminologie: <i>monodrama</i> en <i>eenbedryf</i> ( <i>eenakter</i> ), drama .....	295
6.6.3	<i>Die laaste ure van meneer Fabricius</i> (2000a) .....	296
6.6.3.1	Agtergrond en verhaallyn	296
6.6.3.2	Vertelling en voorstelling: toneel-binne-toneel	297
6.6.3.3	Karakterisering	301
6.6.3.4	Tyd- en ruimteaanbieding	303
6.6.3.5	Didaskalia	305
6.6.3.6	Ontvangs	306
6.6.3.7	'n Slotopmerking: Weideman se versierendheid	307
6.7	Weideman se vollengtedramas.....	308
6.7.1	Inleiding en werkswyse.....	308
6.7.2	<i>M29</i> (1986) en ' <i>n Smeerige geskiedenis</i> (1987a) .....	308

6.7.2.1	Inleidende opmerkings en verhaallyn	308
6.7.2.2	Vertelling en voorstelling op meer as een vlak	311
6.7.2.3	Taalgebruik: heteroglossia	313
6.7.2.4	Karakterisering	315
6.7.2.5	Tyd- en ruimteaanbieding: versteuring van die vierde muur	318
6.7.2.6	Didaskalia: die motto's	320
6.7.2.7	Ontvangs	324
6.7.3	<i>Gyselaars</i> (1988).....	328
6.7.3.1	Inleidende opmerkings en verhaallyn	328
6.7.3.2	Vertelling en voorstelling	329
6.7.3.3	Karakterisering	333
6.7.3.4	Tyd- en ruimteaanbieding	333
6.7.3.5	Didaskalia	337
6.7.3.6	Ontvangs	341
6.7.4	<i>Soos voëls op koringlande</i> (1990).....	342
6.7.4.1	Inleidende opmerkings en verhaallyn	342
6.7.4.2	Vertelling en voorstelling	343
6.7.4.3	Karakterisering	346
6.7.4.4	Taalgebruik	348
6.7.4.5	Werkwinkelproses	348
6.7.4.6	Tyd- en ruimteaanbieding	349
6.7.4.7	Ontvangs	350
6.7.5	<i>Herberg van die wit madonnas</i> (1991) .....	351
6.7.5.1	Inleidende opmerkings en verhaallyn	351
6.7.5.2	Raakpunte met van Weideman se ander werke	354
6.7.5.3	Vertelling en voorstelling, karakterisering: die triekster-karakter	356
6.7.5.4	Tyd- en ruimteaanbieding	358
6.7.6	<i>My plaas se naam is Vergenoeg</i> (2005).....	359
6.7.6.1	Inleidende opmerkings en verhaallyn	359
6.7.6.2	Vertelling en voorstelling	361
6.7.6.3	Karakterisering	370
6.7.6.4	Tyd- en ruimteaanbieding	378
6.7.6.5	Didaskalia	380
6.7.6.6	Ontvangs	381
7	HOOFSTUK SEWE: SLOT	384

7.1	Inleidend.....	384
7.1.1	Terugkerende konsepte in die Weideman-oeuvre.....	384
7.1.1.1	Die poësie	384
7.1.1.2	Die prosa	385
7.1.1.3	'n Kulminering van die tipiese Weideman-konsepte in sy dramas	388
7.1.2	'n Geheelbeeld van Weideman se skrywerskap .....	392
7.1.2.1	Inleidend	392
7.1.2.2	Die gehalte van sy oeuvre	392
7.1.2.3	Die kanonisering van ongepubliseerde dramas	393
7.1.2.4	Die dramateks as aanvangspunt en die opvoering as finale einddoel	393
7.1.2.5	Bekronings	395
7.2	Ondersoekmoontlikhede wat uit die studie voortspruit.....	395
7.3	Slotgedagte: die deelnemende en demokratiese rol van George Weideman se dramas in die samelewing.....	396
7.3.1	Die <i>priori</i> en die <i>posteriori metatext</i> .....	396
7.3.2	Teater as 'n demokratiese en deelnemende proses.....	397
7.3.3	Teater met die vinger op die pols.....	397
7.3.4	'n Finale opmerking .....	398

## OPSOMMING/ABSTRACT

## KEYWORDS

## BYLAAG A

## BRONNELYS



# 'n ONDERSOEK NA GEORGE WEIDEMAN AS DRAMATURG

## 1 HOOFSTUK EEN: INLEIDING

### 1.1 Die oeuvre: 'n teoretiese agtergrond

#### 1.1.1 Die term oeuvre

In Van Gorp (1991:278) se definisie van 'n oeuvre as **het gezamenlijk werk van een auteur, voor zover het als een samenhangend geheel beschouwd wordt**, word die belangrikheid van die biografiese inligting beklemtoon as **een fundamenteel criterium van de traditionele . . . literaire geschiedschrijving**. Die oeuvre wat besig is om tot stand te kom, word dikwels in die literêre kritiek gebruik om 'n skrywer se nuwe werk te bespreek teen die agtergrond van sy vorige werke. Die eenheid in 'n oeuvre is nie 'n vooraf vasgestelde gegewe nie, maar word gekonstrueer deur die outeur self, of deur sy lesers (kritici en literatore).

Daar kan diachronies sowel as sinchronies oor 'n oeuvre besin word. Ten opsigte van eersgenoemde is daar sprake van 'n **biologiese groeimodel** waardeur die oeuvre die skrywer se meer naïewe (dikwels optimistiese) jeugwerk uitbeeld wat later sou kon oorgaan in ontgogeling en pessimisme, gevolg deur **artistieke verstarring**, en uiteindelik eindig in 'n **wijze berusting** (Van Gorp, 1991:278). Wanneer sinchronies na 'n oeuvre gekyk word, word 'n onderskeid getref tussen die sentrale (met ander woorde, belangrike) werke, waarna Van Gorp as die **opera magna** verwys, en alle ander werke wat op die periferie van die oeuvre staan. Werke op die periferie sal dan tekste insluit soos jeugwerk, verskillende teksvariante, vertalings, notas en

korrespondensie wat gemaak is tydens die skryfproses, en fragmente wat by die finale weergawe deur die outeur self of deur die uitgewer geskrap<sup>1</sup> word.

### 1.1.2 Die term *outobiografies*

Die term *outobiografie* definieer Van Gorp (1991:41) onder die lemma (b)ekentenisliteratuur as (i)edere vorm van literatuur waarin een outeur voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf, terwyl Bisschoff (1992:361) dit verklaar as die lewensbeskrywing van 'n mens deur homself.

Van Gorp se beskouing van die outobiografie as 'n openbare getuigenis van die self, word in die ondersoek van Bester-Gräbe (2007) belig: sy vra haarself af of Weideman deur sy sonettesiklus suggereer dat verskeie agente doelbewus teen Afrikaans agiteer. Sy voer dit verder deur sekere versreëls<sup>2</sup> in die tweede sonnet te koppel aan Weideman se siening omtrent die taalbeleid aan skole en universiteite, en dat die Afrikaanssprekende as gevolg van sekere **politieke stappe uit die staatsdiens en openbare arena uit(ge)rangeer** word. Dus sou in Weideman se sonettesiklus, **Die nuwe herout**, outobiografiese elemente raakgelees kon word na aanleiding van byvoorbeeld sy openbare betrokkenheid by die taalbeleid van die Universiteit van Stellenbosch (sien 2.3).

Van Gorp (1991:41) wys verder op die feit dat 'n outobiografiese geskrif hom streng by die werklikheid kan hou, maar dat dit ook verbeeldingselemente kan bevat. **Door**

---

<sup>1</sup> Van Gorp (1991:278) verwys na sodanige weglatings as **paralipomena**, met ander woorde, wat **overgeslagen, weggelaten** kan word.

<sup>2</sup> Reëls 11 tot 13 van II: want dié seë is 'n donker sindikaat wat ver verby vergifnis/ stu en sluip en alles platvee en uitkring/ tot aan die heilige vuur. 'n Volk se nemesis.

een spel met de konvensies van het outobiografiesch skryf, kan een fiktief, pseudo-outobiografiesch relaas uitgewerk word, waarby het hoofdpersone op sy lewe laat terugblikken. 'n Tipe onmiddellikheid en 'n groter spontaneiteit is kenmerke wat dan opval. Sodanige elemente word wel in sommige van Weideman se kortverhale aangetref soos in die ondersoek later uitgewys sal word.

Musarra-Schroeder (1989:51-56) ondersoek verskeie definisies<sup>3</sup> van **outobiografiesch skryf**, en aanvaar Lejeune se omvattende definisie met enkele voorwaardes: in die engste sin van die woord word met **outobiografie** 'n retrospektiewe verslag van die eie lewe bedoel. Maar met **outobiografiesch skryf** word ook die dagboek, selfportret en brief betrek. Die begrip ondergaan verdere verruiming deurdat dit ook gebruik kan word vir elke teks waarin dit lyk asof die skrywer sy eie lewe en sy gevoelens tot uitdrukking bring, onafhanklik van die vorm van die teks en van die kontrak wat die skrywer met die leser aangegaan het (ibid.:51). Tot die outobiografiese genre sou hiervolgens ook sekere *ek*-verhale, sekere romans in die derde persoon en tekste wat deel uitmaak van die **outobiografiese ruimte** volgens Lejeune se beskrywing kan behoort (Musarra-Schroeder, 1989:52). Die outobiografiese ruimte word opgeroep deur die verhouding tussen die diskoers en die historiese, en volgens hierdie beskouing word die ruimte van die verlede gesien vanuit 'n verwyderde hede (ibid.:50). Raditlhalo (2003:4) koppel die outobiografie aan identiteit, en die skryfproses self word beskou as die historiese onderwerp van die outobiografie.

---

<sup>3</sup> Jean Starobinski. The style of autobiography, in: Olney, J. *Autobiography: essays theoretical and critical* (1980), pp. 73-83; George Gusdorf. Conditions and limits of autobiography, in: Olney, J. *Autobiography: essays theoretical and critical* (1980), pp. 28-48; Roy Pascal. *Design and truth in autobiography* (1960) en Phillippe Lejeune. Le pacte autobiographique (bis), in: Lejeune. *Moi aussi* (1986), pp. 13-35.

Musarra-Schroeder (ibid.:52) beskou die outobiografiese ruimte as bestaande uit 'n netwerk van verhoudings wat die nie-outobiografiese oeuvre van 'n skrywer verbind met sy outobiografiese werk. Sy wys verder daarop dat die outobiografiese ruimte en om outobiografies te skryf (**autobiografisch schrijven**) mekaar kan oorvleuel, en beveel aan dat, indien hierdie twee kategorieë gelyktydig gebruik word, daar eksplisiet tussen die twee gevalle onderskei word.

Ter illustrasie hiervan word verwys na 'n ondersoek van Bester-Gräbe (2007) waarin twee gedigte (I en II) van Weideman, *Die nuwe herout/'n Sonnettesiklus* (Weideman, 2006g:56-57), ter ere van die vroeëre digter, Eugène N. Marais, bespreek word. Die bespreking is opgeneem in die tydskrif *Ensovoort 11(1)* wat in geheel 'n huldeblyk aan Weideman is omdat hy lank in die **Afrikaanse literatuurgeskiedenis ten onregte stief behandel (is), terwyl sy veelsydigheid nie die erkenning kry wat dit verdien nie** (Marais, 2007:3). In haar ondersoek verklaar Bester-Gräbe (2007:31) dat **(a)angesien dit gebruiklik is vir skrywers (en digters) om in 'n herinneringsbundel 'n persoonlike huldeblyk te bring, gaan ek vir doeleindes van hierdie soortgelyke eerbetoon aanvaar dat die liriese subjek van die siklus . . . George Weideman self is. Sy noem verder dat Weideman met die sonnetvorm as verpakking van sy huldeblyk aan Marais eksperimenteer** (ibid.:32). In hierdie ondersoek oorvleuel die outobiografiese ruimte en die outobiografiese skryfproses (**autobiografisch schrijven**) mekaar, en 'n eksplisiete onderskeid is volgens Musarra-Schroeder (1989:52) nodig. Bester-Gräbe (2007:32) doen dit dan ook as sy die siklus verbind aan Weideman self en verklaar dat hy sekere van sy vermoedens onthul: hy openbaar 'n toekomsvisie van die hedendaagse Afrikaanssprekende leser wat hopelik sal besef dat Marais se "Winternag" meer as net 'n stemmingsgedig is, en eerder gelees moes word as 'n voorbode vir 'n onrus tussen mense onderling wat in die toekoms sou voortduur.

Die titel van my studie dui reeds op biografiese en outobiografiese elemente, en veral die outobiografiese ruimte sal ter sprake kom (sien 1.2.2.3). Dié studie oor George

Weideman sou volgens Van Gorp (1991:50-51) 'n **biografiese kritiek** kon wees indien die verhouding outeur/werk<sup>4</sup> die swaartepunt van die ondersoek is, eerder as die verhouding literêre werk/werklikheid. Aan die basis van eersgenoemde fokuspunt ligt de impliciete overtuiging dat een literair kunstwerk de subjectieve uitdrukking is van de creatieve persoonlikheid van de schrijver. Venter (1992:359) benadruk die waarde van die biografiestudie in die literêre sisteem juis **as een van die mees afdoende vorme van kanonisering** en wys op die waarde van outobiografiese materiaal as relevant.

Indien outobiografiese materiaal as relevant beskou word vir die rekonstruksie van kanonisering, behoort ongepubliseerde literêre werke soos die Weideman-dramas nog meer relevant te wees, en behoort ook hierdie werke as deel van 'n gekanoniseerde oeuvre beskou te word.

### **1.1.3 Literatuurwetenskaplike benaderings**

#### **1.1.3.1 Resepsie-ondersoek**

In hierdie studie word sterk gesteun op die ontvangs van Weideman se werke. Die kennis van 'n oeuvre dra by tot die verwagtingshorison wat Van Gorp (1991:334-336) onder die lemma **receptieonderzoek** bespreek. In die twintigste eeu het die ondersoekswaartepunt in die literatuurwetenskap na die ontdekking van die leser van 'n teks verskuif, en *resepsie-ondersoek* is die oorkoepelende benaming vir die literatuurwetenskaplike studie wat die verhouding tussen teks en leser ondersoek. Uit die resepsie-ondersoek het sekere literêre strominge tot stand gekom waarvan Van der Merwe & Viljoen (1998:139-145) die volgende as die belangrikste ag: die Praagse Strukturalisme (dertigerjare), die Duitse resepsie-estetika (sewentigerjare) en die

---

<sup>4</sup> Volgens Van Gorp (1991:50-51) se siening sou die Bester-Gräbe-ondersoek 'n biografiese kritiek kon wees vanweë die verhouding tussen die outeur en sy werk wat belig word.

Amerikaanse "reader-response criticism" (negentigerjare). In die tagtiger- en negentigerjare word die empiriese literatuurwetenskap en sisteemteorie, asook die toepassingsmoontlikhede van kulturele identiteit, as die belowendste ondersoekmoontlikhede uitgesonder, met dien verstande dat die resepsie-onderzoek nog meer as voorheen moet fokus op die bestudering van probleme wat relevant is vir die wetenskap en die samelewing (ibid.).

Vervolgens sal Hans Robert Jaussen en Wolfgang Iser (beide aanhangers van die Duitse resepsie-estetika) se beskouings kortliks bespreek word, en vir dié doeleindes sal die begrip *teks* allereers vasgelê word.

Langendijk (1981:98) beskou tekste as boodskappe binne 'n kommunikasiesituasie, as taaluitinge wat inhoudelik, sintakties en pragmaties 'n eenheid vorm. Van Gorp (1991:396) benadruk die feit dat 'n teks eerstens as 'n koherente eenheid geskep en/of geïnterpreteer word, maar gaan verder in op die verskillende tradisionele opvattinge, soos byvoorbeeld die teks as **volkomen distinctiewe entiteit, een autonoom verbaal object** (onder invloed van die filologie en die New Criticism). Van Gorp (ibid.) ken 'n nóg ruimer betekenis aan die begrip *teks* toe, naamlik dat dit verwys na groter gehele soos die oeuvre van 'n skrywer of na 'n hoofgenre (byvoorbeeld die teks van die roman).

Jauss<sup>5</sup> betrek drie faktore wat bydra tot die leser se verwagtingshorison: die (vir die leser) bekende norme van die genre waartoe die teks behoort, die verhoudings wat die teks by implikasie openbaar met reeds bekende, gelese tekste uit dieselfde literêr-historiese periode, en die teenstelling tussen werklikheid en fiksie wat in die teks na vore kom (Van der Merwe & Viljoen, 1998:141). Waar Jauss hom besig gehou het met die resepsie van die teks, met ander woorde met die wyse waarop die leser 'n teks

---

<sup>5</sup> *Literaturgeschichte als Provokation* (1970).

verwerk, is daar by Wolfgang Iser<sup>6</sup> 'n effense klemverskuiwing deurdat hy die manier waarop 'n teks 'n leser beïnvloed, as deurslaggewend ag.

Eintlik vul die twee beskouings mekaar aan: volgens Jauss lê die waarde van 'n literêre teks in die "**estetiese distansie**" wat die afstand verteenwoordig **tussen die struktuur van 'n teks en die verwagtingspatroon van 'n leser(sgroep) ten tye van die verskyning van die teks**. Namate die afstand kleiner word, nader die betrokke teks die **gebied van die triviaalliteratuur** (Van der Merwe & Viljoen, 1998:141). Langendijk (1981:104) wys daarop dat lesers dikwels eers lank nadat 'n teks verskyn het, dit lees, en dat die invloed wat 'n teks op 'n leser het groter sal wees namate die afstand in tyd, ruimte en kultuur groter word. Iser beklemtoon onder andere die uitwerking van die teks op die leser as gevolg van sekere hiate wat bewerkstellig word deur die feit dat bepaalde inligting wat vir die struktuur van die verhaal relevant is, nouliks of glad nie genoem word nie. Sodanige oop plekke behoort nie beskou te word as gebreke in die teks nie, maar slaan terug op die estetiese distansie waar dit die taak van die leser word om die oop plekke in te vul.

Norman Holland<sup>7</sup>, verteenwoordigend van die Amerikaanse "reader-response criticism", sien die interpretasieproses as 'n tipe transaksie tussen teks en leser. Hierdeur word geïmpliseer dat die leser **in sy interpretasie die mees karakteristieke elemente van (sy) persoonlikheid** laat blyk (Van der Merwe & Viljoen, 1998:142).

---

<sup>6</sup> *Die Appelstruktur der Texte* (1970).

<sup>7</sup> *Unity identity text self*. In: Thompkins, J. P. (red.). *Reader-response criticism. From Formalism to Post-structuralism* (1980), en, *Recovering "The purloined letter". Reading as a personal transaction*. In: S. R. Suleiman & I. Crosman (reds.). *The reader in the text. Essays on audience and interpretation* (1980).

Wat die empiriese literatuurwetenskap<sup>8</sup> en sisteemteorie betref, het die klem verskuif na alle literêre handeling wat in die literêre kommunikasieproses 'n rol speel. Onder die invloed van die sisteemteorie word geargumenteer dat die hele literêre kommunikasiesituasie as die ondersoekobjek van die empiriese literatuurwetenskap gesien moet word. Hiervolgens word die begrip *kommunikasiesituasie* gedefinieer as die **geheel van alle "literêre handeling" wat daarby verrig word**. Dus word aspekte soos byvoorbeeld resensering, lesgee, en selfs die verkoop en die skenk van boeke as sodanige literêre handeling beskou (ibid.:143). 'n Verdere ontwikkeling voortvloeiend uit die resepsie-ondersoek onder die invloed van maatskaplike ontwikkeling, is dat alternatiewe moontlikhede, soos die ondersoek na mediaverskynsels (reklame, literatuurkritiek, kulturele identiteit, ensovoorts), geloods moet word.

Sentraal in die kommunikasieproses tussen die skrywer en die leser staan die teks, en oor die rol van die skrywer in hierdie kommunikasiesituasie is uitvoerig gedebatteer. In die outonomiebewegings<sup>9</sup> is die rol van die outeur genegeer, en daar is gekonsentreer op die boodskap as sodanig, met ander woorde op die teks as selfstandige entiteit.

Van der Merwe & Viljoen<sup>10</sup> (1998:132-133) onderskei drie soorte outeurs: die fiktiewe outeur (of verteller), die implisiete of abstrakte outeur, en die reële outeur. Die fiktiewe outeur word gelykgestel aan die verteller (intern of ekstern), terwyl die implisiete (of abstrakte) outeur dui op die outeur en sy persoonlikheid en bedoelings soos dit uit die teks afgelei kan word. In die geval van 'n onkundige of onbetroubare verteller, word 'n onderskeid tussen die sienings van die verteller en die implisiete outeur geïmpliseer, en gee aanleiding tot ironie. Daar word egter soms 'n onderskeid

---

<sup>8</sup> Sien ook Fokkema en Ibsch (1992) pp. 119-151.

<sup>9</sup> Sien ook Frank C. Maatjie (1977:43-52) en Van Gorp (1998:45 e.v.).

<sup>10</sup> André P. Brink se *Vertelkunde* (1986) word as uitgangspunt gebruik.



gemaak tussen die implisiete en die abstrakte outeur deurdat eersgenoemde dui op die ordenende aspek van die skrywer wat die teks tot 'n eenheid verbind, terwyl die abstrakte outeur eerder die instansie is waardeur die morele en lewensbeskoulike aspekte van die skrywer in die teks na vore kom. Met reële outeur word die outeur as "biografiese" persoon bedoel wie se bepaalde lewenservaring en karaktertrekke in die lewe tot openbaring kom.

Van Gorp (1998:215) gebruik die term *implied author*<sup>11</sup> om te dui op het beeld dat de lezer krijgt van de 'auteur' die achter (in) een bepaald verhaal steekt (ideologie, levenshouding, evaluaties, e.d.). Die *persona poetica* is (d)e som van de implied authors van een heel oeuvre, in teenstelling met *persona practica*<sup>12</sup>. Hiervolgens neem die implisiete outeur 'n posisie in tussen dié van die vertelinstantie en dié van die reële skrywer. Die onderskeid wat Van Gorp (1998:215-216) tref tussen die *persona practica* en die *persona poetica*, toon ooreenkomste met Schmid (1973:23) se onderskeid tussen die konkrete en die abstrakte outeur.

Van Coller (1990:53) is die mening toegedaan dat verdere onderskeidings nodig is omdat verskillende tipes geskryfte dikwels in die oeuvre van 'n skrywer onderskei kan word wat nie bedien kan word deur die *persona poetica* alleen nie, byvoorbeeld wetenskaplik-teoretiese geskryfte en fiksie. Hy gebruik die term *persona theoretica*, om 'n verdere onderskeid tussen die verskillende implisiete outeurs te maak. Die *persona poetica* en *persona theoretica* kan nie sonder meer gelykgestel word nie, aangesien dieselfde versamelnaam of metonimia, byvoorbeeld "Weideman" (aanhaling van CB) telkens 'n totaal verskillende bewussyn by die leser sal oproep. Van Coller vind ook die begrip *persona practica* ontoereikend omdat die sogenaamde konkrete outeur 'n private lewe kan lei wat weinig te make het met sy skeppende

---

<sup>11</sup> In die verhaalkunde is die term bekendgestel deur W. C. Booth in *The rhetoric of fiction* (1983).

<sup>12</sup> Vergelykbaar met Van der Merwe & Viljoen (1998) se *reële outeur*, wat dui op die outobiografiese (private) persoon.

aktiwiteite. Die skrywer se biografie (openbare optredes, uitsprake, sy beroep, ensovoorts) sou relevant kan wees vir sy skryfwerk ten opsigte van die sogenaamde "textual voice" wat gekonstrueer moet word (Van Coller, 1990:53).

Van Coller (1990:52) vind voorts Lanser<sup>13</sup> se beskouing van die begrip *degree zero* nuttig in die sin dat dit gelykgestel kan word met die **beantwoording aan 'n verwagtingspatroon, of anders gestel, beantwoording aan die "reëls" van 'n bepaalde literêre sisteem**. Hiervolgens sou die ondersoeker van 'n bepaalde werk eers moet vasstel wat die genologiese verwagtinge was toe dit gepubliseer is. Daarná sou die **"ekstrafiksionele" kenmerke** van die werk (die titel, voorwoord, motto's, genetiese prosesse, ensovoorts) bepaal moet word en vergelyk kon word met die betrokke verwagtingspatroon, waarna die finale stap sou wees om die implisiete outeur te postuleer.

Aan die leserskant van die kommunikasieproses sou parallelle konsepte onderskei kan word (Van der Merwe & Viljoen, 1998:133): die fiktiewe leser (nie noodwendig altyd in die teks aanwesig nie) is die **"liewe leser" tot wie die verteller hom rig om 'n bepaalde vertrouensverhouding te skep**, terwyl die implisiete of abstrakte leser die **ideale leser of modelleser** is wat nodig is om die teks se betekenispotensiaal te kan verwesenlik. Die reële leser sou dan die **"biografiese" persoon** wees wat die teks lees. Die wisselwerking tussen teks, outeur en leser sou ideaal gesproke daarop neerkom dat die reële leser tot abstrakte leser omvorm kon word sodat die betekenispotensiaal van die teks tot sy volle reg kan kom. Langendijk (1981:104) wys op die *vertraging van receptie* in die geval van skriftelike kommunikasie, en stel dit vanuit die sender se oogpunt soos volg: **Sommige skrywers hebben er behoefte aan, de mogelijke reacties van hun lezers van tevoren te overdenken en te verwerken. Zij zullen dan in de tekst een**

---

<sup>13</sup> S. S. Lanser *The narrative act. Point of view in prose fiction*. (1981).

beeld van . . . de impliciete lezer opbouwen, waar de concrete lezer zich meer of minder mee kan vereenzelvigen. In die proses om die begrip *periode* te definieer, benadruk Wellek en Warren (1976:265) dat die leser die normesistiem (soos vasgelê in *periode*) nie noodwendig moet aanvaar as bindend tot homself nie. Die leser moet self uit die geskiedenis dít haal wat hy in die realiteit ontdek en ondervind het.

### **1.1.3.2 Die psigoanalitiese benadering**

Van der Merwe & Viljoen (1998:83-186) bespreek vyf verskillende benaderings waarvolgens 'n literatuurstudie aangepak kan word. Die eerste vier hang saam met vier literêre strominge en die daarmee gepaardgaande literêr-teoretiese rigtings, naamlik die Romantiek (skrywersgerigte benadering), die Simbolisme (teksgerigte benadering), die Klassisisme (lesersgerigte benadering) en die Realisme ('n benadering gerig op die sosiale samelewing). 'n Vyfde benadering, die psigoanalitiese benadering, kom neer op 'n kombinasie van die eersgenoemde vier (1998:172).

Die psigoloanalitiese benadering is vir hierdie studie nuttig omdat die drama 'n dissipline is wat vele aspekte van die teks, die individu (leser, skrywer en toeskouer) en die samelewing met sy ingewikkelde waardestrukture akkommodeer. Dit hou verder rekening met die resepsie-ondersoek as literatuurwetenskaplike benadering waarvoor reeds 'n saak uitgemaak is.

Van der Merwe & Viljoen (1998:172-178) betrek filosowe (onder andere) Freud, Jung, Lacan en Foucault se sienswyses in hulle bespreking van die psigoanalitiese benadering.

Ten opsigte van die skrywer en die teks bepaal Freud dat daar drie kante van die menslike psige is wat in spanning met mekaar verkeer. Eerstens is daar die id wat die instinktiewe, biologiese kant van die mens met sy natuurlike drifte verteenwoordig. Hierteenoor staan die superego wat die beliggaming is van die waardes waarbinne die individu opgevoed is, byvoorbeeld die morele maatstawwe wat deur die samelewing aan die individu opgelê is. Tussen dié twee uiterstes (die id en die superego) bevind die ego hom wat die teenstrydige begeertes van die id en die superego met mekaar

probeer versoen. Die id wil homself bevry deur onderdrukte drange en drifte vryelik te laat uitkom, maar as gevolg van die onderdrukking van die superego, kom dit slegs in vermomings, in drome, tot uiting.

Die literêre werk lê vir Freud op die vlak van die droom waardeur die skrywer uiting gee aan verborge en onderdrukte drange, maar op 'n gedissiplineerde en, vir die samelewing, aanvaarbare wyse. Vir Freud is die funksie en betekenis van die literatuur geleë in die uitdrukking van die onderdrukte verlangens van die psige.

Volgens Jung is die menslike psige uit drie elemente opgebou, naamlik die bewussyn, die persoonlike onbewuste en die kollektiewe onbewuste. Uit die kollektiewe onbewuste ontstaan die argetipe figure (steeds terugkerende karaktertipes wat in sprokies, mites en drome van volkere oor die hele wêreld voorkom). Die argetipiese figure en simbole is belangrik vir die proses van individuasie, en laasgenoemde is op sy beurt nodig vir die genesing van die psige. Die argetipes wat genoem word, is byvoorbeeld die wyse ou man of vrou, en die sondebok wat die skuld van ander op hom of haar moet neem. Hierdie argetipiese figure sou lig kon werp op die mitiese en trieksteragtige karakters wat in Weideman se oeuvre voorkom. Die ontleding van karakters soos Altydanders in *My plaas se naam is Vergenoeg*, asook Sysie in *Sand*, Sysie en Sprinkaan in *Herberg van die wit madonnas* en Zap in *Soos voëls op koringlande*, sou baat by so 'n benaderingswyse.

Vir Lacan is die sentrale posisie van taal belangrik omdat dit 'n soort beeldskrif is wat verband hou met die metafoer en metonimie (vergelykbaar met Freud se kondensasie- en verplasingproses wat deur die ego gekonstrueer word). Hiervolgens is geen oorspronklike betekenis moontlik nie, maar word daar deur middel van taal van alles kennis geneem (Van der Merwe & Viljoen, 1998:175). Hierdie benadering sou kon help om die verskynsel, heteroglossia, in Weideman se dramas te beskryf (sien 6.3.4).

#### 1.1.4 Die terme *genre*, *kode* en *periodisering*

##### 1.1.4.1 Genre

Genreverdeling is nie 'n uitgediende literêre praktyk nie, en verskaf 'n regulerende konsep wat sekere onderliggende patrone en realistiese konvensies uitwys wat effektief is omdat dit 'n matrys bied vir die skep van konkrete werke (ibid.:261,262). Weideman se literêre oeuvre is omvangryk. Werke is gepubliseer in elke literêre hoofgenre, en in hierdie studie sal sterk op die genreverdeling gesteun word.

Van der Merwe & Viljoen (1998:72-81) gebruik die terme *poësie*, *prosa* en *drama* vir Plato en Aristoteles se sogenaamde skryfwyses (of hoofgenres), naamlik *epiek*, *liriek* en *dramatiek*. Van der Merwe & Viljoen (1998:72) steun in hierdie verband op Hempfer<sup>14</sup>: volgens 'n sistematiese stel terme in die genreleer word die term *genre* gereserveer vir die historiese konkrete verwerklikings van die skryfwyses, byvoorbeeld die roman, die epos en die tragedie. Die term *subgenres* word gebruik vir die subsoorte van die genres, soos byvoorbeeld die pikareske roman, die plaasroman, ensovoorts. In hierdie studie sal die term *hoofgenre* gebruik word om die wisselinge in die kommunikasiesituasie en die verhoudinge tussen sender, teks en leser (of toeskouer) aan te dui. Wat die hoofgenres betref, sal die terme *poësie*, *prosa* en *drama* gebruik word om te verwys na die *liriek*, *epiek* en *dramatiek* onderskeidelik.

Ten opsigte van die taalsituasie word 'n onderskeid gemaak tussen tekste met net een spreker aan die woord, en tekste waarin verskillende sprekers met mekaar gesprekke voer. Die monologiese kommunikasiesituasie word as tipies van die poësie uitgewys, terwyl die dialoog tipies van die drama is. Wat die verhalende tekste betref, laat die verteller toe dat ander stemme, naamlik dié van die karakters, ook aan die woord kom en ingebed word in die woorde van die verteller. Sodanige ingebedde kommunikasiesituasie is tipies van verhalende tekste (Van der Merwe & Viljoen, 1998:73). Wat die abstrakte inhoud betref, word indelings bepaal deur die dominante genresistiem van die spesifieke tydperk, en die genresistiem is vanuit 'n historiese

---

<sup>14</sup> *Gattungstheorie: information und Synthese* (1973).

oogpunt dinamies omdat dit kan verander. Elke nuwe teks wat verskyn, dra daartoe by dat die genre soos dit op 'n gegewe tydstip verstaan word, effens gewysig word omdat sommige konvensies gehandhaaf, ander genegeer, maar ook nuwes geskep word (ibid.:66).

Gemeet aan die tematiek word sekere hoofgenres geskikter geag as ander om sekere onderwerpe te hanteer. Hiervolgens sou die poësie veral ontboeseming van persoonlike gevoelens kan uitbeeld, die prosa die dade (groots of gewoon) van mense (helde of anti-helde), en die drama handeling en konflik. Ten opsigte van styl word daar onder meer gewys op die feit dat dramadialoog glad nie gewone spreektaal is nie, omdat dit 'n sterk onderdeel van 'n drama se handeling ondervang. **Elke sin moet as't ware die handeling verder voer, verder ontwikkel** (Van der Merwe & Viljoen, 1998:76). Dramadialoog beskik oor 'n hoë graad van indeksaliteit as gevolg van die vele deiktiese verwysings.

Ten spyte van die gebreke<sup>15</sup> wat ten opsigte van die genresistiem geïdentifiseer is, verskaf dit 'n stel reëls of konvensies waarbinne die literatuur van 'n tydperk ontstaan en geïnterpreteer kan word, en waardeur die waarde en waarheid van die teks binne die groter sisteem van 'n letterkunde bepaal kan word. In die geval van die bestudering van die oeuvre van 'n enkele skrywer, soos George Weideman, sou byvoorbeeld een of meer hoofgenre(s) se tekste beoordeel kon word as die skrywer se beste werke. Daarvolgens sou die ander werke geanaliseer kon word deur dit te vergelyk met beste stel werke, en ooreenkomste en verskille kan geïdentifiseer word.

#### **1.1.4.2 Kode en periodisering**

In die tekskunde waar die klem val op die kenmerkende eienskappe van die teks<sup>16</sup>, (en nie per se op die literêre eienskappe nie), word die teks as 'n boodskap in die kommunikasiesituasie beskou (Langendijk, 1981:98).

---

<sup>15</sup> Sien Van der Merwe & Viljoen (1998:62-80).

<sup>16</sup> Sien 1.1.3.1 vir die definisie van teks.

Volgens Roman Jakobson se kommunikasie-model is daar ses faktore betrokke by alle taalkommunikasie: die boodskap (die teks self), die sender, die ontvanger, een of ander kontak tussen die sender en die ontvanger, die boodskap wat volgens 'n kode oorgedra word, en die konteks vir die sender sowel as die ontvanger (Langendijk, 1981:102). Die sender van die teks is die skrywer, terwyl die leser die ontvanger is. Die konteks van die boodskap is dié aspekte waarna die teks verwys en wat bydra om die beeld te vorm van die wêreld wat voorgestel word. Die inhoud van die boodskap sluit hierby aan.

Biografiese en outobiografiese materiaal dra by tot die rekonstruksie van die senderskode. Die periodekode word gerekonstrueer as die werklikheidsdokument naas die fiksionele teks geplaas word, en dagboeke, memoirs, ensovoorts, is tekste wat 'n besondere vorm van intertekstuele ondersoek moontlik maak. Sodoende word die periodekode gerekonstrueer, en deur die senders- en periodekode word die literêre teks aan die historiese werklikheid van die konkrete outeur en sy eerste lesers<sup>17</sup> gebind.

Vanweë die bepaalde kenmerkende norme onderskeibaar in 'n periode sou bepaalde seleksie- en kombinasieprinsipes of kodes ter sprake kon wees. In die driehoeksverhouding sender-boodskap-ontvanger het die enkoderende funksie van die leser in die moderne literatuurwetenskap al hoe belangriker geword. In die kommunikasiewetenskap word die term *kode*<sup>18</sup> in verband gebring met **een systeem**

---

<sup>17</sup> Fokkema & Kunne-Ibsch (1984:7) verwys na hierdie eerste lesers as die sogenaamde **primêre semiotiese gemeenskap**.

<sup>18</sup> Sien ook Fokkema (1985:643-656) en Langendijk (1981:103). Langendijk onderskei verder tussen primêre kodes wat dui op die taal as tekensisteem, en sekondêre kodes, byvoorbeeld vertelstrukture, beginsels in die drama, metriese sisteme, ensovoorts, wat **als materiaal een primair tekensisteem, de taal hebben**. Daar word ook 'n genrekode onderskei wat uit 'n reeks konvensies bestaan wat berus op implisiete afsprake tussen die sender en die ontvanger. So sou die teken "Eendag was daar" (aanhaling van CB) vir die ontvanger die teken wees dat 'n sprokie vertel gaan word.

van tekens en verbindingsregels met behulp waarvan een voorafbestaande boodschap word t overgebragt (Van Gorp, 1998:87). Die literatuur word as 'n kode bestudeer waardeur die outeur sy wereldvisie, ervaringe of gevoelens in een kommuniceerbare vorm kan 'coderen' en verspreiden (ibid.:88).

Van Gorp (ibid.) wys op die nuttigheid van die kodebegrip ten opsigte van die sogenaamde **periodecodes** (periodisering). Uit Wellek & Warren (1976:264-265) se definisie van 'n periode blyk dit dat dit 'n tydsnit is wat duidelik onderskeibaar is vanweë bepaalde kenmerkende norme wat die ontwikkeling van literatuur "as literatuur" (aanhaling van CB) as uitgangspunt behoort te hê: **Period is, then, only a subsection of the universal development. Its history can be written only with reference to a variable scheme of values, and this scheme of values has to be abstracted from history itself. A period is thus a time section dominated by a system of literary norms, standards, and conventions, whose introduction, spread, diversification, integration, and disappearance can be traced.**

Hoewel Wellek & Warren (1976:262) van mening is dat politieke en filosofiese kwessies, asook ander kunsvorme, ensovoorts, nie 'n oorheersende faktor behoort te wees nie, maak die meeste literatuurgeskiedenisperiodesverdelings op grond van politieke veranderinge. In Weideman se oeuve speel die politiek van die dag 'n bepalende rol en word in hierdie ondersoek as tema uitgesonder.

'n Literêre kommunikasieproses is ook 'n semiotiese proses wat hom besig hou met die studie van tekens, tekensisteme en betekenisprosesse (Van Gorp, 1991:366). Elam (2002:1) verklaar die semiotiek as die wetenskap wat hom toelê op die studie van die produksie van betekenis binne die samelewing. Hiervolgens het woorde of sinne, ensovoorts, nie op sigself betekenis nie, maar kry vir die leser wat bekend is met die



taal waartoe die tekens behoort, betekenis slegs in hulle verhouding<sup>19</sup> met die betekenisdraer (signifiant) en betekende (signifié).

In Brink (2009) se ondersoek oor teatersemiotiek (wat uit die semiotiek as letterkunde gegroei het) word hoofsaaklik gesteun op Pavis<sup>20</sup> en Whitmore<sup>21</sup> se modelle waarvolgens tekens en kodes in 'n teaterteks gekodeer (en volgens my mening, ook gedekodeer) kan word. Die belangrikste funksie van die teatersemiotiek is om 'n dissipline daar te stel waardeur die teater bestudeer word vanuit 'n opvoeringsperspektief, deur middel van pertinente teoretiese en wetenskaplike gereedskap (Brink, 2009:58).

### **1.1.5 Eenheidsaspekte in 'n oeuvre**

#### **1.1.5.1 Inleidend: voorbeelde van eenheidselemente in die poësie en prosa**

Oor eenheidsaspekte in literêre werke is al veel geskryf, en veral ten opsigte van die poësie is dit meer geredelik moontlik om sodanige eenhede uit te wys: 'n siklus<sup>22</sup> in 'n bundel gedigte is byvoorbeeld in 'n sekere afdeling van die bundel opgeneem, wat deur die leser op sigself as 'n eenheid verstaan word. Die afdeling is dan weer deel van die groter geheel van die bundel waarvan die titel nogmaals 'n eenheid suggereer.

---

<sup>19</sup> Sien Ferdinand de Saussure se tweeledige opvatting van tekens soos uiteengesit in *Course in general linguistics* (1959).

<sup>20</sup> Pavis, P. 1982. *Languages of the stage. Essays in the semiology of the theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.

<sup>21</sup> Whitmore, J. 1994. *Directing postmodern theatre. Shaping signification in performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. Sien ook bronnelys.

<sup>22</sup> Sien ook Leon Strydom. 1976. *Oor die eenheid van die digbundel. 'n Tipologie van gedigtegroepe*. Pretoria, Kaapstad: Academica.

Uit die aard van die saak is dit anders gesteld met die prosasiklus, en Van Coller (1980:16 e.v.) wys daarop dat die skrywer in 'n prosawerk hom primêr op die enkelwerk rig, en dat meer tyd verloop tussen die periodieke verskyning van die prosawerke wat 'n siklus vorm as wat dit die geval is met 'n gedigtesiklus. Prosawerke sou dus meer outonoom aandoen, en veel klem sal ten opsigte van die evaluering op die enkelwerk gelê word. Van Coller (ibid.:17) wys verder daarop dat die afwesigheid van 'n oorkoepelende of samevattende titel in 'n romansiklus dit vir die leser nog moeiliker maak om 'n eenheid te konstrueer. In 'n ondersoek na Etienne Leroux as siklusbouer word gebruik gemaak van 'n **verfynde kritiese apparaat**<sup>23</sup> wat fokus op die gebied van die vertelpunt/verteller om die outeursvisie te agterhaal (Van Coller, ibid.:18).

#### **1.1.5.2 Eenheidselemente in die drama**

Oor die eenheidselemente in die drama is daar in die Afrikaanse literatuurstudies min geskryf, en indien wel, is daar gewoonlik gekonsentreer op die subgenres, byvoorbeeld eenakters<sup>24</sup>.

Weideman se tweeluik *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* vertoon 'n eenheid ten opsigte van tema wat voorlopig met Wellek & Warren (1976:264-265) se definisie van 'n *periode* verklaar sou kon word: dat dit 'n tydsnit in die Suider-Afrikaanse geskiedenis verteenwoordig, en in 'n sekere sin onderskeibaar is van byvoorbeeld *Gyselaars* vanweë bepaalde ruimte- en tydsaspekte in 'n spesifieke politieke bestel. Die tweeluik sou vergelyk kon word met 'n siklus in die prosa ten opsigte van die tyd wat verloop tussen die opvoering van die dramas, asook die feit dat die twee dramas deur die toeskouers as twee outonome produksies ervaar word.

---

<sup>23</sup> Daar word verder gewys verder op prospeksie en retrospeksie wat as bindmiddels in die roman funksioneer, en daarom ook in die siklus as bindmiddels aangewend kan word.

<sup>24</sup> Byvoorbeeld Charles Malan se huldigingsbundel vir Gerhard Beukes: *Kort gesprek* (1978) en Gerhard Beukes se *Ses eenbedrywe* (1958).

### **1.1.5.3 Eenheidselemente in die oeuvre**

Gemeet aan die eenheidsaspekte in die poësie, prosa en drama, blyk die bestudering van die eenheid van 'n enkelskrywer se totale oeuvre wat werke in al die hoofgenres gepubliseer het, 'n komplekse proses te wees. Die oeuvre van 'n skrywer kom (soos ook binne die roman-siklus) nie simultaan as 'n geheel tot stand nie. Waar daar in die poësie van formele kenmerke (soos ritme, metrum, ensovoorts) gebruik gemaak kan word, en in die prosa van minder formele kenmerke (Van Coller, 1980), moet daar by die bestudering van 'n oeuvre 'n stel norme vasgestel word wat op ander kriteria berus.

Daar is reeds gewys op die nuttigheid van die *kode*begrip in die gesprek oor periodisering. Dieselfde sou dus kon geld vir 'n sogenaamde senderskode, met ander woorde, bepaalde seleksie- en kombinasieprinsipes van 'n outeur se totale oeuvre. Indien die oeuvre as geheel 'n eenheid vorm, word die rol van die sender uiters kompleks omdat hy die kommunikasiekanaal ten volle beheer en in sy boodskap informasie inbou wat die leser se aandag sal vestig op die feit dat dit om 'n groter geheel gaan.

### **1.1.5.4 Die geval Weideman**

Verskeie kritici het reeds gewys op bepaalde eenheidsaspekte in die werke van George Weideman. Nou sal kortliks na sodanige eenheidsaspekte in die poësie, prosa en drama van George Weideman verwys word. In hoofstukke drie tot ses sal hierdie eenheidselemente in meer besonderhede bespreek word.

Ten opsigte van die poësie beskou Viviers (2010) die digbundel, *'n Staning onder die sterre* (1977), as 'n teks met 'n outobiografiese inslag deurdat die narratiewe identiteit wat uitgebeeld word terselfdertyd dié van die digter (skrywer) en spreker (verteller) is. Sy gebruik die term *digter-spreker* op grond van die feit dat Weideman se poësie in die algemeen sy jeugwêreld konstrueer en sy gedigte 'n representasie van identiteit vooropstel (sien 3.7.1.2). Ook Viviers & Foster (2007:71) verwys na die feit dat die Noordweste as ruimte sentraal staan in die Weideman-bundels wat *'n Staning onder die sterre* voorafgaan.

Van Coller & Odendaal (1999:764-785) het ook verskeie eenheidselemente in Weideman se poësie uitgewys, naamlik die aktuele betrokkenheid<sup>25</sup> van die verse, asook digterskap, en die transformerende energie van kuns<sup>26</sup>.

Wat die prosa betref, is daar gewys op die skeppingsproses as reddende faktor<sup>27</sup> en 'n spanning tussen die alledaagse en bonatuurlike<sup>28</sup> wat in Weideman se poëtika aanwesig is. Verder word aangedui dat pikareske<sup>29</sup> asook outobiografiese<sup>30</sup> elemente in Weideman se prosa (jeugromans sowel as romans vir volwassenes) opmerklik is. Van Coller & Odendaal (1999:779) wys ook op die aanwesigheid van 'n implisiete<sup>31</sup> outeur wat lesersreaksies manipuleer en 'n sekere visie openbaar. Ten opsigte van die uitgebreide dorpsuitleg in die voorwerk van die roman *Die onderskepper* word die opmerking gemaak dat dit sterk herinner aan die uitgebreide didaskalia in Weideman se dramas (sien 5.7.1.6).

Wat die buitestanderkarakter betref, identifiseer Marais (2007:52) die eenheidselemente van buitestandskap, politieke betrokkenheid en die aanwending van kuns ter wille van oorlewing en menswaardigheid in haar bespreking van Weideman se jeugromans. Sy verwys na die benaming *tetralogie* vir die versameling van bogenoemde jeugwerke, asook *Die geel komplot*: hoewel Weideman met die drie werke nie 'n voorafbedagte samehang gekonsipieer het nie, bestaan 'n samehang tog,

---

<sup>25</sup> Sien onder andere 3.5.1.2.

<sup>26</sup> Sien 3.4.1.1.

<sup>27</sup> Sien 5.3.1.4.

<sup>28</sup> Sien 3.7.1.2.

<sup>29</sup> Sien 4.7.2.2.

<sup>30</sup> Sien 4.7.1.2.

<sup>31</sup> Sien 5.4.1.1.

en sluit die makrostruktuur van die drie tekste, plus 'n vierde teks, nou bymekaar aan, soos dit gebruiklik was in die oorspronklike betekenis van *tetralogie* in die drama (ibid.:54).

Weideman se jeugverhale (behoort) as 'n integrale deel van sy prosa-oeuvre gelees . . . te word, en . . . sy sukses as jeugboekskrywer (is) ook te danke . . . aan die feit dat hierdie tekste juis veral ook op tegniese vlak by sy werk vir volwasse lesers aansluit (Marais, 2007:51,55-56). Weideman se aanwending van kontras as struktureringsbeginsel word as 'n universele kenmerk van sy oeuvre uitgewys, asook sy fantasierykheid en verbeelding. Die sentrale rol van kreatiwiteit en kunstenaarskap word voorts beskou as **een van die belangrikste deurlopende kodes in Weideman se werk.**

In Weideman se prosa oorheers die kreatiewe proses as helende middel vir die diegene wat direk en indirek daarby betrokke is, asook die implisiete outeur wat sy wêreldvisie aan die leser wil openbaar. Outobiografiese aspekte is opmerklik in beide die prosa en die poësie, en ten opsigte van die poësie is dit veral 'n bepaalde ruimte, dié waarin sy jeugwêreld gekonstrueer word en 'n representasie van 'n bepaalde identiteit wat vooropgestel word. In Van Coller & Van Jaarsveld (2007a, 2007b, 2008) se ondersoek na die Weideman-dramas is die volgende eenheidselemente aangedui: 'n ingewikkelde spel met taal<sup>32</sup>, die drama as protesteater<sup>33</sup> met 'n betrokkenheid by die probleme van die dag, en die hantering van die wisseling tussen hede en verlede<sup>34</sup>. Sekere karakters keer telkens terug in die Weideman-dramas, byvoorbeeld die triekster-figuur<sup>35</sup> en die buitestander wat dikwels 'n

---

<sup>32</sup> Sien 6.4.2.3 en 6.4.3.4.

<sup>33</sup> Sien 6.4.3.3, 6.7.2.7, 6.7.3.6 en 6.7.4.7.

<sup>34</sup> Sien 6.5.5.8 en 6.5.7.6.

<sup>35</sup> Sien 6.5.7.3.

kunstenaarstreep<sup>36</sup> van een of ander aard vertoon. In al drie die hoofgenres word die volgende as tema aangetref: 'n aktuele betrokkenheid by die samelewing binne 'n dominante regeringstruktuur, die alledaagse en bonatuurlike wat teen mekaar afgespeel word, en die buitelandersfiguur wat as karakter uitgebeeld word. In die dramas is die triekster-karakter teenwoordig om aan die mistieke en die bonatuurlike gestalte te gee.

In die volgende afdeling sal die fokus verskuif na Weideman se drama-oeuvre.

## **1.2 Die drama-oeuvre van George Weideman**

### **1.2.1 'n Oorsig**

Hoewel Weideman meer digbundels en prosawerke die lig laat sien het, en meer toekennings daarvoor gekry het, is dit sy dramas wat my interesseer as gevolg van die diepgang daarvan. Sy drama-oeuvre is meer as net noemenswaardig as byvoorbeeld gekyk word na die talle artikels en resensies wat daarvoor verskyn het. Boonop het sy dramas openbare erkenning ontvang deur die toekenning van pryse: *My plaas se naam is Vergenoeg* (2005) – Weideman se laaste drama – is bekroon met die Sanlamprys vir Afrikaanse Teater in 2004, en sy laaste twee hoorspele *Sand* (2004a) en *Moord in die ateljee* (2006b) het met eerste pryse in die RSG/Sanlam-radiodramakompetisie weggestap.

Afgesien van genoemde bekroonde werke, bestaan Weideman se drama-oeuvre uit nog twee gepubliseerde jeugdramas, *Die saalspook* en *Wees*, ses ongepubliseerde dramas, *M29* (1986), *'n Smeerige geskiedenis* (1987a), *Gyselaars* (1988), *Soos voëls op koringlande* (1991), *Herberg van die wit madonnas* (1991) en *Die laaste ure van meneer Fabricius* (2004a), asook twee hoorspele, *Sneeu* (1996) en *Lig* (2001a). Die teks van *Man op die treinspoor*, 'n drama wat dateer uit sy studentedae tussen 1965 en

---

<sup>36</sup> Sien 6.6.3.3.

1968, kon nie opgespoor word nie. Vir volledige besonderhede oor die Weideman-oeuvre, sien BYLAAG A.

### **1.2.2 Die drama-oeuvre binne die oorkoepelende oeuvre as geheel: hipoteses**

Teen die agtergrond van die teoretiese uiteensetting in afdeling 1.1, en met inagneming van die begrip *periodisering*, kan 'n aantal kodes geïdentifiseer word waardeur Weideman se lewensbeskouing aan sy werke gekoppel kan word. Hierdie kodes wat as bindende elemente in sy oeuvre optree, val in drie kategorieë uiteen, naamlik teaterpraktyke, temas en karakters. Die onderlinge konsepte wat uit hierdie drie kategorieë voortvloei, oorvleuel mekaar dikwels, en kan nie deurgaans as losstaande van mekaar bespreek word nie. Hulle sal dus gesamentlik in die ondersoek betrek word.

Opmerklik is die afwesigheid van die outobiografiese apekte in die Weideman-dramas. Soos reeds na verwys in 1.1.2 bestaan die outobiografiese ruimte uit 'n netwerk van verhoudings wat die nie-outobiografiese oeuvre van 'n skrywer verbind met sy outobiografiese werk. Dit sou impliseer dat Weideman se dramas wat hoofsaaklik nie-outobiografies van aard is, aansluit by sy poësie en prosa wat deur kritici hoër geskat is as sy dramas. Weideman se poësie en prosa word dus beskou as sy belangrikste werke, volgens Van Gorp (1991:278) se benaming, Weideman se **opera magna**. Volgens so 'n argumentasie sou sy dramas beskou word as dié deel van sy werke wat op die periferie staan omdat dit ongepubliseer is, en sou 'n bespreking daarvan noodsaaklik wees vir 'n ondersoek na die Weideman-oeuvre as geheel.

In hierdie studie wil onder andere 'n saak uitgemaak word dat Weideman se oeuvre 'n eenheid vorm wat veral tematies en karakteriserend gemanifesteer word, en saam met sekere teaterpraktyke in sy dramas gekulmineer het. Die meeste van sy dramas is egter ongepubliseer, en dus nie gekanoniseer nie. Dit bring mee dat sy dramas in die literatuurgeskiedenis verwaarloos is, en dat die eenheid van Weideman se oeuvre daardeur aangetas word en die geheelbeeld van sy skrywerskap verlore gaan. In die lig van die voorafgaande uiteensetting word die volgende hipoteses gestel:

- 'n Skrywer se ongepubliseerde dramas behoort as deel van die literêre kanon gereken te word, en indien dit nie die geval is nie, behoort 'n studie soos hierdie ondersoek – in sy waarde as 'n biografiese studie – as afdoende vorm van kanonisering beskou te word.
- Die dramateks en die opvoering behoort as 'n proses, eerder as 'n finale produk beskou te word, en die werkwinkelteater is deel van die proses.
- In Weideman se dramas ontbreek outobiografiese materiaal in die algemeen, terwyl dit in sy poësie en prosa aanwesig is. Om sy oeuvre as 'n geheel te ondersoek, behoort die dramas noodwendig by so 'n ondersoek betrek te word.
- In Weideman se opera magna is konsepte wat terug te vind is in sy dramas.
- Omdat die resepsie-ondersoek en psigoanalise as literatuurwetenskaplike benaderings in hierdie ondersoek gebruik word, is 'n gerigtheid op die samelewing van belang. Weideman se dramas vervul 'n belangrike funksie deurdat die samelewing betrek word by aktuele problematiese kwessies, en kritiese denke aangemoedig word.

#### 1.2.2.1 Sleutelwoorde (alfabeties)

- *heteroglossia*: 'n Term wat dui op 'n verskynsel wat kreatiwiteit bevorder deurdat spanning ontstaan vanweë 'n veelheid (“multiplicity”) van tale (Sahakian, 2008:189). Carlson (2009:5) is van mening dat ook die teater en opvoering hierby betrek moet word, aangesien heteroglossia nie net ter sprake kom in die algemene en kulturele manifestasies nie, maar ook spesifiek in die teater. Teenoor heteroglossia staan monoglossia. In die voorafgaande eeue was die teater hoofsaaklik 'n eentalige (monoglossiese) gebeurtenis, maar namate die teaterganger twee- of meertalig geword het, het die teaterteks ook daarby aangepas om sodoende verskillende boodskappe oor te dra.
- *Karakter (dramatis personae)*: Hierdie term word in 1.2.2.4 bespreek.



- *ruimte*: Twee dimensies word onderskei, naamlik 'n konkrete, geografiese dimensie enersyds, en 'n abstrakte, simboliese of allegoriese dimensie andersyds. Tussen hierdie twee uiterstes is kombinasies van genoemde ruimtes moontlik (Brink, 1989:118). Raes (2000:319 e.v.) onderskei *tussen ruimte van die landskap* wat op gewaarwording berus en nie staties is nie, en *geografiese ruimte* wat 'n vaste afgebakende ruimte is en eerder berus op waarneming. Laasgenoemde ruimte gaan dikwels met naamgewing en kaarttekening gepaard, terwyl die ruimte van die landskap die verbeelding en geheue oproep (Viljoen, 1998b:77). Veral laasgenoemde onderskeid, naamlik ruimte as landskap wat deur gewaarwording deur middel van die verbeelding en geheue opgeroep word, sal in die ondersoek gebruik word, hoewel die geografiese ruimte ook ter sprake sal kom. Die dimensie wat ruimte van die landskap impliseer, kan oorhel na die abstrakte, en 'n ruimtelike dimensie verteenwoordig wat verband hou met grense, met die implikasie dat grense oorgesteek kan word of dat tussen grense rondbeweeg kan word.

Wat die dramatiese ruimte betref, sal bykomend gesteun word op Louw (2006:1) se interpretasie waarvolgens dramatiese ruimte mimeties (deur middel van ostensie) voorgestel word en normaalweg beskou word as die fisieke ruimte waarin 'n karakter speel en praat (die hiér en nou), terwyl die dialoog meebring dat die dramatiese ruimte vergroot as gevolg van diëgetiese aspekte wat dui op die ruimte buite die voorgestelde ruimte van die verhoog.

- *teaterpraktyk*: To call an activity a *practice* suggests that it is customary or habitual; to use 'practice' without such a connotation, for activity more general, usually reveals an influence from Marxist theory (Mautner, 2000:440-441). In hierdie studie verwys *teaterpraktyk* na 'n aktiwiteit wat **customary or habitual** is, en wat in 'n mindere of meerdere mate in die teater gevestig is.
- *tema*: Die verhoogdrama is geskryf met die doel om opgevoer te word, en daarom word dié woord saam met die middele waaroor die akteur beskik byvoorbeeld stem en liggaam, kostumering en dekor, en tegniese hulpmiddele

soos klank en beligting ingespan om die volledige draer van die idee of tema te word. Wanneer daar in die drama 'n universele waarde-uitspraak gegee word, byvoorbeeld die goede oorwin die kwade, word daarna verwys as die tema (Du Toit & Kloppers, 1980:9-10). In hierdie studie sal *tema* verwys na sodanige waarde-uitsprake rakende die ruimte, die metatekstualiteit, ensovoorts.

- *werkwinkelteater*: 'n Term wat dui op die proses waarin teater tot stand kom deur kollektiewe improvisasie wat gerig is op die organisering van chaos op 'n natuurlike wyse. Hieruit ontwikkel die akteur se vermoë om – gerig op die hier en nou – te luister, aan te voel en te speel. Hierdie aanvoeling word nie beperk deur 'n voorafbepaalde vaste stand van sake nie, maar word voortgestuur in 'n rigting na aanleiding van gedagtes wat die betrokke groep vooraf uitgespreek het.

### 1.2.2.2 Teaterpraktyke

Die teaterpraktyke wat in die Weideman-dramas funksioneer, is die proses van werkwinkelteater, rolspel en -wisseling (binne die drama self impliseer dit toneelbinne-toneel), epiese teaterpraktyke, en musikale intertekste.

Die meeste van Weideman se dramas het ontstaan deur middel van die proses van werkwinkelteater, en van 'n finale teks was daar in weinig gevalle sprake tot kort voor die produksie op die planke gekom het.

Rolspel en rolwisseling is 'n konsep wat primêr met die drama geassosieer word, maar figureer ook sterk in Weideman se romans. In die dramas word dit tot 'n hoogtepunt gevoer deurdat ingebedde tonele dikwels binne die drama self uitgebeeld word (*toneel-binne-toneel*).

Epiese teaterpraktyke is ter sprake vir Weideman se dramas omdat versteuring van die vierde muur, asook vervreemding dikwels opduik. Musikale intertekste (dikwels aanwesig in die epiese teater) kom reëlmatig in Weideman se oeuvre voor, en dra tot betekenisverdigting by.

### 1.2.2.3 Temas

In die Weideman-oeuvre word universele waarde-uitsprake gegee wat as temas in hierdie studie bespreek sal word, byvoorbeeld: ruimte, metatekstualiteit, die mitiese en bonatuurlike, en sosiale wanpraktyke. Onder laasgenoemde sou aspekte soos politieke onreg, geweld en verwaarlosing van die natuur ter sprake kom. Voorgenoemde konsepte figureer sterk in Weideman se hele oeuvre, en word in die dramas tot 'n hoogtepunt gevoer.

### 1.2.2.4 Karakters en dramatis personae

Die triekster-figuur en die koor kom reëlmatig voor in Weideman se oeuvre. Eersgenoemde hang ten nouste saam met die mitiese as tema, terwyl die koor 'n voortvloeiende is van die antieke Griekse teater. Net soos die triekster-figuur word die buitestander (dikwels 'n uitgeworpene of verskoppeling) deurgaans aangetref, en hou verband met die tema van politieke onreg en geweld. In Weideman se dramas speel hierdie karakters óf die hoofrolle, óf figureer as baie belangrike karakters, en die karakters se taalgebruik dra dikwels by om uit te wys dat hulle tot 'n bepaalde klas behoort.

As doelwit van sy ondersoek om die verskillende dramatis persone so noukeurig as moontlik te omskryf, het Van Kesteren (1979:60-71) aspekte uit die logika betrek. Uit drie onderafdelings van die logika, naamlik die logika van norme (**deontiese logika**), die versamelingsleer en die modale logika is verskeie kriteria geïdentifiseer waarvolgens hy sy definisies sou saamstel. Die kern van die normlogika bestaan uit die eenhede karakter, inhoud en toepassingsvoorwaardes wat op hulle beurt drie kwaliteite, verpligting, permissie en verbod betrek. Met behulp van die versamelingsleer van verhoudinge (**relaties**) het 'n verdere siftingsproses plaasgevind: elemente van 'n versameling kan mekaar uitsluit (**alternatiewe relaties**), of altyd saam optree (**concomitante relaties**), of die een element domineer die ander (**dominante relaties**). Op grond van bogenoemde kriteria is ses

tipis dramatis personae onderskeidend gedefinieer: absolute affektante<sup>37</sup>, relatiewe affektante, ondergeskikte affektante, absolute affekta, relatiewe affekta en ondergeskikte affekta (Van Kesteren, 1979:69-70):

- 'n *Absolute affektant* is 'n personasie wat oor die moontlikheid beskik, én verplig is om die handeling uit te voer. (Sodanige personasie staan in 'n alternatiewe en/of konkomitante<sup>38</sup> en/of dominante relasie tot een of meer van die ander personasies.)
- 'n *Relatiewe affektant* is 'n personasie wat noodsaaklik en verpligtend 'n handeling verrig. (Sodanige personasie staan in 'n alternatiewe en/of konkomitante en/of dominante relasie tot een of meer van die ander personasies.)
- 'n *Ondergeskikte affektant* is 'n personasie wat oor die moontlikheid beskik, én wat toegelaat word om die handeling te verrig. (Sodanige personasies staan in 'n konkomitante en/of dominante relasie met een van die affekta.)
- 'n *Absolute affectum* is 'n personasie wat oor die moontlikheid beskik om geen handeling te verrig nie, en wat ook verbied word om enige handeling te verrig. Sodanige affectum staan in 'n alternatiewe en/of dominante relasie tot een van die ander affekta.

---

<sup>37</sup> *Affektante* is entiteite wat gebeurtenisse veroorsaak (Van Kersteren, 1979:61). (*A*)*ffektant(e)* is my vertaling van Van Kesteren se *affectant(en)*. *Affekta* dui op die entiteite waarvan die toestand as gevolg van gebeurtenisse verander. (*A*)*ffektum* – *affekta* (mv.) is my vertaling vir Van Kesteren se *affectum* – *affecta* (mv.).

<sup>38</sup> My vertaling vir Van Kersteren (1979:67) se *concominante* relasie.

- 'n *Relatiewe affektum* is 'n personasie wat noodsaaklik geen handeling verrig nie, en wat verbied word om 'n handeling te verrig. (Sodanige personasie staan in 'n alternatiewe en/of dominante relasie met een van die ander affekta.)
- 'n *Ondergeskikte affektum* is 'n personasie wat oor die moontlikheid beskik om geen handeling te verrig nie, en wat verbied word om enige handeling te verrig. Sodanige affektum staan nie in 'n alternatiewe, konkomitante en dominante relasie met een van die ander personasies nie.

Bogenoemde omskrywings van Van Kesteren sal in hierdie ondersoek gebruik word om dramatiese karakters te onderskei, en sal weer ter sprake kom in die bespreking van die dramas (sien 6).

### **1.3 Literatuuroorsig**

Die literatuur wat bestudeer word vir die doeleindes van hierdie studie behels die relevante primêre Weideman-tekste, naamlik die dramas, gepubliseer sowel as ongepubliseer (sien 6.1.2.1), asook sy gepubliseerde poësie (sien 3.1) en prosa (sien 5.1).

Die sekondêre bronne val in twee kategorieë uiteen: eerstens die literatuur wat oor sy oeuvre geskryf is, en tweedens meer algemene literatuurteoretiese werke van belang. Die literatuurteorie word volgens Van Schalkwyk e.a. (1994:331) beskou as 'n **kritiese besinning op die begrippe en metodes waarmee die kritiek en literatuuargeskiedenis werk**, en sal in hierdie ondersoek ook literatuur oor relevante teaterpraktyke insluit.

#### **1.3.1 Literatuur oor Weideman se oeuvre**

Van Coller & Van Jaarsveld (2007a, 2007b, 2008) het aanvoerwerk gedoen wat van belang is vir hierdie studie. Hul bevindings sal as uitgangspunt vir die studie dien, en sal nie weer bewys word nie. Ook hulle vermeld dat Weideman beduidend bygedra het tot die ylerige dramaproduksie in Afrikaans (2007a:58). In die proses het Van

Coller & Van Jaarsveld (2007a, 2007b) reeds bewys dat die Afrikaanse literatuurgeskiedenis soos dié van Beukes en Lategan (1952), Lindenberg e.a. (1965), Cloete e.a. (1980) en Dekker (1958) wat werke volgens genre aanpak, relatief meer aandag spandeer aan die drama as die literatuurgeskiedenis soos dié van Antonissen (1956) en Kannemeyer (2006) waarvan die indeling berus op ander periodiseringstelsels. Hoewel daar in Van Coller (1998, 1999a, 2006a) se driedelige literatuurgeskiedenis, *Perspektief en profiel*, meer op die drama gefokus word as in die voorgenoemde literatuurstudies, word Weideman se dramas slegs terloops vermeld. Dat die drama die afgeskepte genre in die Afrikaanse literatuur is, is dus deur Van Coller & Van Jaarsveld se navorsing bewys, en die redes hiervoor sal nie verder ondersoek word nie.

Behalwe die voorgenoemde bydraes, skryf Lombard (2004a, 2004b) twee artikels oor mitisiteit en die numineuse wat van belang is omdat genoemde aspekte as relevant vir die Weideman-dramas in die ondersoek uitgewys sal word.

Vanweë die belangrike rol wat ruimte in die Weideman-oeuvre speel, is Viviers (2010) se ondersoek betrek, terwyl Cochrane (2003) se bespreking van die pikareske in Weideman se *Draaijakkals* (1999) die weg voorberei om die pikareske trekke na te speur in *My plaas se naam is Vergenoeg* (2005), Weideman se enigste gepubliseerde vollengtedrama.

Wat die kinderliteratuur betref, is Wybenga en Snyman (2005) se *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom. 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*, asook relevante artikels soos dié van onder andere Töttemeyer (1993) geraadpleeg, nie net ter wille van Weideman se oeuvre nie, maar ook as literatuurteoretiese bronne.

As aanvangspunt is 'n soektog in die databasis van die Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (hierna NALN) gedoen. Wat Weideman se oeuvre by uitstek boeiende navorsingsmateriaal maak, is die feit dat verskillende skeppingsfases van sy dramas gedokumenteer en beskikbaar gestel is vir navorsing by NALN. Hierdeur word 'n blik gewerp op die sogenaamde genetiese prosesse wat die weg voorberei om die ontwikkeling van tematiese én struktureel-tegniese prosesse as't ware op die voet te volg. Dit is ideaal vir die navorser wat geïnteresseerd is in die eksperimentele teater

waarin die werkwinkelmetode aangewend word, en waar die dramaturg reeds met die aanvangsfase van die skryfproses met die regisseur en spelers saamwerk. Behalwe die NALN-ondersoek, is soektogte in die databasisse van Sabinet en NEXUS gedoen, hoewel die meeste materiaal in laasgenoemde databasisse reeds in die NALN-soektog ondervang is.

Verder is relevante artikels, resensies, kommentare, praatjies en besprekings oor Weideman se werk in die ondersoek aangewend.

### **1.3.2 Literatuurteoretiese bronne**

Ter wille van die keuse van 'n benadering waarvolgens hierdie studie aangepak word, is gesteun op Van der Merwe & Viljoen (1998) se *Alkant Olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*, en omdat kanoniserings in hierdie studie deel is van die probleemstelling, is daar sterk gesteun op Van Coller (2009) se argumentasies.

Met die oog op die dramateorie is twee van Mouton (later Keuris) se bronne *Dramateorie vandag* (1989) en “Ruimte in die dramateks en in die opvoering” (in: Cloete, 1992) geraadpleeg. Ter wille van die omskrywing van die verskillende dramatis personae is gesteun op Van Kesteren (1979) se artikel. Wat die teatersemiotiek betref, was Brink (2009) se tesis *'n Semiotiese ondersoek na seksuele ritueel in die werk van Jean Genet* van groot hulp, terwyl Willet (1984) lig gewerp het op die epiese teater. Vanweë die werkwinkelmetode waaruit die Weideman-dramas ontstaan het, is daar gesteun op Camilleri (2008) en Brink (2009) se ondersoeke, asook op artikels soos dié van Banning (2005) en McDonald (2006).

## **1.4 Werkswyse vir die bestudering van Weideman se drama-oeuvre**

Ná afloop van hierdie inleidende hoofstuk volg 'n kort biografiese oorsig oor George Weideman in hoofstuk twee. Hoewel die klem in die studie op die dramas val, kom Weideman se hele oeuvre ter sprake, en hoofstuk twee dien as 'n inleidende plasing van die dramas binne sy volledige literêre oeuvre.

In 'n beknopte oorsig van sy kinderjare en sy jare as gesinsman en dosent sal ook verwys word na sy rol as openbare figuur waarin hy stem gegee het aan die politieke problematiek van sy tyd. Veral dié stem word teruggevind in sy werke. 'n Chronologiese opname van sy werke (gepubliseer en ongepubliseer), waarvan die meeste in hierdie studie behandel word, sal gevolg word deur 'n blik op die verskillende kreatiewe eras en die bekroning van Weideman se werke. As 'n tipe terugblik word die hoofstuk afgesluit deur te besin oor wat geag word as die belangrikste invloede op Weideman se lewe.

Die daaropvolgende fase van die navorsing (hoofstukke drie tot en met vyf) sal gemik wees op Weideman se poësie en prosa wat deur literatore en kritici beskou word as sy opera magna. Tematiese en karakteriserende manifestasies, asook tekens van teaterpraktyke sal in hierdie twee hoofgenres nagespeur word, en daar sal vasgestel word watter konsepte as eenheidselemente terug te vind is in die dramas. Die werke sal chronologies bespreek word, en telkens sal eers 'n resepsiestudie gedoen word ter wille van 'n oorsig oor die ontvangs, en dit sal gedoen word aan die hand van resensies, artikels, verhandelings, ensovoorts. In hoofstuk drie sal Weideman se poësie ondersoek word, in hoofstuk vier die kinder- en jeuglektuur, en in hoofstuk vyf die prosawerke (kortverhaalbundels en romans) vir volwassenes.

Hoofstuk ses maak die kern van die navorsingsprojek uit. Ná uitklaring van sekere terminologiese kwessies, sal die funksie van teater as kunsvorm ondersoek word om vas te stel op welke wyse die samelewing betrek word (en baat vind) by Weideman se dramas. Die fokus sal dan verskuif na teaterpraktyke, hipoteties aanwesig in die Weideman-dramas, en 'n teoretiese oorsig sal gegee word oor aspekte soos teatersemiotiek, heteroglossia, die invloed van die epiese teater, karakterisering, musikale intertekste, ruimte en ingebedde tonele. Oor die waarde van 'n teaterpraktyk soos die werkwinkelproses wat in die hedendaagse teaterbestel al hoe belangriker word, sal 'n gevolgtrekking gemaak word.

Daarna sal ondersoek word op welke wyses bogenoemde in die Weideman-dramas neerslag vind, en wel in die volgorde: jeug- en kinder-dramas, radiodramas, monodramas en vollengtedramas. Die tekste sal, soos in die geval van die poësie en prosa, in chronologiese volgorde bespreek word. In die geval van ongepubliseerde



dramatekste sal finale werkstekste van opvoerings, laserskywe van opnames (in die geval van die hoorspele) en manuskripte as primêre bronne in die ondersoek gebruik word.

In die slothoofstuk sal die eenheidselemente in George Weideman se oeuve opgesom word en daar sal aangedui word watter van hierdie konsepte in sy dramaproduksie kulmineer. Die dramateks as aanvangspunt en die opvoering as die einddoel sal beklemtoon word en daar sal besin word oor wyses waarop die ongepubliseerde dramateks moontlik gekanoniseer sou kon word. Verdere ondersoekmoontlikhede wat uit hierdie studie voortspruit, sal geïdentifiseer word.

Aanhalings van primêre en sekondêre bronne sal onderskeidelik in die lettertipe *Verdana* en *Comic Sans MS* verskyn.

## **1.5 Samevattend**

Daar sal gepoog word om tipiese Weideman-handgrepe te identifiseer. George Weideman se oeuve is voltooi met sy heengaan op 'n relatief vroeë ouderdom. In hierdie ondersoek sal gepoog word om te vergoed vir die hiaat wat in sy oeuve gelaat is omdat die meeste van sy dramas nie gepubliseer is nie, en die geheelbeeld van sy skrywerskap gevolglik verlore gegaan het.

Met die ondersoek word uiteindelik 'n meer volledige beskrywing en evaluering van die George Weideman-oeuve in sy geheel op 'n omvattende wyse beoog. In die proses wil ek aantoon dat Weideman dramas geskryf het met die verhoog as eerste prioriteit, en dat die publikasie van die teks vir hom van minder belang was. Ek wil verder 'n saak uitmaak dat die dramateks in 'n speelstuk nie losgemaak behoort te word van die teateropvoering nie, en dat kanonisering van dramas sterker behoort te steun op die opvoering as op die woordteks.

In die lig van die hedendaagse realiteite soos ekonomiese krisis in 'n globale omgewing en die nadruk wat geplaas word op massakommunikasie en inligtingstechnologie, word die teater op regeringsvlak al hoe onbelangriker geag. Tog

word dit steeds bedryf, en die volgende rede word aangevoer: *The human body and its sensory mechanisms for apprehending the world have no place in the virtual world, except as consumable images . . . And yet, against all reason and logic, people continue to commit themselves to making (theatre) and to learning how to make it. It seems to fulfil an intrinsically human need of the kind that is not associated with material survival. The impulse to enact stories, to represent ourselves to ourselves through our physical bodies, persists* (Banning, 2005:72,73).

Dit wil voorkom asof die drama by uitstek dié kunsvorm is wat direk gemoeid is met die bestaanskrisis van die mens, en die gemeenskap op aktuele en universele vlak betrek. Ek spreek die hoop uit dat hierdie ondersoek 'n beskeie bydrae sal lewer om die drama se posisie binne die Afrikaanse literêre kunsvorm te herstel.

## **2 HOOFSTUK TWEE: GEORGE WEIDEMAN: 'n BIOGRAFIESE OORSIG**

### **2.1 Inleidende opmerking**

Die vermelding van die dramaturg in die titel sou kon impliseer dat die studie 'n sterk biografiese aard het. Die biografiese oorsig in hierdie hoofstuk dien egter as 'n inleidende plasing van Weideman se dramas binne sy volledige literêre oeuvre.

### **2.2 Die begin: 1947 tot matriek**

In 2007 is 'n huldeblyk in die vorm van die tydskrif *Ensovoort* deur (Johann Lodewyk Marais & Theresa Papenfus, 2007) saamgestel met sewe volartikels, kort briewe van tien verskillende skrywers, vriende, kritici en naasbestaandes, en 'n gesprek met sy groot vriend, Abraham de Vries. Ook is foto's (geneem deur sy dogter, Melita), agt gedigte oor en aan hom, asook twee kortverhale met hom of dele van sy oeuvre as tema, opgeneem.

George Henry Weideman (1947 tot 2008), seun van Floris Johannes en Johanna Catharina Hendrika (gebore Shaw) is op 2 Julie 1947 op Cradock gebore as die jongste van vier kinders. Saam met sy broer Hennie en sy susters Marietjie en Fesia het hy op verskeie plekke grootgeword na gelang sy ouers getrek het. Sy ouers was albei kreatief en sy pa het toneelstukke<sup>39</sup>, en in 'n spanpoging met George se ma, liedere<sup>40</sup> geskryf en gekomponeer.

Weideman begin sy skoolopleiding in 1952 op Cradock, sit dit voort op Kimberley (1957 tot 1960) en Clocolan, en matrikuleer op Springbok aan die Hoërskool

---

<sup>39</sup> *Klaas Droster: Toneelspel vir Voortrekkers in ses tonele* (J.L. van Schaik, 1933).

<sup>40</sup> Byvoorbeeld “Drawwertjie-lied”, “Penkopliedjie”, “Saai die waatlemoen”, asook verwerkings van “Hoe ry die Boere” en “Die kat kom weer”.

Namakwaland in 1964. Van sy skooljare sê hy: Ek was maar 'n rebel wat nie baie van leer gehou het nie", en "(s)telwerk was lekker, al het ek nie altyd hoë punte gekry nie, en al het ek die onderwysers versondig met my verbeeldingsvlugte (Hill, 2006:1).

### **2.3 Leerder en leraar, gesinsman en openbare figuur**

In 1967 behaal Weideman sy BA-graad met Afrikaans-Nederlands en Duits as hoofvakke, en in 1968 'n Hoër Onderwysdiploma aan die Universiteit van Pretoria.

Tydens sy eerste onderwyspos aan die Hoërskool Fraserburg (1969 tot 1970), het hy sy toekomstige vrou, Celién Nel (oorspronklik van Fraserburg) ontmoet. Hulle is in 1973 in Kenhardt getroud. Twee dogters, Melita (1983) en Siobhan (1988), is uit die huwelik gebore. Net soos die geval met sy pa en ma, het George vir Celién ontmoet toe sy as skooldogter aan die begin van haar standerdnegejaar in sy klas gesit het.

In 1971 word Weideman as senior onderwyser by die destydse Hoërskool Nassau in Mowbray aangestel, en daarna in Kenhardt. In 1974 doen hy aansoek om 'n pos aan die Hoërskool Framesby in Port Elizabeth om Celién in staat te stel om onderwys en musiek te studeer aan die Universiteit van Port Elizabeth (1975 tot 1977). Intussen behaal Weideman deur deelydse studie 'n BAHons-graad in Afrikaans en Nederlands (met lof) aan UNISA.

In 1978 neem hy vir drie kwartale waar as junior lektor in Afrikaans aan die Paarlse Onderwyskollege, en in die laaste kwartaal van dieselfde jaar aanvaar hy 'n pos as senior lektor (hoof van die Departement Afrikaans) aan die Windhoekse Onderwyskollege. Uit ontnugtering met die feit dat 'n R50 miljoen-plek vir 'n paar wittes alleen beskore is, maak hy 'n politieke skuif na die nuwe Akademie vir Tersiêre Onderwys (tans die Universiteit van Namibië) in Windhoek waar hy vanaf 1986 die pos van medeprofessor bekleed (Marais, 2007:10). Gedurende sy verblyf in Namibië (1978 tot 1989) behaal hy die onderskeiding dat 'n PhD-graad wat oorspronklik vir 'n MA-graad bedoel was, aan hom toegeken word deur Rhodes

Universiteit. Sy studieleier, André P. Brink, was van mening dat sy 690 bladsye-lange verhandeling, 'n *Ondersoek na aspekte van die verhouding tussen "betrokkenheid" en "universaliteit" in die literatuur* van doktrale gehalte was (Anoniem, 1982:3).

Sy verblyf in Windhoek word vir Weideman 'n tydperk van politieke betrokkenheid waarin hy dikwels sy standpunt openbaar maak. In Junie 1988 besoek hy saam met 30 ander Namibiërs Stockholm in Swede om samesprekings te voer met Swapo se topstruktuur (onder wie Sam Nujoma, die eerste president van die onafhanklike Namibië). Hierdeur blyk sy intense belangstelling in die bevrydingsproses. **Hy was beslis nie 'n pasifis nie - he did not only talk the talk, he also walked the walk . . .** Sy belesenheid was oorweldigend - omtrent oor enige onderwerp, en as hy eers snuf in die neus gekry het, begin hy navors om dan 'n ingeligte besluit te neem, of hy die inligting kan/wil gebruik of nie (Behrens, 2010).

Tydens die onderhandelings met Swapo is gesprekke tussen die twee groepe gehou oor 'n **bloudruk vir 'n vrye Namibië** (Kruger, 1988:75). By hierdie geleentheid het Weideman en die skrywer Dorian Haarhoff (destyds ook van Namibië) gedigte uit hulle werke voorgelees (Marais, 2007:10). Weideman se keuse was **Herinneringe van die teruggekeerde soldaat** uit sy digbundel *Uit hierdie grys verblyf* (1987).

Afgesien van sy politieke betrokkenheid het Weideman sterk gevoel oor sy rol as skrywer in diens van die gemeenskap, en hy het nie gehuiwer om pen en papier op te neem as hy geglo het dat mense te na gekom word nie. So het hy meer as 1000 handtekeninge ingesamel in sy protesveldtog teen die televisiereeks *Manakwalanners* wat sy mense na sy mening as agterlik uitgebeeld het (Anoniem, 1996b:73).

In 1975 was hy 'n stigterslid van die *Afrikaanse Skrywersgilde* en het die berade op 'n gereelde basis bygewoon. In 1986 was hy voorsitter van die *Gilde*, en daardie jaar is die beraad in Windhoek gehou. Tydens die sittings is **demokratiserende groepe** aangemoedig om hulle stem te laat hoor (Weideman, 1988:75). Later, ná sy aftrede,

het hy saam met Elsa Joubert, Abraham de Vries en Leonard Koza van Oktober tot Desember 2005 'n protesaksie gelei oor die instelling van dubbelmediumonderrig aan die Universiteit van Stellenbosch. Hierdie protesaksie loop uit op 'n brief in *Die Burger* waarin 'n versoek rakende die taalkwessies aan die Raad van die Universiteit van Stellenbosch gerig word (Marais, 2007: 11).

As gevolg van erge asma-aanvalle van die Weidemans se jongste dogter (vanweë die immerteenwoordigheid van mikastof) het die gesin Windhoek verlaat en het Weideman aansoek gedoen om 'n vakante pos aan die Technikon Skiereiland waar hy van 1990 tot 1997 as senior lektor onder die skrywer en akademikus, Abraham de Vries, klas gegee het. In 1997 word hy genoodsaak om af tree weens 'n oogsiekte waardeur hy sy sig geleidelik verloor het. Tog was hy in staat om in 1999 en 2002 onderskeidelik as inwonende skrywer en navorsingsgenoot aan die Universiteit van die Vrystaat in Bloemfontein op te tree. In hierdie tweede tydperk word sy ongepubliseerde monodrama, *Die laaste ure van meneer Fabricius* (2000a), in die Sterrewag-Teater in Bloemfontein opgevoer. Vanaf sy aftrede het hy dus voltyds geskryf (ibid.:10).

My laaste besoek aan Weideman was in November 2007, in sy huis in Parkstraat 25, De la Haye, Bellville. Ná sy aftrede het hy die rol van huisman vervul, en dit het uitgeloop op die resepteboek, *Verskombuis. 'n Kookboek met gedigte* (2006a). Op daardie stadium was Celién onderwyseres aan die Laerskool Koos Sadie in Goodwood en bekend vir haar entoesiasme ten opsigte van skoolsake en die onderrig van musiek. Melita, George en Celién se oudste dogter, is onder meer 'n ywerige fotograaf, en het die BTech-graad (Natuurbeawering) aan die Kaapse Skiereilandse Universiteit vir Tegnologie behaal. Siobhan het 'n dramagraad aan die Universiteit van die Vrystaat behaal.

## 2.4 Oeuvre en skryfprosesse

### 2.4.1 Inleidend

Weideman se literêre oeuvre is omvangryk en werke is gepubliseer in elke literêre genre. Ag digbundels, vier kortverhaalbundels, twee romans vir volwassenes en een drama is gepubliseer, terwyl vier hoorspele uitgesaai is. Nog vyf vollengtedramas en 'n monodrama is opgevoer, maar nie gepubliseer nie. Wat kinder- en jeugliteratuur betref, het drie jeugromans en ses kinderboeke verskyn. Drie jeugdramas is opgevoer .waarvan twee saam met ander dramaturge se werk opgeneem is (sien 2.4.2), en die derde 'n verwerking is van sy kinderboek *Die geel komplot* (2003, tot drama verwerk in 2005).

Reeds op 13-jarige leeftyd begin Weideman hom op sy skryfwerk toelê, en skryf veral verse en kortverhale, en bedryf sy eie skoolkoerantjie<sup>41</sup> waarin hy sý skryfwerk asook dié van ander kinders opneem. “En ek was soms op die rooi tapyt oor die inhoud” (Hill, 2006:1). 'n Onderwyser het hom met die fotokopieerproses gehelp, en sy eerste gedigte verskyn gedurende sy standerdsesjaar (1960) in die jaarblad van die Hoërskool Adamantia in Kimberley (Marais, 2007:9). Reeds in standard nege lê hy sy eerste manuskrip met gedigte aan Nasionale Pers voor en op 18-jarige leeftyd word sy eerste digbundel *Hondegaloppie* (1966) gepubliseer. Van hierdie gedigte is in 1964 en 1965 onderskeidelik in *Ons Bou* ('n CSV<sup>42</sup>-tydskrif) opgeneem.

In sy studentedae eksperimenteer hy (aanvanklik onder die skuilnaam *Beitel Brandt*) met kortverhale, prosa, hoorspele en sketse, en van hierdie tekste is as publikasies<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Weideman](http://en.wikipedia.org/wiki/George_Weideman). Toegang: 17.12.2009.

<sup>42</sup> Christelike Studentevereniging.

<sup>43</sup>a) *Mandalon: poësie en prosa van 35 studente*, saamgestel deur George Weideman, Universiteit van Pretoria Studente-uitgewers; b) *Worp: 84 gebundelde verse van 10 digters*, gedigte van studente wat aan die Universiteit van Pretoria studeer (Skrywerskring, 1966); c) in *Sestiger, Izwi en Wurm* is gepubliseer volgens 'n NALN-dokument: “George Weideman [Outobiografie 196-201] 2 (i) LEWENSKETS”.

van die Universiteit van Pretoria opgeneem. *Man op die treinspoor*, 'n radiodrama vir 'n studentekompetisie waarmee hy 'n derde plek behaal, is nooit uitgesaai nie.

#### **2.4.2 'n Chronologiese opname**

*Hondegaloppie* (Voortrekkerpers, 1966) ontstaan in die tydperk tussen Junie 1961 en Januarie 1965 gedurende Weideman se veertiende en sewentiende lewensjare. 'n Groot gedeelte daarvan is vanaf sy standerdsewejaar op Clocolan geskryf as uiting van die verlange na sy hartland van vroeër. Drie jaar na *Hondegaloppie* verskyn *As die son kliplangs spring* (Voortrekkerpers, 1969), 'n bundel wat hoofsaaklik landskape en heimatverse bevat.

Tydens Weideman se onderwysdae op Fraserburg en daarna in Port Elizabeth, sien *Klein manifes van 'n reisiger* (Tafelberg, 1970) en *Hoera, hoera die ysman* (Perskor, 1977) onderskeidelik die lig. Liefdesverse, asook 'n kritiese kyk na die regering van die dag kom in hierdie bundels aan bod. Sy eerste kinderdrama (en sy allereerste drama), *Wees*, word deur homself in 1977 op die planke gebring met leerlinge van die Hoërskool Framesbey.

Tydens sy verblyf in Namibië publiseer hy sy eerste kortverhaalbundel, *Tuin van klip en vuur* (Tafelberg, 1983), asook sy vyfde digbundel, *Uit hierdie gryns verblyf* (Tafelberg, 1987). Hierdie tyd van Weideman se kreatiewe lewe is gekenmerk deur veral dramas wat saam met die regisseur, Aldo Behrens en dramastudente onder werkwinkelomstandighede tot stand gekom het. *Gyselaars*, en die tweeluik *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* (al drie ongepubliseer) word deur die Universiteit van Namibië (toe nog bekend as die *Akademie vir Tersiêre Onderrig*) in Windhoek opgevoer, asook in Suid-Afrika tydens Kampustoneelfeeste, onderskeidelik in 1979/1980, 1986 en 1987. (*M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* word voorgelê vir publikasie by HAUM-Literêr in die middel-tagtigerjare in 'n tweeluik, getiteld *Tweesprong*.) *Gyselaars* is eers in 1988 op Kampustoneel opgevoer en het groot oppraak verwek<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Van die toeskouers het die ouditorium verlaat, en uit die groepsbespreking het dit geblyk dat aanstoot geneem is vanweë die politieke strekking van die drama (Behrens, 2009).



Ná Weideman se terugkeer na Suid-Afrika in 1991 word die opdragstukke *Soos voëls op koringlande* en *Herberg van die wit madonnas* (beide ongepubliseer) op versoek van mnr. Franklin Sonn<sup>45</sup> opgevoer deur die studente van die Technikon Skiereiland. Twee jeugdramas, *Die saalspook* en *Wees* verskyn in die bundel *Alles op die spel: 'n Kortspelkeur* (Klipbok-uitgewers, 1991e), tesame met dramas van Hennie Aucamp, Ernest A. Loth en Klaas Steytler.

In 1992 en 1994 verskyn twee jeugromans, *Los my uit, paloekas!* en *Die optog van die aftjoppers* onderskeidelik, beide uitgegee deur Tafelberg, asook Weideman se tweede kortverhaalbundel, *Die donker melk van daeraad* (Tafelberg, 1994b) en sy eerste roman vir volwassenes, *Die onderskepper, of, Die dorp wat op 'n posseël pas* (Queillerie, 1997). In 1996 word *Sneeu* uitgesaai op Radiosondergrense, die eerste van vier radiodramas in die daaropvolgende tien jaar.

In die tydperk ná sy aftrede het die era van die kinder- en jeuglektuur vir Weideman voortgeduur, want nog 'n jeugroman *Dana se jaar duisend* (Tafelberg, 1998b) verskyn, en nie minder nie as ses geïllustreerde<sup>46</sup> kinderboeke: *Ben, Babi en die geel helikopter* (1998c), *Rykdom uit rommel* (1998d), *Die raaisel van die spuitnaalde* (1999b), *Die storie van die liewenheersbesie* (1999c) en *Koeries se rivier* (1999d). Hierdie vyf kinderboeke is deur Kasigo<sup>47</sup> Education uitgegee en is almal in Engels vertaal (Marais, 2007:13). *Die geel komplot* (Tafelberg, 2003) is Weideman se laaste kinderboek ('n verwerking van 'n kindertoneelstuk), en is vir 'n tweede keer verwerk na 'n kinderdrama (met dieselfde titel, *Die geel komplot*) wat in 2005 onder leiding van Sandra Temmingh deur dramastudente aan die Universiteit van Kaapstad opgevoer is.

---

<sup>45</sup> Op daardie stadium rektor van die Skiereilandse Technikon.

<sup>46</sup> Die illustreerders: *Ben, Babi en die geel helikopter* deur Samantha van Riet, *Rykdom uit rommel* deur Alzette Prins, *Die raaisel van die spuitnaalde* deur Rassie Erasmus, *Die storie van die liewenheersbesie* deur Roz Stockhall, *Koeries se rivier* deur Pinkie Prinsloo, en *Die geel komplot* deur Alida Bothma.

<sup>47</sup> MML – Maskew Miller Longman is die druknaam waaronder die boeke tans verskyn.

Die laaste van die Weideman-digbundels is 'n *Staning onder die sterre* (Tafelberg, 1997a), *Pella lê 'n kruistog vêr: 'n Keuse uit sy poësie 1966-1987* (Tafelberg, 1998a) en *Verskombuis: 'n Kookboek met gedigte* (Protea Boekhuis, 2006a). In dié tydperk verskyn ook *Nuwe stemme 1* (De Vries en Weideman, 1997) waarin die werke van elf nuwe digters verskyn onder die redaksie van Weideman en Anastasia de Vries.

Weideman sluit die einde van 'n millennium af met 'n lywige (en twee maal bekroonde) pikareske roman, *Draaijakkals oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld* (Tafelberg, 1999a). Die enigste roman wat Weideman onder 'n skuilnaam (S.E. Lessing) geskryf het, is *Gaping vir 'n moordenaar* (Queillerie, 1999).

Die monodrama *Die laaste ure van meneer Fabricius* (2000a) het Weideman geskryf vir die akteur Mees Exteen<sup>48</sup>, en dit is opgevoer in die Sterrewag-Teater in Bloemfontein (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:337). Weideman se laaste drie radiodramas *Lig*, *Sand* en *Moord in die ateljee* word onderskeidelik in 2001, 2004 en 2006 op Radiosondergrense uitgesaai en verwerf al drie pryse. Die enigste gepubliseerde vollengtedrama, *My plaas se naam is Vergenoeg* (Praag, 2005) word in 2004 aan die Universiteit van Stellenbosch op die planke gebring, én bekroon. In Weideman se kortverhaalbundel, *Newelig. Stories loop nie padsaam nie* (Litera Publikasies, 2007a) sit hy sy vakmanskap as kortverhaalstilist voort ná sy vorige twee bundels, *Tuin van klip en vuur* en *Die donker melk van daeraad. Bloujare se stories* (Lapa, 2007b) is Weideman se laaste kortverhaalbundel, en bevat hoofsaaklik 'n reeks kontreistories.

As vertaler van kreatiewe werk het Weideman drie werke van Walter Wangerin en een van Trevor Dennis vertaal. Die eerste vertaling *Die Boek van God: die Bybel in verhaalvorm* van Wangerin het in 2003 verskyn. Dié opdrag het hy met groot huiwering aangepak, want sy geloof in Christus was vir hom 'n belangrike saak en die

---

<sup>48</sup> Mees Exteen (of Xteen soos hy dikwels na homself verwys het) het onder tragiese omstandighede – en alleen – gesterf in 2003.

Bybel 'n kosbare boek. Tog het hy ingestem om dit te doen, en Hill (2007:6) beskou dié vertaling as 'n kunswerk. Die ander twee vertalings van Wangerin was *Die verhaal van Paulus* (2005) en *Jesus: 'n roman* (2006), terwyl *Die boek van alle tye: die storie van die Bybel . . . die storie daaragter* (2006), 'n vertaling is van die skrywer Trevor Dennis. Al vier hierdie vertalings is uitgegee deur Lux Verbi (Wellington).

Uit die aard van Weideman se akademiese betrokkenheid skryf hy 'n aantal akademiese artikels<sup>49</sup> en resensies, en vanweë sy bekendheid neem hy deel aan vele gesprekke en praatjies oor sy boeke.

### **2.4.3 Kreatiewe eras**

George Weideman was van kindsbeen af kreatief. Sou daar van die standpunt uitgegaan word dat sy eerste publikasie die begin van sy professionele skrywersloopbaan ingelui het, kan sy kreatiewe tydperk in vier eras opgesom word. Die eerste era sou kon begin by sy hoërskooljare, en sluit die jare as onderwyser tot net voor hy Namibië toe verhuis het, in; dus ongeveer vanaf 1957 tot 1978. Die tydperk in Namibië as departementshoof (1978 tot 1989) sou as die tweede era beskou kon word, en die tydperk as dosent aan die Technikon Skiereiland (1990 tot 1997), as die derde era. Die vierde en finale kreatiewe era is die tyd ná sy aftrede tot voor sy dood; dus vanaf 1997 tot 2008.

Gedurende die eerste tydperk van 13 jaar was hy hoofsaaklik digter met vier bundels, 'n radiodrama, *Man op die treinspoor* (sien 2.4.1), en een jeugdrama, *Wees* (1977).

In die tweede tydperk van ongeveer 12 jaar toe hy woonagtig was in Namibië, is een digbundel en een kortverhaalbundel gepubliseer, terwyl drie dramas deur middel van die werkwinkelproses ontwikkel het en by meer as een geleentheid opgevoer is.

---

<sup>49</sup> Byvoorbeeld, Weideman (1993).

Tydens die sewe jaar as dosent aan die Technikon Skiereiland kry prosa en drama voorkeur: een roman vir volwassenes, een kortverhaalbundel, een digbundel en twee jeugromans, asook die bundel met twee van sy jeugdramas, *Alles op die spel* (1991e). Twee vollengte dramas is opgevoer, en een radiodrama is uitgesaai. Hierdie era het in totaal nege groot projekte, waarvan vyf bekroon is, opgelewer.

Gedurende die laaste tien jaar van sy lewe, ná sy aftrede, vier die kreatiwiteit hoogty. Twee digbundels, drie romans, (onder andere die formidabele *Draaijakkals* in 1999), verskyn, asook twee kortverhaalbundels en ses kinderboeke. In hierdie era is Weideman se vollengtedrama, *My plaas se naam is Vergenoeg* (2005) gepubliseer terwyl die monodrama, *Die laaste ure van meneer Fabricius* (2000) opgevoer is. Drie radiodramas is uitgesaai en vier vertalings van romans (sien 2.4.2) verskyn. 'n Totaal van 23 projekte is in die laaste dekade van Weideman se lewe onderneem en afgehandel. In hierdie era ontvang hy 'n totaal van sewe pryse en toekennings. (Sien BYLAAG A vir 'n oorsigtelike blik op die Weideman-oeuvre volgens bogenoemde kreatiewe eras.)

#### **2.4.4 Bekronings en toekennings**

Vyf van Weideman se romans is bekroon, waaronder al drie die jeugromans. *Los my uit, paloekas* verower die Sanlamprys vir Jeuglektuur (Silwer), *Die optog van die aftoppers*, die Sanlamprys vir Jeuglektuur (1994) asook die Scheepersprys vir Jeuglektuur (1993 tot 1995 deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns), en vir *Dana se jaar duisend* ontvang Weideman die Sanlamprys vir Jeuglektuur (Goud).

Die romans vir volwassenes is beide dubbel bekroon: *Die onderskepper, of Die dorp wat op 'n posseël pas* verower die W. A. Hofmeyrprys, 1998, asook die *De Kat* en Sanlam se Derde Groot Romanwedstryd (tweede prys) in 1997, en *Draaijakkals* stap met die ATKV-Prosaprys 2000, asook die M-Net-Prys 2000 (ter waarde van R50 000) weg. Nie een van die vier kortverhaalbundels, ag digbundels of ses kinderboeke is bekroon nie, hoewel hy in 2006 tydens *Versindaba* in Stellenbosch die Akkertoekenning van Protea Boekhuis ontvang het vir sy bydrae tot die bevordering van die poësie. Drie van sy vier radiodramas ontvang pryse. In al drie gevalle was dit

na aanleiding van Radiosondergrense (RSG) se radiohoorspelwedstyd waarin *Lig 'n derde plek* (2000/2001), en *Sand* (2003) en *Moord in die ateljee* (2005) beide eerste plekke behaal het. Hierby is *Man op die treinspoor* uit sy studentejare waarvoor hy wel 'n derde plek behaal het, nie ingereken nie.

Dis opvallend dat die laaste prys wat aan Weideman toegeken is, naamlik die Sanlamprys vir Afrikaanse Teater (SPAT) in 2004, vir sy drama *My plaas se naam is Vergenoeg* is. Hierdie ondersoek wil juis illustreer dat Weideman se dramas werke van gehalte is. Dat slegs een gepubliseer – én bekroon is, en die ander ongepubliseer gebly het, is enersyds 'n aanduiding dat die drama-genre verwaarloos word in die Afrikaanse literatuur, en/of andersyds dat Weideman bewus was van hierdie dilemma, en sy intensies ten opsigte van die drama as opvoeringsgerigte kunsuiting duidelik te kenne gegee het.

## **2.5 Invloede en voorliefdes**

André le Roux (Hill, 2006:4) het op 'n stadium tydens 'n onderhoud vir Weideman gevra wat die grootste invloed op sy skryfwerk uitgeoefen het, en sy antwoord was: *Ek was 'n laatlam, alleen grootgeword, en ek het baie geluister na stories van my ma-hulle of kuiermense. Die hele familie het graag bymekaar gekom en stories vertel, spookstories, en so meer. Ek dink daardie stories het nogal by my gebly.* Soms is die rolle omgekeer: in plaas daarvan dat sy ouers vir hom stories lees, het hy graag vir sy ma en pa stories voorgelees, veral klassieke verhale uit die destydse Libri-reeks, en hy verklaar dat hulle geduldig geluister het: *Ek dink as jy wil hê 'n kind moet lees, moet jy toelaat dat die kind vir jou lees* (Hill, 2006:5). Weideman het bevestig dat koerantberigte ook dikwels tot idees aanleiding gegee het, en dat 'n blote woord, uitdrukking of insident hom soms tot skryf sou verlei.

Vir Weideman was die skryfproses 'n eensame en private aangeleentheid, en vergelykbaar met tuinmaak waar daar in die grond gewoel word en bome gesnoei

word. Die belangrikste eienskappe waaroor 'n skrywer moet beskik, is werksdisipline, 'n vrye gees, verbeelding en 'n goeie skoot optimisme (Hill, 2006:1).

Uit sy oeuvre blyk dit dat sy ouers 'n groot invloed op sy werk uitgeoefen het. Dikwels skemer blyke daarvan deur in sy kortverhale en gedigte: *Uit hierdie grys verblyf* is seker die merkwaardigste voorbeeld van sodanige invloed omdat die kerninhoud van die bundel oor die indrukke gaan wat sy pa op hom gelaat het. In antwoord op watter invloed sy ouers op sy latere lewe gehad het, antwoord Weideman: *Die opteken van dinge, volkse rympies, sê-goed, kom van my pa af. Hy het, waar hy ookal gegaan het, hierdie liedjies versamel en aan Chris Lamprecht by die SAUK<sup>50</sup> gestuur* (Hill, 2006:6). Ook sy swerwersgees, sy liefde vir musiek en om te onderrig en kennis oor te dra, het Weideman van sy pa geërf. *Soverby se lam* uit *As die son kliplangs spring* is byvoorbeeld getoonset deur Louis van Rensburg as “Bella Boklam” en het 'n gewilde radioliedjie geword (Marais, 2007:12). Ook ander individue soos Weideman se begeesterde onderwysers, dr. “Jolly” Jacobs van Kimberley en mnr. Ivan du Toit van Springbok, het hom in sy skooljare aangemoedig om te skryf. Laasgenoemde het hom aan die literêre tydskrifte *Standpunte* en *Kriterium* bekend gestel en hom aangemoedig om letterkunde te gaan studeer.

Viviers (2010:3) maak melding van die feit dat Weideman self die byvoeglike naamwoord “Noordwester(s)” verkies het omdat dit (anders as die term “Noordwestelik”) nie net 'n bloot geografiese of taaldemografiese inkleding weergee nie, maar ook 'n sterk gevoelsmatige betekenis het. Die droë en dorre Boesmanland, die suide van Namibië en Namakwaland met sy ruheid en kontraste het George Weideman se hartland geword. Dwarsdeur sy lewe sou hy terugverlang na dié dorheid wat hy in sy jeugjare op verskillendeplekke leer ken het. Hierdie konsep word nie alleen in sy prosa en poësie teruggevind nie, maar bereik 'n limaks in sy vollengtedrama, *My plaas se naam is Vergenoeg*.

---

<sup>50</sup> Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie.

Uit sy oeuvre blyk Weideman se liefde vir musiek. In sy skooljare het hy na gewilde kunstenaars op die popwerf geluister, terwyl sy liefde vir ligte Afrikaanse volksliedjies gespruit het uit sy pa se boereorkes. Hy verklaar dat hy juis met die danswysies in sy kop geleer het om gedigte te skryf. Ná sy skoolloopbaan het sy belangstelling in klassieke musiek bygekom (hoewel sy pa hom reeds as kind daaraan blootgestel het), en hy het graag na Barokmusiek, en veral na Dvorak en ander Oos-Europese komponiste geluister. Laasgenoemde het hom aangestaan veral as gevolg van die dikwels folkloristiese en sigeuneragtige of boerse elemente wat daarin opgesluit is (Hill, 2006:1). Weideman self het die klavier bespeel, en van sy gedigte uit sy eerste bundels *Hondegaloppie* en *As die son kliplangs spring* is getoonset deur onder andere sy suster Fesia, 'n usiekonderwyseres van beroep. Sy nuwe gedigte en toonsettings is op laserskyf<sup>51</sup> beskikbaar.

Musiek is 'n belangrike konsep in Weideman se werk en is in al sy dramas 'n integrale deel van die handelingsgebeure.

## **2.6 Religiöse beskouings, en die einde**

Weideman het godsdiens as 'n intens private aangeleentheid belewe, en hoewel hy diep gelowig was, het hy hom nooit werklik in die kerk tuis gevoel nie. Die begrip *kerk* was vir hom meer as bloot 'n gemeente of 'n denominasie. Dit het 'n fanatiese, verdeelde en argaïese gestalte by hom opgeroep: een van futloosheid en siellose herhaling, van swak voorbereide bedienaars wat **onmagtig is om van oninspirerende clichés weg te stuur** (Weideman, 2004c:7).

In sy eie woorde som Weideman (2004c) sy belewenis van God soos volg op: **Dit gaan oor uiterstes. En oor ewewig. Hoe nader jy aan die kern beweeg, hoe kleiner is die kans op vervlakking of skeeftrek, hoe sekerder word jou daaglikse bestaan, hoe sterker jou geloof . . . Daar is maar een soort**

---

<sup>51</sup>Getiteld *Doepa*, saamgestel deur Helena Conradie (2008).

sekerheid wat ons nodig het: die wete dat God bestaan as Alskepper. God bestaan. Ek kan op my manier met Hom praat. Hy praat op Sy manier met my. Ek verstaan nie altyd Sy taal nie; ek weet net: agter elke Bybelteks skuil mistiek eerder as dogma of charisma. Soms stuur Hy 'n dienskneg - 'n knap eksegeet, 'n skrywer, 'n mossie of lyster in my tuin - wat iets van sy huis oorvertel. Dan voel ek tuis. In Weideman se oeuvre as geheel word veel teruggevind van die numineuse.

Tydens 'n reis saam met sy vrou in Kroasië in April 2005 het Weideman onverwags siek geword en hulle moes terugdraai huis toe. Die siekte is as miëlofibrose (beenmurgtafeling) gediagnoseer en het van 'n relatief behandelbare miëloproliferatiewe vorm van leukemie na 'n minder behandelbare vorm van miëlofibrose, gepaardgaande met elementêre trombosis verander (Marais, 2007:11). Op 27 Augustus 2008 sterf George Weideman op die ouderdom van 61 jaar.



### 3 HOOFSTUK DRIE: POËSIE

#### 3.1 Inleiding

Die poësie is die eerste genre waardeur George Weideman toegetree het tot die skrywersmark met die verskyning van *Hondegaloppie* (1966) op die jeugdige ouderdom van 19 jaar. Daarna het *As die son kliplangs spring* (1969) en *Klein manifest van 'n reisiger* (1970) gevolg. Tot en met die verskyning van laasgenoemde bundel is dit nostalgiese natuurverse en kontreikuns wat Weideman se poësie oorheers.

Met *Hoera hoera die ysman* (1977) verbreed Weideman sy tematiese register tot satiriese verse (dikwels polities van aard), terwyl *Uit hierdie gryns verblyf* (1987b) 'n sterk elegiese inslag en 'n verganklikheidsbewussyn vertoon. Die betrokke tendens word voortgesit met *'n Staning onder die sterre* (1997a), en word (naas die nostalgie oor 'n vervloë landelike lewenstyl), 'n reeks satiriese gedigte oor die skeefgetrekte waarneming van die boeremense van 'sy kontrei' uit die pen van die Skot William Scully (Van Vuuren, 1999:256). Tog is die tema soos Cloete (1997:6) verklaar, nie somber nie: Daar is baie geluk . . . engele, blomme en sonskyn . . .

Die sesde bundel, *Pella lê 'n kruistog vêr: 'n keuse uit sy poësie 1966-1987* (1998a), is 'n samestelling van Weideman se eie keuse uit sy gedigte tot en met die bundel *Uit hierdie gryns verblyf*. In hierdie saamgestelde bundel word dit duidelik hoe sy digtersprofiel in statur gegroei het (Van Coller & Odendaal, 1999:772). Hierdie bundel sal, om herhaling te voorkom, nie afsonderlik bespreek word nie.

*Verskombuis. 'n Kookboek met gedigte* (2006a), is sy laaste bundel. Die skeppingsdaad, in hierdie geval kosmaak, word poësie in die hande van die digter.

## 3.2 Werkswyse

Weideman se bundels sal vervolgens in chronologiese volgorde bespreek word. Eerstens sal 'n resepsie-ondersoek gedoen word om vlugtig na te gaan hoe sy werk oor die algemeen deur kritici en literatore ontvang is, watter tendense in sy gedigte geëien is, en raakpunte wat met ander digters opgeval het. Daarna sal 'n verdere interpretasie gedoen word om tipiese Weideman-konsepte te ondervang wat nie reeds in die resepsiegedeelte aan bod gekom het nie, of om uit te brei op die resepsiegedeelte indien dit tersaaklik is vir die Weideman-dramas.

## 3.3 Hondegaloppie (1966) en As die son kliplangs spring (1969)

### 3.3.1 Ontvangs

#### 3.3.1.1 'n Algemene oorsig: verse oor 'n geliefde streek

Vanweë die tematiese ooreenkomste tussen *Hondegaloppie* en *As die son kliplangs spring*, sal hierdie twee bundels gesamentlik bespreek word.

Hoewel die debuutbundel, *Hondegaloppie*, tekortkominge het, is 'n voorspelling gemaak dat Weideman dalk die jongste van 'n gees- en bodemverwante driemanskap (saam met Leipoldt en Boerneef) sal word (Anoniem, 1966). Roodt (1978:7) ervaar Weideman in sy eerste twee bundels as 'n digter wat beskeie en nederig skryf oor 'n geliefde streek, Namakwaland en omstreke, oor die natuur, die folklore en die mense.

In 'n waardebeoordeling van *As die son kliplangs spring* sê Van der Walt (1991:1): (Weideman) skryf . . . vir ons tyd ('n nuwe 'onpersoonlike' vers - 'n heel besondere stuk Suid-Afrikaanse werklikheid (landskap) kry stem in sy bundel. Dis egter nie die ou bekende landskappoësie van Leipoldt nie; dis nie belydenis sonder meer nie. Weideman bring 'n bydrae tot die stem- en taalregister van ons poësie. Heese (1969:11) spreek haar waardering uit vir sy vermoë om nuwe woorde te skep, en beskou dié kenmerk as **kentekenend van die**

beste digter in elke taal. Sy maak melding van sy heerlike fyn, stout sin vir humor.

### 3.3.1.2 Struktuur

Die woord *hondegaloppie* word in Namakwaland gebruik vir 'n drankie ('n mengsel van bier, wyn en brandewyn), en die titel suggereer dat die gedigte in die bundeltitel geskryf is sonder 'n voorbedagte patroon, en los, ligte ontboesemings is. Tog word juis hierdie aspek ervaar as 'n gebrek ten opsigte van die struktuur van die bundel, en die mening word uitgespreek dat die uitgewer beter leiding moes gegee het (Erlank, 1966).

### 3.3.2 'n Verdere interpretasie

#### 3.3.2.1 Ruimte

Met *Hondegaloppie* word die ruimte as tema in Weideman se oeuvre gevestig. Die bundel kom lig voor, maar spanning word gegenereer uit 'n gewaarwording dat die hartland op een of ander stadium prysgegee sal moet word, soos blyk uit die laaste strofe van Nuwejaar in die Kroek (19):

Lekker is net 'n vinger lank,  
want Nuwejaar lê om die draai;  
En na 'n jaar, wéér Nuwejaar –  
strak vier ons dit in 'n ander land!

Dié strofe word 'n vooruitwysing na die tema van grondbesit of grondverlies wat in sy dramas *M29* en *'n Smeerige geskiedenis* (sien 6.7.3.1), *Soos voëls op koringlande* (sien 6.7.4.1) en *My plaas se naam is Vergenoeg* (sien 6.7.6.1) tot uiting kom. 'n Soortgelyke vooruitwysing na die drama *Soos voëls op koringlande* word teruggevind in die gedig, Vink kan baie raas (21):

'n Familievoël nes in 'n kokerboom  
is kerkhofstil teen Ellispark  
of 'n Saterdag op die koeliemark

Die plasing van die positiewe landelike ruimte teenoor die stadsruimte wat verlies vir sy inwoners inhou, word teruggevind in *Soos voëls op koringlande* in Oupa se woorde:

As dit die soort van skade is wat hulle 'n man aanrig . . . (moet jy) soos 'n voël op 'n tak . . . plan maak (60).

Bogenoemde aanhaling vind verder aanklank by die woorde van 'n plakkerkampeier uit die veertigerjare (sien 6.7.4.1):

We are the birds in the cornfields. The farmer will chase us away, but we settle in another place (Weideman, 1991f).

### 3.4 *Klein manifes van 'n reisiger (1970)*

#### 3.4.1 Ontvangs

##### 3.4.1.1 'n Algemene oorsig: ruimte en metatekstualiteit

Vir die kritici het veral aspekte rakende die ruimte en digterskap opgeval. In *Klein manifes van 'n reisiger* word die tema van 'n geliefde streek voortgesit, maar in hierdie bundel kom daar 'n kouer, meer ironiese klank na vore, veral in die verse oor die moderne groot stad in afdeling 3 (Roodt, 1978:7). Van der Walt (1971) beskou die verse in afdeling 1 as hoofsaaklik liefdesverse, en dié in afdeling 3, as stadverse met 'n militante ondertoon. Die verse in afdeling 2 gaan oor die **bedreigende en heerlike** van die Noordweste soos beleef word deur die towenaar van die woestyn (Van Coller & Odendaal, 1999:768).

In afdeling 4 word die digterskap deur middel van die reis-gegewe verder gevoer, as dit uitloop op (soms ironiserend) verwoordings van die moontlikhede van 'n aankoms in, of die totstandbrenging van, 'n beter, nuwe wêreld, bereikbaar via die kuns, die liefde en die geloof (Van Coller & Odendaal,

1999:768). Daar word verder melding gemaak van die digterlike bidure wat Weideman saam met ander digters bygewoon het tydens die maak van hierdie gedigte, en wat dikwels aanleiding gegee het tot verse wat binne die *gees van die 'blommekinders' se (utopiese) 'filosofie' staan* (Van Coller & Odendaal, 1999:769).

#### **3.4.1.2 Raakpunte met ander digters**

Van Vuuren (1999:256) sien verwantskappe met Boerneef, Van Wyk Louw en Breytenbach se verse. In die gedig *En die wildernis sal blom soos van ouds, 'n oorwinningslied* (32) word aspekte soos rewolusie en vryheidsvegters wat deel was van die heersende werklikhede van daardie tyd, uitgebeeld. N. P. Van Wyk Louw (ons sal opruk tot die tande toe gewapen:/ smal swaard en blink!<sup>52</sup> en Breyten Breytenbach<sup>53</sup> (waar maer mense met groen truuie agiteer) word teruggevind. Van der Walt (1971) spreek die hoop uit dat Weideman *hom sal losmaak van invloede, byvoorbeeld dié van Breytenbach*. Die voorgenoemde gedig van Weideman dui op die aktuele betrokkenheid van die Sestigters wat gestel word teenoor die *estetiese preokkupasie* van die Dertigers (Van Coller & Odendaal, 1999:768). Van der Walt (1971) maak beswaar teen wat hy 'n *tendens van die tyd* noem: *Die klassieke voorskrif van die woordkunstenaar: 'redeneer nie, beeld net,' raak al hoe meer in diskrediet*.

#### **3.4.2 'n Verdere interpretasie**

##### **3.4.2.1 Metatekstualiteit**

*Klein manifeste van 'n reisiger* verskil van Weideman se eerste twee bundels in dié sin dat die liedagtige styl wat in die eerste bundel oorheers het, in die tweede bundel 'n

---

<sup>52</sup> Vooraf gespeel in *Gestalten en diere* (1942).

<sup>53</sup> Bedreiging van die siekes in *die ysterkoei moet sweet* (1974).

betogende toonaard verkry. Die verse spreek van 'n bewuswording van die digter se betrokkenheid by aktuele kwessies in die samelewing. Digterskap is 'n deurlopende motief in die bundel, en in afdeling 1 wat vele liefdesverse bevat, is die minnaar dikwels die digkuns self. In die laaste strofe van *Geloof, hoop, liefde* (12) verklaar die digter:

oor jou sal ek gedigte skryf  
as finale verweer (skryf dit in die sandsteen!)  
Jou weerloosheid is weergaloos  
en my geloof wil-wil berge versit.

Die poësie is enersyds sensueel en uitlokkend, maar terselfdertyd ontwykend, en ook relatief. In die openingsgedig, *Die wonderbaarlike terugreis van 'n orde vasberade digters* (7) is die verwagting groot, en die gedig begin met: *Ons staan op vertrek:*. Die sinskonstruksies (gevolg deur 'n dubbelpunt) volg die algemeen gebruiklike sintaktiese volgorde van die Afrikaanse stelsin: onderwerp, gesegde en voorwerp. Dit versterk die idee van 'n manifestasie, 'n prosa-agtige verslaggewing waarin daar in die vooruitsig gestel word dat onsekerhede en onduidelikhede opgeklar sal word. Deur die loop van die bundel verander hierdie aanvanklike doelgerigheid, en maak plek vir die besef dat die digter ingeperk word deur die kuns self. In *Geloof, hoop, liefde* (12) word die digkuns as *brabbel brabbel* ervaar, en in *Ontdekkingstog (om met vuur te speel)* (11) verklaar die digter in die slotstrofe hoe uiters vervlietend die besoeke van die muse is:

Maar: kyk: mens wurg aan die woorde:  
die ongepoetste gepoetste geelkoperlamp  
verdraai die woorde as ek my mond durf oopmaak:  
wyn? rym? jolyt is uit, en jy is damp.

Hierdie woorde sluit aan by latere Weideman-dramas waarin die soeke na die regte formules en taal in *M29* uitgebeeld word (sien 6.7.2.3), en herinner die leser ook aan die uitspraak van Markus, 'n karakter in *Die saalspook* aan die einde van die drama.

'n Gesprek oor die verstegniese aspekte soos rym word dikwels aangeknoop. In Terug op die rugvin van die tyd (14) is daar in die eerste twee strofes nie sprake van rym nie, maar vanaf die derde strofe word gebroke rym aangewend, en die digter verklaar: Ja! die rym is nóg daar, hoewel versweë. In die gedig Klein swart rofies van die dood, Sestig (31) gee die digter die opdrag:

Laat ons ten slotte rym waar rym verseg:  
op die aarde bly dada en duiwelsbrood  
en die woorde van ons digter dryf weg  
op die wind: klein swart rofies van die dood.

Die twee sleutelwoorde in die titel, *manifes* en *reisiger*, roep die idee van betoog en verslaggewing op. In die openingsgedig, Die wonderbaarlike terugreis van 'n orde vasberade digters (7), hanteer die digter die stappe van sy voorgenome reis soos 'n joernalis in verslagstyl, en in die derde strofe verklaar hy:

Van die volgende perron af is  
ons kasteel 'n derde manifestasie,

en in die slotstrofe:

Ek pos hierdie brief by een van die stasies,  
die manifestasies van ons oerdrang.  
hierdie verbete klein manifes.

Die lang titels versterk die idee van manifestasie en betoog. Die toonaard van die digter-spreker in gesprek met sy vakgebied is nie net manifesterend as gevolg van die tipiese stelsinbou waarna reeds verwys is nie, maar dikwels ook gebiedend, of in die vorm van 'n bevelsin as aanvangsin wat die aangesprokene op allerlei slaggate bedag wil maak, soos in Die mense dwaal maklik in Sambokrivier (19) en Vlug op die hoefslag van die wind (35).

Hierdie gedurige opweeg van poësiestrategieë ter wille van die najaag van die doel om die volmaakte gedig te skryf, vertoon trekke van die rolspel wat as strategie in die drama *Gyselaars* ingebring word. Soos wat die strategieë in die poësie deur die loop van die bundel tekort skiet, ontdek dr. Black, die psigiater-karakter in *Gyselaars*, dat sy tegniek van rolspel wat hy vir sy pasiënte as terapie beplan het, hom in die steek gelaat het, en dat die spel handuit ruk (sien 6.7.3.1).

#### **3.4.2.2 Ruimte, oorlogsgeweld en politieke onreg**

Name soos *Sambokrivier*, *Soetfontein*, *Voëlklip* en *Skuitklip* wat betekenisgewend aangewend word om die digter-spreker (in die metatekstuele verband) te lei op sy pelgrimsreis, herinner sterk aan die naam *Vergenoeg* in die drama *My plaas se naam is Vergenoeg*. Deur naamgewing verbind Weideman die twee uiterste ruimtelike dimensies (die geografiese ruimte en die ruimte van die landskap) deurdat sekere waarnemings en gewaarwordinge saam met die geografiese inligting opgeroep word.

Deur middel van die reis-motief word die ruimte verder ontgin: In *Droomreis na Ysland* (22) word die verandering van fisiese en geestelike ruimtes uitgebeeld.

Teenoor afdeling 2 wat hoofsaaklik oor die Noordweste gaan, staan afdeling 3 waarin die onsimpatieke stadsbestaan aan bod kom in die gedigte *Om oor 'n stad te skryf* (28) en *Oor die afsterwe van 'n man van ons groot stad* (27). Bykomende konsepte in hierdie afdeling is oorlogsgeweld en verset teen politieke onreg en die wit owerhede, 'n tema wat Weideman in sy dramas voortsit.

#### **3.4.2.3 Voordragverse**

Ten opsigte van die toonaard word 'n musikaliteit ten spyte van die dikwels prosaagtige aanslag soms herkenbaar deur die herhaling van versreëls. In *Nagreën oor Namakwaland* (21) word al drie die strofes ingelei met:

Daar lê 'n wit karos oor die aarde    kristalwit  
met die ritselloop van reënwater teen die rantjies af



en die onderskrif van die titel, (vir Kleinman en Kandassie, om hardop gelees te word), maak die bedoeling dat dit 'n voordragvers is, duidelik.

### 3.5 Hoera hoera die ysman (1977)

#### 3.5.1 Ontvangs

##### 3.5.1.1 Inleidende opmerking

*Hoera hoera die ysman* verskyn sewe jaar ná Weideman se vorige bundel. In hierdie bundel word die liriese toonaard van Weideman se vorige bundels vervang deur 'n meer betogende praatstyl. Hoewel die aktualiteitsverse gevaar loop om tydsgebonde te wees, is Van Coller & Odendaal (1999:769) van mening dat sodanige gedigte in die bundel beslis 'n volwaardige plek inneem binne die kwantitatief én kwalitatief groeiende oeuvre van 'n digter met 'n fundamenteel etiese ingesteldheid.

Die bundel bestaan uit ses afdelings waarvan die openingsafdeling, *Woestynkruistog*, twee gedigte bevat oor die digter-spreker se jeugwêreld van die Noordweste. In die volgende drie afdelings *Slagboom*, *Begrafnis en opstand* en *Moerland* word misstande in die samelewing, (onder meer die Afrikaanse taalmonument en wanverhoudings tussen mense, maar ook tussen mens en omgewing) aangedui. Afdeling 6, *Kougoed uit Kro en Kamiesberg*, sluit aan by sy vroeëre streekverse.

##### 3.5.1.2 Politieke onreg en die ruimte van die landskap

Van Coller & Odendaal (1999:769-770) verwys na hierdie bundel as 'n **betrokke** werk waarin maatskaplike en politieke kwessies in die vooronafhanklike Suid-Afrika onder die soeklig val, en waarin 'n praatstyl oorheers. Die leser word gekonfronteer met Weideman se afkeer van die politieke bestel soos gehandhaaf deur die apartheidsregering van die tyd, hoewel die sentrale tema van die liefde in die volgende afdeling, *Hartland*, 'n **moontlike teenvoeter** is vir die gebrokenheid van die maatskaplik-politieke werklikheid.

Ook Brink (1978:11), Roodt (1978:7), Goosen (1978:17) en Johl (1978:3) maak melding van die aktuele en betrokke aard van die bundel, terwyl Kannemeyer (1992:4) dit het oor die tematiese register wat in hierdie bundel verruim word deurdat die **volksheid** van die streekwêreld wat steeds sentraal staan, opgaan in 'n groter verband vanweë die aktuele toespelings in die **betrokke** gedigte. Johl (1978:3) is van mening dat in gedigte soos *Film put in backwards* (15) en *Sondag, 10 Oktober, Kaapstad* (20), evokatiewe strukture, breë historiese projeksies van enkel-insidente, sterk verletterlikings, felle satire en deurlopende motiewe soos oorlog, politiek, taal en maatskaplike kwessies aan bod kom. Kannemeyer (1992:4) wys daarop hoe die Franse titel in *Fin de partie* (32) aangewend word deur die letterlike vertaling in Afrikaans na “die einde van 'n partytjie”, terwyl die betekenis van die titel in der waarheid dui op die begrip *slottoneel*, en ironies *die einde* suggereer. Hierdie gedig roep die slottoneel van die drama *Herberg van die wit madonnas* op waar 'n partytjie makaber eindig as wraak geneem word (sien 6.7.5.1).

Reaksies van die konserwatiewer faksies het die meer radikale gedigte – in die gees van die tyd – as negatief ervaar. So word verklaar dat Weideman op die **reeds oorvol engage-skotskar . . . (klim) . . . met minder gelukkige gevolge vir sy digterskap** (Van Zyl, 1977:2). Gilfillan (1978:25), daarenteen, glo dat Weideman hom laat ken as die **plain honest man** wat hom skerp uitlaat oor dit wat hy as oneties beskou **onder die volle beseft dat die maatskappy die waarheid nie graag onder oë sien nie**. Die stofomslag van die bundel (ontwerp deur Fred Page) lewer kommentaar op 'n **steriele maatskappy in sy roekelose maar fatale spel met dit wat kosbaar is** in die gedig, *Huis vol blinde mure* (71):

jy onthou tog: pompeji, hoe die mense en passant  
versteen in hul skaakspel met die tyd.

Roodt (1978:7) is van mening dat Weideman in hierdie bundel **die dinge ágter dinge** wil verklaar, dat daar op die aarde wat voos geword het van onreg en verdriet, min is om oor te juig. Die betogende aard van die verse versterk die ondertoon van

besinning. In bogenoemde gedig se aanvangstrofe word verklaar: nou is dit tyd om bestek op te neem. Volgens Roodt (1978:7) is dit opvallend hoe dikwels die gedigte besinnend optree voor die groot stilte, die dood, die ystydperk. Die lang uitgebreide titels (byvoorbeeld *By die dood van Amos die swart man wat wou vlieg*) bevestig die besinnende trant van die bundel.

### **3.5.1.3 Raakpunte met ander digters, en Bybelse intertekste**

Na aanleiding van die afdeling Kougoed uit Kro en Kamiesberg verklaar Roodt (1978:7) dat hierdie verse van Weideman se *verruklikste en beste* huisves, en dat hy hiermee *sy eie indrukwekkende 'klipwerk' - en sonder 'n sweem van navolging of voorbeeld van Van Wyk Louw (skryf)*. Ook Kannemeyer (1992:4) wys op die verwantskap met Van Wyk Louw se "Klipwerk"<sup>54</sup>-reeks, maar voeg by die lysie ook Leipoldt en Boerneef: Weideman sit . . . met die uitbeelding van die *plaaswêreld, volkse verliefdheid, droogte en die wêreld van Namakwaland, Boesmanland, die Karoo en die Sandveld die folkloristiese rigting in die Afrikaanse poësie voort*.

Johl (1978:3) maak melding van die aktualiteitspoësie van die afdeling Slagboom wat ten opsigte van gehalte vergelykbaar is met Wilma Stockenström se verse in *Van vergetelheid en glans* (1976).

Talle verse word gedra deur Bybelse verwysings. In Kenhardt – voor en na die reën (3) word daar verwys na die Ou Testamentiese Joël 2. Die storm waarvan die Bybelse profeet praat, word in Weideman se vers simbool vir die *Goddelike vergelding* en in hierdie geval van 'n smeulende opstand in die hart van die *misrabele Gideonsbende* (Gilfillan, 1978:25). Die talle Bybelse intertekste is 'n

---

<sup>54</sup> Uit Van Wyk Louw se *Nuwe verse* (1954).

aanduiding van die etiese ingesteldheid van die digter (Van Coller & Odendaal, 1999:769).

#### **3.5.1.4 Satire**

Gilfillan (1978:25) is van mening dat die **poësie vir Weideman bestaanwyse geword het** op grond van die feit dat hy sy hand gewaag het aan die satire in sowat twee-derdes van die bundel. Sy sonder die satire uit as 'n kunsvorm wat **nou eenmaal berug is vir sy swak artistieke reputasie en (verantwoordelik is) vir die ondergang van menige heftige idealis**.

Weideman beoefen met sy langer gedigte, aldus Gilfillan (ibid.), die meer klassieke satire, maar sy is van mening dat sommige verse, byvoorbeeld *Kenhardt – voor en na die reën* en *By die dood van Amos die swart man wat wou vlieg*, deur 'n oordad verswak word. Ook Van Coller & Odendaal (1999:769) beskou die gedigte waarin gereageer word op die onmiddellike aktuele in afdelings 2 en 3 van minder allure vanweë die tydsgebonde strekking van die verse.

#### **3.5.2 'n Verdere interpretasie**

##### **3.5.2.1 Inleidend**

Die digundel, *Hoera hoera die ysman*, vertoon talle tipiese Weideman-handgrepe wat op vervlegde wyse tuishoort in al drie die kategorieë, naamlik teatertegniese, temas en karakters, soos uiteengesit in hoofstuk een.

##### **3.5.2.2 Politiese onreg, oorlog, grens as ruimtelike begrip en uitbuiting van die natuur**

Aktuele verse kom deurgaans in die bundel voor. So verwys die onderskrif van die gedig *FIN DE PARTIE* (32), naamlik (*Kersfees-Nuwejaar 1975-76*) byvoorbeeld na 'n era toe Suid-Afrika militêr in Angola betrokke was. Die historiese raamwerk is essensieel vir die begrip van die vers waarin die teenstelling tussen oorlog en vrede 'n deurlopende motief is.

In twee van die drie motto's kom politieke spanning ter sprake: 'n aanhaling uit Eugène O'Neill se *The Iceman Cometh*<sup>55</sup> wys daarop dat die “pipe dream” van gerieflike sekerhede (byvoorbeeld die geloof in blanke eersgeboortereg) in die digbundel ontmasker word:

To hell with the truth! As the history of the world proves, the truth has no bearing on anything. It's irrelevant and immaterial, as the lawyers say. The lie of a pipe dream is what gives life to the whole misbegotten lot of us . . .

Grenssituasies in *Hoera hoera die ysman* dui op meer as net die grensoorlog. Johl (1978:3) verwys na ander toepassings van die begrip *grens*, naamlik die grens tussen betrokkenheid en onbetrokkenheid. Die blommekykers se onaangeraaktheid in *Blommekykers* (58) staan skreiend uit teenoor die boer se betrokkenheid by die knellende droogte in *Klaagsang van die oewerboer* (56). Die grens tussen vryheid en ingeperktheid is nog twee uiterstes wat aan bod kom in *Selibaat* (68) waar die mens wil loskom uit die ysterklou, maar ingeperk word deur die koutjies van sy selle.

Geweld en dood (as uitvloeisel van 'n samelewing se liefdeloosheid en gebrek aan begrip) is 'n verdere deurlopende motief in die bundel, en word in Weideman se dramas *Gyselaars* en *Herberg van die wit madonnas* teruggevind. In die genoemde dramas loop geweld uit op die dood. In die gedig *By die dood van Amos die Swartman wat wou vlieg* (23) word die bundeltitle teruggevind:

hoera hoera hoera nou wag ons vir die asman  
die toemaakman . . . die ysman,

---

<sup>55</sup> Brink (1978:11) wys daarop dat die titel deels ontleen is aan Eugène O'Neill se *The Iceman Cometh* (1939).

die ysman – simbool van die dood. Die satiriese, ironiese aard van die titel eggo 'n wrangheid en sinisme soos gesuggereer deur die onentoesiastiese gejuig wat in die sintaksis van die titel ingebou is: die uitroep is meganies, sonder kommas en 'n uitroepteken. Tog betree die ysman soms ook positief die lot van die menslike bestaan deurdat hy rus en vrede bring soos die laaste twee reëls in *Oom Sampie se afskeidslied* (61). Ook in die laaste strofe van *Koue oorlog, warm vrede* (34) word die dood as troos ervaar:

sluit my in 'n vrieskluis toe  
in 'n katakombe/ in die yswatte van antarktika  
of sommer op Salpeterkop, by Sutterland  
waar dit vrieskoud raak en stil.

Die dood as 'n meedoënlose skoppensboer-figuur oorheers egter, en vind weerklank in vele verse in die bundel. In *Huis vol blinde mure* (71) wat sinspeel op die historiese ramp wat Pompeji getref het, word die dood as die allesoorheersende teenwoordigheid uitgebeeld:

kom, ons het geleer om aan te pas  
om in die skadu van die dood te leef  
om tred te hou met lus en lis  
om fyn te trap.

In Gunnarson se motto in *M29* word die boodskap oorgedra dat die mens nie uit sy foute leer nie, en steeds homself en die natuur nie na waarde ag nie (sien 6.7.2.6). Die motto van Jos Vandelloo (uit *Het Gevaar*, 1960) sluit hierby aan:

Wij zijn weerloze strooien poppen, waar iedereen om lachen mag, waar elke stem in kerven mag. Tot we enkel nog maar franjes zijn, overbodige peukjes en, pfff, weg waaien met die wind.

In *Die saalspook* word bogenoemde motto op twee geleenthede geëggo in die spookkarakter, Markus, se woorde:

Dis wat ek wil wees: 'n bollemakiesie-harlekin, my hart vol lag, my maag vol wyn . . . Maar as die gordyn toegly, trek ek my terug in sak en as, en ek ween oor 'n wêreld wat was . . . Ag, wat help dit? Ek is 'n horingou simbool wat soms in 'n teks ronddool . . . Gaan kyk daar tussen die gebreekte poppe, bliksoldaatjies, drome . . . As die skrywer my verbeel, word ek vir 'n uur of twee weer heel . . . (91).

Markus lewer 'n verdere pleidooi vir die behoud van die aarde:

Ek is die aarde, ek is dit wat oorgebly het van drome, ek is dit wat mooi was. Ek is die enkele boom, die eensame ster wat jy nog sal sien flikker . . . totdat die donkerte van roet en die onsigbare gordyn van gif my uitgewis het . . . Ek is die vergete boodskap van Hamlet, die vergete waarheid van Kersfees: ek is Superman uiteindelik verslaan (92).

### **3.5.2.3 Metatekstualiteit**

Uit die eerste gedeelte van die derde motto, 'n aanhaling uit John Killinger se *World In Collapse* (1971), blyk Weideman se intensie om taal- en skryfkonvensies as illusie waaragter die mens skuil, aan die kaak te stel:

Language, whose absence had once been a problem in communication, had by its presence become a problem to communication . . .

In die laaste afdeling Kougoed uit Kro en Kamiesberg kom die taalgrens ter sprake: die grens tussen formele en informele taalregisters beeld die grens tussen die bevoorregte dominante groep en die minderbevoorregtes uit. Dieselfde tegniek word

gevolg in *Soos voëls op koringlande*: die taalgebruik van die karakters maak hulle herkenbaar as behorende tot 'n sekere klas in die samelewing (sien 6.7.4.4).

In *By die dood van Harrie onse wit olifant* (39) met 'n aanhaling van Koning Bérenger as motto<sup>56</sup>, maak Weideman veral van idiome (daar's so donners baie om aan te stoot) en woordspel gebruik om die onmag van die Afrikaanse taal en die Afrikaanse taalmonument as 'n wit olifant uit te wys: die taal wat dikvellig gesterf het en waarna die dom-ryk onderverdeel word, of die taal wat van twyfelagtige waarde is, maar aggressie en 'n bedreiging uitlok: ivoortand, of -toring en laat ons óns tande, wit en sterk, ontbloot. Terselfdertyd word die woord as magtige wapen uitgebeeld. Deurdat sekere semantiese waardes van woorde geheraktiveer word, of deurdat ironie geïmplementeer word, word die woord omskep tot bemiddelaar, soos byvoorbeeld witvlag woorde in *Koue oorlog, warm vrede* (43), en woorde soos wit eenhoring wat báie báie heilig (is) in *Die eenhoring wil nie sterf nie* (43).

#### **3.5.2.4 Fragmentering: tipies van die epiese teater**

In 3.5.1.4 hierbo is verwys na die satiriese aard van die verse. Die satire is by uitstek die genre wat afstand skep tussen kunstenaar en samelewing. Gilfillan (1978:25) verwys na die “dubbel visie” waaroor die digter beskik: hoewel hy eenkant staan en waarneem, is hy deel van die gemeenskap. Weideman se dramas *Gyselaars* (waar die toeskouer genadeloos gekonfronteer word met sy eie ingewikkelde en onaangename self) en *Herberg van die wit madonnas* (die swart spel van die dood aan die einde van die drama) vertoon trekke van die satire soos dit in *Hoera hoera die ysman* voorkom. Dit werk ironiserend in, en oortuig die leser van 'n egtheid van die skrywer se etiese bedoelings. In *Hoera hoera die ysman* oorheers die vrye vers wat strook met die satire se afwysing van vaste strukture. Die losheid van struktuur vertoon ooreenkomste met die fragmentariese aard van die epiese teater soos wat dit in *Gyselaars* deur middel van die talle ingebedde tonele aan bod kom (sien 6.7.3.2).

---

<sup>56</sup> Ek sterf, hoor julle, ek wil sê ek sterf, ek kry dit nie gesê nie . . .



### **3.5.2.5 Die uitgeworpe karakter**

Die betrokkenheid van Weideman se digwerk gaan soms oor in 'n tipe metafisiese vers wat persoonlik rekenskap wil gee oor die rol van die enkeling – dikwels die anderskleurige – in die politieke bestel van Suid-Afrika. In afdeling 2, *Slagboom*, roep twee opeenvolgende gedigte, *By die dood van die onbekende swartman* (22) en *By die dood van Amos die Swartman wat wou vlieg* (23), konnotasies met Weideman se drama *M29* op as Ambrosius as sondebok uitgewys word en sterf (sien 6.7.2.1).

## **3.6 Uit hierdie grys verblyf (1987b)**

### **3.6.1 Ontvangs**

#### **3.6.1.1 'n Algemene oorsig: 'n positiewe evaluering**

Van Zyl (1988a:21) is van mening dat poësie wat wil kommunikeer, *gedig na gedig suiwer en gekonsentreerd* aan die leser oorgedra moet word, en dat Weideman met sy vyfde digbundel, *Uit hierdie grys verblyf*, hierdie ideaal verweselik. Hoewel daar tien jaar verloop het sedert die verskyning van sy vorige digbundel, glo ook Malan (1988:81) dat Weideman met hierdie bundel 'n *trionfantlike terugkeer* na dié genre gemaak het. Van Coller & Odendaal (1999:770) noem die bundel 'n *(e)erste ongekwalfiseerde hoogtepunt in die oeuvre van Weideman* en wys daarop dat die jeugdige optimis in *Hondegaloppie* en *As die son kliplangs spring* 'n *sadder and wiser man* geword het, met 'n meer ironiese ingesteldheid.

Malan (1988:81) en Hugo (1988:15) is van mening dat afdeling III 'n uitsonderlike kragvertoning is. Malan (ibid.) wys op die meerduidende taalkomposisie en die visuele waarneming *wat byna organies deel word van die taal*.

Die motto waarmee die bundel ingelei word, is afkomstig van die Duitse sanger Walther von der Vogelweide. In Afrikaans lui dit soos volg: *Het die kleure van die wêreld anders geword? Ja, die wêreld is bleek en grou in grou*

(Grové 1988:10). Grové (ibid.) noem die motto 'n goedgekose teks wat duidelik die gees van die bundel in geheel weerspieël en ook neerslag vind in die bundeltitle.

Groot waardering is getoon vir die wyse waarop die gedigte as 'n eenheid funksioneer en in gesprek bly met mekaar. Gouws (1988:10) is van mening dat *Uit hierdie grys verblyf een van die mees hegte bundels in Afrikaans (is)*, en dat die eenheid daarvan nie geforseerd is nie maar uit die bundel self groei **soos ook die ars poetica van die bundel**.

Brink (1988:30) bespreek breedvoerig die hegtheid en tematiese progressie van die afdelings onderling asook gesamentlik, en toon aan hoe in die laaste afdeling IV – waar die hede en verlede ontmoet – met sy oënskynlik losser gedigte 'n **voortsetting en verdieping (is) van wat daaraan voorafgegaan het**, en opnuut gesprek voer met dit waarmee die bundel begin het. Hy verwys na die afdelings wat die **intens ondersogte verhoudinge tussen hede en verlede, lewe en kuns, werklikheid en droom/illusie** uitbeeld. Brink (ibid.) en Van Zyl (1988a:21) wys verder op die dubbelsinnige gebruik van die afdelingtitels NOULIKS (in die betekenis van *amper en hier-en-nou*), en REGISTER (in die betekenis van *inventaris of re gister*). In afdeling III (HOMO FABER) word daar dikwels met die hede begin en daarna oorgegaan na die verlede, byvoorbeeld in die gedigte Ek kan nie meer my oë sluit nie en Lamentoso.

### **3.6.1.2 Metatekstualiteit en verzet teen oorheersing**

Kritici het waardering uitgespreek vir die suksesvolle wyse waarop die vers as metateks aangewend word. Gouws (1988:46) verklaar dat die primêre doel van die digkuns is om uit die dood, die vergange en die verganklike, die vergete, alles wat 'ten dode opgeskryf' is, iets meer standhoudend en ewig te laat herrys, al is dit ook maar net om in taal daaraan 'n vastigheid te gee. Verder wys hy daarop dat die bundeltitle die indruk skep van 'n onvoltooide sin, en maak in hierdie opsig melding van die **onvolledige, die komplementsoekende**: die sin sou voltooi kon word met byvoorbeeld 'n frase soos *moet iets tot stand kom*, of

*moet iets getransformeer word.* Die bundel is 'n poging om die grouheid van die aardse bestaan te temper tot iets wat aanvaarbaarder en leefbaarder is, en die digkuns self dra hiertoe by.

In die opdraggedig (**aan pa**) (9) word die leitmotiv van die bundel aangetref. Hierdie gedig bestaan uit die aanvangsreëls van die afsonderlike gedigte in afdeling III, getiteld **HOMO FABER**. Hoewel Van Zyl (1988a:21) na hierdie tegniek as **briljant** verwys, is sy egter van mening dat dié gedig eerder tuishoort direk vóór laasgenoemde afdeling. Sy verwys na die gedig (**slot**) (65) en voer aan dat die digter-spreker homself uit die grys verblyf moet losdig soos wat die vader die vlinder uit die hout vrygelaat het. Die rooi stygende lyn op die omslagontwerp sou onder andere kon dui op die feniks wat volgens die mitologie eers moet sterf, en dan uit die vlamme herrys tot 'n nuutgebore wese.

Van Zyl (1988a:21) wys verder op die ooreenkoms tussen die pa-karakter en die digter-spreker. In (**wyding**) (59) is die pa-karakter die **byna magiese maker** van dinge wat homself in sy werkplaas terugtrek en homself heilig vir die kreatiewe proses wat gaan volg. Die heiligmaking van die alledaagse wat in die reeks gedigte (in die afdeling **HOMO FABER**) aan bod kom, noop Hambidge (1988:13) om 'n vergelyking te tref met Opperman se verse in *Engel uit die klip* (1950) en die vers, “Dennebol” uit *Dolosse* (1963).

Oor **Ars poetica** (1) (13) verklaar Brink (1988:30) dat hierdie gedig 'n sonderlinge paradoks opstel deurdat die digter-spreker hom as kluisenaar **aan die wêreld onttrek . . . en onderweg na totale swye, in ál skameler woorde, sy waarneming en bewussyn van die 'alles' omdig . . .**

Die idee van die transformerende energie of kreatiewe beginsel (vergeelyk die omslagontwerp) word volgens Van Coller & Odendaal (1999:771) **verbeeldingryk** in die slotgedig **Bibliogriewe** (77) saamgevat:

kom, bring dan jou kryt, my kind, jou karmosyn  
en moerbeipers en flambojant-oranje kryt:  
laat jou reënboogtrein, jou blomtuintrein wyd en syd  
duif op die dak deur die grys-grys woorde sny  
en ontsien die geskiedenis nié.

Bogenoemde gedig waarby 'n uitspraak van Picasso as motto gebruik word, ondersoek die verhouding tussen kuns en werklikheid, terwyl **Geskiedenisles (14)** op 'n satiriese wyse ondersoek instel na die **uitgediende siening** dat kuns en werklikheid niks met mekaar te make het nie (Hambidge, 1988:13).

Die opeenvolgende drie in memoriam-gedigte †Dali (52), †Liberace (53) en †Dean (54) betrek die kuns en werklikheid deurdat dit hier gaan oor **kunstenaars wat in hul glorietyd 'n verbluffende vaardigheid besit het** (Grové, 1988:10).

Brink (1988:30), Malan (1988:81) en Gouws (1988:46) spreek hulle uit oor die wyse waarop daar in die bundel stem gegee word aan verset teen verskeie vorme van oorheersing deur die dominante sosiale groep: oorlog, politiek en paternalisme word as euwels uitgewys, en Brink (1988:30) wys daarop dat **Herinneringe van die terugkerende soldaat (47)** 'n aanklag is teen die vernietigende spoor van die oorlog, en dat hierdie gedig as **een van die sterkste verwoordinge van ons militêre tydsgeurig in Afrikaans . . . 'n merkwaardige demonstrasie van taal in aksie** is.

Die herinneringsvers **Lamentos (44)** roep die nie-mooie van die verlede op: 'n tyd in die wit apartheidsera van **feodale hegemonie** (Malan, 1988:81). Die modieuse aanwending (of verontagsaming) van die gebruik van hoofletters en interpunksie beklemtoon die ononderhandelbaarheid en sinloosheid van die situasie: die baas-figuur se woord is wet. Punt.

### 3.6.1.3 Raakpunte met ander digters

Weideman word in dieselfde asem genoem as groot geeste in die Afrikaanse letterkunde soos Opperman, Eybers, N. P. van Wyk Louw. Hy het self by geleentheid genoem dat Boerneef en Leipoldt se spel met woorde en musiek van die begin van sy skryfjare af 'n groot invloed op hom uitgeoefen het (Weideman, 2007c). Gouws (1988:46) is van mening dat hoewel die bundel ander tekste oproep, dit nie geskied binne die eietydse en *in sommige kringe byna belaglik(e)* modegier van intertekstualiteit nie. *Uit hierdie grys verblyf* roep eerder komplemente op wat aanspraak maak op *dialogiese veelvuldigheid*. Hy noem veral Leipoldt, N. P. van Wyk Louw (†Liberace), Opperman en Boerneef in hierdie verband. Gouws (ibid.) betrek verder D. P. M. Botes se *Klein grys telegramme van die wêreld* (1967) en Johann de Lange se *Snel grys fantoom* (1986) by die gesprek.

Oor die afdeling HOMO FABER sê Brink (1988:30) dat Weideman hierdie *ryk elegiese* afdeling hanteer met sy viering van die aardse puringsproses *op 'n wyse wat Cussons waardig sou wees*.

Malan (1988:81) spreek sy waardering uit vir die wyse waarop Weideman met die formele eienskappe van die taal en verwante skryfkonvensies in sy poësie omgaan, en tref 'n ooreenkoms in hierdie verband met Eybers: *Dis nie net Eybers wat nog vlot ritmiese en rymende verse kan skryf nie*, en noem dat die teks nie hoef te lyk soos die samelewing waarin hy staan - *wankelend en ontbindend (nie)*.

### 3.6.2 'n Verdere interpretasie

#### 3.6.2.1 Musikale intertekste

Die langerwordende refrein in Herinneringe van die terugkerende soldaat (47) word ironies aangewend. Elke strofe bestaan uit wat Brink (1988:30) die *liggaam* noem, gevolg deur 'n refrein wat in elke nuwe strofe een reël langer word totdat dit naderhand langer as die liggaam self is, en dit so *oorstém*. Die liggaam wat die verwoestende oorlogsbeelde verteenwoordig, word dus met elke volgende strofe

meer en meer ondergeskik aan die refrein wat die paradysbeeld verwoord. Die lied of dans dien dikwels in die Weideman-dramas as 'n voortslepende ritueel wat nie gestop kan word voordat die sondebok uitgewys is nie, of voordat hy sterf nie. In *Gyselaars*, byvoorbeeld, word verskillende variasies van die onskuldige kinderliedjie “Swartskaaap, swartskaaap, het jy baie wol?” 'n musikale interteks wat die dramatiese gebeure laat voorstu na die gewelddadige einde (sien 6.7.3.5).

Hoewel die titel en tema grys ondertone het en die stemming dikwels elegies is, is die bundel nie somber nie. Spel met helder kleure en musikaliteit verdring die triestigheid soos in *Handskrif* (27) en *Fluitliedjie* (32). Weideman se lirieke dra ironies by tot 'n suggestie van die harde werklikheid waaruit die mens nie maklik kan ontsnap nie. Die refreine in *Herinneringe van die terugkerende soldaat* (47) en *Lied vir Johnny se vrou* (55) herinner aan Boerneef se “By Pramberg blêr 'n moflam” met 'n ondertoon van verganklikheid.

### **3.6.2.2 Metatekstualiteit en die bonatuurlike mitologiese karakter**

In 3.6.1.2 hierbo is reeds uitvoerig bewys dat die kuns as transformasie-middel 'n oorheersende tema in die bundel is, en dat die digkuns standvastigheid gee aan die verganklike. In die proses word die mitologiese terselfdertyd betrek deurdat die feniks as simbool vir 'n tipe opstanding, en die Merlyn-figuur as 'n towenaar, betrek word.

*Liedjie vir 'n waternimf* (28), *Matraïsse* (30) en *Die digter as jongleur* (37) ontgin die digter se skeppingsvaardigheid wat in gedrang kom as sy ruimte binnegedring word deur onderskeidelik die vleeslike domein, die poësie as minnares van die digter, en die wrang besef dat die digkuns nie maar net 'n spel is nie.

Van die alledaagse kan iets heiligs gemaak word. In (*transmutasie*) (61) verander halflied na laat lig soos witgoud. Iets alledaags soos 'n peerboomklim gaan oor in iets wat edeler is, en in (*slot*) (65) word 'n vlinder vrygelaat. In (*sublimasie*) (64) verander die pa-karakter in die middeleeuse towenaar Merlyn, en in (*interieur*) (60) verander die stofjas in 'n monnikskleed. In dieselfde tydperk as wat *Uit hierdie grys verblyf* verskyn het, het Weideman gewerk aan die dramas *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* wat onderskeidelik in 1986 en 1987 opgevoer is. Die pa-karakter in die

reeks van sewe gedigte in die afdeling HOMO FABER portret van 'n alchemis en sy werkplek wat vergelyk word met die middeleeuse Merlyn-karakter, word teruggevind in bogenoemde dramas. Die Ambrosius-karakter wend talle vrugtelose pogings aan om die korrekte formule te vind terwyl sy opvolgkarakter, Voete, in 'n *Smeerige geskiedenis* met Merlyn kontak probeer maak om sy situasie te bereedder (sien 6.7.2.4).

### 3.6.2.3 Empatie met die verstoteling, verset teen die politieke sentrum, en die ruimte

Weideman tree nie alleen op as gewete vir die samelewing wat God verstoot tot 'n nuttige gebruiksartikel nie, maar word ook stem van die eensames en oues van dae in *Bejaarde Jodin, Hillbrow* (23), die verstote melaatses in *Leprosarium* (25), die kluisenaar in *By die afsterwe van 'n kluisenaar* (51) en rioolwerkers in *By 'n standbeeld van Bejemark ter ere van rioolwerkers, Stockholm* (71). Die vergange bestaan van vryheid en ongedwongenheid van 'n groep mense, die San wat op die periferie van die samelewing staan, word uitgebeeld in *Geskiedenisles* (14). In die Weideman-drama *My plaas se naam is Vergenoeg* word die Boesmans as verstoteling en as moordenaars van die Nama-kindere uitgebeeld (sien 6.7.6.2).

In *Lamentos* (44) word die aanklag – ook 'n weeklag volgens die titel – teen die eertydse strenge paternalistiese ingesteldheid gevind, en vind weerklank in die Sysie- en Sprinkaan-karakters in *Herberg van die wit madonnas* (sien 6.7.5.3):

ek onthou die sinkemmers water  
uit die puts: hoe ou hakkas daarmee hinkepink  
die sandslote deur. so hoort dit. Houthakkers  
en waterputters: tot u diens vermink.

Ook God se stem word 'n stem op die periferie in *Die god op solder* (18), en herinner sterk aan die triekster-karakters en bonatuurlike figure wat in Weideman se dramas opduik en deur van die ander karakters as onbelangrik geag en gevolglik geïgnoreer word. Die laaste twee strofes van *Die god op solder* herinner aan die

Voete-karakter wat telkens wanneer hy met Merlyn wil kontak maak, by die stellasiemoes opklouter vir die beste ontvangs:

maar dis nuttig dat jy so naby is  
noudat almal my isoleer; ek sal besluit  
wanneer jy mag afkom; ek presideer steeds  
oor kneg en hoof en kluit –

wie anders om te raadpleeg? die werings om  
my heen is verordineer; my jakobsleer  
het ek nog, my lidmaatskap. en jónu het ek.  
gepromoveer tot kamerheer.

In 'n onderhoud wat Kruger (1988:73) met Weideman gevoer het, laat Weideman blyk dat sy ontsteltenis oor ander wat swaarkry van kleins af by hom die **kiem van anargie** laat posvat het. **Wie ook al aan bewind is, jy kán dit bevraagteken.** Verset teen die dominante groep wat gewelddadige seine na die samelewing deurgee, skemer dikwels deur in Weideman se verse. In *Voorskoolse klas, 1987* (69) het die digter dit teen die indoktrinasië van sy kind, en in *Bibliogliewe* nooi hy sy kind uit om 'n kryt op te neem en te teken, en suggereer hy dat sy eerder 'n rooi streep deur Calvin (sien voorbladontwerp) kan trek en 'n duif soos Picasso kan teken, as om wapens en soldate te teken.

Uit die herinneringe aan 'n verlore landskap klink 'n gerou en 'n getreur op oor dit wat was. In *By die afsterwe van 'n boervrou* (50) word die kontraste in ruimte deel van die ingeperkte mens se ellende. Die afgebakende en ingehokte ruimte van haar domein, skaars groter as 'n slaapvertrek, en uiteindelik haar graf wat nydiger/ en presieser om (haar) pas, word geplaas teenoor die groot karoo (wat) verder/ strek en eindeloos (is). Hierdie gedig roep die begrafnisritueel (deur die dierekarakters nageboots) van die matriarg, Grieta, op in *My plaas se naam is Vergenoeg* (sien 6.7.6.2).



In *Swane op ys* (49) haal die ruimte konkreet en figuurlik die wit swane in as hulle weens hulle eie oordeelsfoute sterf omdat hulle vasgeys word. Die gevolge van 'n wit apartheidstelsel, word uitgebeeld as die wit swane wat geïsoleerd en tot die dood toe gesuiwer, sterf, omdat daar te lank gesloer is. Merkwaardig is die knap aanwending van die idioom die aarseling/ hul het hul sneeu om die hals gehaal om die konkrete sowel as figuurlike betekenis in te span.

Hierdie gedig word amper 'n dekade later opgeroep in Weideman se radiodrama, *Sneeu* (1996), waarin voëls en spesifiek die swane as 'n deurlopende motief aangewend word.

### 3.7 'n Staning onder die sterre (1997a)

#### 3.7.1 Ontvangs

##### 3.7.1.1 Uiteenlopende menings

Weideman se liefde vir sy heimat bereik 'n hoogtepunt in *'n Staning onder die sterre* (1997a). Grové (1997:217) noem dat hierdie bundel, asook drie ander bundels<sup>57</sup> wat in dieselfde tyd verskyn het, sterk persoonlike geluide bevat. Hoewel hierdie bundels digwerke van uiteenlopende aard bevat, het hulle een faktor gemeen: Hierdie bundels wil nie kasty of hervorm nie. Hulle aanvaar die wêreld met sy pyn én sy gawes en probeer slegs om sin en patroon daaruit te haal (ibid.).

Onder die resensente wat hierdie bundel bespreek het, tel name soos T. T. Cloete (1997) en J. C. Kannemeyer (1997), en die mening word deurgaans uitgespreek dat hierdie bundel Weideman se beste is. Van Coller & Odendaal (1999:774) glo dat Weideman hom met *Uit hierdie grys verblyf* en *'n Staning onder die sterre* as 'n toonaangewende digter in Afrikaans gevestig het, terwyl Hambidge (1997:114) na

---

<sup>57</sup> *Sprekend van God* (1996) deur M.M. Walters, *Skietspoel* (1997) deur Trienke Laurie en *Oorblyfsels: 'n roudig* (1997) deur Jan Blom.

Weideman verwys as 'n liriese digter van wie die verse **suiwer in aanbod . . . (en) van 'n intellektuele beheer en afgerondheid (spreek)**. Cloete (1997:6) prys hierdie bundel aan as **een van die bestes in die Afrikaanse digkuns die afgelope tyd**. Hy is van mening dat die verse hul skerpheid behou ten spyte van die feit dat daar berig word oor 'n tyd en ruimte buite die vaspenbare en rasonele **normale**, soos in die laaste strofe van die openingsgedig **Die wispelturige uur (1)** voorspel word:

Dis die uur anderkant die etmaal  
en buite die ratwerk van die tyd.  
In dié domein is jy die werklikheid,  
goddank, saam met al jou varkies kwyt.

Waaroor kritici wel verskil, is watter afdelings die beste is. Terwyl Odendaal (1997:8) die afdeling **ANNERKANT BLOMVELD-SE-VLEI** beskou as van **minder allure en gehalte**, **VARIASIES: TUSSEN SON EN SAND** as **bra prosa-agtig**, en die slotgedig, **Besoek (93)** met die subtitel aan 'n inrigting vir mense met **Alzheimer-verwante siektes** as te uitgesponne en spanningloos, sonder hy die afdelings **OUMA BAAI** en **PLAASWERF** uit vanweë die talle voortreflike gedigte. Cloete (1997:6), daarenteen, beskou **VARIASIES: TUSSEN SON EN SAND** waarin Weideman repliek lewer op 'n vorige Skotse skrywer, William Scully se neerbuigende siening van die Namakwalandse mense, as **een van die voortreflikste elemente in die bundel**. Hy noem hierdie verse **ensiklopediese gedigte**, en spesifiek **liries-ensiklopedies** vanweë die oorweldigende oorfloed van onderwerpe uit die kontrei van die digter wat ter sprake kom. Ook Hambidge (1997:116) lewer positiewe kommentaar op hierdie afdeling, en ervaar dit as méér as

slegs 'n intellektuele gesprek waarin woord en wederwoord knap aangewend is: dit is ook 'n **indig** teen Scully<sup>58</sup> se teks.

### **3.7.1.2 Die ruimte, die alledaagse en die wonderbaarlike**

Grové (1997:222) noem 'n *Staning onder die sterre* 'n herinneringsbundel waarin Weideman se geliefde Namakwaland poëties, maar bewustelik skeppend opgeroep word. Die bundeltitel, wat sterk ondersteun word deur die omslagontwerp van Cora Coetzee, is sprekend van die inhoudelike strekking van die gedigte. Die *(s)taning* suggereer die aardse, die ondermaanse, terwyl die *sterre* die kosmiese betrek.

Viviers (2010:10) beskou 'n *Staning onder die sterre* as 'n teks met 'n outobiografiese inslag deurdat die narratiewe identiteit wat uitgebeeld word terselfdertyd dié van die digter (skrywer) en spreker (verteller) is. Sy gebruik die term *digter-spreker* op grond van die feit dat Weideman se poësie sy jeugwêreld konstrueer en sy gedigte 'n representasie van identiteit vooropstel (Viviers, 2010:4). Viviers & Foster (2007:81) beskou die ruimte wat in hierdie bundel uitgebeeld word as 'n geografiese ruimte sowel as 'n ruimte van die landskap. Deur byvoorbeeld die gebruik van plek- en plantname word die geografiese ruimte geskets, terwyl die ruimte van die landskap neerslag vind in die verse waarin Weideman se persoonlike verbintenis met die streek uitgebeeld en 'n **subjektiewe sketsing van die jeugwêreld** geskets word (ibid.).

Odendaal (1997:8) is van mening dat afdeling II van die voortreflikste gedigte bevat waarin die **naas- en saambestaan van die alledaagse en die wonderbaarlike, van sleur en avontuurlus of kennisdrif** aan bod kom. Jeugherinneringe word uitgebeeld en Hambidge (1997:115) verwys hierna as die verse van **dubbel-visie**, omdat sowel die jong kind as die **ouer, vernugterde volwassene** saampraat.

---

<sup>58</sup> *Between Sun and Sand: a Tale of an African Desert* (1898), 'n roman.

Spanning tussen tydelikheid en ewigheid, tussen die kontreiatgige en die kosmiese en tussen die alledaagse en die wonderbaarlike is prominente motiewe in die bundel (Van Coller & Odendaal, 1999:773). Kannemeyer (1997:27) verwoord die tema as behorende tot 'n tradisioneel beperkte register wat uiters geslaagd verruim word deur 'n besef van die tydelikheid van die mens en dinge.

### **3.7.1.3 Metatekstualiteit**

Grové (1997:224) wys daarop dat die verse in afdeling I (VERBEELDE PARADYS) byna programmaties van natuur na skriftuur, en van verbeelding na besinning beweeg, terwyl Hambidge (1997:115) van die ars poëtiese aard van die gedigte in hierdie afdeling praat. Die afdeling SKRYWELEKKERS onderskryf volgens Hambidge (ibid.) Weideman se obsessie met die skryf van poësie, en sy sonder die gedig Unvollendet (42) uit as een van die verruklikste gedigte waarin die digter hom uitspreek oor sy onvermoë om tekste af te rond.

### **3.7.1.4 'n Postkoloniale gesprek**

In die verse van die afdeling VARIASIES: TUSSEN SON EN SAND word 'n postkoloniale gesprek gevoer. Hugo (1997:23) beskou hierdie gedigte as 'n regstelling, nuansering en soms 'n beaming van die negentiende-eeuse magistraat William Scully. In laasgenoemde se verslag in romanvorm getiteld *Between Sun and Sand: a Tale of an African Desert* (1898), word 'n meerderwaardige uitkyk op die kontrei en die mense van Weideman se jeugwêreld geopenbaar.

### **3.7.1.5 'n Strewe na balans: lewe en dood**

Die laaste afdeling in die bundel, ELEGIESE VARIASIES, bring verskillende eienskappe van die bundel ter sprake waarna Grové (1997:223) verwys as die deernis, die strewe na balans, die spanning tussen waarneming en fantasie, (om) die sinvolle (te) put uit die herinnering. Deur middel van die elegie word die bundel gevrywaar teen 'n neerdrukkendheid en triestigheid deurdat daar voortdurend gestreef word na die soeke na ewewig. Tog is die verse in hierdie afdeling wel ontroerend, soos blyk uit die openingsgedig *Selfgemaak* (91) waar die

digter-spreker sy pa oproep wat besig is om sy eie doodskis te maak. Die doodnugtere relaas van die gewerskaf met materiaal en gereedskap belig die karakter van die pa en skuif die werklikheid van die dood op die agtergrond. Grové (1997:223) glo dat dit juis hierdie alledaagse aanslag is wat die digter laat slaag om afstand te bereik en sentimentaliteit te vermy.

### **3.7.1.6 Raakpunte met ander digters**

Deurgaans word die naklank van ander skrywerstemme aangetref, maar in so 'n mate geïntegreer met die digter se eie digkuns dat dit sy poësie verryk (Kannemeyer, 1997:27). Daar word verder gewys op die ooreenkomste van 'n *Staning onder die sterre* met **die groot konstruksies** van Opperman wat ook van 'n **oorheersende aards-hemelse spanning** getuig. Die bundelmotto, 'n Boerneef-kwatryn, verklaar wáár die digter se belange lê: eerder in die skatplegtigheid van sy kontrei as in 'n plek tussen die sterre. Paul van Ostaijen en Louis Macneice (tesame met Boerneef) word gevoelig nagedig in *Simfonie vir Boereorkes met viool, saag, okarina, ens.* (63) (Kannemeyer, 1997:27).

Grové (1997:223) vind die vertalings uit die werk van Norman MacCaig in die afdeling **PLAASWERF** uitstekende oorsettings wat verrykend op die bundel inwerk en 'n natuurlike tuiste in die afdeling en die hele bundel vind. Ook van die werk van Jaroslav Iwaszkiewicz en Hermann Hesse is voortdigtings gemaak

### **3.7.1.7 Opvoeringsgerigtheid**

Hambidge (1997:114) glo dat poësie GEHOOR moet word, en dat, as die digter dit self voordra, dit 'n interessante en menslike dimensie na vore bring. Sy maak verder melding van Weideman se besondere beheer oor klank, en sonder 'n gedig soos *Ouma Baai* se ensiklopedie uit as dié gedig waarin Weideman homself bewys as 'n **meester van die enjambement** (ibid.:115). Die gedigte in die afdeling **PLAASWYSIES** noem Hugo (1997:23) **musiekgedigte (wat) vra om voorgedra te word**, soos wat *Ryliedjie* (50) uit die vorige afdeling vra om getoonset te word.

### **3.7.1.8 Verstegnies**

Weideman gebruik hoofsaaklik 'n vaste versvorm waarin die sonnet dikwels aangewend word. Cloete (1997:6) is van mening dat sy gedigte *wel-deeglik goed afgerond is, met ryme en al, maar (dat hulle) die indruk van spontaneïteit, selfs in die sonnette (behou)*. Kannemeyer (1997:22) maak melding van die *rymverrassings en -verdoeseling* wat aan sy kwatrynverse 'n ratsheid en beweeglikheid gee wat in sy vorige bundels nog nie in so 'n mate ontgin is nie. Die kwatrynvorm oorheers, maar word soms verruil vir 'n wisselende versreël in gedigte soos *Simfonie vir boereorke, viool, saag, okarina, ens.* wat met die *kontrasterende visuele aanbod verfrissend aandoen*.

### **3.7.2 'n Verdere interpretasie**

#### **3.7.2.1 Metatekstualiteit**

'n Besinning oor die metafisika (sien ook 3.7.1.3 hierbo) van die skryf- en veral die digkuns is 'n deurlopende tema in die oeuvre van Weideman sedert die verskyning van sy derde bundel, *Klein manifest van 'n reisiger*. In die openingsgedig *Die wispelturige uur* (1), 'n kuns-teoretiese vers, spreek die digter sy bewustelike skeppende intensie uit. Dié poësie-teoretiese gedig gee die toon aan van die digterlike skeppingsaktiwiteit wat betekenisvol word deurdat die gewone en die fantastiese met mekaar versoen word. Dit herinner aan Oupa Abram in *M29* se skeppingsaktiwiteit as hy deur die loop van die drama aan sy bevrydingsmotor bou (sien 6.7.2.4).

#### **3.7.2.2 Die ruimte**

In *'n Staning onder die sterre* word die kosmiese betrek deur elemente soos die bo-aardse, die universele en die klassieke. Die beperkte ruimte van die alledaagse bestaan word opgehef tot 'n kosmiese vryheid. Spanning tussen die alledaagse bekende ruimte en die wonderbaarlike kosmiese sfeer vind neerslag in afdeling II, *OUMA BAAI*, waarin die eenvoud van die ruimte van die digter-spreker se geliefde Ouma Baai gekontrasteer word met indrukke van die wye wêreld in *Ouma Baai se ensiklopedie* (15).

Die merkwaardige Ouma Baai-figuur in *'n Staning onder die sterre* is vasgevang in die alledaagse verpligtinge wat huishouding en huwelik meebring, maar sy behou haar sin vir die fantastiese. In *Buiteslaap by Ouma Baai* (11) word die doodgewone werf omskep tot 'n verbeeldingsruimte waarin ervaar kon word hoe

(h)oog en diep daar bo, in 'n engelebak,  
'n hemeling of twee . . . hul aan óns vergaap.

Engele verskyn ook uit die niet in die dorre Namakwaland en dwarrel in en uit agter heuningbier aan in *Ouma Baai maak heuningbier* (12), en maak selfs in koeistalle hulle opwagting in die gedig *Koeistal* (25).

'n Soortgelyke vermenging van ruimtes word in *M29* uitgebeeld waar Ambrosius op sy middeleeuse swaai 'n paar meter bokant die verhoog (laasgenoemde suggereer die aardse ruimte) Latynse opmerkings kwytraak wat verband hou met sy mitiese ruimte (sien 6.7.2.2).

Die ruimte as identiteitsbepalend kom in die verse voor waarin weerstand gebied word teen die Scully-kommentaar. Hieruit blyk dat Weideman – soos in sy vorige bundels – opkom vir die mens buite die dominante sentrum en laasgenoemde se waardestelsel.

Viviers (2010:15 e.v.) is van mening dat *'n Staning onder die sterre*, en veral die afdeling **VARIASIES: TUSSEN SON EN SAND** nie bloot 'n objektiewe voorstelling van 'n kontrei en sy mense gee nie, maar eerder die ruimte van die landskap beskryf wat onlosmaaklik verbind is aan Weideman se identiteit, met ander woorde, aan sy herkoms, geliefdes en kreatiewe energie. Die intertekste (byvoorbeeld die Scully-verslag) toon aan dat dit nie net Weideman se voorstellings is wat subjektief van aard is nie, maar ook dié van Scully wat subjektief kyk na 'n bepaalde streek en sy mense.

### 3.7.2.3 Die mitiese en die alledaagse

Bo en behalwe die openingsgedig, word die tema van die bundel saamgevat in 'n gedig soos Aantekeninge: tien somerminute (30) waarin eg aardse beelde soos Omo-waspoeier en Weetbix verstrengel raak met die klassieke (die skoolhoof met sy een Latynse oog en een louter Griekse) en die mitiese (Pan met sy klossie-ore).

## 3.8 Verskombuis. 'n Kookboek met gedigte (2006a)

### 3.8.1 Ontvangs

#### 3.8.1.1 Verskombuis: primêr 'n kookboek,

Dit titel van die boek verskaf die skrywersintensie: dit is primêr bedoel as 'n kookboek, en nie as 'n digbundel nie (Retief, 2006:2). Die bundel het ontstaan nadat Weideman weens gesondheidsredes dikwels tuis was, en die kookwerk by sy vrou oorgeneem het. Die skeppingsdaad het – soos dit dikwels die geval is met kunstenaars – nie by die een saak (kos) gebly nie; kos het in die hande van die skrywer poësie geword. In Weideman se eie woorde: hy het met woorde begin **bak . . .die seile van my verbeelding rondom geur en kleur (ingespan)** (Retief, 2006:2). Die inspirasie het ontstaan uit kos- en kombuisbeelde uit die onmiddellike omgewing soos geel kolwyntjiepampoentjies, boerpampoene, 'n knobbelrige patat en 'n lepel.

*Verskombuis. 'n Kookboek met gedigte* (hierna slegs *Verskombuis*) is volgens resepteboekkonvensies in vyf afdelings opgedeel om die verskillende tipes geregte aan te dui: DOUDAGDISSE<sup>59</sup>, HOOFDISSE en TOEKOSSE, SLAAIE, AGTEROPPIES (poedings) en SOETGOED.

---

<sup>59</sup> Die Namakwalandse variant van *ontbyt* (Retief, 2006:2).



### **3.8.1.2 'n Huldeblyk aan mense uit die verlede**

Die bundel word opgedra aan Mollie Nel en Anna Maria Kersop, twee vroue uit Fraserburg se dae wie se resepte in die bundel opgeneem is. In afdeling V (SOETGOED) is byvoorbeeld 'n aantal van die resepte<sup>60</sup> van Anna Maria Kersop, Celién Weideman se oergrootjie, opgeneem. In dié afdeling word hulde gebring aan 'n vrou wat op daardie stadium waarskynlik swanger was met haar eerste seun, en in die *riet huizies* gewoon het (Retief, 2006:2).

### **3.8.1.3 Raakpunte met ander digters**

Weideman voeg hom met hierdie bundel by Afrikaanse skrywers soos Leipoldt en Nataniël wat woord en resep met gemak verbind het. Retief (2006:2) noem ook Günter Grass as een van die *grotes* op hierdie gebied.

## **3.8.2 'n Verdere interpretasie**

### **3.8.2.1 Die liggaamlike behoefte uitgedruk in die dubbelsinnige gebruik van eet**

Weideman is in voeling met die lyflike, en van 'n speelse tot die spulse, tot die egrotiese word in dié eetboek teruggevind. Wanneer 'n resepteboek gedigte bevat, kan 'n tematiese aardheid verwag word vanweë die gerigtheid op kos wat, soos die seksuele, 'n fisieke menslike behoefte is. Dié wye tema kom in *Verskombuis* ter sprake in gedigte in 'n ligte, speelse trant, en/of 'n sensuele, erotiese ondertoon, soos *Voorspel met 'n kalbaspampoen* (53) en *Vrugte-ontbyt vir 'n beminde* (16). In *Eerste mango's* (109), asook in die twee voorgenoemde gedigte, word *eet* dubbelsinnig gebruik: *eet* in die betekenis wat verwys na die erotiese daad, en vrugte wat soos liggaamsdele lyk of soos liggaamsdele geniet (geëet) word, word teruggevind in vele verse.

---

<sup>60</sup> Die erg verwaarloosde resepteboekie is in 'n ou skoendoos gevind tydens 'n opruimessie op die familieplaas in Fraserburg.

Soms word bloot die enkel genot van eet 'n loflied aan kos – soos wat dit 'n resepteboek wat sy sout werd is, betaam. In *Armmanskos* (40) word lensies besing as dié kos wat die Bybelse Esau sy eersgeboortereg gekos het, en in *Deli* (70) word oor allerlei eksotiese kosse soos bloumarmerblokke blouskimmelkaas en die skywe/goud van gouda en gruyere gewatertand.

### **3.8.2.2 Nostalgie oor ruimtes van weleer en voordragverse**

'n Stuk of sewe gedigte word liefdesgedigte aan plekke (ruimtes van weleer) waarna die digter-spreker verlang. In *Aardrykskundeles* (36) word die hier van die Boesmanlandse wêreld gestel teenoor die *dáár* van die res van die wêreld. Die merkwaardige struktuur van die korter wordende versreëls word simbool vir die ingeperkte gevoel

as die wêreld  
te nou  
word  
en  
te  
laf

wat die digter ervaar en waaruit hy slegs in sy eie wêreld (*soutlek*) kan ontsnap. In *Op soek na spruitkool* (79) en *Kruisbessies* (107) word die verlange na die heimat wakker gemaak in die belewing van die vreemde. In die gedig *Groentewinkel, Amsterdam 2003* (66) wat soos 'n enjambement met een ademstoot sonder ruspouses gelees kan word, word eksotiese vrugte en groente met die wilde kleure en godsonmoontlike / vorms wat keurig in kratte uitgestal is, gekontrasteer met 'n bossie uie, gehawend, asof uit die Karoo wat goddank sommer net daar rondlê. Die nege-reëlige strofe wat deurgaans met leestekens versorg is, is by uitstek geskik as voordragvers. Die verwagting word geskep dat aan die einde, tussen al die eksotiese, iets doodgewoons maar verrassends gaan gebeur.

Die ruimte roep verlange na die mense van weleer op. Die laaste afdeling bevat slegs een lang gedig, *Soetgebak, 1879* (114) met drie onderafdelings. Die tweede gedeelte van die gedig gaan oor Maria Kersop self. In die verwaarloosde resepteboekie van ouds herken die digter die handskrif van die **verwennende hand** van die vrou wie se tweeslagtige oorsprong teruggevind word in byvoorbeeld die kontrasterende bêmiddels, **kalbas** en **vaatje** wat onderskeidelik haar Afrika- en Europese wortels simboliseer. Die laaste afdeling betrek die weelde van haar werf wat in haar resepte neerslag gevind het, en die vooruitwysing na die geboorte van haar kind wat die geboorte van die Bybelse Kind (**die gestalte van 'n donkie/met sy vrag**) in die laaste strofe oproep. Hierdie positiewe uitbeelding van die vooruitsig van 'n kind staan in skerpe kontras met Grace se ongewenste kind, Whitey, in *My plaas se naam is Vergenoeg* (sien 6.7.6.1).

### **3.8.2.3 Metatekstualiteit**

Kosmaak is 'n kreatiewe daad en die skryfproses as skeppingsdaad word in verskeie gedigte uitgebeeld. In *Coq au vin* (46) word die leser gemaan om dit wat die digter skryf, net soos stowekos, met 'n knippie sout te neem, en in *Gedigte hoort aan tafel* (100) en *Resep vir 'n gedig* (111) word die verhibridisering van kos en verse bevestig. Die skeppingsproses betrek dikwels die skepper (God), die Tuinier, die Vabond / wat vere voel vir eendersheid in *Onseep se water* (34) en wat niks manipuleer nie soos in *By 'n stillewe met groente* (58). In laasgenoemde gedig word die groen-kwessie ook aangespreek.

Met behulp van die subteks van John Ashbery in *Onseep se water* word aan God eer gegee: *Poetry is going on all the time, an underground stream. One can let down one's bucket and bring the poem back up* as die digter in die laaste strofe verklaar: Heilig, heilig, heilig is die waters wat Hy versamel het.

Afdeling I van *Verskombuis* gaan oor die taal wat mettertyd van Hollands af getransformeer en gestroop geraak het tot Afrikaans (soos die destydse pioniers ook gestroop geraak het van hul vorige identiteit).

#### **3.8.2.4 Die verstote karakter**

In Resep vir 'n gedig (111) word die groentesoort beet tot underdog verklaar: Ek kry 'n bevlieging om, sê maar, iets met beet/aan te vang. Ek hou van die underdog, kompleet/met klonte modder.

### **3.9 Gevolgtrekking: die poësie van Weideman**

#### **3.9.1 Inleidend**

Weideman se poësiebundels is nooit bekroon nie, ten spyte van goeie resensies en kommentare van literatore. Hy ontvang egter 'n Akker-toekenning in 2006 op inisiatief van Protea Boekhuis tydens Versindaba, 'n jaarlikse toekenning vir 'n digter wat deur sy of haar loopbaan baie gedoen het om die digkuns te bevorder en ander digters in hul loopbaan gehelp het.

#### **3.9.2 Tipiese Weideman-konsepte**

In Weideman se poësie is outobiografiese elemente aanwesig, byvoorbeeld die ruimte as landskap en as manifestasie van identiteit. Die ruimte is 'n konsep wat grense tussen ruimtes uitbeeld, maar ook oor 'n geografiese dimensie beskik, en dus aspekte soos grondbesit en natuurbewaring betrek. Hierdie temas figureer in Weideman se digkuns en in sy dramas. Nóú verbind met die dimensie van tussenruimtes is die konsepte wat die mitiese en die bonatuurlike betrek, wat op hulle beurt weer nie losgemaak kan word van spesifieke karakters soos die triekster of bonatuurlike karakter wat in die Weideman-oeuvre voorkom nie.

Wanpraktyke soos onreg wat spruit uit die politiek van die oorheersende sosiale groep en aspekte soos geweld en die verwaarlosing van diegene op die randgebiede van die samelewing is temas wat gedurig opduik, en so ook die metatekstualiteit waardeur die kunsteoretiese ook die voorgenoemde temas kan betrek.

Selfs sekere teaterpraktyke soos rolspel, en sekere elemente van die epiese teater wat in die hipotetiese fase geblyk het 'n terrein te wees wat nie in die poësie aangetref sou

word nie, het ter sprake gekom en kon teruggevoer word na die drama, die hoofgenrekonsepte waarin hierdie konsepte meer geredelik verwag word.

Dwarsdeur Weideman se werk word spatsels en brokke motiewe aangetref wat nie soseer gereken kon word as temas behorende tot sy oeuvre in geheel en kulminerend in sy dramas nie: Van Zyl (2007:4) haal Abraham H. de Vries se uitspraak oor Weideman aan: (d)aar's g'n mens (laat staan skrywer) wat so lief is vir 'n vroumens as daardie jakkals nie. En dan nog boonop vir sy eie. Weideman se liefdesverse getuig van 'n fyn sintuiglike waarneming en aanvoeling wat die leser oortuig dat Weideman op dié gebied sy vakleerlingskap met onderskeiding deurloop het en sy “sertifikate” (aanhaling van CB) ontvang het. Daarvan getuig sy verse in (onder andere) *Verskombuis*. Soms word die liefde as iets meer sekondêrs uitgebeeld, naamlik as 'n teenvoeter vir die gebrokenheid van die samelewing in byvoorbeeld *Hoera hoera die ysman*.

Die uiteinde van die liggaam, naamlik die dood, figureer in die verse, en daar word ook nie weggeskram van hierdie aspek in sy dramas nie. In *Hoera hoera die ysman* en *Uit hierdie grys verblyf* word die dood as uitvloeisel van 'n samelewing se gebrek aan liefde en begrip 'n deurlopende motief, terwyl in *'n Staning onder die sterre* die reeks elegiese verse aangewend word ter wille van die soeke na ewewig en balans. Weideman se doodverse is egter selde neerdrukkend of triestig.

Verse oor die Godheid, en verset teen die wyse waarop God deur die samelewing uitgerangeer word tot nuttige gebruiksartikel, laat die indruk by die leser dat Weideman 'n diep gelowige mens is.

## **4 HOOFSTUK VIER: JEUG- EN KINDERLEKTUUR**

### **4.1 Inleidend oor Weideman se kinder- en jeugliteratuur**

Weideman se bydrae tot jeug- en kinderliteratuur is substansieel. Hy publiseer drie jeugromans en ses kinderboeke. Al drie sy jeugromans stap weg met pryse: *Los my uit, paloekas!* (1992) verower die Sanlamprys vir jeuglektuur (silwer), *Die optog van die aftjoppers* (1994a) word dubbel bekroon met die Sanlamprys vir jeuglektuur (goud), asook die Scheepersprys vir jeuglektuur, terwyl *Dana se jaar duisend* (1998b) met die Sanlamprys vir jeuglektuur (goud) bekroon word. Ses kinderboeke verskyn uit Weideman se pen (sien 2.4.2).

### **4.2 Werkswyse**

In hierdie hoofstuk sal slegs die drie jeugromans en een kinderboek, *Die geel komplot* (wat later as drama verwerk is), bespreek word, aangesien hierdie werke die konsepte bevat wat in die dramas terug te vind is. (Met hierdie besluit word die moontlikheid nie uitgeskakel dat die ander vyf kinderboeke nie hierdie konsepte hanteer nie. Die fokus van hierdie studie is op die dramas vir volwassenes gerig en plaas dus sekere beperkings op die ondersoek.)

Eerstens sal die kwessie van grensoorskryding slegs kortliks bespreek word, en daarna sal temas en motiewe teenwoordig in die Afrikaanse jeug- en kinderliteratuur geïdentifiseer word ter wille van Weideman se plasing binne die kanon van die Afrikaanse jeug- en kinderliteratuur. Daar sal sterk gesteun word op Wybenga en Snyman se *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom. 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek* (2005), die belangrikste werk wat die situasie van die jeug- en kinderliteratuur binne die Afrikaanse literatuur ondervang.

Omdat Weideman se jeugromans deurgaans bekroon is, is daar vir die doeleindes van hierdie navorsing slegs gefokus op bekroonde jeugromans van ander jeug- en

kinderliteratuurskrywers, en veral gesteun op die afdeling oor skrywersprofiel in Wybenga en Snyman (2005:179-481). Omdat Weideman se eerste jeugroman in 1992 verskyn het, is die ondersoekarea verder verklein tot die skrywerstemas vanaf 1990. Tipiese temas in die Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur sal in die proses geïdentifiseer word.

Ná afloop van die ondersoek na die skrywers en hul temas, sal Weideman se jeug- en kinderprosa in chronologiese volgorde bespreek word. Anders as in die vorige hoofstuk oor die poësie, sal die resepsie-ondersoek van al die Weideman-werke eers afgehandel word, en 'n verdere interpretasie van die werke gesamentlik sal aan die einde gedoen word om vas te stel watter temas en motiewe van die ander jeug- en kinderwerke ook in Weideman se werke voorkom, en watter konsepte in Weideman se jeug- en kinderliteratuur deurgevoer word tot in sy dramas. Weideman se jeug- en kinderdramas sal in die laaste hoofstuk bespreek word.

#### **4.3 Grensoorskryding tussen jeug- en kinderliteratuur enersyds, en tussen jeug- en kinderliteratuur en volwasse literatuur andersyds**

Grensoorskryding tussen jeug- en kinderliteratuur enersyds en tussen jeug- en kinderliteratuur en volwasse literatuur andersyds is 'n werklikheid, hoewel dit in die Afrikaanse literatuur minder aangetref word as wat die geval is in die hedendaagse internasionale kinder- (en veral) jeugliteratuur (Van der Walt, 2005:27). Veelvakkige verhale soos *Eenkantkind* (1991) van Marita van der Vyver is egter nie uitsonderlik in jeugliteratuur nie, en ook is intertekstualiteit, (byvoorbeeld in die werke van Marita van der Vyver en Barrie Hough), nie 'n literêre begrip wat slegs vir volwasse literatuur gereserveer word nie. Verhale in byvoorbeeld die werke van De Waal Venter, vertoon selfs 'n postmodernistiese inslag deurdat die grense van tyd en ruimte oorskry word. (Laasgenoemde tendens is ook teenwoordig in die kinderliteratuur van Martie Preller se *kies-jou-eie-avontuur*-boeke reeks). In kinderliteratuur kom, net soos in jeugliteratuur, verwysings na wêreldliteratuur voor soos in die werke van Phillip de Vos.

#### **4.4 Temas en motiewe in die Afrikaanse jeug- en kinderlektuur na aanleiding van Wybenga en Snyman (2005)**

##### **4.4.1 Aktuele sake**

Aktuele sake, insluitend tradisionele taboe-onderwerpe soos seks, politiek en godsdiens, het veral in die jeugliteratuurtekste van François Bloemhof, Franci Greyling, Johann de Waal, Maretha Maartens en Jan Vermeulen aandag geniet. *Geraamtes dra nie klere nie* (2000) van Jan Vermeulen het bedrywighele rondom die Waarheids- en Versoeningskommissie betrek, terwyl Afrikaanse gesagsimbole ontmasker is deur Johann de Waal se *!Sit oom Paul* (1995).

##### **4.4.2 Pynlike en problematiese situasies**

In die werke van Chris Barnard, Franci Greyling, Barrie Hough, Maretha Maartens, Marita van der Vyver, Elsabe Steenberg en Jan Vermeulen, word pynlike en problematiese situasies dikwels uitgebeeld. Dit sluit in euwels soos geweld en molesting, dwelm- en drankmisbruik, VIGS en armoede wat in die jeugliteratuur geëksploiteer word. In die proses het die hoofkarakters as anti-helde hul terneerdrukkende situasies te bowe gekom deur dikwels humor en vasberadenheid aan die dag te lê.

Net soos in die geval van jeugliteratuur, kom pynlike en problematiese situasies ook in kinderliteratuur voor in werke van Franci Greyling, Rona Rupert, Marita van der Vyver en Elsabe Steenberg. Sake soos molesting en gesinsgeweld is deel van die onbenydenswaardige situasies waarmee kinders soms gekonfronteer word, en Phillip de Vos betrek juis ook dié tema deurdat hy satiriese kommentaar lewer op menslike swakhede. Laasgenoemde skrywer, tesame met Marietjie de Jongh en Janie Oosthuysen, fokus op humor, terwyl laasgenoemde skryfster dikwels 'n stewige spanningselement in haar verhale inwerk en van mening is dat die slegte karakters regtig sleg en aaklig in die kinderboek uitgebeeld moet word ter wille van die kontras tussen goed en kwaad (Oosthuysen, 2000).



Nie-konformisme, die belangrikheid van die individu en kritiek op die establishment (en die wêreld van die volwassene) word op die voorgrond geplaas deur verskeie skryfsters soos Marietjie de Jongh, Janie Oosthuysen, Marita van der Vyver, Corlia Fourie en Martie Preller. Laasgenoemde se werke openbaar 'n waagmoed in styl en tegniek, en standpunte word geopenbaar.

Verset as tema is geskik vir tienerliteratuur in die Afrikaanse literatuur, hoewel Steenberg (Cloete, 1992:202) daarop wys dat hierdie onderwerp ook in kinderliteratuur reeds in moderne kinderboeke in Europa ter sprake is.

#### **4.4.3 Menseverhoudings**

Menseverhoudings wat aspekte betrek soos gebrekkige kommunikasie, liefdesverhoudings, rasseverhoudings en ouer-kind-verhoudings kom aan bod by skrywers soos Eleanor Baker, Barrie Hough, Marita van der Vyver, Maretha Maartens en Chris Barnard.

#### **4.5 Motiewe voorspruitend uit bogenoemde temas: inleidend**

Motiewe wat neerslag gevind het in dié temas, is alle vorme van kuns en kreatiwiteit<sup>61</sup>, dikwels met 'n terapeutiese funksie. Motiewe soos kuns en musiek word aangetref by Phillip de Vos, Corlia Fourie en Rona Rupert, terwyl Corlia Fourie en Marietjie de Jongh se boeke onderskeidelik 'n feministiese nuanse en 'n ligte filosofiese inslag toon.

Chris Barnard en Pieter Pieterse skryf dikwels oor die natuur en natuurbewaring, en konsepte soos die droom, religie en die dood word in werke van De Waal Venter,

---

<sup>61</sup> Byvoorbeeld in die werke van Rona Rupert, Barrie Hough en De Waal Venter.

Maretha Maartens, Elsabe Steenberg, Pieter Pieterse en Marita van der Vyver gehanteer.

Historiese verhale (Franci Greyling, Maretha Maartens en Pieter Pieterse), reisverhale (De Waal Venter) en rillers (François Bloemhof) verskyn, en ten opsigte van ruimtelike oriëntering is die geografiese ruimte deurslaggewend by skrywers soos Chris Barnard en Betsie van Niekerk. (Laasgenoemde se werke is dikwels streekgebonde.) Die stadsomgewing word onder die soeklig geplaas deur veral Barrie Hough. Maretha Maartens se werke openbaar in 'n groter mate 'n moraliserende inslag as dié van die ander skrywers.

Die verhaalwêreld van die kind in werke van Marietjie de Jongh, Corlia Fourie, Martie Preller en Rona Rupert, sluit meermale fantasie-elemente in, terwyl 'n vermenging van fantasie en werklikheid (en aktualiteit) aan die orde kom by skrywers soos Janie Oosthuysen en Fransi Phillips. Laasgenoemde skryfster betrek dikwels die sprokies-element terwyl Corlia Fourie se verhale 'n folkloristiese en Afrika-inslag toon.

#### **4.6 Karakterisering**

In jeugliteratuur (ook bekend as *oorgangsliteratuur* vanweë die tiener se ontwikkeling van kind na adolessent) word verkieslik tieners as karakters gebruik sodat die jong leser hom of haar met die personasie kan identifiseer. Die hoofkarakter in jeugliteratuur kan genuanseerd wees, en behoort te neig na positiewe ontwikkeling (Oosthuysen, 2000).

Karakters is dikwels alleenlopers en buitelanders in die werke van Corlia Fourie en Rona Rupert, terwyl Phillip de Vos se karakters in vele gevalle nie-menslike wesens (veral diere) is. Personifikasie is sy forte. Volgens Steenberg<sup>62</sup> behoort negatiewe

---

<sup>62</sup> In: Cloete, 1992:203.

karakters in kinderliteratuur beperk te word tot newekarakters, terwyl perspektiefverskeidenheid wel moontlik is. So 'n uitgangspunt sou egter juis as moralisties vertolk kon word. In die werke van Leon de Villiers, Barrie Hough, Pieter Pieterse en Elsabe Steenberg is die hoofkarakter as buitestander, in die geval van die seunsfigure, nie noodwendig die macho-tipe nie. Karakters ontwikkel meestal as gevolg van verworwe insig.

## **4.7 Weideman se jeug- en kinderprosa**

### **4.7.1 *Los my uit, paloekas!* (1992)**

#### **4.7.1.1 Verhaallyn**

Archie Appelgryn verhuis van 'n plaas in die Vrystaat na Kimberley saam met sy ma, pa en 'n klompie diere teen die einde van 1959 ná 'n bankrotvendusie. In Kimberley sou sy pa probeer skoolhou en boer. Die boerdery werk egter nie goed uit nie, maar sy pa is 'n goeie en populêre onderwyser, ook danksy sy vermoëns as kulkunstenaar. Die titel eggo die opstand wat dikwels deel is van die adolessent se lewe. In *Los my uit, paloekas!* slaan die benaming *paloekas* op verskillende situasies: dit kan die toeskouers wees wat sy pa se kulkunsies vir soetkoek opeet (21), maar indirek wys dit ook op die navolgers van die politieke apartheidsstelsel waarvan die geldigheid nooit bevraagteken word nie (91). Die roman lewer kommentaar op rassediskriminasie, die tradisionele skoolstelsel (107) en die bendewêreld (108) waar geweld oorheers. Die titel eggo egter gewoon ook die opstand wat dikwels deel is van die adolessent se lewe.

#### **4.7.1.2 *Ontvangs: outobiografiese materiaal, verset teen rassediskriminasie en die apartheidsbestel***

In die roman skemer Weideman se kinderjare deur, en veral die rol wat sy pa in sy lewe gespeel het. Marais (2007: 51) wys daarop dat die roman afspeel in 1959 en 1960 toe Weideman self twaalf, dertien jaar oud was, en dat dit begryplik is dat die skrywer van so 'n boek *iets van sy eie jeug sou wou vasvang*. Van Coller &

Odendaal (1999:777) noem *Los my uit, paloekas!* 'n verkapte outobiografie . . . waarin die era van eendsterte, Elvis Presley en groeiende apartheid knap herskep (word). Van Coller (1997:12) wys verder daarop dat hierdie verledegerigte tendens hom nie slegs vandag in die hoofstroom prosawerke openbaar nie, maar ook deursyfer na die periferie, byvoorbeeld jeugverhale.

Hoewel sommige jeugverhaalskrywers neig na die positiewe pool waarin daar iets van 'n koestering van die verlede te bespeur is, beweeg *Los my uit, paloekas!* – soos Barry Hough se *Droomwa* (1990) – eerder na die negatiewe pool waar daar onmiskenbaar van opposisie sprake is.

Van der Walt (2005:27) noem dat *Los my uit, paloekas!* een van die eerste Afrikaanse jeugboeke is wat oor die rasseproblematiek handel. In Kimberley raak Archie bewus van die onreg van rassediskriminasie as hy getuie word van rasse-insidente, en betrokke raak by Eileen, die bruin meisie in sy klas. Sharpeville en paswette word ervaar deur die perspektief van die jong seun. Rosenthal (1993:4) beskou hierdie siening van die Sharpeville-gebeure as eensydig, wat die gemanipuleerde geskiedenis-aanbod op skool ondersteun. Wybenga (2005:477) wys egter daarop dat hierdie beswaar nie geldig is nie omdat Weideman juis hierdeur fokus op die eensydigheid van die nuusbuletin waarna Archie geluister het.

#### **4.7.2 Die optog van die aftjoppers (1994a)**

##### **4.7.2.1 Verhaallyn**

Volgens die wedstrydopdrag vir die Sanlampprys moes die manuskripte *lig en humoristies* wees (Hough, 1994:89).

Die boek vertel die verhaal van die effe lomp, bysiende, oorgewig, wêreldvreemde en kunssinnige seun, Jak Joubert, wat deelneem aan 'n skoolprojek om hom Entrepreneur van die Jaar te maak (3). Wanneer die bont versameling karakters bymekaarkom om die optog vir die skoolprojek te vorm, span elkeen sy of haar talent in en Jak kry die

kans om te wys van watter stoffasie hy gemaak is. Die karakters met wie hy moet werk, is deurgaans buitestandfigure: 'n (D)werg met 'n hardebolkeil, drie meisies met visnetkouse, Skurwe Piet van die berugte sesde span . . . (en) die drie akrobate . . . drie kinders met grootmensgesiggies, littekens, asvaal knieë en skurwe tone (98). Hy kombineer sy eie kreatiwiteit met dié van sy effe mallerige maar vindingryke oom Zak om op die ou einde 'n projek tot stand te bring wat sy individuele aard opoffer en eerder 'n gemeenskapsprojek of 'n gemeenskapskarnaval word.

#### **4.7.2.2 Ontvangs: die helende uitwerking van teater (rolspel), die karnavaleske en pikareske, simpatie met die uitgeworpenes**

Van Coller & Odendaal (1999:778) wys op die pikareske aard van die verhaal. Die karnavaloptog waarin persone van verskillende kleure harmonieus saamwerk, het in 1994 by uitstek die utopiese verwagtinge van die 'nuwe' Suid-Afrika verwoord.

Kenmerkend van Weideman se prosa is die karnavaleske, die teater en die spel. In hierdie roman vind dit neerslag in die kleurryke optog wat 'n helende uitwerking het op almal wat daaraan deelneem. Steenberg (1996:71) verbind die helende ervaring vir die leser aan die feit dat, hoewel sukkel en swaarkry bestaan, 'n bewustheid van die ander wêreld (die karnaval) wat daarnaas bestaan, die lewe vreugdevol maak met die vooruitsig van oorwinning vir almal wat deelneem.

Menswaardigheid, deernis, vindingrykheid, visie en spanwerk is temas wat aangetref word. Die aftjoppers sluit in alle randfigure soos Jak self, sy oom Zak, asook sy vriendin Salome se alkoholis-pa wat die klavier speel, 'n straatkind-akrobaat, 'n township-orkes, 'n werklose sirkusnar en 'n swart vriend met 'n verlamde arm.

As jeugroman slaag Weideman daarin om karakters te skep waarmee die jong leser kan identifiseer en waardeur aanvaarding van die self en begrip vir die uitgestotenes in die samelewing aangespreek word sonder om **onrealistiese kitsoplossings en**

**moraliserende sedelesse te verkondig** (Le Roux, 1995:8). Steenberg (1996:70) ondersteun hierdie sienswyse en is van mening dat Weideman daarin slaag om sy lesers steeds bewus te hou van die werklike sekondêre wêreld waarin die karakters hulle bevind. So word Salome se pa deur Jak gehelp met sy drankprobleem, maar hou nie onmiddellik en dramaties op met drink nie, sodat Jak bekommerd wonder: **sal hy hou? sal hy hou?** (100).

Die hoofkarakter, Jak, is 'n **standard 8-outsider** (Hough, 1994:89) wat fisiek en psigies die karaktereienskappe van 'n buitelandersfiguur openbaar wat bespotlik gemaak word deur die sosiaal meer aanvaarbare kinders van die rykmansbuurte. Jak speel nie goed rugby nie, en is 'n kunstenaarstipe wat net nie inpas nie (23). Hy verenig ook 'n ander groep buitelanders rondom hom wat mense verteenwoordig wat **normaalweg onmagtig sou wees**, maar in die verhaal word hulle aktief en deurgaans handelend (De Vries, 1995:42). Soos dit dikwels die geval is met Weideman se hoofkarakters, is Jak ook die verpersoonliking van die anti-held. Wanneer die onderwysers vir Jak bespreek oor die moontlikheid om hom by die rugbyspan in te sluit, word gesê: **Hy's 'n bietjie wêreldvreemd . . . 'n Kunstenaarstipe . . . op sosiale vlak van sosialisering . . . hy skakel net nie in nie . . .** (23).

Weideman doen baanbrekerswerk in die Afrikaanse jeugliteratuur. Van der Walt (2005: 27) noem dat *Die optog van die aftjoppers* van die eerstes vir die jeug is waar die tradisionele hiërargiese familiestruktuur (met 'n sterk vaderfiguur aan die hoof van die gesin en enigste broodwinner en 'n passiewe moeder), verander het. In *Die optog van die aftjoppers* is die ma die broodwinner.

Kritici maak deurgaans melding van die humoristiese inslag van die boek: Groenewald (1995:8) beskou *Die optog van die aftjoppers* as 'n verhaal met 'n vindingryke intrige, geskryf met flair en humor; Hough (1994:89) noem dit **snaaks en ontroerend** en volgens Steenberg (1995:6) slaag Weideman daarin om grappigheid met gehalte te kombineer. As aktuele teks meld De Vries (1995: 43) dat

die roman vierkantig in die nuwe Suid-Afrika staan, met 'n egtheid en ongedwongenheid wat soms in die sogenaamde 'betrokke literatuur' ontbreek.

### **4.7.3 Dana se jaar duisend (1998b)**

#### **4.7.3.1 Verhaallyn**

Met *Dana se jaar duisend* (1998b) is Weideman bekroon met die Sanlamprys vir jeuglektuur. Die voorgeskrewe tema vir die prys was *die einde van 'n dekade, 'n eeu en 'n millennium, en die begin van 'n nuwe*, en Weideman se temas is steeds relevant vir die tiener van die jaar 2010. Vervloeiing van die einde van die een millennium na die begin van die volgende een gaan gepaard met van die opkoms van die Christelike boodskap van hoop in 'n tyd toe die heidendom en barbaarsheid hoogty gevier het. Die Vikings het feitlik wêreldwyd die botoon gevoer met barbaarse plundertogte en, in vandag se taal, onetiese handelsmetodes. Van morele waardes was daar min sprake.

Ook die karakters se lewens is in vervloeiing deur die gepaardgaande groei na volwassenheid, en die oop slot betrek die jong leser in die voltrekking van die karakters se toekoms.

Die verhaal speel af in Skandinawië (meer spesifiek Skageneiland in Suid-Swede), en die uitgebeelde tyd is rondom die einde van die eerste millennium, in die Christelike jaartelling, die jaar 1000. Dis 'n woeste tyd waarin geweld seëvier en heidense gebruike aan die orde van die dag is.

Dana, die dogter van Olaf Roesbaard, se hele familie word een nag in 'n plundertog uitgewis en hul nedersetting afgebrand. Sy, die familie se slavin, Annamaria, en die vreemde Joon is al wat oorbly, en hulle vlug die vreemde in. Op hulle vlugtog sluit ander karakters by hulle aan: Dana se neef, Erik, Bruno die monnik en Asmund. Hulle beoogde eindpunt is Upsalla waar Dana en Erik hoop om hulle oom Axel, hul enigste

oorlewende familielid, te vind. Dit is 'n vlugtog van ontbering, en dikwels staar hulle die dood in die gesig.

Om te oorleef word hulle 'n vermaaklikheidsspan, die gilde van die pretsmouse. Hulle vlug eindig in Kalmar waar Dana en Erik hulle oom Axel toevallig raakloop, en waarna die reisgeselskap afskeid neem van mekaar en verskillende koerse ingaan.

#### **4.7.3.2 Ontvangs: pikareske karakters, kuns as vorm van oorlewing, godsdienstige waardes, menseregte, die historiese**

Hamersma (1998:16) verwys na die groepie vermaaklikheidskunstenaars as pikareske karakters. In hierdie verhaal is drie van die karakters kunstenaars: Erik is 'n digter, Bruno 'n storieverteller en Asmund 'n glasmaker. (Bruno, die monnik, se vertelvermoëns herinner sterk aan Weideman se besondere aanvoeling vir stories, veral ten opsigte van die orale literatuur.) Ook Van Coller & Odendaal (1999:778) beskryf die reisgeselskap se optredes as **weer eens 'n pikareske prosessie**, maar sê voorts dat met *Dana se jaar duisend* Weideman daarin slaag om die idealisme en sentimentaliteit wat in sy vroeëre werke deurgeskemer het, in bedwang te hou. Daar word nie weggeskram van die beskrywing van wreedhede en die fundamentele verskille tussen mense nie.

Medeverantwoordelik vir die idee van vervloeiing is die feit dat die grens tussen fiksie en feit vervaag. Hamersma (1998:16) is van mening dat *Dana se jaar duisend* 'n ideale teks is waardeur studente bekend gestel kan word aan die groot heroïese eposse



soos die Kalevala<sup>63</sup> en die Edda<sup>64</sup>. Die boek het 'n sterk morele inslag sonder om didakties of voorskriftelik te wees (Cilliers, 1999:14). Die karakters word gekonfronteer met uiterstes: naastevrees en naasteliefde, verwildering en tuiskoms, verkragting en versorging (Müller, 1999:18). Uiteindelik oorwin die goeie die kwade, en die geloof in die christendom word herstel. Christelike waardes, en daarmee saam die posisie van die kerk kom aan bod deurdat die kerk uitgewys word as immoreel, en euwels soos Satansaanbidding openbaar gemaak word. Naas die Christelike gewete word die beoefening van kuns voorgelou as een van die reddingsare van die mens.

Nieman en Hugo (2004) het *Dana se jaar duisend* asook *Die optog van die aftjoppers* saam met nege ander jeugboeke bespreek om vas te stel hoe realisties die uitbeelding van sowel die man as die vrou in bekroonde jeugliteratuur is sedert 1992. Hulle kom tot die gevolgtrekking dat hoewel die rol van die vrou (en Dana s'n per se) in die konteks van die jaar duisend geplaas moet word toe vroue nog nie ander beroepe as dié van huisvrou beoefen het nie, Weideman se jeugverhale tred gehou het met samelewingsveranderinge wat die rol van die vrou uitbeeld. Deurdat Dana as leier van die groep optree, en wel op só 'n wyse dat niemand dit eintlik mag merk nie, word die fokus op die posisie van die vrou geplaas. Dana word uitgebeeld as intelligent, vindingryk, avontuurlustig en alles behalwe passief.

---

<sup>63</sup> Kalevala verwys na 'n versameling van elf opstelle oor teater en nasionalisme, en dit ondersoek kwessies soos die rol van die teater in die daarstelling van nasionale identiteit. <http://www.questia.com>. Toegang: 26/05/2010.

<sup>64</sup> Eddas verwys na mitologiese gedigte van die wyse Edda wat insig en praktiese leiding gee oor hoe die Germaanse mense in die era van die pre-christelike geloof kon oorleef. <http://www.woodharrow.com>. Toegang: 26/05/2010.

Slawerny wat in daardie tyd as norm gereken is, asook disrespek vir die natuur, vir dit wat lewe, kom onder die soeklig. Dana se verhouding met haar slavin groei tot een waar daar eerder sprake van vriendskap is as 'n heerseres-slaaf situasie.

Thomas van der Walt (1999:8) verwys na die feit dat hoewel die roman 'n uitstekende historiese verhaal is, dit jammer is dat dié genre in onguns verval het by tieners. Hy voer verder aan dat Weideman daarin slaag om die Viking-leefwêreld helder vir die leser op te roep en dat inligting oor hul gebruike en gewoontes gemaklik verweef word sodat dit deurgaans – soos 'n goeie historiese kinderverhaal behoort te doen – 'n integrale deel van die verhaal bly. Hamersma (1998:16) het groot lof vir *Dana se jaar duisend* as 'n historiese werk omdat dit onder andere skakel met die eietydse geskiedenis van vervloeiing en verdeeldheid, 'n **skiftingstyd** soos Miss Godby dit in Schoeman se *Verliesfontein* (1998) stel. Sy beskou *Dana se jaar duisend* as Weideman se beste jeugroman, en het waardering vir die detail en akkuraatheid waarmee daar verslag gedoen is oor 'n minder bekende era. Ook Cilliers (1999:14) spreek lof uit vir Weideman se deeglike navorsing en vind sy voorstellings en beskrywings outentiek. Hy hou 'n stewige hand oor die milieu, en die lewendige dialoog toon begrip vir die wisselende buie van die adolessent.

Die aanhalings uit die oud-Skandinawiese en Middeleeuse geskrifte aan die begin van elke hoofstuk, dra by tot die tydgees van die millennium- en eeuwending. Hierdie tipe subtitels, saam met die hoofstuktitels, is 'n Weideman-kenmerk wat die leser betrek en hom bedag maak op die hoofstukinhoud wat volg. Volgens Hamersma (1998:16) is hierdie aanhalings ten volle in die teks geïntegreer en help dit die leser om 'n vreemde milieu te realiseer. Sy vind dit egter jammer dat die aanbevole bronne nie vervat is in 'n bibliografie nie.

Die karakters se verhaal van oorlewing word vertel by monde van Dana as eerstepersoonsverteller. As hoofkarakter ontwikkel sy subtiel tot 'n jong meisie met wie vandag se leser haar kan vereenselwig. Cilliers (1999:14) vind dit wel hinderlik dat Weideman soms **onnodige verklarende inligting** gee wat die vertellerstem in

Dana s'n laat deurslaan, en is van mening dat die goeie pas in die verhaaldeure wat aanvanklik gehandhaaf is, nie enduit volgehou is nie. Aan die einde van die drama is Dana nog steeds 'n tiener en nie 'n ten volle ontwikkelde vrou wat beskerming nodig het nie. Tog het sy “aangekom” (aanhaling van CB) op 'n plek waarvandaan sy nie meer hoef te vlug nie. Haar medekarakter, Joon, wil 'n gevoel van kalmte by haar inskerp: Moenie bang wees nie . . . Kyk, hoeveel swane sien jy (155).

#### **4.7.4 Die geel komplot**

##### **4.7.4.1 Verhaallyn**

Tara Tandmuis verlaat haar geboortedorp, Verlatedorp, om die wêreld te gaan sien en om ook sommer wisseltande vir haar half-Italiaanse oom, monsieur Mozzarella, te gaan soek sodat hy sy tandpaleis kan voltooi. As verstekeling in die bondel van 'n boemelaar, bereik sy na 'n dag die buurdorp, Muisbosdorp, en kom in aanraking met 'n kleurryke klomp muiskarakters.

Die plot van die verhaal wentel om 'n dorpsraadsbesluit dat uitgehongerde katte teen die dreigende muisplaag ingespan moet word, en die muis bedink as teenoffensief 'n geheime wapen teen die katte: Saffraan – die geel komplot! Hierdie teenoffensief het alles te make met die uitdrukking “soveel weet as 'n kat van saffraan” wat weer aansluit by die boek se titel. Die dag van die jaarlikse muismarathon wanneer oorlog plaasvind tussen die slim muis en die geslepe katte, word die hoogtepunt van die verhaal.

##### **4.7.4.2 Ontvangs: stories en legendes is belangrik, en die grootmensewêreld is korrup**

*Die geel komplot* (2003) is gemik op kinders in die ouderdomsgroep ag tot elf jaar, die sogenaamde tussenin-groep (Hugo, 2003:4). Met hierdie muisavontuur wil Weideman tematies die waarheid of geldigheid van die storie of legende illustreer: Kinders wie se ouers vir hulle 'n stapel geld in die pantoffel sit, sommer

vroegaand al, voordat die tandmuis 'n draai kom maak, súlke ouers maak sprokies of legendes dood (96).

Karakterisering word op humoristiese wyse gedoen deurdat heelwat muise na kase vernoem word om spesifieke karaktereienskappe uit te wys. So is die Gorgonzolas inderdaad 'n stink bende. Slim beeldspraak en woordspeling help die leser om tred te hou met die groot aantal muiskarakters, en alliterasie in die name (byvoorbeeld Barnabas Brie, Charlie Cheddar en burgemeester Borsolino) vergemaklik die memorisering van name (Vorster 2003:2).

Hoofkarakter Tara Tandmuis word ondersteun deur onder andere Turbotjaart, die marathonmuis met 'n liefde vir renmotors, Madame Ricotta, die teatermuis, en haar vriend, Camembert, **die katelmuis met die swak gestel** (Hugo, 2003:4). Boewekarakters van die kattermag word gelei deur die koelbloedige Siamees van die Em-geebie.

Jacobs (2003:8) en Wybenga (2005:479) het waardering vir Alida Bothma se illustreerwerk, terwyl Hugo (2003:4) die taalgebruik as van **die mooiste, suiwerste Afrikaans** beskou. Sy verwys na die boek as 'n outydse boek, 'n regte storieboek, **geskoei op verbeelding eerder as 'n winsmotief**. Merkwaaardige spel met idioome oor katte en muise, en die aangepaste muistaal (byvoorbeeld muishaftig en Asmuistertjie), beskou Wybenga (2005:479) as lig-satiries en humoristies, hoewel te ingewikkeld vir ses- of sewejariges. Haar beswaar is verder dat die spanningslyn van die verhaal aangetas word deur 'n uitgesponnenheid van weë talle afdwaalpaadjies in die verhaaldeure. Ook De Wet (2004:12) huldig die mening dat die teikengroep waarop dit gerig is (ses- tot sewejariges) nie realisties is nie.

Volgens Steenberg<sup>65</sup> behoort kinderliteratuur geskik te wees vir lesers van tussen ses- en elfjarige ouderdom.

#### **4.7.5 'n Verdere interpretasie: Weideman se jeug- en kinderverhale**

##### **4.7.5.1 Raakpunte met ander jeugverhaalskrywers**

Uit die opname wat in 4.4 gedoen is oor dit waaroor daar in die Afrikaanse jeug- en kinderliteratuur geskryf is, is dit duidelik dat Weideman sy plek binne die kanon van die Afrikaanse jeug- en kinderliteratuur verdien. Hy skryf ook oor aktuele sake en situasies wat problematies is en pyn veroorsaak, en net soos sy medeskrywers, skram hy nie weg van menseverhoudings wat sensitief aandoen nie. Daardeur word die leser gehelp om problematiese aspekte te deurdink en te verwerk deurdat daar met die karakters geïdentifiseer kan word. Die hoofkarakters verteenwoordig nie 'n klein groep bevoorregte mense aan die klein bo-punt van die menslike piramide van die samelewing nie, maar wel die minderbevoorregtes verder af in die piramide wat hulle pad moet oopveg vir erkenning en vir 'n plekkie in die son.

Weideman word selfs uitgesonder as die eerste skrywer van Afrikaanse jeuglektuur wat pertinent oor rassediskriminasie skryf, en die tradisionele familiestruktuur omverwerp. (Bogenoemde konsepte is reeds in die vorige hoofstuk in verband gebring met Weideman se dramas.)

In Weideman se jeug- en kinderliteratuur is die magiese en verlossende krag van die uitvoerende kuns opvallend en daar word dikwels op kreatiwiteit gefokus, met randfigure (meestal arm aan aardse goedere en ryk aan verbeelding) in die rol van die protagonis. Van sy karakters is dikwels pikareske figure en die karnavaleske speel 'n belangrike rol, hoewel laasgenoemde nie verhoed dat 'n spannende verhaalgegewe tot stand kom nie (Wybenga, 2005: 477).

---

<sup>65</sup> In: Cloete, 1992:202.

Weideman is bekend vir sy konkrete, beeldryke taal wat funksioneel en toeganklik is, en die gevoelige leser put plesier uit die wyse waarop 'n genuanseerde betekenisinhoud tot stand kom as gevolg van tekselemente wat op mekaar inspeel.

#### **4.7.5.2 Grensoorskryding**

Van der Walt (2005:27-30) wys daarop dat grensoorskryding tussen jeugliteratuur en literatuur vir volwassenes (tussen bedoelde en werklike leser) in 'n mindere mate in Afrikaans plaasgevind het. Die maatstaf hiervoor is in watter mate taboe-onderwerpe (byvoorbeeld politiek en seks) aangeroeer word. Van Zyl (1988b:11) wys op die feit dat daar min sigbaar gekarteerde grense is tussen jeug- en volwasse literatuur, en dat 'n soeke na 'n streng afbakening min funksionele waarde het.

Grense word geredelik by Weideman oorskry. Enersyds bied sy werke soos *Dana se jaar duisend* en *Die geel komplot* genotvolle leeservaring aan volwassenes. Hamersma (1998:16) plaas *Dana se jaar duisend* in die kategorie **allemansbesit**, eerder as dat dit gerelativeer word tot 'n jeugboek, en Müller (1999:18) prys dit aan as heeltemal onvoorspelbaar en een waaraan sy (as keurder) met 'n **uithangtong** gelees het.

Volgens De Vries (1995:43) het *Die optog van die aftjoppers* ontginningsmoontlikhede vir beide die jeug en volwassenes. Vorster (2003:2) meen dat *Die geel komplot* by uitstek geskik is as voorleesboek, en volgens Weideman (Jacobs, 2003:8) is dit 'n boek vir ouers en kinders. Hugo (2003:4) is van mening dat dit juis besonderhede is soos die subtiele gespot met die grootmenswêreld, wat die boek vir volwassenes leesbaar en genotvol maak.

Weideman se inisiasieverhale in sy kortverhaalbundel *Tuin van klip en vuur* (sien 5.3) sou ook die tienerleser lok, en 'n verhaal soos *Die boodskap*<sup>66</sup> in *Die donker melk van daeraad* met sy fabelagtige elemente sal die kinderleser interesseer.

Die drie subgenres, kleuter-, kinder- en jeugliteratuur word gewoonlik saamgegroepeer (Wybenga & Snyman, 2005:24). Volgens Steenberg<sup>67</sup> geskied dit ten onregte, want die kind en die tiener verskil tog ingrypend van mekaar, en dit vind ook in hul leesstof neerslag. Hierdie problematiek is beperk tot die literatoure en kritici; die skrywers heg waarskynlik minder waarde hieraan, en die kinders waarskynlik geen.

#### **4.7.5.3 Tipiese Weideman-konsepte**

Wat met die eerste oogopslag opval van Weideman se jeug- en kinderliteratuur is die teenwoordigheid van die karnavaleske en pikareske elemente. Kuns het 'n doel en die doel heilig die middele. Deur die gesamentlike beoefening van die kunstenaars se vaardighede in *Die optog van die aftjoppers* en in *Dana se jaar duisend* word 'n doel bereik: 'n Kompetisie word gewen (*Die optog van die aftjoppers*) en lewensmiddele word bekom (*Dana se jaar duisend*). Afgesien van die lewensmiddele, word daar ook gewen omdat die karakters (die meeste van hulle alleenlopers en buitestandars) hulle voorheen benarde situasie oorkom.

Hierdie konsep om vry te raak van 'n vorige slegte situasie, vind neerslag in die Weideman-dramas: in *Sand* dans Petra 'n bevrydingsdans as sy en Sysie haar slagoffer begrawe, in *Lig* speel oom Salmon die glöckenspiel om hom te troos in sy eensaamheid (sien 6.5.6.1). In 'n *Smeerige geskiedenis* word die ritueel deur die

---

<sup>66</sup> In *Goue fluit my storie is uit* (1988) met Linda Rode en Christel en Hans Bodenstein as samestellers, verskyn sy verhaal *Die boodskap*. Laasgenoemde verhaal vertoon 'n fabelagtige element en is ook in *Die donker melk van daeraad* opgeneem.

<sup>67</sup> In: Cloete, 1992:192.

repetisie voltrek as Benjy en sy toneelspelers Slöwes dwing om by hulle ritueel betrokke te raak, en om die verlede in die oë te kyk (sien 6.7.2.1), en in *Herberg van die wit madonnas* word 'n hele rolspel uitgevoer deur Alice en haar dogter sodat reg en geregtigheid sal seëvier (sien 6.7.5.1).



## 5 HOOFSTUK VYF: PROSA

### 5.1 Inleiding

Vier kortverhaalbundels, *Tuin van klip en vuur* (1983), *Die donker melk van daeraad* (1994b), *Newelig* (2007a) en *Bloujare se stories* (2007b), en twee romans, *Die onderskepper, of, Die dorp wat op 'n posseël pas* (1997b) en *Draaijakkals oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld* (1999a) het uit Weideman se pen verskyn.

*Bloujare se stories* sal nie by die navorsing betrek word nie, vanweë die skrywersintensie dat hierdie bundel nie as literêre werk gesien moet word nie. Roux (2007) verwys daarna as vertellings wat geensins probeer om letterkunde te wees nie, maar eerder bedoel is as **hoor- en leesstories**, 'n boekie vir jou **gatsak . . . in 'n tandarts se wagkamer**.

### 5.2 Werkswyse

Net soos in die geval van die ondersoek na die poësie in hoofstuk drie, sal daar in hierdie hoofstuk gekonsentreer word op die wyse waarop die gepubliseerde prosatekste as intratekste vir die Weideman-dramas optree, en tipiese Weideman-konsepte, soos in hoofstuk een uiteengesit, sal nagespeur word.

Daar sal weer 'n streng skeiding gehandhaaf word tussen die ondersoekende subjek en die te-kenne objek. Tog, omdat die ontvangs van Weideman se prosa ook slegs 'n middel tot 'n doel is, naamlik 'n studie van sy dramas, word daar ten spyte van die metodologiese opmerkings van vroeër geen streng resepsiestudie beoog nie. Naas die ontvangs van Weideman se werke, sal 'n verdere interpretasie van tekste ook gegee word indien dit tot die drama-ondersoek sou bydra.

Vervolgens sal eers die kortverhaalbundels en daarna die romans bespreek word in chronologiese volgorde, met ander woorde van die oudste tot die jongste publikasies.

### **5.3 Tuin van klip en vuur (1983)**

#### **5.3.1 Ontvangs**

##### **5.3.1.1 'n Algemene oorsig**

Met *Tuin van klip en vuur* (1983) debuteer Weideman as prosaskrywer, hoewel vier van die twaalf bundelverhale al elders onafhanklik verskyn het. Die algemene gevoel onder kritici was dat hierdie kortverhaalbundel 'n volwasse en deurdagte debuut is wat Weideman as skrywer van die kortkuns gevestig het.

André P. Brink (1983:39) verklaar dat hierdie bundel *Weideman op sy beste tot hede verteenwoordig, en meteens 'n nuwe groeipunt in ons kortprosa aankondig*. Hy dig die term *kragtoer* toe aan die verhale (Angie word 'n gangster. 'n Fairy-tale) en *Die laatlam*, en verwys na die uitmuntende verhaal, *Wees*. Hy beskou die verhaal *Besoek* as 'n hoogtepunt van die bundel - 'n *behoorlike Orkestrasie van die skryfhandeling*.

Heilna du Plooy (1984:4) maak melding van Weideman se *voortreflike vermoë om die taal wat hy gebruik, sommer so uit die grond te haal - uit die agterstraat te vat*. Volgens haar smaak is daar nie een swak verhaal in die bundel nie, hoewel sy nie daarmee wil sê dat al die verhale van dieselfde gehalte is nie.

##### **5.3.1.2 Styl en bundeleenheid**

Aucamp (1983:12) wys daarop dat Weideman se '*sintuig*' vir *prosaritme* so merkwaardig is dat slegs Chris Barnard (en die vroeëre skrywer, Gustav Preller) vir hom kan kers vashou op dié gebied. Hy sonder die verhaal *Besoek* uit, en haal die

eerste paragraaf van die verhaal aan tesame met die opmerking dat hierdie verhaal die vrug van beplanning is en van **natuurlikheid** spreek deurdat **elke woord, elke leesteken, elke ritmiese wending, nét reg (is)**. Besware teen die bundel is dat van die verhale te bewus literêr en oorgestruktureerd is (Smuts, 1983:10 en Brink, 1983:39), te lank en te geneig tot eksegetiese (Smuts, *ibid.* en Aucamp, 1983:12). Laasgenoemde is van mening dat van die verhale, onder meer. (**Angie word 'n gangster. 'n Fairy-tale**) te sentimenteel is as gevolg van aangedikte emosie en dat die aanbod van **Terminus** se meneer Vleet-karakter in so 'n mate geclicheerd is dat daar ingeboet word aan die tragiese dimensie van die karakter.

Die uiteenlopendheid en verskeidenheid van die verhale is opvallend – nie net ten opsigte van die tema nie, maar ook ten opsigte van die styl. Tog is Brink (1983:39) van mening dat die verhale die bundel tot 'n eenheid saamvoeg as gevolg van 'n **volgehoue gesprek (op vele vlakke) tussen die verhale onderling**. Hy wys daarop dat die bundel begin met 'n konfrontasie met die dood in **Terminus** en eindig met 'n geboorte in **Die laatlam**.

### **5.3.1.3 Die simboliek van *tuin, klip en vuur***

Die verhale gaan in 'n mindere of meerdere mate oor die mens in 'n krisissituasie. Inisiasieverhale<sup>68</sup>, grensliteratuur en rassekwessies kom aan bod, en telkens word die karakters geplaas in 'n erg ontblote situasie waarin hulle weerloos staan teenoor hul lot, en teenoor die samelewing wat in onbegrip toekyk of wegkyk.

Du Plooy (1984:4) waarsku teen die komplekse simboollading van *tuin* en *klip* en *vuur* (wat verband hou met menslike weerloosheid) waarin die leser en kritikus verstrengel kan raak. Sy verbind *tuin* met menslike bewussyn, terwyl *klip* die draer

---

<sup>68</sup> Wollheim (1984:15) spreek sy ontsteltenis uit oor die unhealthy eroticism about several stories dealing with early teenage sexual awakening and experimentation.

van die mens se versoening met homself deur 'n harde en genadelose kyk na die self simboliseer. Ten opsigte hiervan is die antitese van die menslike bestaan onderhewig aan die wette van verandering, verval en einde. *Vuur* sou vertolk kon word as simbolies van geestelike energie en transformasie.

Omdat die titel assosiasies oproep met lewende dinge (tuin, water, groei) sowel as lewelose dinge (klip en vernietigende vuur) impliseer dit iets paradoksaals (Van Coller & Odendaal, 1999:775). 'n Tuin dui op menslike ingryp in die natuur en suggereer dat die mens steeds vir hom 'n paradys kan skep, al is dit deur lewelose klippe in 'n patroon te pak (ibid.).

#### **5.3.1.4 Grens as 'n abstrakte ruimtelike dimensie, en metafiksie**

'n Tuin suggereer 'n geslote ruimte en stel dus perke, en laasgenoemde (naamlik *perke*, tesame met die begrip *grense*), **vorm skering en inslag** van die bundel (Van Coller & Odendaal, 1999:776 en Brink, 1983:39).

By uitstek gaan die bundel oor grense, en dood en lewe beskryf die uiterste perke. Brink (1983:39) lys 'n reeks grense wat oorskry word: tussen lewe en dood in *Terminus en Perk*, tussen steriliteit en vrugbaarheid in onder andere *Trut*, tussen kind (onskuld) en grootmens (kennis) in *Akkedil likkedis krokkowaan* en tussen wit en swart in (*Angie word 'n gangster. 'n Fairy-tale*), (*Gelykenis*), (*Nagelaat*) en *Die laatlam*. Brink (1983:39) voer dit verder deur aan te toon dat op subtieler vlak die grens tussen fiksie en werklikheid enersyds, en syn en skyn andersyds, oorgesteek word. Ten opsigte van die grens tussen fiksie en werklikheid verwys hy na *Die laatlam* waar die “rou realiteit” ingeënt word op die bekende kinderverhaal *Rooikappie*, terwyl die verhale *Wees* en *Besoek* die grense tussen die syn en die skyn betrek. Van Coller & Odendaal (1999:776) verwys na *Besoek* as **een van die sterkste literêre aanklagte teen apartheid**.

Taalgrense word oorskry as verhale wissel tussen die kind en die grootmens se dinkwêreld. Die uiteindelijke grens tussen Paradys en Sweet-des-Aanskyns, en tussen

Eden en 'n *Tuin van klip en vuur* kom ter sprake, hoewel die bundeltitel volgens Brink (1983:39) te bewustelik afgestempel is.

J. P. & Ria Smuts (1994:99-105) bespreek die verhaal (**Gelykenis**) onder meer as grensverhaal (waarin daar eintlik in 'n groot mate aandag gegee word aan die metafiksionele in die teks), en wys in die proses daarop dat die benaming *grensliteratuur* nie deurgaans die goedkeuring van skrywers wegdra nie, omdat dit nie die volle dimensie van die begrip *grens* vervat nie. Tog is die *grens*begrip in die proses ontgin en tot simbool en metafoor ontwikkel. In die Weideman-verhaal het die brieffskrywer dit (afgesien van die feit dat die verhaal binne die konteks van die grensoorlog staan) oor 'n abstrakte grens waarvoor hy te staan kom op die stadium dat hy die brief aan sy pa skryf:

Maar ek voel ek het vanaand by 'n grens gekom. Dis 'n grens wat alleen met mág betree kan word, en nie met redelikheid nie (104).

Hier dui *grens* op die skeiding tussen menslikheid en instinktiewe krag, tussen normaliteit en abnormaliteit. Die brieffskrywer se brief eindig onvoltooid en hy raak ontspoor, deurdat hy nie die nuwe grens van interpretasie van die gebeure kan oorsteek nie. Die skrywer bly in gebreke om die harde werklikheid oop te skryf (Kloppers, 1994:11).

Nie minder nie as vier artikels het die lig gesien oor spesifiek die verhaal (**Gelykenis**): dié van J.P en Ria Smuts, Bloemhof, Du Plooy en Cloete. Al die genoemde artikels betrek die metafiksionele in die verhaal. Daar word gewys op die feit dat bloot 'n verwysing na 'n personasie wat skryf nie uiteraard 'n teks metafiksioneel maak nie. 'n Bewuste bemoeienis met die skryfproses moet aanwesig wees (Smuts & Smuts, 1994:105). Van Gorp (1998:273-274) beskou *metafiksie* as 'n versamelnaam vir die praktyk en die verskillende prosesse van **tekstuele zelfobservatie en autoreflectie** binne die verhaalgegewe.

Smuts & Smuts (1994:102) vergelyk die Weideman-verhaal met dié van John Miles (“Liefs nie op straat nie”) en vind dat die verhale ooreenstem deurdat die skrywers dikwels hul materiaal uit die harde werklikheid van die menslike bestaan moet gaan haal. Net soos Miles se verhaal illustreer (**Gelykenis**) dat die skrywer die wêreld van die werklikheid en die wêreld van kunswerk nie langer mag skei nie. In laasgenoemde verhaal verwyf die kapelaan die skrywer (dat hy):

'n god (is) van veilige woorde, jou boeke is jou beskutting . . .  
Maar ken jy die werklikheid van menswees in 'n verskeurde wêreld? (102).

Van Coller & Odendaal (1999:775) beskou herskepping nie slegs in terme van letterlike omvorming nie; dit kan bykans alchemisties (selfs louterend) van aard wees waaruit 'n sinvolle bestaansproses sou kon voortvloei. Daar word voorts verklaar dat die opvatting dat enige skeppingsproses vir die mens 'n reddende faktor is, sentraal staan in Weideman se poëtika, en dat die verhaal (**Gelykenis**) en 'n **Tuin van optelglas** die sterkste verteenwoordiging van die beswering van pyn en eensaamheid is (ibid.). Die blomtuin van gekleurde glas word vir Janie die plaasvervanger vir alles wat sy moes ontbeer, en Naas se geskenk van porseleinreste aan haar word 'n **kragtige en positiewe slotsimbool** waarmee sy 'n paradys skep.

#### **5.3.1.5 Inter- en intratekstualiteit**

Brink (1983:39) wys verder op die veelvlakkigheid van die verhale en bespreek die verhaal Trut as 'n **virtuose voorbeeld**. Hy kom tot die gevolgtrekking dat elke

verhaal apart, en die verhale as 'n groep, soos 'n palimpsest<sup>69</sup> werk waar **laag op laag afgedruk word**. Rooikappie en Gouelokkies wat in die huis van die drie bere aanwesig was, is terug in die verhaal (Angie word 'n gangster. 'n Fairy-tale). Die homonimie van die “fairy-tale” in die titel en die reël Dissie fair'ie kan as 'n verdere laag beskou word, asook die hakies om sekere van die verhaaltitels wat lae impliseer, byvoorbeeld in die Namibië-verhale waardeur 'n verborge stuk geskiedenis probeer **uitbeur in die lig van die diskoers in** (Brink, 1983:39). 'n Tipe dinamiek word meegebring deurdat die verskillende lae van die verhaal in dialoog gaan met mekaar, en die limiete (perke) wat oorskry word, juis tussen die lae aangetref word.

### **5.3.1.6 Tipografiese funksionaliteit**

Die tipografie in Weideman se tekste is funksioneel. Dikwels word die verhaaltitel in hakies geplaas ter wille van ironie: dit dekonstrueer én demonstreer dat 'n raamvertelling, 'n ingebedde verhaal gaan volg (Smuts en Smuts, 1994:101). Vir Bloemhof (1994:8) dui die hakies by die titel (**Gelykenis**) op onvoltooidheid, **asof die konsep van sy verhaal hom ontglip, asof dit nie binne sy vermoë is om die betekenis van alles wat hy weergee, te agterhaal nie**. Dit impliseer dat die skrywer 'n **verskoning** wil aanbied dat sy aanbieding nietig is in vergelyking met die bybelse gelykenis van die erfgenaam en die landbouers. Smuts (1983:10) is van mening dat hierdie tegniek van ironisering hinderlik is en toe te skryf is aan die skrywer se bewuste intensie tot die literêre.

Die aanwending van aanhalingstekens deur die skrywer op dié stadium wanneer hy die ingebedde brief begin lees (en weglating daarvan tydens die gesprek tussen hom en die kapelaan vooraf), is volgens Bloemhof (1994:8) 'n aanduiding dat die gesprek

---

<sup>69</sup> In 'n metaforiese sin dui *palimpsest* op 'n teks wat spore van vroeëre sogenaamde onderliggende tekste vertoon. Die term impliseer dus dat elke teks 'n intertekstuele dimensie verkry wat die oplettende leser nie sal ontglip nie. “Geen enkele tekst is volkome uniek of selfstandig” (Van Gorp, 1998:319).

eers met die aanvang van die aanhalingstekens waardig is om gerapporteer te word. Dit wat vooraf gesê is (en enige poging van die skrywer om tot op daardie stadium oor die oorlog verslag te doen), word deur homself as **onopvallend naïef** en **oningelig** geag.

#### **5.3.1.7 Karakterisering**

Die hoofkarakters van die verhale is meestal buitelanders, **maar dan juis met 'n vreemde wil om deel te word, om te groei** (Du Plooy, 1984:4). Du Plooy (ibid.) verwys voorts na die verhaal met die Boerneef-titel *Berggans* het 'n veer laat val waarin Jan Cloete, (d)ie man wat eenkant bly, vir homself 'n radioboodschap laat uitsaai: "baie geluk met sy verjaardag, van sy eie Wildeblommetjie van Woeperdal" (90).

#### **5.3.1.8 Vertelling**

Die vertelsituasie is 'n aspek waarvoor groot waardering getoon word. Du Plooy (1984:4) is van mening dat Weideman die verskillende vertellers dinamies aanwend, en dat die verskillende perspektiewe en lewenshoudings van die vertellers telkens oortuig deurdat die taalgebruik die vertellersinstansies so goed tipeer. Ook Cloete (1994:58–61) bespreek die verwickelde vertelstruktuur van die verhaal, (Gelykenis).

### **5.3.2 'n Verdere interpretasie**

#### **5.3.2.1 Verdere assosiasies met *tuin***

Die paradyslike wat in die bundeltitle deur *tuin* opgeroep word, en by die verhaal *Tuin van optelglas* aansluit, betrek die sondeval en selfs die lotgevalle van die bybelse uitgedryfde mens (Smuts, 1983:10). Hierdie gegewe word geëggo in die karakters van die Weideman-dramas. Grace en Whitey word weggedryf van die plaas af (*My plaas se naam is Vergenoeg*), asook Alice as sy haar geboorteplek, Leliepan, moet verlaat in *Herberg van die wit madonnas*. Dieselfde lotgevalle tref Zap in *Soos*



voëls op koringlande, Broertjie in *M29* en meneer Fabricius in *Die laaste ure van meneer Fabricius*, en hulle moet uitwyk. Die mens is weerloos en moet teen wil en dank aan die spel van die lewe deelneem ter wille van nog 'n kans.

Tuin word geassosieer met 'n beperkte ruimte waar grense ter sprake is. Die plaas, Vergenoeg, en die dorpie, Leliepan, verteenwoordig sodanige ruimtes, ook die sogenaamde veilige werksomgewing waarin meneer Fabricius hom bevind voordat hy uit die samelewing verwyder word.

### **5.3.2.2 Grens as 'n abstrakte ruimtelike dimensie**

Die gemoeidheid met grense tussen lewe en dood, tussen steriliteit en vrugbaarheid, tussen kind (onskuld) en grootmens (kennis), en tussen wit en swart, word herhaaldelik voortgesit in die Weideman-dramas. Boonop oorvleuel die tussengebiede tussen die grense. Onskuldige kinders soos Whitey van Grace en Ouboet (*My plaas se naam is Vergenoeg*) en Boesman van BJ en Alice (*Herberg van die wit madonnas*) word gebore net om op 'n vroeë ouderdom onnatuurlik te sterf ten spyte van die kennis van ander, wat die kwessie van skuld ter sprake laat kom. Die onvrugbare Ans boet op 'n ander wyse as die vrugbare Grace in *My plaas se naam is Vergenoeg*. Albei boet egter en niemand wen nie. Laasgenoemde twee karakters betrek ook die grens tussen wit en swart, en die klag teen apartheid soos uitgebeeld in die verhaal **Besoek** word voortgesit in die Weideman-dramas soos meermale in die vorige hoofstuk uitgewys is.

### **5.3.2.3 Metatekstualiteit**

Daar is 'n merkbare ooreenkoms tussen die verhaal (**Gelykenis**) en die drama, *Gyselaars*. In die verhaal word die metafiksionele betrek as die briëfskrywer nie daarin slaag om die harde werklikheid van wat met hom en sy makkers gebeur het, oop te skryf nie (104). Die streng literêre gestruktureerdheid van die verhaal en die aksent op die dubbele skrywerskap (dié van die skrywer en dié van die briëfskrywer-soldaat) bring mee dat die skryf van die verhaal self aandag opeis, en die skryfkuns skiet te kort om sin te maak van dit wat die skrywer beleef. Op soortgelyke wyse vind

'n dubbele regisseursaksie plaas en laat die rolspeletegniek dr. Black in *Gyselaars* in die steek as die tegniek alles behalwe die gewenste uitwerking op sy pasiënte het (sien 6.7.3.1).

#### 5.3.2.4 Vertelling

Brink (1989:35) glo dat die verhaalkuns 'n reaksie is op die mens se behoefte om die wêreld te orden en om binne-in daardie wêreld 'n vaste punt te kry. Ter illustrasie haal hy Wicker<sup>70</sup> aan wat sê dat die wêreld self **story-shaped** is en dat die mens fiksie maak omdat hy fiksie is. In hierdie studies sal hoofsaaklik Brink (1989) se uitgangspunt gebruik word in die definiëring van die begrippe *verhaal*, *storie*, *verteller* en *fokalisering*.

Tussen *verhaal* en *storie* word soos volg onderskei: die begrip *verhaal* dui op die terrein van die narratologie of vertelkunde, en in 'n verhaal word daar in die vorm van 'n vertelteks 'n *storie* vertel deur iemand, aan iemand, in sekere omstandighede. Deur die vertelteks kry die leser die **presented world**<sup>71</sup> wat die voltooide produk (of 'n illusie) van die leesproses is en die konstruksie van 'n gegewe met 'n begin, 'n middel en 'n einde suggereer.

Daar word onderskei tussen die karakter in die teks en die verteller wat die tekens in die teks manipuleer waarvolgens die leser die karakter konstrueer (Brink, 1989:86). Wat die verteller betref, sou daarvoor besin kon word of hy 'n ingewyde is, met ander woorde, of hy oor tyd en ruimte heen vertel wat sou kon bepaal of die leser hom kan vertrou of nie.

---

<sup>70</sup> Wicker, Brian. 1975. *The story-shaped world*. London: Athlone Press.

<sup>71</sup> Brink haal Horst Ruthrof (1981) aan: *The reader's construction of narrative*. London: Routledge & Kegan Paul.

Brink (1989:151 e.v.) onderskei tussen *eksterne* en *interne verteller* met betrekking tot die storie wat vertel word. Daarvolgens is die eksterne verteller (of die implisiete outeur) vertrouwd met die omgewing, die karakters en die storie, en staan buite die storie, maar ook daarbo, met as't ware die perspektief van 'n *bird's eye view* (ibid.: 52). Die interne verteller hanteer die vertelling binne die storie self, en kan as hooffiguur (of *held*) sy eie storie vertel, of kan binne-in die storie staan, maar eintlik net as waarnemer of verslaggewer. In *My plaas se naam is Vergenoeg* tree die karakter, Altydanders, as interne verteller op wat van binne die storie, sy eie, maar ook dié van ander, vertel, maar wat eintlik ook net as waarnemer of verslaggewer diens doen (sien 6.7.6.2). Ook die Ghetto Blasters in *Soos voëls op koringlande* vervul die rol van interne verteller (sien 6.7.4.2).

Wat *fokalisering* betref, hang Brink (1989:140–144) Genette<sup>72</sup> se indeling aan waarvolgens drie kategorieë onderskei word, naamlik die *verteltekste sonder fokalisering*, *eksterne fokalisering* en *interne fokalisering*. In die geval van 'n verteltekste sonder fokalisering word 'n spesifieke karakter of terrein van die storie nie uitgesonder waarop gefokus word nie; daar word eerder vanuit 'n baie breë perspektief op 'n onbevooroordeelde en eenselwige wyse oor alles en almal heen gekyk tydens die vertelling. Die verteller is nie sogenaamd alwetend nie, en hy moet sy vertelling as't ware ontwerp. Hierdie tipe fokalisering word aangetref in *Soos voëls op koringlande* waar daar (afgesien van die Ghetto Blasters se eensydige fokalisering) ook ander vertellers is, en word 'n oorsigtelike beeld van die situasie as geheel gegee.

By eksterne fokalisering word pertinent gekyk na 'n storiegegewe in die teks, en tegelykertyd kry die leser 'n effens duideliker bewustheid van 'n waarnemer. Fokalisering kan van binne of buite die storie voorkom, veral waar 'n verteller in die

---

<sup>72</sup> Genett (1972). *Narrative discourse*. Oxford: Blackwell.

eerste persoon aan die woord is. Die **ek** wat terugkyk mag 'n **sadder and wiser man** wees wat deur sy terugblik nou begryp wat destyds vir hom duister of minder duidelik was. Die leser word bewus van twee **personas**: die verteller – tydgenoot van die verteltekst – wat van buite af in- en terugkyk, en die verteller as karakter – tydgenoot van en deelnemer aan die storie (Brink, 1989:141).

In die geval van interne fokalisering word daar volledig oorverskuif na die terrein van die storie. Wanneer die locus van die fokaliseringsproses binne-in die storie self setel, word 'n persoon, 'n karakter wel meestal geïdentifiseer as die fokalisator. Eksterne en interne fokalisering kan mekaar ook afwissel (Brink, 1989:144). In *Die laaste ure van meneer Fabricius* word deurgaans intern gefokaliseer (sien 6.6.3.2).

Die vermenging van vertelling en voorstelling is algemeen in beide die prosa- en die dramagenre (Mouton, 1989:221), en dit is opvallend in Weideman se prosatekste en dramas. Ten opsigte van laasgenoemde is die fisieke uitbeelding van die fiksionele wêreld op die verhoog belangrik, en word die mimetiese bygebring deurdat 'n toneel(tjie) uitgebeeld word. Die begrip *vertelling* bring die diëgetiese dimensie by, en het meer te make met die mate waarin 'n verteller deur middel van dialoog of monoloog aanwesig is. In die verhaal, *Gelykenis*, is die vertelwyse van die verskillende vertellers in die verhaal deurgaans diëgeties, behalwe aan die einde van die soldaat se brief waarin van die toneelstuk vertel word. In hierdie gedeelte oorheers die verbeeldingsaspek as die gedramatiseerde voorstelling van die leerlinge aan bod kom:

Die krytwit gesig. Daarna die gapende wond teen die regterslaap; die dik, donker klodders bloed (112).

Die vertelstrategie soos hierbo uiteengesit, roep die verskillende vlakke van vertelling op in die Weideman-dramas wat feitlik sonder uitsondering sterk op gebeure uit die verlede as dramatiese handelings steun.

Ter aansluiting by Wicker (sien hierbo): Die lewe self is teater, en die mens maak fiksie wat in die teater oorvertel en uitgebeeld word. In hoofstuk ses oor Weideman se vollengte dramas sal daar verder op vertelstrategieë gefokus word.

#### **5.4 Die donker melk van daeraad (1994b)**

##### **5.4.1 Ontvangs**

###### **5.4.1.1 'n Algemene oorsig: lofsange en besware**

Weideman se tweede bundel kortverhale, *Die donker melk van daeraad*, verskyn in 1994, elf jaar ná sy debuutbundel *Tuin van klip en vuur* (1983), en lewer nogmaals 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse kortverhaalkuns.

Hambidge (1994:8) beskou dit as 'n **besonder volwasse bundel** en noem verder dat die verhale en motiewe op mekaar inspeel wat dit 'n **wonderbaarlike leeservaring (maak) waarin die bonatuurlike magte én alledaagse ervarings saamgesnoer word**. Aucamp (1994:4) glo dat Afrikaans in George Weideman se hande 'n **Stradivarius** word, en dat hierdie bundel **die digste en strengste eenheidsbundel in Afrikaans (is)**. Olivier (1995:19) is van mening dat *Die donker melk van daeraad* een van die min fiksieboeke is wat tot op daardie stadium in Afrikaans verskyn het waarin daar **so ernstig, deurdringend en omvattend verslag gedoen word van dit wat ons as Suid-Afrikaners maak wat ons is**. Daar word na die bundel verwys as 'n **fassinerende kortprosabundel met magiese verhale waarin legendes, mites, oorvertellings, fabels en hul oneindige variante die bron word vir nuwe eietydse verhale** (Anoniem, 1995:5).

Weideman (1993:8-9) se eie intensie as skrywer en die verantwoordelikheid wat hy as skrywer en leser aanvaar, blyk uit sy artikel “Van halfmense en volmense”. Hy sê dat

alles wat ons sê en skryf en doen uiteindelik ons lééfomgewing, die ruimte vir die Self en ruimte vir die Ander bepaal. Hy pleit vir 'n toekomsvisie vir ons nageslag wat vir hulle as 'n soort matrys kan dien sodat hulle die simbiotiese verwantskap tussen aarde en aardbewoner en tussen aardbewoners onderling kan visualiseer.

Kritiek teen 'n bundel kan verwag word, want aspekte soos die numineuse enersyds, en volksvertellings en oorvertellings andersyds, open uit die staanspoor 'n bron vir uiteenlopende argumente wat strek vanaf 'n **opsetlike verliterarisering** (Jansen, 1994:120) wat groot uitdagings aan die gemiddelde leser stel, tot **(verhale) so eenvoudig . . . dat die leser teen die einde wil vra: 'nou vir wat het jy vir my dié affierinkie vertel?'** (Le Roux, A, 1994:11).

Verder word daar beswaar gemaak teen die oordigtheid van die verhale (Aucamp, 1994:4 en Olivier, 1995:19), en 'n bewustelike gekonsipieerdheid (Gouws 1994:8), laasgenoemde jús as gevolg van Weideman se selfkritiese vakmanskap. Olivier (ibid.) verklaar dat **(w)at on- en onderbewustelik moet wees, . . . net te veel uitgespel (word): die oordad van 'n woord of twee; 'n verduideliking wat kon gebly het.** Hy noem ook dat die skrywer, ironies genoeg, self daarvan bewus is – soos blyk uit sy gesprek met Novella in *Tarantella* (211) as die verteller noem dat (hy) nog net so sentimenteel (is) soos altyd. Melodramaties. En ek het te veel bestanddele vir my resepsie (206).

As gevolg van hierdie oordigtheid meen Aucamp (1994:4) dat die verhale **hibridiseer** en **vereenders** omdat hulle so in mekaar inspeel, en dat hulle mekaar sodoende uitkanselleer. Hy wys verder daarop dat die verhale (byvoorbeeld *Bedelaar* (121) en *Jacob & Jessica* (en *Veronika*) (178) soms te **uitgesponne** is, en dat die verhale nie sterk genoeg is nie, juis omdat hulle so lank is.

Volgens Van Coller & Odendaal (1999:779) kan die meeste van bogenoemde besware ondervang word deur die teks te lees binne die teksvoorwaardes wat die bundel self

stel. Die bundel se voorwerk is uitgebreid: 'n subteks, erkennings, 'n opdrag met foto's, vier motto's en 'n aanhaling uit 'n anonieme opstel. So 'n **procédé (is) tipies** van 'n (implisiete) outeur wat die **lesersreaksie graag wil stuur** en 'n duidelike visie het wat oorgedra moet word (Van Coller & Odendaal, 1999:779).

#### **5.4.1.2 Die titel en motto's**

Die dubbelsinnige titel suggereer spanning tussen die bewuste en die onbewuste: die daeraad bring lig, maar die donker melk is ondeursigtig. Hambidge (1994:8) noem dat die bonatuurlike magte en alledaagse ervarings saamgesnoer word deurdat verhale en motiewe op mekaar inspeel. Die ontwerp op die omslag toon 'n miskruier wat 'n juweel en 'n bol mis stoot wat onderskeidelik die bonatuurlike en die alledaagse sou kon simboliseer. Van Coller & Odendaal (1999:779) beskou die skarabee en die talisman meer as bloot simbole, omdat hierdie voorwerpe ook draers is van stories en geskiedenis wat daarop ingegraveer is, en stories beskerm die mens teen die magte van vernietiging tydens sy aardse bestaan.

Gouws (1994:8) betrek Jung by die bundeltitle: tydens Jung se besoek aan Afrika in die somer van 1925 was hy blykbaar gefassineer met die dagbreek, en het dit in **lang poëtiese passasies** probeer beskryf, onder meer as **the psychic primal night which is the same today as it has been for countless of millions of years** (Gouws, 1994:8).

Uit die motto blyk dit dat Weideman die titel van die bundel by Paul Celan geleen het, en dat die tema van die bundel hierin uitgespel word: die skryfaksie, die mitologie en die onsienlike – en die universele aard hiervan – word teruggevind in Pakendorf se vertaling van Celan se motto.

Die pleidooi vir die voortbestaan van stories en die mens se afhanklikheid daarvan word in die Wefrik Eriwetsky-motto se uitspraak aangetref,

Al wat sin maak van die lewe is stories,

asook in die uittreksel uit 'n onvoltooide opstel vóór die aanvang van die verhale, nog voor die inhoudsopgawe. Hierdie uittreksel plaas die inhoud van die verhale (asook die skrywer se intensie met die bundel) in perspektief:

Ons het die stiltes en oneindige variasies van ou, ou stories prysgegee

Die punt ontbreek aan die einde van die uittreksel, wat sou kon dui op die onvoltooidheid van die proses: die vertelproses moet weer begin, en moet nooit tot 'n einde kom nie.

#### **5.4.1.3 Metatekstualiteit en die helende krag van stories**

Aucamp (1994:4) is van mening dat *Die donker melk van daeraad* 'n bundel is oor die vertelkuns, en dat Weideman sy teorieë verhalend aanbied omdat byna elke teks in die bundel 'n uitspraak bevat oor die vertelkuns.

Volgens Olivier (1995:19) is die funksie van die verhale **om die verskrikking van leef deur vertellings te probeer besweer**. Ook die dood figureer in alle verhale, en aldus Aucamp (1994:4) sê die bundel **Dood is 'n leitmotiv vir die lewe . . . vertellers sterf, maar hul gees kom los, lewe voort in hul stories**. Die skryf- en vertelkuns is 'n leitmotiv wat in sekere sleutelverhale figureer.

Terwyl Barnard (1995:6) *Tarantella* die **sleutelverhaal** noem, is Hambidge (1994:8) van mening dat dié verhaal 'n **bietjie buite die toonaard van die res van die verhale (val)**, maar sy wys terselfdertyd daarop dat dié manier van doen tog ook aansluit by die **nuwe mode om die grense tussen fiksie en werklikheid te verskuif, en die leser daarop attent te maak dat die voorafgaande *tall stories* wel waar mag wees**.



#### **5.4.1.4 Inter- en intratekstualiteit**

Olivier (1995:19) beskou *Tarantella* as een van die aangrypendste verhale, en noem verder dat lesers bereid moet wees om spronge te maak van **hoogs-gesofistikeerde vertellings na volkse oorlewerings**. Die leser word gedurig gedwing om verbande te lê en ander vertellings te terug te roep om sodoende rekening te hou met hoe dieselfde karakter in meer as een verhaal (met totaal wisselende kontekste en omstandighede) opduik. Verweefdheid bring mee dat die leser deurentyd moet teruglees om tred te hou met die karakters se betrokkenheid by die tema as geheel. Hambidge (1994:8) wys verder daarop dat Jung betrek word as in gedagte gehou word dat hierdie donker psige slegs ter sprake kom in die mens se persoonlikheid as die bose skadukant herken word. In die verhaal (**Gewas**) (102) erken Bertrand dan ook sy eie skadukant en hy bieg oor sy pedofiliese daade. Hy noem homself die **anti-Skepping**, . . .die anti-Materie, en erken sy donker psige in sy belydenis waar ek kom, groei net distels en dorings. . . . Ek is die Groot Verleier (103).

Aucamp (1994:4) verklaar dat **daar geen kortverhaalbundel in Afrikaans (is) waar verhale so meedoënloos op mekaar inspeel nie**. Intra- en intertekstualiteit word meer as tegniek: dit grens volgens hom al aan die tema. Hy wys verder daarop dat Weideman se gebruik van intertekste hom soms pootjie, en noem spesifiek die slot van die verhaal **Bedelaar** wat ly onder die sterk herinnering aan *The Roman spring of Mrs Stone* van Tennessee Williams.

#### **5.4.1.5 Mitisiteit en die numineuse**

Oor mitisiteit en die numineuse skryf Lombard (2004a, 2004b) twee artikels wat van belang is vir hierdie studie. Aan die hand van *Die donker melk van daeraad* maak sy 'n saak uit vir die relevansie van mitisiteit deur die waterslangsimboliek te plaas binne 'n spesifieke historiese konteks, terwyl die universele dimensies terselfdertyd ontgin word (Lombard, 2004b:114).

Deur mitisiteit te betrek, word die numineuse betrek wat die mens bewus maak van die heilige, die goddelike krag, van die goddelike as die gans andere (Odendal, 1994:706). Mitisiteit is die bewuste intensie om die numineuse dimensies van die menslike bestaan deur middel van die literatuur te peil, en veral narratiewe is ter sprake (Lombard, 2004b:114). Die doelstelling (naamlik om die numineuse te peil deur middel van die literatuur) op sigself is egter onbereikbaar aangesien die numineuse met die onpeilbare en onuitspreeklike dimensies van die menslike bestaan te doen het. Tog word die literatuur steeds aangewend om die onbegryplike te probeer deurgrond deur die voortgesette verwerking van oeroue mitologiese simbole in moderne vorm (Lombard, 2004b:115). In *Min of meer die waarheid* spreek die verteller hom hieroor uit:

Die Mag van die Rede is sterk, maar selfs die hardnekkigste rasionaliste moes, teen die einde van die vorige eeu, toegee dat radium, anders as lig en elektrisiteit, self energie verskaf, en boonop déúr objekte gaan,

en dan word Solzjenitsin aangehaal:

Some things lead into realm beyond words . . . it is like that small mirror in fairy tales – you glance in it and what you see is not yourself; for an instant you glimpse the Inaccessible . . . and the soul cries out for it (62).

Die verteller gaan verder:

Jy soek jou komplement, en soms, net soms, word jy bewus van 'n Energie en 'n Teenwoordigheid wat jy nie met woorde kan omskryf nie. Nee, jy kan verklaar en uitlê soos jy wil, maar dan sit Yin nog sonder Yang, en dis in die Onbegryplike

Ontoeganklike dat jy, soos van 'n gesig agter matglas, instinktief wéét hoe naby jy was. En sidder (63).

In haar eerste artikel oor hierdie onderwerp het Lombard (2004a:91-112) daarop gewys dat die mitiese potensiaal van 'n teks verskraal word indien die balans tussen numinositeit en narratiewiteit nie gehandhaaf word nie. Die argetipiese oorsprong van die mitiese intensie in die onbewuste asook die wisselwerking tussen mite en konteks is in verskeie tekste van (o.a.) André P. Brink<sup>73</sup>, G.R. von Wielligh<sup>74</sup> en Charlotte de Beer<sup>75</sup> nagegaan, en daar is tot 'n gevolgtrekking gekom: verskraling van mitisiteit vind plaas wanneer die narratiewe dimensie (ten koste van die numineuse dimensie) om een of ander rede oorheersend word. Dit kan óf wees dat die vertelproses as sodanig die doel word terwyl die historiese proses afgeskeep word, óf dat die metaforiese werking van die argetipiese simbool oorbeklemtoon word ten koste van die dinamiese werking van die oop argetipe waar die historiese konteks weer oorbeklemtoon word (Lombard, 2004a:106, 108). Mitisiteit werk met 'n struktuur van die gewete eerder as wat dit bloot beskou word as 'n fase in die menslike geskiedenis. Daarom gryp literêre tekste met mitiese intensies – soos dié van Weideman – wat binne die postmodernistiese konteks ontstaan, inderdaad terug na die oudste verteltradisies van 'n verre verlede, terwyl dit terselfdertyd probeer om 'n toekomsvisie vir die 21ste eeu te word . . . In 'n 'ware' mitiese teks word die verwerking van die mitologiese simbool steeds ondergeskik gestel aan die mitiese intensie (Lombard, 2004a:109-110).

---

<sup>73</sup> *Die eerste lewe van Adamastor* (1988).

<sup>74</sup> *Jakob Platjie* (1917).

<sup>75</sup> *Meraai van Rolbos* (1989).

Die numineuse vraagstuk wat uit mitisiteit ontstaan, dui op die spanning wat bestaan tussen die betekenaar en die betekende, en dit is waarom die mens se bestaan ironies en paradoksaal is. 'n Gaping bestaan as gevolg van taal wat juis per se die gaping probeer oorbrug. Die mens se intensie om dié gaping tussen die werklike gebeure en 'n oorvertelling daarvan te oorbrug, sal daarom altyd 'n geïroniseerde intensie bly. Lombard (2004a:11) glo dat die kern van mitisiteit geleë is in die vraag na die numineuse, veral deur middel van stories, en die humor en ironie wat daarmee gepaard gaan.

Lombard (2004b:123) vra die vraag of Weideman in sy verhale afbreuk doen aan die numineuse dimensies van die bundel as gevolg van die eindelose hoeveelheid assosiasies en parallele wat rondom die waterslang en ander simbole opgebou word, aangesien narratiewe verwerkings van die motief steeds in hul verhouding tot die numineuse dimensies van die teks geïnterpreteer en geëvalueer moet word. Sy sonder twee belangrike intensies uit: eerstens 'n herwaardering van die orale uitdrukking, en tweedens die oproep tot holistiese visie wat die intrinsieke, ekologiese verhouding tussen mens en natuur opnuut wil bevestig (ibid.:117). Sy deel Aucamp (1994:4) en Jansen (1994:120) se voorbehoude dat Weideman hom skuldig maak aan oormatige assosiering (soos byvoorbeeld in **Bedelaar** waar die steen met die vroulike geslagsorgaan geassosieer word), maar waarsku dat hierdie kritiek nie moet afbreuk doen aan die merkwaardige bydrae van die bundel nie (Lombard, 2004b:125).

Dat die waterslang by die onderlinge verhale in verband gebring word met ander belangrike religieuse simbole, waarborg dat die mitisiteit van hierdie simbool nie deur ideologiese oorwegings verskraal word nie. Juis die gebrek aan problematisering van verskillende religieuse belewings kan gesien word as 'n **besondere geslaagde poging om die wêreld van die Ander . . . vanuit die perspektief van die wit skrywer te benader** (ibid.). Afgesien van die Suider-Afrikaanse konteks word mitologiese stelsels wat veel wyer strek as dié spesifieke historiese werklikheid in die Weideman-verhale betrek.

In die tweede Lombard-artikel (Lombard, 2004b:113–137) word *Die donker melk van daeraad* vergelyk met *Die eerste lewe van Adamastor* (André P. Brink, 1988), *Jakob Plaatjie* (G.R. von Wielligh, 1917) en *Meraai van Rolbos* (Charlotte de Beer, 1989) ten opsigte van die geslaagheid al dan nie as 'n mitiese teks. Sy kom tot die gevolgtrekking dat beide Weideman en Brink deur middel van oormatige assosiering afbreuk doen aan die potensiële mitisiteit, en ook omdat die historiese tradisie verwaarloos word en uit eie verbeelding 'n netwerk van nuwe assosiasies rondom die waterslangsimbool opgebou word. Tog is sy van mening dat Weideman hom minder daaraan skuld gemaak het as Brink, Von Wielligh en De Beer<sup>76</sup>. Die verhale in *Die donker melk van daeraad* bevat talle voorbeelde waar die mitiese assosiasies rondom die waterslang op oortuigende wyse binne die verlengstuk van die tradisie relevant gemaak word.

Lombard (2004b:115) beskou *Die donker melk van daeraad* as een van die mees geslaagde tekste in Afrikaans. Afgesien van 'n balans tussen narratiewe en numineuse aspekte, word die paradoksale samehang tussen enersyds 'n bepaalde historiese konteks en andersyds universaliserende betekenisprosesse ontgin. Dit is binne hierdie soort wisselwerking dat waterslangverhale 'n belangrike bydrae tot groter interkulturele en interreligieuse begrippe kan lewer. Daar word op implisiete wyse gemaan om, vanuit die eie perspektief en geskiedenis, die Ander se religieuse beleving nie sonder meer as 'bygeloof' af te maak nie (Lombard, 2004b:134). Vanuit so 'n numineuse ingesteldheid is die gevaar tot

---

<sup>76</sup> Brink oorbeklemtoon die historiese konteks ten koste van die numineuse dimensies as hy via sy verteller 'n besliste keuse doen vir die Afrika-tradisie teen die Westerse, en sodoende 'n **te maklike oplossing** voorhou wat die probleemstellende aard van die numineuse ondermyn (Lombard, 2004a:113). In die Von Wielligh- en De Beer-tekste, daarenteen, het die ongemotiveerde bekerings tot die Christendom in beide verhale mitisiteit teengewerk (ibid.).

verskraling van mitisiteit as gevolg van oormatige moralisering of ideologisering minder.

Lombard (ibid.:135) sien ook moontlikhede buite die talige vorm waarvolgens ander vorme van kommunikasie soos seksualiteit, dans en musiek as verlengstukke van mitisiteit in verhalende vorm tot uiting kan kom.

#### **5.4.1.6 Die outobiografiese verteller**

As outobiograaf is die verteller in verskeie van die verhale aanwesig, en hoewel dit 'n tendens is binne die Afrikaanse prosa, maak Weideman hom nie skuldig aan die skelonthutsende aanslag van sekere (van sy) tydgenote (nie) (Olivier 1995:19). Weideman skryf homself as skrywer, akademikus, eggenoot en vader in die hartklop van hierdie groep tekste in, (hy) dwing ons om feitlikhede en die proses van verdigsel met mekaar te versoen (ibid.). Reeds die foto's van sy ma en twee plaaswerkers op die titelbladsy bekragtig die vervlegting van oud en nuut, en sy outobiografiese teenwoordigheid (Barnard 1995:6).

Jansen (1994:120) ervaar Weideman se betrokkenheid by sy verhale soos volg: **(Hy) stel homself doelbewus as luik op deur wie die verhale sy lesers bereik.** Sy noem egter dat Weideman se selfbewustheid en sy bemoeienis met allerlei soorte storievertellers (soos Wells, Sexton en Celar), die leser wat slegs die insigte en tegnieke van 'n goeie verteller soek, kan frustreer (ibid.:121).

As verteller word die Weideman-spore in verskeie verhale teruggevind. In (Die bekering van Simon Shivute) (33) vertel die brigadier van die Afrikaans-onderwyser . . . een van die liberale boytjies, 'n Weideman, 'n mofkop wat glo graag gedigte voorlees (35). In Tarantella word 'n brief

geplaas wat deur die Wit Wolwe<sup>77</sup> geskryf is en gerig is aan prof. Weideman. Barnard (1995: 6) is van mening dat sodanige outentifiseringstegnieke gebruik word om fiksie en feit in jukstaposisie te plaas sodat 'n unieke appèl aan die leser gerig word (ibid.).

#### **5.4.2 'n Verdere interpretasie**

##### **5.4.2.1 Inleidend**

Die bundel bestaan uit 'n versameling van 31 verhale wat tematies die problematiek van die hedendaagse betrek, hoofsaaklik in die Suider-Afrikaanse konteks. Onreg uit die apartheidsera, maar ook die universele problematiek geleë in 'n uiteenlopende spektrum vanaf groen- en rassekwessies, menslike swakhede soos wraak, hebsug, wellus en trots tot by die numineuse en mitisiteit kom aan bod.

##### **5.4.2.2 Metatekstualiteit en die helende krag van stories**

Die storie in (*Talisman*<sup>78</sup>) (216) het die verteller by tant Marta gehoor, en sou gelees kon word as die teks wat die oplossing bied vir die raaisel oor die amulet of juweel waarvoor tant Marta se kinders so handwringend langs haar siekbed wag. Die verhaal dien as 'n leidraad van tant Marta aan haar kinders: die duursame juweel is eintlik 'n ander (abstrakte) juweel of amulet, 'n ander skat as wat almal dink: dit is die mag om te sien, om te kan skryf, om mense se stories te kan vertel, wat die stuk hout laat verander in 'n

---

<sup>77</sup> Die navorser was in die apartheidsera 'n kollega van Weideman, en is bekend met van die gebeure in *Tarantella* en karakters na wie verwys word soos Aldo, Brian, Christo en Danie, wat ook onder soortgelyke teistering van die destydse regime deurgeloop het.

<sup>78</sup> Dit beteken *amulet*.

boekrol en die kraaiveer (in)'n pen, (wat) die afkyk in die put (verander na) die inkyk in 'n donker oog waarin die nuwe dag gedemp soos 'n maansteen glimmer. En 'n mag, wat hy nie geken het nie, het van hom besit geneem, en hy het begin skryf (220).

Die verhaal funksioneer as volgehoue metafoor vir die waarde van stories en die kreatiewe prosesse wat daarmee gepaard gaan.

Die Novella<sup>79</sup>-karakter, tant Marta se enigste biologiese kind, deel die skrywer-verteller se belangstelling in skryf. Haar teenwoordigheid en verbintenis met die skrywer-verteller strek vanaf afdeling EEN in die verhaal *Waternôientjie* (9), waarin die uitgewersassistent met haar nagswart hare die verteller laat besef **wat (hy) met die manuskrip moet doen** (16), tot by *Tarantella* in afdeling NEGE. Die Bertrand-karakter noem haar **Onskuld** (103) (waarskynlik in die konteks van hom as pedofiel). Die skrywer-verteller in *Tarantella* het in Novella meer as net 'n skryfgenoot: sy is immers die een wat hom geleer het om die daeraad te ontdek, en ferm begeleier van (sy) stram hand (212). Sy is die enigste van tant Marta se kinders met wie hy sy skryfprosesse deel, en sy met hom, as sy verklaar dat dit met stories soos met wysies (is), jy moet jou óórganiseer. Iewers klop 'n oerritme, jy improviseer maar net (205).

Die term *tarantella* volgens die *HAT* is 'n (l)ewendige, Suid-Italiaanse volksdans met tamboerynbegeleiding (Odendal & Gouws, 2005:1163). Dit herinner aan die term *tarantula*, 'n groot harige spinnekop, wat volgens volksgeloof tarantisme veroorsaak, en *tarantisme* word (in die *HAT*) verklaar as danswoede wat

---

<sup>79</sup> Die naam *Novella* dui op die literêre term *novelle*, 'n hibried van die letterkunde, aldus Gouws (1994:8).



*gedurende die Middeleeue in Europa voorgekom het* (ibid.). Die verhaaltitel sou dus geïnterpreteer kon word as die (soms dol) dans van die kunstenaar, in hierdie konteks die skrywer-verteller. Vir hom is Novella byvoorbeeld on vergeetlik as hy onthou hoe sy uit die windsels van die kleed gedraai het, getol het oor die sand, gedans het op vioolklanke oor die water (205). Die term *tarantella* word teruggevind in Novella se onvoltooide manuskrip wat sy aan die skrywer-verteller gee om te lees as die karakter in haar verhaal sy tas verloor waarin waardevolle navorsingsmateriaal oor die tarantella en ander volksdansen is.

Die terapeutiese waarde van vertel en skryf word onderskeidelik teruggevind in die verhale (*Gewas*) en (*Die bekering van Simon Shivute*) met onderskeidelik Bertrand en Tertius (twee van tant Marta se seuns) as die verteller-karakters: Bertrand, die tweede seun van tant Marta, is 'n argeoloog, en in (*Gewas*) (102) voer hy 'n eenrigtinggesprek met sy sterwende stiefmoeder waarin hy aangrypend eerlik oor sy pedofiliese daad bies. Die slot van die verhaal slaan terug op die verhaaltitel (wat op sy beurt weer sou kon dui op die terapeutiese waarde van bies) as hy vertel van die polisie-duikers wat 'n lyk uit die rivier gehaal het wat soos 'n standbeeld van pasta gelyk het: *Skoon gewas*. Dan noem hy dat die meulsteen (al wat van die meulhuis oorgebly het) handig te pas sou kom, maar dat hy nie die moed het nie (108). Deur die terapie van vertel, het hy waarskynlik afgesien van selfmoord.

In (*Die bekering van Simon Shivute*) dikteer die brigadier (tant Marta se derde stiefseun) uit die ou apartheidstelsel aan die luitenant (wat die verhaal moet tik) 'n martelepisode waarby hy betrokke was, want ek moet van die stories uit my uitkry (33).

Tant Marta laat 'n storie in die slotverhaal (*Talisman*) (216) agter wat geïnterpreteer kan word as die boodskap oor haar skat aan haar kinders. Novella laat op haar beurt 'n manuskrip agter wat die skrywer-verteller lees. Dié wat sterwe, leef egter voort deur hul verhale en manuskripte. So word die idee van transformasie beklemtoon soos terug te vind is in die simboliek van die paddas en die kelkiewyne.

### 5.4.2.3 Terugkerende karakters

#### 5.4.2.3.1 Inleidend

Die komplekse bundelstruktuur waarin hierdie karakters voorkom, verg veel van die leser ten opsigte van interpretasie, analise of resensering. Met die eerste oogopslag skep die verhale die indruk van eenvoudige vertellings, oorvertellings, mites en volksverhale, maar word deurweef met temas soos die numineuse en die fantastiese. Die terugkerende karakters (meestal tant Marta se kinders en hul aanhangsels) word in afdeling EEN in die verhaal *Die wonderslang* (18) aan die leser bekend gestel, en dan almal weer teruggevind in *Die waak* (161) in afdeling SEWE. Van die karakters keer een-een of twee-twee ook in die ander verhale (en die ingebedde verhale) terug. Die kinders se betrokkenheid by die verhale word deur die skrywer-verteller soos volg verklaar:

Dit was asof hulle, in die aangesig van die dood, deel geword het van die stories, of, as teenreaksie, probeer wegvlug het daarvan (19).

Hierdie terugkerende karakters word gebruik om menslike swakhede stereotipes in die samelewing uit te wys. As Bertrand in die verhaal (*Gewas*) (102) tydens sy waakbeurt met sy sterwende stiefma praat, praat hy van die ander (die broers en susters), Trots, Hebsug, Jaloesie, . . . (en Onskuld) . . . noem maar op (103). Homself noem hy die ewige kinderbruidegom (108).

Die terugkerende karakters word allegories in die verhaal verweef deurdat hulle abstrakte begrippe voorstel wat sterk herinner aan Aucamp se bundeltitel *Sewe sondes, nee meer* (1995). In die eenvoudige, skynbaar oppervlakkige verhale kom die sewe aartssondes (trots, woede, wellus, hebsug, vraatsug, jaloesie en traagheid) op verskuilde wyses aan bod, en hierdie egte karakters tree in 'n realistiese ruimte op as karakters in 'n dieper liggende fabel. So word Andreas die godsmans as die Skynheilige uitgebeeld, Bertrand as die Verleier, Tertius as die Trotse (of die Wrede),

Quartus as die Sinis, Quintus as die Bejammerenswaardige Alkoholis, en Sextus en sy vrou Salomé as die Barmhartige Jappie en die Hebsugtige onderskeidelik.

Vervolgens sal die aanwesigheid van drie stereotipiese karakters in die bundel bespreek, en hul eweknieë in die Weideman-dramas geïdentifiseer word. Net soos in die geval van die kortverhale, kan die stereotipe karakters in die dramas oorvleuel.

#### **5.4.2.3.2 Die trotse en skynheilige, en die verleier en onvervulde**

Andreas, (die predikant en tant Marta se oudste stiefkind) se onderdanige vrou tant Bettie word in die verhaal *Spookhuis* (79) uitgebeeld as die jong Bettie wat liggaamlik ontwaak en met 'n blik Cobra-politoer na die gemakshuisie toe verdwyn (onder haar streng ma se oë uit) en haar insmeer (84). Sy word tydens die jong dominee (Andreas) se huisbesoek met sy onsubtile en skynheilige gepreek en gebed oor sy wewenaarskap gekonfronteer. In *Die wonderslang* kry ons die onderdanige Bettie terug aan die sy van haar man, Andreas, en subtiel word kommentaar gelewer op die uitbuiting van die swakkeres deur mense in magsposisies.

Andreas verteenwoordig nie net die skynheilige nie, maar ook die verleier wat in 'n magsposisie die oorhand het oor die karakters wat die swakkeres, soos kinders, verteenwoordig. In *Herberg van die wit madonnas* speel BJ 'n soortgelyke rol: hy is baas van die herberg, en verleier van die jeugdige Alice. In die radiodrama *Sand* vertolk Herman die rol van die onafhanklike reisiger en bepaler van sy eie lot, maar terselfdertyd ook die rol van die verleier van die winkelassistent, Nancy.

Só ongemerk sluip die karakters in die verhaal terug dat die leser soms onseker is oor die karakter se teenwoordigheid al dan nie. In *Hoeka* (151) vertel Ruiters aan die seuntjie die storie van meisies wat uintjies gegrawe het en van die jong mans wat hulle kom hinder het, veral Eenoog wat eers *eenoog* was, maar in die slot eienaamstatus kry wat dalk op Bertrand, met die loens oog (20) in *Die wonderslang* en die kinderbruidegom (108) van (Gewas) kan dui.

In *Bedelaar*<sup>80</sup> word Thésèse, Septimus<sup>81</sup> se eertydse verloofde, as die Onvervulde uitgebeeld: die oujongnoui (die bedelaar-van-die-seksuele-behoeftes) wat haar selfbevrediging desnoods op die bedelaar projekteer as sy haar indink dat sy oor hom hurk en sy trillende hand sekuur oor die spleet tussen die twee helftes (stuur) . . . (132)

Quartus en Quintus is die tweelingbroers, en tant Marta se vierde en vyfde stiefseuns. In *Die wonderslang* is Quartus die verteller (in teenstelling met Quintus wat stom is). Tussen die twee broers sit Quintus se getatoeëerde seun Stevie, sy gesig vol operasiemerke, eers treinkelner, toe mechanic en nou werkloos (20). In die verhaal, 'n Kwessie van timing (30) is die Stevie-verteller aan die woord as hy vertel hoe hy as kelner die gevolge aan sy lyf ervaar het toe gamsekind(ers) (32) op die stasie wraak geneem het op die wit soldate wat op die trein was.

In die speurverhaal *Die vreemdelingspoeding* (84) tree Quintus op as een van die getuies in die oud-speurder-verteller se ondervragings wat inligting verskaf oor die moord op die kroegman, Bob Visser. (Ná die tweede moord in die verhaal word Quintus stom)<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Volgens Hambidge (1994:8) herinner hierdie verhaal aan Hennie Aucamp se oujongnoui- (en ander) verhale wat 'n dikwels **meedoënlose blik op eensaamheid (bied)**.

<sup>81</sup> Hy sou die Sorgelose genoem kon word. Hy is die gemoedlike sewende stiefseun van tant Marta wat sy klerkskap doen.

<sup>82</sup> Die afloop van die verhaal herinner sterk aan Jan Rabie se kortverhaal “Drie kaalkoppe eet tesame” waar die kelner, simbool van die Bose, die tafel dek vir die volgende maaltyd. In *Die vreemdelingspoeding* vervul die nuwe kroegman wat die poeding bedien vermoedelik hierdie rol, en sou hy as die moordenaar uitgewys kon word.

In die drama *Gyselaars* speel kommandant. Bester die rol wat ooreenkom met dié van Quintus. Ná sy gewelddadige optredes van vroeër beland hy in 'n situasie wat hom op so 'n wyse affekteer dat hy sielkundige behandeling moet kry (sien 6.7.3.3).

#### **5.4.2.3.3 Die hebsugtige**

Salomé, die vrou van die veearts, Sextus, is 'n oudhedekenner, en word teruggevind in die verhaal *Naäman by die rivier* (157) en *By Isak-se-kuil* (188). In eersgenoemde verhaal neem Salomé – wat Bertrand waarskynlik die Hebsugtige sou noem – berekenend die ou glasbord van meneer Truman as betaling vir sy uitstaande rekening by haar man se dierekliniek. Die verhaal eindig met 'n beskrywing van hoe die bord aan stukkies val, haar hand sny en sy die bloed nie gestop kry nie. En as sy in die spieël kyk, is haar gelaat so wit soos sneeu (161). Sy word in die verhaal *By Isak-se-kuil* verder uitgebeeld as iemand wat nie sou skroom om 'n winskoop vir haar winkel baie goedkoop van niksvermoedende kliënte oor te koop nie.

#### **5.4.2.3.4 Karakterontwikkeling**

Deur die terugkerende karakters kry *Die donker melk van daeraad* 'n romanagtige kleur. Enkele van die stereotipe karakters, wat gewoonlik nie as karakters in die kortverhaal ontwikkel nie, kry die geleentheid tot karakterontwikkeling, en gevolglik 'n ipe hoofkarakterstatus.

Salomé se man, Sextus, is die enigste kind van tant Marta wat sonder 'n stereotipiese swakheid uitgebeeld word. In die verhaal *By Isak-se-kuil* is hy as derdepersoonsverteller aan die woord. Hy moet ou Kiewiet gaan haal sodat hy by Isak-se-kuil te kan gaan sterf. Slegs deur 'n toevallige laat val van die naam *Salomé*, die vrou wat weinig simpatie toon met die ou jong (190) se laaste wens, en wat hoop om tog iets . . . 'n (v)uurslag en 'n tonteldoos in die proses as troosprys vir haar man se moeite in ruil te kry, word die leser ingelaat op die identiteit van die een wat deur sy ma oor die telefoon as *Boetie* (188) aangespreek word. Sextus verrig die yslike taak wat finansiële, maar ook emosioneel en fisiek veel van hom geëis het, en word die Volbringer, die Redder van ou Kiewiet.

Sextus (stap) op sy spore terug, trek sy klere onder 'n bakkrans uit en duik af en af in die koel water van die groot kuil (203).

Die kelkiewyne wat weggevlieg het nadat ou Kiewiet langs die water neergesit is, word simbool vir die transformasieproses: enersyds vir ou Kiewiet se oorgang van die lewe na die dood, en andersyds vir Sextus wat getransformeer word deurdat die las van hom afskuif in die water in omdat hy sy belofte aan Staarlaait (ou Kiewiet) nagekom het.

Sextus se lewe kry nuwe betekenis ná die ontbering met ou Kiewiet, en Bertrand bely sy skuld en is moontlik op die pad na herstel van sy siekte as kinderbruidegom.

In Weideman se dramas *Sand* en *Herberg van die wit madonnas* ondergaan Petra en Alice albei in 'n sekere mate karakterontwikkeling deurdat hulle, nadat hulle wraak geneem het op diegene wat hulle 'n deel van hul identiteit ontnem het, 'n gevoel van bevryding en voldoening smaak – al sou dit moontlik bloot tydelik wees.

Tant Marta is nog 'n karakter wat moontlik hoofkarakterstatus (gewoonlik buitestanderfigure by Weideman) verdien in die sin dat sy nie 'n stereotipe verteenwoordig nie. Ook Blinde Harry, Novella en die skrywer-verteller is buitestandere wat die familiekring betref, en deel 'n sekere wete en insig wat die meeste van die ander stiefkinders en hul aanhangsels bly ontwyk. Hulle is minder uitgesproke oor hulleself, en karakteriseer hulleself deur die keuse van die verhale wat hulle vertel, en verteenwoordig die stille teenwoordigheid van die gemarginaliseerdes as teenpole vir die stereotipe karakters.

Soos tant Marta, sou Grieta in *My plaas se naam is Vergenoeg* as die Moeder van alle buitestandere uitgewys kon word, en soos Marta, is sy 'n figuur wat gerespekter en gevrees word vir haar uitsprake teen die misdrywe van haar mense. Die grafbrief van Grieta se seun, Kobus, roep assosiasies met Marta op.

Dit blyk dat die verteller, maar ook Blinde Harry en Novella, van die weinige karakters in die bundel is wat insig toon in tant Marta se verhale, en wat nie materialisties ingestel is op haar “skat” (aanhaling van CB) nie.

In die verhaal *Die wonderslang* is tant Marta die swyende alomteenwoordige karakter om wie die nege kinders tydens haar sterfbed bymekaar kom. Die stiefkinders se bemoeienis met hul sterwende moeder spruit uit eie belang: hulle sou almal graag ná tant Marta se dood wou aanspraak maak op die misterieuse juweel, die skarabee, of die maansteen waarvan die leser reeds op die voorblad asook in die bundelitel kennis neem. Niemand is egter seker presies wat die aard van die juweel is en waar dit is nie. En hoewel Marta, waarskynlik vanweë die feit dat sy sterwend is, nooit in die bundel aan 'n gesprek deelneem nie, word daar veel oor haar vertel en heers daar rondom haar 'n misterieuse en eksotiese sfeer vanweë die vertellersperspektief: veral háár verhale word oorvertel.

Novella, tant Marta se enigste biologiese kind, half gypsie en half Afrikaner, word deur die ander kinders beskou as

die makou tussen die swane; die een wat buite die formasie vlieg omdat sy nie daarbinne hóórt nie (204).

Anders as haar ag stiefbroers sterf Novella in die loop van die bundel (215). Dit is dus die twee gypsies, tant Marta en haar enigste bloedeie kind wat sterf. In *My plaas se naam is Vergenoeg* en in *Herberg van die wit madonnas* sterf Whitey en Boesman, albei kinders wat nie as “volbloed”<sup>83</sup>-erfgename gereken word nie.

---

<sup>83</sup> Aanhaling van CB.

Blinde Harry weet meer as wat hy kan sien, en daar bestaan 'n spesiale band tussen hom en die skrywer-verteller, soos blyk uit die verhale van Harry wat oorvertel word, asook die treffende slot van die verhaal *Die wonderslang*:

Toe draai Blinde Harry, langs my, sy kop na my kant toe. Ek knipoo vir hom. En daar so waar as padda manel dra, knipoo Blinde<sup>84</sup> Harry vir my terug (25).

Blinde Harry is die spil waarom alles in die huishouding van die sterwende Marta draai (162). Hy is onmisbaar want hy is bediende, verpleër en algemene versorger, maar 'n doring in die vlees vir sommige van die kinders. So word daar in *Die wonderslang* genoem dat Tertius, die brigadier, dit nie kan vat dat Blinde Harry wat eers Tante se chauffeur was, nou jy-kan-maar-sê deel van die familie is nie (22).

#### **5.4.2.4 Intertekstualiteit en simboliek**

Intertekstualiteit speel uit die aard van die saak 'n rol by vertellings en oorvertellings van ander vertellers of van oertekste. Die titel van die verhaal *Min of meer die waarheid* laat blyk iets van hierdie nuwe waarheid as die verteller soos volg verklaar:

Soos dit maar met stories gaan, en veral in hierdie afgeleë streek, waar storiemaak 'n manier van oorleef is, kry hulle lyf en arms en soms selfs baard (62).

---

<sup>84</sup> Aucamp (1994:4) noem Harry die **blinde siener**, 'n eggo van die motto van H. G. Wells voor in die bundel: “‘Has no one told you, “In the Country of the Blind the One-eyed Man is King”?’/ ‘What is blind?’ asked the blind man carelessly over his shoulder.”



Met die Russiese filosoof Bakhtin (Van Gorp, 1998:222) se siening van intertekstualiteitsdenke in gedagte, sou die verhale in *Die donker melk van daeraad* beskou kan word as ingeskryf binne-in die kader van ander tekste (dikwels die ingebedde verhale of herleide sprokies en fabels) waardeur die Weideman-verhaal sy eie betekenis kry. Tog bevind die Weideman-verhaal homself ook op die snykant van soveel ander tekste waarvan dié verhaal die repliek, die oorvertel, die herlees, die verdigting of verdigsel van die oertekste word. Hierdie werkswyse is kenmerkend van Weideman.

Die verhale in *Die donker melk van daeraad* knoop onder andere gesprekke aan met ou Afrikaanse tekste<sup>85</sup>, en bybelse<sup>86</sup> verhale. Die Christelike boodskap dat die ewige lewe ná die dood volg, word teruggevind in Die boodskap as maan se boodskap aan die mens is: **Net soos ék doodgaan maar weer lewe, so sal julle ook doodgaan, en weer lewe** (172). In die bundel word dié begrip, naamlik dat 'n ou boodskap opnuut oorgedra moet word, voortgesit deur die transformasie van die narratief waardeur die oorvertelde storie telkens nuut geïnterpreteer kan word.

Ook die Europese komponent word ingewerk deur onder andere die stille teenwoordigheid van die misterieuse sigeuner-karakter, tant Marta, en die reeds vermelde motto's van H.G. Wells, Anne Sexton, Wefrik Eriwetsky en Paul Celan lê klem op die Europese invloed in die verhale.

Weideman werk deurgaans met simbole om emosies soos wraak, woede en hartseer te verbeeld, en in die bundel dui die waterslang, skarabee, padda, kelkiewyn, ensovoorts, op raakpunte tussen die mites van die inheemse Afrika-mense en die oeroue Europese oorlewerings. Die padda simboliseer die oorgang van die element Water na die

---

<sup>85</sup> “Klein-Riet-alleen-in-die-roerkuil” van Eugène Marais in die openingsverhaal, (*Matrys*).

<sup>86</sup> 'n Verwysing na die bybelse profeet in die verhaal, *Naäman by die rivier*.

element Aarde en omgekeerd, en die konsep, vrugbaarheid, spruit hieruit voort en sluit aan by die amfibiese aard van die padda (Cirlot, 1978:114). Die padda is een van die belangrikste wesens wat geassosieer word met die idee van skepping en opstanding, en van verdwyning en verskyning. In *Die paddas en die kelkiewyne*<sup>87</sup> word hierdie verband teruggevind.

Europese legendes en mites oor die prins wat in 'n padda verander het (en omgekeerd), se oorsprong lê daarin dat die padda op 'n stadium die hoogste trap op die evolusieleer beklee het, en volgens Jung antisipeer die padda, meer as enige ander koud-bloedige dier, die mens (Cirlot, 1978:115). In *Min of meer die waarheid* word die verskyning van die paddas as voorwaarde gestel vir die ophef van die vloek wat daar oor die vroulike geslag van die Smouse uitgespreek is (65). In dieselfde verhaal impliseer Dina se verdrinking tydens die vloed die einde van die vroulike geslag (73). Die verhaal word verder gelaai met 'n konnotasie tussen Dina se dood en die Europese Lorelei-sprokie:

Wanneer 'n mens op 'n maanlignag met die brug oor die rivier stap, tot daar in die middel, waar die gemaal van die water die nagstilte insluk en self stilte word, kan jy jou glo verbeel jy sien op die Meisieklip 'n Lorelei-figuur<sup>88</sup> sit en huil (73).

---

<sup>87</sup> In die verhaal *By Isak-se-kuil* eet die siek meisie die waterkinders op, en daarna verander sy en haar mense wat haar nie in haar verkeerde dade teëgegaan het nie, in paddas. Aan die einde van die verhaal word vertel dat die kelkiewyne van toe af nooit weer by daardie kuil gaan sit het nie. Die kelkiewyne was lank gelede waterkinders (176), die waterkinders het in kelkiewyne verander, en die mense het in paddas verander.

<sup>88</sup> Volgens 'n Duitse legende was daar 'n pragtige jong meisie wat selfmoord gepleeg het deur haarself in die Rynrivier te werp uit wanhoop oor 'n ontroue minnaar. Sedert haar dood kon haar loklied gehoor word wat menige seevaarder se dood gekos het. <http://loreley-rhine.com/lorelei-legend.htm>.

In die verhaal vang 'n skildery van Jeroen Bosch<sup>89</sup> die oog van 'n kunsstudent, en 'n meisie met vlaswit hare net soos Dina gehad het, staan uit die bloute langs hom, haal 'n appel uit haar voorskootsak en bied dit vir hom aan op 'n uitgestrekte palm (72).

In *Die donker bruid* word die padda teruggevind in die verwysing na die Europese sprokie waarin die padda die prinses se lojaliteit toets deur te vra: **Mag ek maar jou ringe aansit?** (111) . . . Die slot van die verhaal suggereer dat Dairos en haar man, die jagter, die toets deurstaan het deur geduld aan die dag te lê, want toe die padda met luide gekwaak wegspring, was die jagter bly dat hy haar ingehardloop het, wat die suggestie by die leser laat dat sy toe weer terugverander het in die mooi meisie wat sy oorspronklik was (112).

#### **5.4.2.5 Vertelling**

In die meeste verhale is 'n interne verteller aan die woord, en in sommige verhale soos *Die wonderslang* en *Ter wille van die suiwerheid* kom ook 'n bykomende (hipodiëgetiese<sup>90</sup>) verteller by wat die woord tydelik oorneem. Met elke diskursiewe transformasie word daar nader aan die oorspronklike kern van die verhaal beweeg. In die geval van *Die wonderslang* is dit die hipodiëgetiese verteller Johannes Cloete wat eerstehandse ondervinding van die waterslang gehad het.

'n Eksterne verteller is selde in die verhale teenwoordig; die vertellers is feitlik deurgaans intern en tree baie min totaal onbetrokke of heeltemal buite die teks of anoniem op. Die konstruksie van verhale waar terugkerende karakters voorkom en die verhale met mekaar kommunikeer, is heg. 'n Uitsondering is 'n verhaal soos *Die muisvoëls en die vyeboom* (51) waar die verteller op geen stadium laat blyk dat

---

<sup>89</sup> Getiteld *Verleiding van Sint Francis* (van die meisie met die padda in haar *uitgestrekte palm*).

<sup>90</sup> Brink (1989:151) gebruik Genette se onderskeid.

hy 'n verbintenis het met enige karakters in die verhaal nie, maar waar die outobiografiese verteller se stem slegs gehoor kan word as hy die verhaal (in 'n tipe subtitel) opdra aan twee persone, Johan en Kotie<sup>91</sup>.

Ingebedde stories kom dikwels in die verhale voor, en Brink (1989:55) benadruk die feit dat die verband tussen die hoofstorie en die ingebedde storie verhelderend werk deurdat laasgenoemde dikwels vertel word om te verklaar waarom die situasie is soos dit is. Die tydsafstand tussen die ingebedde stories en die hoofstorie wissel van teks tot teks. Die verskil tussen die wêreld van onvolwassenheid en dié van volwassenheid is van belang by outobiografiese fiksie, want dit stel byvoorbeeld die onsekerhede of die onskuld van die kinderdae van destyds teenoor die skuld (en vrae) en (on)sekerheid van die volwassene in die latere jare.

Die funksie van die ingebedde verhale toon ooreenkomste met die ingebedde tonele in die Weideman-dramas soos *Gyselaars* (sien 6.7.3.2) en *Die laaste ure van meneer Fabricius* (sien 6.6.3.2).

## **5.5 Newelig (2007a)**

### **5.5.1 Inleidend**

*Newelig*, Weideman se derde kortverhaalbundel sluit aan by *Die donker melk van daeraad* in dié sin dat eersgenoemde ook 'n bundel is met “oustories en nuwe stories”<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Johan en Kotie Fourie, eertydse kollegas van Weideman aan die Akademie vir Tersiêre Onderwys in Windhoek.

<sup>92</sup> Die subtitel op die titelblad van *Die donker melk van daeraad*.

Die leser word soms by die storie betrek ter wille van die outentisiteit van die verhaal wanneer onreg aangespreek word. Tog val dit reeds met die lees van die eerste paar verhale op dat die vertellersperspektief in *Newelig* van dié van sy voorganger verskil deurdat in die meer resente bundel 'n groter veelvoud van vertellerstemme (manlik en vroulik) opklink, wat uiteenlopende ouderdomme, klasse, beroepe, ensovoorts verteenwoordig. 'n Tweede opvallende verskil is dat die jongste bundel feitlik deurentyd van virtuele voorstellings gebruik maak om die oue en die nuwe, die bekende en die onbekende, die werklike en die fantasie-spookagtige, bymekaar uit te bring. Medeverantwortelik hiervoor is die tydsverloop van 13 jaar tussen die verskyning van die twee bundels, 'n tydperk waarin die tegnologie die mens se kreatiewe domein binnegedring het.

## **5.5.2 Ontvangs**

### **5.5.2.1 'n Algemene oorsig: groot waardering met 'n tikkie kritiek**

*Newelig* (2007a) is, soos *Die donker melk van daeraad*, oor die algemeen positief ontvang. De Vries (2007:13) verklaar dat Weideman se bundel **een van die beste én boonop leesbaarste (is) wat in 'n lang ruk verskyn het**, en oor 'n kwaliteit van **oer-menslikheid** beskik, terwyl Hambidge (2007:8) na die bundel verwys as 'n **Staning in ons kortverhaalkuns, een wat verdien om raakgesien te word**. Human (2007:13) prys Weideman se bedrewenheid met die woord aan, maar voer aan dat die bundeltitel interessant maar 'n **effens misleidende keuse** is.

### **5.5.2.2 Die bonatuurlike en spookagtige**

Die bonatuurlike vind in verskeie verhale neerslag in die vorm van 'n spookagtige teenwoordigheid. In *Die katte van Korčula* (87) sorg die mistigheid van die skiereilandstadjie vir 'n gepaste atmosfeer as 'n stuk werklikheid uit die geskiedenis nagespeur word deur die **speurende skrywer wat help interpreteer aan die gegewe** (Hambidge, 2007:8).

### 5.5.2.3 Metatekstualiteit: die werklikheid as die grootste gewer van stories

Volgens Human (2007:13) word van die verhale as hervertellings van stories aangebied, wat meebring dat die oorvertel daarvan die oorspronklike verhaal in 'n verrassende, nuwe betekeniskonteks plaas. Die belangrikste konsep in die bundel, volgens Hambidge (2007:8), betrek die feit dat die werklikheid die **grootste gewer van stories en insette (is)**, en dat die verhaal, *Tier* (100), die belangrikste kommentaar hierop lewer. Sy stel voorts die vraag of die werklikheid betrek mag word en of geliefdes en herkenbares aangespreek mag word. In *Tier* word een van Hennie Aucamp se aanhalings gebruik, naamlik dat sekere verhale j   eenkant toe skuif (100). In *Deur 'n spieël* (6) beantwoord die skrywer-karakter hierdie vraag self as sy op haar beurt weer aanhaal wat iemand anders gesê het:

Alles wat 'n mens skryf, is outobiografies, het iemand gesê (10).

Skuld moet uit die gewete uitgeskryf word, soos blyk in die verhale, *Deur 'n spieël*, *Kompres* (126) en *Die dag toe Elvis gekom het* (51), en die raaisel word (in laasgenoemde verhaal) deur die vertellende hooffiguur oopvertel as lig gewerp word op gebeure in die verlede en sodoende 'n verklaring bied vir sekere vorme van wangedrag in die hede (De Vries, 2007:13).

Die problematiek om so 'n verhaal te vertel – soos ook die geval is met *Deur 'n spieël* – lê vir die skrywer d  arin dat die leser oortuig moet word dat die gebeure moontlik moet kan wees. Ook die magiese en irreële moet in 'n sekere sin oortuig deurdat dit deur die voorafgaande gebeure in die verhaal gedra word. 'n Tegniek wat gebruik word om hierdie probleem te oorkom, is dat die verteller die name van mense (en soms die name van plekke van afkoms van die mense by wie hy die storie gehoor het), ter wille van die outentisiteit van die verhaal, gebruik. Dit herinner aan kontreiverhale waar die leser die waarheid van die vertelling veronderstel omdat dit tog nagegaan kan word. In sekere verhale word selfs oor die name van die storievertellers gedebatteer soos in die verhaal, *Loop soek vir my 'n mens* (39).

Hoewel Tajaat aanleiding gegee het tot die storie – wel nie padsaam nie, maar met 'n afdraaispoor (39), het laasgenoemde vir Colla die storie laat vertel. Hambidge (2007:8) noem dit 'n truuk wat Weideman hier gebruik om die outentisiteit van die verhaal te beklemtoon.

Die skryfproses as helende middel teen die sentrum se misbruik van mag is dikwels 'n onderwerp waarmee resente skrywers tematies werk in al die literêre genres. Hambidge (ibid.) noem dat Weideman, soos Hennie Aucamp en Abraham de Vries, reëlmatig op 'n behendige wyse gekyk het na die funksie van skryf.

#### **5.5.2.4 Virtuele voorstellings in jukstaposisie met die werklikheid**

Hambidge (2007:8) het dit ook oor die briljante wyse waarop virtuele voorstellings en die werklikheid in jukstaposisie geplaas word, en terselfdertyd 'n ou en nuwe lewe uitgebeeld word. 'n Donker prentjie word uitgebeeld oor geweld in die verhaal, Loki is moeg vir video-games, Lukas is moeg vir wag (47): geweld het so erg geraak dat selfs die gode nie meer kon ingryp nie. De Vries (2007:13) sien hierdie verhaal as 'n aanduiding dat, hoewel die verhale in *Newelig* dikwels as heling, as beskerming dien, 'n verhaal ook sy beperkinge het, want selfs die godefiguur wat die mees duiwelse onheile vir die ou Skandinawiërs moes verklaar, was nie opgewasse vir die onredelike geweld in die moderne samelewing nie.

#### **5.5.2.5 Karakterisering**

De Vries (2007:13) praat van Weideman se *geharde, bonkige, ruwe, en veral on-sentimentele figure . . . (soos Groot Gideon Erasmus in die verhaal, Tier) . . . wat byna nooit optree soos dergelike figure in ander verhale nie, wat as't ware sonder clichés weer nuut, vol stof en skete uit die werklikheid in die stories instap*. In hierdie verhaal is daar niks magies nie; dit is die harde, koue, wrede verhaal waarin waarheid nie versag kon word deur enige newelagtige misverstande of virtuele mooimakende beelde nie. De Vries (2007:13) glo dat dit

hierdie detail is, naamlik die *weer-soos-dit-werklik-is*, wat aan Weideman se werk, skeppings en herskeppings kwaliteit en oer-menslikheid gee.

#### **5.5.2.6 Ruimte van die landskap: ontugtering en verlies**

In verhale soos 'n Eenvoudige maal (1), Deur 'n spieël, Hinderlaag (23), Die dag toe Elvis gekom het, Eiland (62) en Memory sticks (119) bring die verteller 'n herbesoek aan die heimat, die familieplaas, of bloot die verlede. Maar anders as in die tradisionele kontreiverhale staan hierdie herbesoeke nooit in die teken van gemoedelikheid, nostalgie of patos nie; dit lei eerder tot 'n gevoel van ontugtering en verlies (Human, 2007:13). Die weglooppa in 'n Eenvoudige maal kom terug, maar as 'n tipe gestorwene, 'n liggaamlik verminkte karakter. Die skrywer-verteller in Deur 'n spieël beseft dat sy as 13-jarige 'n onskuldige man aan die pen laat ry het sodat haar pa vrygespreek kon word van wat met Hatta, die bywonersdogter, gebeur het. Van die twee jong boeresoldate in Hinderlaag is slegs twee lyke oor waarvan die monde vol sand gestop is. Die tronkvoël Jan Botha in Die dag toe Elvis gekom het, het sy mense se omgewing en hul drome permanent verander met sy daad van piromanie. In Eiland gaan Basson terug om die familiegrond te besoek wat hy so pas geërf het. Hy tref mense in ellende aan wat daarop aanspraak maak dat hulle dieselfde oupa as hy het. Die jong Nelis in Memory sticks se oom Jos (die verteller) vergesel hom terug na sy pa se plaas op 'n tipe pleitbesoek, want hy wil nie soontoe teruggaan om te boer nie. Hulle tref 'n onvriendelike, vyandige ruimte aan en 'n pa met 'n kyk in sy oë wat sonder blydschap of herkenning (125) regdeur hulle kyk.

In *Newelig* word die ontugtering waarskynlik die duidelikste in die verhaal, Deur 'n spieël, uitgebeeld. Anders as in die meeste verhale in die bundel, lê die inisiatief vir die storie in Deur 'n spieël nie in 'n oorvertelling nie, maar in 'n diepliggende onderbewussyn waaraan die verteller psigologies swaar dra.



Alles wat 'n mens skryf, is outobiografies, het iemand gesê. Maar 'n mens se geheue word oor die jare in sommige opsigte onbetroubaarder; dis waarom die verhaal nie vlot nie. Tog is daar iets in die storie wat my telkens weer daarna laat kyk (10).

Die skryfproses vir Jana duur jare:

Ek werk aan 'n ou, onvoltooide verhaal. Dit wou destyds nie vlot nie; dit het nou al vier keer van rekenaar tot rekenaar getrek (10).

### 5.5.2.7 Vertelling

'n Veelsydige vertellersperspektief is een van die aspekte wat 'n literêre kortverhaalbundel onderskei van kontreikuns, en Weideman beskik oor 'n veelvoud van vertellerstemme in die bundel *Newelig* (Human 2007:13). Hy beweeg ewe maklik van die manlike na die vroulike vertellersperspektief in *Memory sticks* en *Deur 'n spieël*; van volwassene na kleuter in *Eiland* en 'n Eenvoudige maal, van oumens na jongman in *Die lay-by bruid* (75) en *Kompres*, van ingeligte na plaasarbeider in *Hinderlaag* (23) en *Krismishaan* (108), en van wêreldreisiger na Weskusbewoner in *Die katte van Korčula* en *Bloedgeld* (69). As Weideman se vertellersperspektief vergelyk word met byvoorbeeld dié van Piet van Rooyen<sup>93</sup> wat 'n taamlik eensydige volwasse manlike vertellersperspektief daarstel, kom die leser onder die indruk van Weideman se geweldige virtuositeit en veelsydigheid as verteller.

Die verteller vervul die rol van fokalisator wat deur die skryf van die storie by die **waarheid** uitkom (Hambidge, 2007:8). Op 'n geloofwaardige wyse word daar oor die

---

<sup>93</sup> Die skrywer van onder andere die Boesman-trilogie, *Die spoorsnyer* (1994), *Agter 'n eland aan* (1995) en *Die olifantjagters* (1997).

karakters se ervarings verslag gedoen, op so 'n wyse dat die leser byna nie anders kan as om die verhaaldeure deur die oë van die karakters waar te neem nie (Human, 2007:13). Die verteller tree as katalisator op, en is dikwels wyser en sensitiewer as die oorspronklike verteller by wie die storie vir die eerste keer gehoor is. Dit bring mee dat skokkende gebeure, soos byvoorbeeld in *Deur 'n spieël en Tier*, so subtiel aan die leser oorgedra en so subliem belig word, dat **elke verdere lees nog dieper lae oopmaak**, want jy lees vorentoe en dan agtertoe. **(Die) verhale gee nie met die eerste lees sommer die 'geheim' weg nie** (Hambidge, 2007:8). Die verteller is dikwels die "stem" (aanhaling van CB) van diesulkes soos Annie in *Tier* en Trooi in *Bloedgeld* wat nie kon praat nie en nie hulle verhale self kon vertel nie.

### **5.5.3 'n Verdere interpretasie**

#### **5.5.3.1 Die bundeltitle en subtitels**

Die bundeltitle is gepas omdat die tema van die verhale met misleiding en vormloosheid te make het. Die subtitels op die voorblad verklaar: *stories loop nie padlangs nie* en *soos reën uit 'n wolkelose hemel*, wat ónder die outeur se naam op die voorblad verskyn.

Die dubbelsinnige title berei die leser voor vir meerduidige interpretasiemoontlikhede. Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (vervolgens na verwys as die *HAT*), verklaar *newel* as **(w)olke naby die grond, mis**, en *newelagtig, newelig* as (1) **(s)oo**s 'n newel: **dynserig, mistig**; en (2) as **(w)at nie duidelik, helder is nie; vormloos** (Odendal & Gouws, 2005:757). Verder sou die *newe*-konstruksie soos in *newe-lig* met al sy moontlike betekenissoos **sekondêr, wat saamgaan of vergesel**, of **gelykes wat naas mekaar gestel word**, ewe goed in die verhale kon neerslag vind. Laasgenoemde betekenis (**gelykes wat naas mekaar gestel word**), sou kon suggereer dat, omdat daar nie altyd duidelikheid is nie, die handeling, plek of tyd geassosieer word (vergelyk word) met, of naas iets geplaas word, wat wel bekend is.

Die ontwerp<sup>94</sup> van die voorblad roep die idee van vervloeiing op: 'n rotsagtige ruïne wat opdoem vanuit 'n newelagtige bolug, en wegsak in 'n ondefinieerbare donkerte aan die onderpunt. 'n Spookagtige maar helderkleurige horisontale streep “skyn” (aanhaling van CB) dwarsoor die voorblad en hul die ruïne in 'n bonatuurlike sfeer.

### **5.5.3.2 Die onbegryplike en onuitspreekbare, asook die bonatuurlike**

Tematies betrek die bundel die problematiek van die menslike bestaan wat dikwels oor die onbegryplike en onuitseglike gaan. Menslike verhoudings waarin wanhoop, misverstand en eensaamheid aan die orde van die dag is, asook wraak, skuld en onreg, is van die motiewe wat in die verhale aangetref word. Die bonatuurlike en die vervloeiing van werklikheid en illusie, is verdere konsepte, asook die skryfproses self.

'n Hele paar verhale vertoon 'n newelagtige storielyn waarin die werklikheid en die bonatuurlike of die illusie, vervloei. Nie net is daar sprake van 'n fisieke ruimte wat mistig en dynserig is nie; die mistigheid vind ook neerslag in die verhale vir verskeie redes: 'n onbetroubare geheue (*Deur 'n spieël*), 'n gedommel tussen slaap en wakker (*'n Eenvoudige maal*), 'n newel van totale onbegrip tussen mense in *Glas* (31), 'n vermenging van realiteit en virtuele illusie (*Loki is moeg vir video-games*, *Lukas is moeg vir wag*) en die vervloeiing van realiteit en (on)benewelde illusie (*Die dag toe Elvis gekom het*). Soms word die newel opgeklaar, en bly die karakters ontbloot staan teenoor die harde werklikheid. In *Die dag toe Elvis gekom het*, het Elvis vir goed saam met die rooknewel verdwyn, en oom Dakkies wat met die helm gebore is, het van toe af nooit weer gesigte gesien nie (61). Die magiese krag is verbreek.

In *Die katte van Korčula* ervaar die verteller sy uitstappie as spookagtig as hy vertel hoe hy deur 'n onsigbare mag of bonatuurlike aanraking gedwing is om voort te

---

<sup>94</sup> Die voorblad se ontwerp sou ook geskik gewees het vir 'n rekenaarspeletjie se omslag.

gaan. Die koue vingers van die newel (91) maak hom bewus van iets buite die normale of realistiese. Hy word op sy speurtog doelgerig begelei deur ses streng, spierwit katte. In Cirlot (1978:39) word katte geassosieer met die Egiptiese godin, Bast, wat die beskermster was van die huwelik. Dit sluit aan by die plot van hierdie speurverhaal waarin die verteller 'n relaas gee van Marco Polo se vrou, Ana, se wraak op haar man en sy minnares.

### **5.5.3.3 Die ruimte en tyd: 'n vervloeiing**

In die verhaal, *Deur 'n spieël*, vind die spookmotief neerslag in die volwasse Jana-verteller se gewaarwordinge tydens die herbesoek aan die plaas waar sy grootgeword het, en in die verhaal, *Die kuiergas* (94), verwag die verteller 'n kuiergas wat inderdaad sy opwagting maak, maar met 'n gelaat wat in onduidelikheid gehul is, terwyl die lang gestalte loop soos iemand wat ingedagte of hartseer is (99). Laasgenoemde dui vir die leser op 'n beskrywing van die verteller se oupa wat op sterwe lê.

Die newelagtigheid word nie tot die ruimte beperk nie, maar ook in die tydsaanbieding teruggevind. In die verhaal, *'n Eenvoudige maal*, begin die moeder haar storie vertel op 'n tyd van die dag as die natuur jou oë begin parte speel – teen die aand se kant, as die nag begin om die dag te versag en bome en klippe in ander vorms te verander (1). Die ingebedde storie vervorm met die verloop van tyd omdat die moeder dit nie altyd op dieselfde manier vertel nie. Die aand ná sy verjaarsdag, het die seuntjie by sy moeder aangedring dat sy weer die storie moet vertel, maar hierdie keer het die storie wanhopiger as die vorige kere geëindig, wat sou kon suggereer dat die blye afwagting op die terugkerende reisiger vir die moeder in ontugtering ontaard het. Die man wat terugkom, was nie die een wat sy geken het nie; hy was liggaamlik afgetakel (4). Daarmee was die storie voltrek; sy moeder het dit nooit weer vertel nie. Die verhaal eindig met die seuntjie wat wegdommel in die slaap, en bewus word van reën (hoewel daar nie 'n teken van 'n wolkie in die lug (was) nie, wat sou kon dui op sy moeder se tranes as sy die realiteit van haar

storie self interpreteer, en besef dat haar man – as hy na haar toe terugkeer – nie dieselfde sal wees nie (5).

Hierdie gegewe sluit aan by die subtitel soos reën uit 'n wolkelose hemel, en dui op die terapeutiese uitwerking van stories (wat ook in *Die donker melk van daeraad* opgeval het), en die vervaging en vervorming van die realiteit ten gunste van die meer verwerkbare illusie.

Dikwels gebruik Weideman 'n tipe uitsteltegniek. Daar bestaan byvoorbeeld 'n groot huiwering by die verteller in *Tier* om die storie te vertel. Dit dien as waarskuwing vir die leser om hom voor te berei dat die verhaalgewewe as sensitief bejeën moet word, en dat met ontsag daarmee omgegaan sal word. Dat die vertelling nie maklik gekom het nie, blyk uit die twee-bladsy lange inleiding, as't ware 'n regverdiging vir die storie oor Annie Erasmus se wraak. Dit dien as blyke van die outentisiteit van die verhaal, want wie sou nou oor so 'n ontsettende wreedheid wil berig net ter wille van 'n storie? 'n Verdere implikasie sou wees dat indien so 'n verhaal nie met die nodige piëteit bejeën word nie, die verteller nie simpatiek sou wees nie, maar gewoon sensasiebelus.

#### **5.5.3.4 Metatekstualiteit en die terapeutiese waarde van stories**

In *Deur 'n spieël* word daar gekonsentreer op die voortvloeiensels van die skryfproses, veral die terapeutiese waarde daarvan. Ook ander verhale dien as korrekatief vir die onregte wat gepleeg is teenoor dié wat swak is. In die lag-met-'n traan-verhaal, *Bloedgeld*, wreek Jennifer haar op die gangster, Danny Boy, wat ouma Duif omgestamp het en haar pensioengeld gevat het, en wat die swaksinnige Trooi verkrag het. So verdien Jennifer die bynaam, *Mother Teresa* en *Angel-Jenny* (71). En toe moes sy boonop gaan bieg nadat sy Danny Boy en sy makkers se drank met batterysuur gemeng het (74).

Die verhaal, *Tier*, dien as 'n korrekatief vir die onreg van die onbetrokke samelewing wat destyds 'n blinde oog gedraai het op die sware lyding van Annie Erasmus. Daar

word gewys op die feit dat die mens geneig is om van sy medemens se swaarkry af weg te draai en die inherente boosheid van die mensdom ongestraf te laat verbygaan. Wraak is die uitvloeisel hiervan.

Nog 'n verhaal wat ook as 'n korrekatief vir onreg dien, is *Die katte van Korčula* waarin Ana dubbel wraak neem: op haar man, Marco Polo, én op sy minnares.

Oor die terapeutiese waarde van die kuns is reeds baie geskryf, en hierdie aspek sal in hoofstuk ses in meer besonderhede aangespreek word. Om dít te vertel waarvan jy nog altyd weggeskram het, is die begin van 'n terapeutiese proses wanneer ou wonde “oopvertel” (aanhaling van CB) word, en die helingsproses kan begin, hoewel dit te laat was vir die Annie-karakter in *Tier*. In hierdie verhaal is dit eerder die verteller wat baat vind by die terapie, omdat die sware las van sy gewete, dat hy van die onreg geweet het maar daarvoor geswyg het, nou ligter is nadat hy die storie openbaar gemaak het.

Ook in die verhaal, *Eiland*, word die seer van die verlede oopgevelek as die verteller sy oupa se familieplaas besoek, en in die verhaal, *Memory sticks*, funksioneer die vertelling as 'n verwerkingsproses vir 'n seun wat deur sy pa verwerp word.

Die verhale, *Hinderlaag* en *Krismishaan*, werp lig op politieke onreg, en *Glas* dien as korrekatief op onder meer die banalisering van die koerantberigte oor die storm wat eenvoudige, arm mense soos oupa Moos se lyding miskyk.

#### **5.5.3.5 Virtuele voorstelling in jukstaposisie met die werklikheid**

Virtuele voorstellings deur elektroniese aparate soos rekenaars en kameras, word naas die werklikheid geplaas in die vertelde gegewe in 'n vyftal verhale in die bundel *Newelig*. Die *HAT* verklaar *virtueel* as 'n *voorstelling van die werklikheid; skynwerklikheid* (Odendal & Gouws, 2005:1315). Vir die verhale het dit die implikasie van 'n buitetalige aanwesigheid wat naas die talige werklikheid staan, maar gewoonlik dan slegs ter wille van interpretasie, hoewel dié grens in die verhaal, *Loki*

is moeg vir video-games, Lukas is moeg vir wag, opgehef word, en die virtuele en die werklikheid met mekaar vervloei.

In die vyf stuks verhale hierna, word die rekenaar en/of kamera ingespan om beelde op te roep in die vorm van skermbeveiligers en foto's geneem deur die amateur sowel as die professionele fotograaf. Video-speletjies goël met die werklikheid, en 'n elektroniese kamera vervul die rol van 'n sekuriteitswag. En as deel van die skryfproses word die rekenaar aangewend as skryfapparaat, 'n woordverwerker, vir die skrywer en die joernalis in *Deur 'n spieël* en *Glas*.

In die verhaal, *Deur 'n spieël*, laai die rekenaarman 'n foto van 'n kerkie as skermbeveiliging af op die rekenaar van die verteller. Dié virtuele voorstelling is toevallig 'n foto van dieselfde kerkie as dié op Jana se geboorteplaas, Kerkplaas. Die virtuele voorstelling van die kerkie word gejuksstaposisioneer met die werklike kerkie soos sy dit as kind onthou, en weer later ervaar het tydens haar herbesoek aan die plaas. Die fotografies-versorgde beeld van die kerkie dien as teenvoeter vir die werklikheid, waar verval op die plaas en skuld in die gemoed van die verteller, teenwoordig is, en die prentjie sou bederf. Sodoende word kommentaar gelewer op die wyse waarop die virtuele wêreld die lewe mooier kan voorstel:

as jy jou aandag – en jou kameralens – op die kerk sou toespits, kan jy nogal 'n heel besonderse foto daarvan maak . . . die hoek waarteen die foto geneem is, gee niks (van die verval) weg nie . . . dis byna asof die kerk nog gebruik word (12).

Sodanige interpretasie sou deur die titel van die verhaal gestaaf kon word in dié sin dat die harde werklikheid via 'n ander (sagter en vriendeliker) medium (die spieël, of die rekenaarskerm), geprojekteer word.

In *Glas* ervaar Rocco, die fotograaf, die gebeure op die dorpie wat hulle besoek het (eers die droogte en kort daarna die vloed) deur ander oë as die verteller. Hy openbaar

weinig empatie met die inwoners van die gebied wat deur die ramp getref word, en ervaar die gebeure eerder as

die soort geluk waarvan 'n vryskut net droom (36).

Die verteller, daarenteen, voel dat dit die taak van die joernalis is om die ramp se “grootsheid” (aanhaling van CB) ondergeskik te stel aan die lot van die mense wat daardeur geraak is:

Moes jy nie heel eerste iets oor die mense gesê het nie? En wat van die ellende daar anderkant die braksloot . . . (37).

Hierdeur word kommentaar gelewer op die media (verteenvoerdig deur faksmasjiene, kameras en skootrekenaars) wat 'n oorsigtelike, geredigeerde, en meer verteerbare beeld vir die kyker wil voorhou. Deur die melodramatiese te aksentueer, word die fokus wegneem van die ellende van die lydendes en stemloses.

In die verhaal, *Memory sticks*, verklap die titel reeds 'n virtuele betrokkenheid. Nelis, pas terug van die VSA af, wil fotografie sy beroep maak, maar sy pa wil hom terug hê op die plaas om te boer. Op pad plaas toe is sy nuwe kamera wat hy in die VSA gekoop het, vir hom 'n afleiding van dit wat vir hom voorlê, naamlik die ontmoeting met sy pa, 'n versoeningstog – die pleitbesoek (121), waarna hy nie uitsien nie.

Nelis stel belang in natuurfoto's, maar besef ook dat die fotograaf die werklikheid van die kyker kan weghou deur allerlei truuks of beeldmanipulasie (122), soos om nie dié gedeelte te laat sien van die stukkie brood as lokaas as die voëltjie gefotografeer word nie. Ironies besef hy dat dit nie eerlike natuurfotografie is nie, en daar word kommentaar gelewer op die sogenaamde natuurfotograwe wat die natuur ondergeskik stel aan hul jagtogte op soek na die perfekte foto. Hierdie virtuele gegewe word verder gejuksstaposisioneer deur die situasie te vergelyk met 'n **egte boer** (122) wat nooit die natuur sal versteur nie.



Wanneer Nelis en sy oom later op die plaas aankom, sien hulle die blink lemmetjiesdraad van ver af, en daarna die sekuriteitskamera wat op die paal by die plaashek gemonteer is, tesame met die kennisgewing: *Electrified, Stay Away* (124). As die pa te voorskyn kom met oë wat sonder blydschap of herkenning (125) dwardeur hulle kyk, is dit nie 'n verrassing nie. Die rit plaas toe wat 'n herinneringstog moes gewees het, eindig in ontugtering. Met hierdie slot wat geen hoop op versoening in die vooruitsig stel nie, weet die leser dat 'n sekere era (onder meer ook dié van gemoedelike kontreiverhale) moontlik vir goed verby is, en 'n ander realiteit, dié wat gedomineer word deur tegnologie, hier is om te bly.

In die verhaal, Loki is moeg vir video-games, Lukas is moeg vir wag, word die Noorweegse mitologie en geskiedkundige weergawes van rampe en geweld oor alle tye en oor die hele wêreld heen betrek. In die Noorweegse mitologie is Loki<sup>95</sup> die god van onheil of kattedwaad (hoewel nie noodwendig inherent boos nie), 'n komplekse karakter en 'n meester op die gebied van truuks wat boonop van vorm kon verander:

---

<sup>95</sup> Volgens die mitologie het Loki vir Balder doodgemaak met 'n pyl van 'n misteltak, die enigste plant wat nooit deur die godin Frigg aangesê is om Balder nie leed aan te doen nie. Om hom te straf, het die gode hom vasgebind aan drie rotse met 'n slang bokant sy kop waarvan die gif dan op sy kop sou drup. Sigyn, Loki se vrou, het egter die gif in 'n bak opgevang om hom aan die lewe te hou. Toe Loki later vry was, het hy teen Heimdal, (die wag van die gode wat buitengewoon goed kon sien en hoor, en in Weideman se verhaal as iemand in Odin se beheerkamer optree), geveg. Odin was die hoof van die gode, en sy rol was – net soos dié van vele van die Noorse gode – kompleks. Hy is onder meer gereken as die god van toorkuns, poësie en inspirasie. Balder, Loki se teenpool, was die seun van Odin en Frigg. Hy was goedhartig, en het geluk, goedheid, wysheid en skoonheid verteenwoordig. Uitbeeldings van Loki in die moderne kultuur is volop en varieer van dié van 'n skurk en kwaadwillige bedrieër tot dié van 'n goedhartige, dog ondeunde held. <http://en.wikipedia.org/Loki>; <http://en.wikipedia.org/wiki/Odin>. Toegang: 18/082007.

Wat sal ek nou word – perd? salm? valk? pylstert? (49).

In die verhaal word daar gesinspeel op Hitler in Europa, die besnorde Duitser (wat mense laat glo het) hy is die vader van 'n superras (47), Viëtnamoorlogsgeweld, necklacing in Afrika, en ook op New York, waar twee vliegtuie . . . 'n tweelinggebou (kerf) (50).

Parallel met die virtuele Loki-karakter se verhaal loop die verhaal van Lukas, die reële, aardse mens op die vinnige baan van 'n snelweg met sy vinnige motor én humeur. Die ooreenkoms in die name versterk die parallellisme van die twee karakters se stories en dien as voorspel tot die kreatiewe en die virtuele, maar ook tot die noodlottige sameloop van omstandighede: Loki se geliefde, Sigyn, kry dit reg om Loki se lot te verander deur die rekenaar se beeld te vries, presies op dié moment dat Lukas op die punt staan om met sy bofbalkolf op 'n seuntjie toe te slaan. Lukas is woedend as hy besef het dat die seuntjie hom op sy kamera vasgelê het op die oomblik toe hy (Lukas) aan die verkeerde kant van die pad by hulle verby gejaag het. Die gode wat deur die hele verhaal aanwesig is, kan hierdie keer nie ingryp nie, en die seuntjie sterf, want hoewel die beeld gevries is, het die kamera bly beelde uitstuur asof die fotograaf versteen het (50). Hoewel die jong fotograaf dood is, bly die kamera beelde versend totdat Lukas self deur die kameranale lens van sy slagoffer inkyk, en die verhaal eindig met die woorde: sy klein, wrede ogies (wat) by die skerm in(kyk) (50).

In die drama-opvoering is die tegnologie van belang. In *My plaas se naam is Vergenoeg* is daar gebruik gemaak van 'n gaasdoek waaragter tonele afgespeel het waarin geweld gesuggereer word (sien 6.7.6.2). Die tegniek is daarop gerig om die implikasies van die gewelddadige gebeure vir die toeskouer te suggereer, in plaas daarvan om dit reël uit te beeld. Deur middel van 'n silhoeët-effek, kon 'n illusie van geweld op 'n meer toeganklike wyse vir die toeskouer uitgebeeld word.

### 5.5.3.6 Vertelling

Omdat dieselfde tegniek van ingebedde verhale wat in *Die donker melk van daeraad* in *Newelig* terug te vind is, reeds bespreek is, sal hierna slegs vlugtig na die verhaal, *Tier*, verwys word.

In *Tier* is 'n eksterne verteller (of implisiete outeur) teenwoordig, asook meer as een interne verteller. Die eksterne verteller lewer sensitiewe kommentaar en redigeer die vertelling deur die verskillende interne vertellers aan die woord te stel. So word die eksterne verteller se ma as interne verteller ingebring, en sy is die een wat van die Annie-karakter (die slagoffer in die verhaal) geweet het, hoewel sy haar nie baie goed geken het nie. Die Ma-karakter stel op haar beurt nóg 'n interne verteller, Mietjie Gertse, aan die woord, wat nader aan die Annie-karakter staan. As die Ma-karakter dan Annie Erasmus se storie vir die eksterne verteller vertel uit (b)rokstukke hier en daar, skinderstories meestal, volkspraatjies (101), verklaar sy op 'n sekere stadium:

Kyk, dié deel van die storie het ek by Mietjie Gertse gehoor, . .  
..: ek kan vir die waarheid daarvan instaan (103).

En daarna volg die gewelddadige weergawe van hoe Annie se man haar as lokaas vir die tier gebruik het, en hy haar half verskeurd agtergelaat het, sý sending om die tier te vang, was afgehandel: hy het die tier wat sy plaasdiere vang, doodgeskiet, en Annie net daar gelaat om haar wonde self te versorg. Met die transformasie van die eksterne verteller via die eerste interne verteller tot by die volgende interne verteller, word steeds nader beweeg aan die kern van die storie en tree 'n verfyning van die oorspronklike vertelling in.

Die funksie van die ingebedde verhale vertoon ooreenkomste met die ingebedde tonele in die Weideman-dramas soos *Gyselaars* (sien 6.7.3.2) en *Die laaste ure van meneer Fabricius* (sien 6.6.3.2).

### 5.5.3.7 Tyd- en ruimteaanbieding

Human (2007:13) noem dat die rol wat herinneringe en (on)betroubare geheues speel, die verteller noop tot 'n a-chronologiese aanbiedingswyse. Op dié wyse word die versplintering van tydsvlakke vanweë die oorspronklike vertellers se onvermoë om van hul ervarings netjiese narratiewe te maak, gesuggereer.

Die verhaal, *Deur 'n spieël*, spring rond in tyd en ruimte, maar tydens die leesproses word die tekensisteem van die verteltekst gedekodeer en die los punte word min of meer saamgevat in die handelingsverloop.

Die a-chronologiese aanbieding van die gebeure loop parallel met die verteller se naderende besef dat sy self aandadig was aan die onreg wat gepleeg is. Die tydsafstand tussen gebeure gaan hand aan hand met die wêreld van die volwassene en dié van die onvolwassene. Dit stel die ontoerekenbare skuld van die dertienjarige Jana teenoor die toerekenbare skuld van Jana as volwassene wat met haar gewete moet saamleef.

Hambidge (2007:8) is van mening dat die verhaal **die Freudiaanse dimensie van die unheimliche** betree. 'n Ongewenste swangerskap, en die besef van wie die werklike vader was wat verantwoordelik kon wees vir Hatta se tragiese einde, word subliem belig. Deur die waarneming van 'n 13-jarige kind, en daarna, die wyser, gryser verteller en fokalisator wat aan haar verhaal skryf, word daar eers jare later by die waarheid uitgekóm. Aanvanklik het Jana, die volwasse verteller wat besig is om 'n verhaal te skryf, dit oor haar skrywersblok gehad wat volgens haar aanvanklike insig te wyte was aan die genadelose, aanhoudende wind in haar huidige geografiese ruimte, maar ook haar geborge ruimte van die landskap. Sy assosieer die wind met dié van die storm van '66 op die plaas, en dink aan die swanger meisie wat daardie dag in die kerkie omgekóm het omdat 'n houtkruis uit die muur losgeruk het en haar agter die kop getref het (7). Op hierdie stadium van die vertelproses blyk dit dat haar skuldbesef nog diep in die onderbewuste gesetel was. Soos die verhaal vorder, word sekere spatsels geheue oopgevelek wat haar nader bring aan die besef van wat regtig

gebeur het. Die terugflitse na die verlede word aangebied as herinnerings in die vorm van stemme en beelde. Sy besef dat sy haar geborge stadsruimte sal moet verlaat en 'n herbesoek aan Kerkplaas sal moet bring.

Eers tydens haar fisieke teenwoordigheid op die plaas, toe sy gekonfronteer word met allerlei spookbeelde en -stemme van die mense uit haar verlede, het háár aandeel in die gebeure tot haar deurgedring. Hierdie skuldbesef was waarskynlik altyd teenwoordig in haar onderbewussyn sedert sy die die Bybelteks, Amos 4:12 (*Maak klaar om jou God te ontmoet*) op die muur by De Aar se stasie gesien het.

Dit was nie Herman, die stoker, wat daardie dag by die kerkdeur agter Hatta aan ingegaan het nie. Ten slotte besef Jana hoekom haar verhaal nie voltooiing kon bereik nie. Sy sou dit moes oorskryf, omdat die Herman-karakter nie in die storie hoort nie; ander karakters, sy en haar pa, sal die nuwe en onbenydenswaardige rol van die sondebok moet vertolk. Eers tóé het die wind buite die kerk gaan lê.

Weideman se gepubliseerde drama, *My plaas se naam is Vergenoeg*, vertoon soortgelyke fragmentering in die ruimte- en tydaanbieding. Daardeur word die toeskouer die geleentheid gegun om die “volle verhaal” (aanhaling van CB) vir homself te konstrueer.

Ook assosiasies met *Herberg van die wit madonnas* word deur die verhaal, *Deur 'n spieël*, opgeroep, want soos Jana tot die insig kom dat sy haar verhaal sal moet oorskryf om die waarheid te laat seëvier, so besef Alice dat sy BJ moet dwing om aan die (ingebedde) toneel deel te neem sodat hy sy skuld kan beken (sien 6.7.5.1):

Die enigste manier waarop 'n mens kan verhoed dat . . . 'n voorspelling waar word . . . is om dit óór te speel (Weideman, 1991c).

#### 5.5.4 Slotopmerking oor *Newelig*

Weideman se verhale in *Newelig* vertoon 'n alsydigheid en 'n inherente dinamiese aard wat hulle in wese naby bring aan die drama waar handeling voorop staan. Bloedgeld leen hom daartoe om as 'n verhoogskets in die vorm van 'n eenvrouvoorstelling verwerk te word met die Jennifer-karakter se humoristiese en passievolle aanslag. Loop soek vir my 'n mens beskik ook oor so 'n moontlikheid, en sal waarskynlik met twee karakters vir die verhoog kan werk.

Die veelheid van perspektiewe, karakters en gebeure met die fokus op metatekstualiteit, en die leitmotiv van uitsê teen enige vorm van onreg ter wille van die stemloses én ter wille van die self, spreek van die literêre gehalte van hierdie kortverhaalbundel. Op die bladsy wat die inhoudsopgawe voorafgaan, verskyn 'n gedig met die titel, *Fotografie*, van Gerrit Achterberg wat die bundel opsom:

Het heeft weinig gescheeld  
of ik ging nimmermeer heen,  
zo in het gebeuren vastgehaakt;  
tot eenzelfde negatief gemaakt,  
onder het droomlicht dat ons bescheen.

Die gedig sou ook as motto kon dien vir die bundel, en vir die dramas wat in hoofstuk ses aan bod kom. Die vertellings gaan oor gewone mense wat dinge op gewone, en meer dikwels, op ongewone maniere doen, maar wat gevoelens oproep wat die leser laat met 'n skreiende onrus en hartseer. Maar deurdat dit opgeteken (of gefotografeer) is en in die dramas uitgespeel word, omdat daar nou 'n getroue weergawe (“negatief<sup>96</sup>”) bestaan van die gebeure wat beskryf is, kan die gedaantes, drogbeelde,

---

<sup>96</sup> Aanhaling van CB.

drome en onbeantwoorde hoop in die hart van die verteller, die skrywer en die leser tot rus kom onder die droomlig van laat-dit-dan-so-wees. Dit is ten minste opgeteken.

## **5.6 Gevolgtrekking: Weideman se kortverhaalbundels**

Weideman se fyn aanvoeling vir die karakters by monde van die vertellers, en die tiperende woorde wat hy hulle in die mond lê, word aangeprys deur literêre kenners en lesers. Kritici is van mening dat die erns waarmee hy sy vakmanskap uitoefen egter veroorsaak dat hy soms te doelbewus literêr te werk gaan, en sy verhale te uitgesponne en sentimenteel is.

In sy kortkuns kom die problematiek van die menslike bestaan aan bod. Menseverhoudings wat tot niet gaan betrek konsepte wat dui op grense wat oorgesteek moet word tussen wit en swart, man en vrou, buitestander en gemeenskap, kind en grootmens. Uiteindelik manifesteer dit in meer oorkoepelende grense waartussen die skeidslyn minder duidelik word en dikwels vervloei: goed versus kwaad, realiteit versus illusie, die alledaagse versus die numineuse, en uiteindelik ook die lewe versus die dood. Hieruit vloei verdere konsepte voort, soos sosiale kommentaar (rassekwessies, huwelike, inisiasie, ensovoorts) wat menslike emosies soos skuld, wraak, onreg, hebsug, trots en wellus betrek. Die mitiese en bonatuurlike word betrek, asook die skryfkuns self deurdat daar oor die waarde (of waardeloosheid) daarvan bespiegel word. 'n Vertelstrategie wat deurgaans in die bundel teenwoordig is, en in die Weideman-dramas deur middel van die toneel-binne-toneel strategie geëggo word, is die ingebedde storie. Met sy kortverhaalbundels het Weideman vir hom 'n volwaardige plek in die galery van kortvehaalskrywers gevestig.

Hierná sal die twee romans *Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas* (1997b), en *Draaijakkals* (1999a) bespreek word.

## 5.7 Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas (1997b)

### 5.7.1 Ontvangs

#### 5.7.1.1 Inleidend

*Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas* (1997b) (hierná *Die onderskepper*), is George Weideman se eerste roman vir volwassenes en is bekroon met die tweede prys in die *De Kat* en Sanlam<sup>97</sup> se Derde Groot Romanwedstryd.

*Die onderskepper* handel oor die laaste 50 jaar voor die millenniumwisseling, en die roman word deur Smuts (2000:49) beskou as die eeuwendingsroman, en in 'n vroeëre radiopraatjie as 'n substansiële roman wat gepubliseer is in 'n periode waarin daar feitlik net kortprosa tekste verskyn het (Smuts, 1998:4).

In ongeveer 1951 is daar 'n moord op 'n klein dorpie gepleeg, en die slagoffer was die skoonheid van die dorp, Sybokkie, maar net 16 jaar oud. Daar is nooit duidelikheid gekry oor of sy vermoor is en of sy verongeluk het nie, en die onopgeloste raaisel bly steeds oor die dorp hang. Later, net voor die eeuwisseling in die jaar 2000, vind 'n onverwagte dramatiese ontwikkeling plaas wat Viljoen (1998a:26) en Van Coller & Odendaal (1999:781) die belangrikste motoriese element in die roman noem as 'n groot erflating gemaak word waaruit die dorp voordeel kan trek, maar daar is 'n voorwaarde aan verbonde: slegs die persoon of persone wat die groot onreg wat op die dorp gepleeg is binne veertig dae in die vorm van 'n kunswerk kan vaslê, sal in aanmerking kom vir die erflating van DM28 miljoen. 'n Verdere voorwaarde is dat minstens twee-derdes van die bedrag ten bate van die gemeenskap in 'n trustfonds gestort moet word.

---

<sup>97</sup> Die wedstryd is in samewerking met Radiosondergrense, die Suid-Afrikaanse Lugdiens en die Stigting vir Skeppende Kunste aangebied.



Aan die einde van die roman breek die nuwe millennium aan, en 'n wonderwerk vind plaas as die water in die droë put weer begin borrel. Volgens Van Coller & Odendaal (1999:781) vergoed dié gebeurtenis vir die feit dat die prysgeld uiteindelik nie uitbetaal word nie. Sodoende word ook iets van die skande van die dorp, naamlik sy rassistiese verlede van gedwonge verskuiwings en rassevooroordele, uitgewis (ibid.).

Die romangegewe het sy ontstaan te danke aan 'n reis wat Weideman en sy dogter, 'n ywerige filatelis, in 1996 na Bloemfontein via talle klein dorpieë onderneem het om die Junior Nasionale Seëlskou (JUNASS) by te woon. Medeverantwoordelik vir die verhaaldebeure is ook Weideman se eie dorpservaringe as kind en later as onderwyser wat gekulmineer het in 'n behoefte om 'n dorpsroman te skryf (Weideman, 1999f:1). Inligting oor die filatelie word in 'n bronnelys agterin die roman onder “Erkennings” vermeld.

Weideman se roman word oor die algemeen hoog aangeslaan, en Viljoen (1998a:26) spreek haar waardering uit vir die skrywer se vermoë om 'n boeiende storie te vertel, om mense en landskappe fyn waar te neem, om aan te sluit by aktuele gebeure en om diepte aan sy werk te gee deur die byhaal van verskillende verwysingsvelde. Loock (1998:6) noem dit 'n boek wat baie plesier verskaf en jou dwing om dit weer te lees. Sy praat van die vlymskerp humor wat ruimskoots opmaak vir steurende foutjies en inkonsekwentheid – byvoorbeeld die gebruik van 28 miljoen rand in plaas van 28 miljoen mark (5).

Loock (1998:6), Morgan (1998:8) en Du Plessis (1998:11) is van mening dat *Die onderskepper* die leser sterk herinner aan Friedrich Dürrenmatt se *Besoek van die ou dame* deurdat 'n voormalige inwoner van die dorp 'n fortuin aan die kwynende dorp bemaak op voorwaarde dat 'n ongespesifiseerde dorpsdwaling herstel word.

Kritici toon nie dieselfde mate van waardering vir sekere aspekte van die roman nie. So vind Olivier (1998:8) dat die gesprekke oor die seëls nie altyd die beoogde doel bereik het, terwyl Viljoen (1998a:26) die rol wat seëls en die filatelie in die roman speel, juis aanprys as **(e)en van die sjarmante trekke van die roman (. . .) en dat dit meer as net 'n onderhoudende spel is.** Olivier (ibid.) is van mening dat Weideman se roman nie as toekomsroman geslaag het nie as gevolg van die feit dat moraliteit aan bod kom en dit waardesisteme vir die toekoms problematies maak in 'n vinnig veranderende wêreld. Feitlik lynreg teenoor hierdie beswaar verklaar Smuts (1998:3) dat *Die onderskepper* **sekerlik presies (is) wat 'n mens van 'n eeuwendingsroman sou verwag.** Hy opper egter beswaar teen insidente en karakters wat nie genoeg reliëf kry nie, en teen die feit dat vir 'n roman wat sterk op die realistiese steun, sommige insidente soos tant Ragie se begrafnis, te absurd voorkom. Vir Olivier (1998:8) lê die bekoring van *Die onderskepper* weer juis primêr in die karakterisering deurdat Weideman genuanseerde karakters skep, hoewel hy vind dat Arend Visser se terughou van inligting nie strook met sy karakter nie.

#### **5.7.1.2 Bundeltitel, subtitel, motto's en omslagontwerp**

Weideman het 'n lys van ag<sup>98</sup> moontlike titels gehad, waarvan twee in die finale titel figureer. Die eerste werkstitel waaronder Weideman die teks voorgelê het, was *Die dorp wat op 'n posseël pas*. Dit het later die subtitel geword (De Villiers, 1999:1).

Afgesien van die betekenis van *onderskep*, naamlik om iets in die hande te kry, maar ook om seker te maak dat die artikel nie die eindbestemming bereik nie, heg De Villiers (1999:1) ook die betekenis van *stilte* aan die titel. Arend, die hoofkarakter, moet stilbly omdat hy te veel inligting het, (en omdat hy as onderskepper nie

---

<sup>98</sup> Die ander ses moontlikhede was *Onbekende vertroueling*, *Liewe/Geagte onderskepper*, *Heil die Leser*, *Die leser*, *Poste restante* en *Volmaakte vertroueling*.

uitgevang wil word nie), maar hy skep ook stiltes deur seker te maak dat sekere inligting nooit by die regte bestemming uitkom nie.

Uit die lys van titels wat Weideman aanvanklik in gedagte gehad het, word die postmodernistiese intensie van die roman duidelik deurdat 'n beroep op die leser gedoen word om deel te word van die interpretasie van die narratiewe proses, want De Villiers (1999:1) glo dat met sy finale titelkeuse die leser nogmaals betrek word, en medepligtig word met dié wat weet, maar ook met dié wat opkrop, en met sensors van die inligting.

Vir Weideman (1999f:5) roep die titel, naas die begrip *interceptor*, ook die moontlikheid op van die mens as *onderSkepper* teenoor Die Skepper, tot in die mens se godspelery. Daarby wil die titel saam met die put-water-beeld soos op die ersatz-seël agterop die omslag, suggereer dat 'n mens diep moet gaan skep om by Die Waarheid uit te kom (ibid.). Hy self bestempel die aanwesigheid van 'n titel en 'n subtitel as 'n outydse styl wat hy gevolg het (Grobler, 1997:4).

Die subtitel verwys enersyds na die hoofkarakter se beroep: Arend Visser is nie net posmeester nie, maar ook 'n ywerige filatelis. (Vandaar ook die seël van die visarend, die oog wat alles dophou, op die titelblad.) Andersyds word dit 'n aanduiding van 'n klein dorp met 'n beperkte ruimte, maar ook 'n dorp wat 'n tipe mikrokosmos word, soos dikwels in die literatuur gebeur (Van Coller, 2006b:102).

Saam met Peter Blum se gedig as die eerste motto word 'n groepsgevoel opgeroep. De Villiers (1999f:7) interpreteer dit as verwysend na 'n trop kuddediere wat voortgedryf word deur 'n kollektiewe soeke. Hy beskou die tweede motto (die Chesterton-epigraaf) as 'n bewys dat die skrywer (die ondersoeker) altyd deur die trop uitgestoot sal word, want stilte is belangriker as die waarheid. Vir Weideman (1999f:1) is die Chesterton-motto van belang vanweë die paradokse wat spanning bewerkstellig tussen bestaan en nie-bestaan, tussen syn en skyn, tussen **legend** en **book**, tussen

sane en mad, tussen people en one man. Hy voer dit verder deur fiksie teenoor feit, verdigsel teenoor waarheid en bieg teenoor lieg te stel. Ten opsigte van die Blumgedig roep die konsep dorp 'n eindelose rits teenoormekaarplasings op waarin dit vir Weideman (ibid.) gaan oor die feit dat betekenis op 'n onvasstelbaarheid, 'n tipe rusteloosheid rus.

Dick Grobler se puik bladontwerp beeld die lotsverandering van die dorp uit (Morgan, 1998:8). Op die voorblad is die put toe, terwyl die agterblad 'n oop put uitbeeld wat dui op die openbaarmaak van die onregte wat op die dorp plaasgevind het.

### **5.7.1.3 Die onderskepper as dorpsroman**

Van Coller (2006b:102) beskou die *Die onderskepper* as behorende tot die tweede golf dorpsromans wat as genre in die huidige literêre bestel 'n kernposisie in die Afrikaanse letterkunde beklee. Die dorp verteenwoordig dikwels 'n mikrokosmos in die literatuur, en derhalwe 'n beeld van Suid-Afrika. Die posseëls van oor die hele wêreld aktiveer so 'n omvattender ruimte (Smuts, 1998:3). Geheime moet dikwels ontrafel word, en in Weideman se roman gaan dit juis oor geheime wat verswyg word. As deel van die politiek-ideologiese konteks staan die negatiewe kenmerke van dorpe dikwels voorop. Looek (1998:6) verwys na subtemas wat uit hierdie aktuele aanbod voortvloei, soos onder meer homoseksualiteit, aborsie, rassisme, demokrasie, die herwaardering en herskryf van die geskiedenis en besinning oor die aard van kuns en kuns as vorm van belydenis. Hierdie motiewe is sonder uitsondering aanwesig in *Die onderskepper*.

### **5.7.1.4 Ooreenkomste met die Waarheids- en Versoeningskommissie**

Van Coller (1997:18) glo dit is naïef om te dink dat die Waarheids- en Versoeningskommissie die volle waarheid aan die lig kon bring, maar gee toe dat dit verskeie mense die geleentheid gebied het om aan hul stories gestalte te verleen. Dit word 'n terapeutiese proses waardeur skuld eerder verwerk word sodat die Afrikaanse

gemeenskap juis deur kennis van die verlede, die verlede oorkom. (Vroeër is skuld volgens die psigoanalitiese metodes verwerk.) Daar word sterk op Haydon White<sup>99</sup> en Ankersmit<sup>100</sup> se uitgangspunt gesteun dat stories die moderne mens kan help om sy wêreld beter te verstaan en hom selfs tot kennisproduserende aktiwiteite vir die toekoms kan aanspoor. Skrywers is reeds van die begin van die Afrikaanse letterkunde gemoeid met 'n aktualiteitsdrang, dus word die aktuele hede soms belangriker geag as die verlede. Hierdie gemoeidheid sluit vertellings, oratuur, mites en sages, met ander woorde, **informele geskiedskrywing** in (Van Coller, 1997:12).

'n Polemieë het ontstaan rondom die terapeutiese waarde van die narratief as 'n metode om skuld en trauma te verwerk. Aan die een kant neig Van Coller (1997) se siening tot 'n optimistiese evaluering van die narratief as verwerkingsmetode. Hierteenoor staan Phillip John se beskouing wat meer pessimisties van aard is, en verwys na die heersende waansinnige benadering tot skuld (Van den Berg, 2009:16). Bezuidenhout (2009:25 – 58) ontleed die genoemde polemieë en gee Van Coller gelyk in sy gevolgtrekking dat die narratief wel as 'n verwerkingsmetode vir trauma 'n substantiewe rol het om te speel.

*Die onderskepper is 'n sprokie oor Suid-Afrika, die nuwe en die oue, of liewer, hoe die nuwe erfenis die oue moet verwerk* (Morgan, 1998:8). Dit gaan oor die afrekening met die verlede, 'n soort Waarheids- en Versoeningskommissie (hierna WVK), waar elke lid van die gemeenskap skuld moet aanvaar en dit moet bely, sonder dat die spesifieke aard van die oortreding gespesifiseer word. Volgens Roos (1998:32), vang die slottoneel van die roman die betekenis van die WVK vas, want as

---

<sup>99</sup>*Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* (1978) Baltimore and London: Johns Hopkins Press.

<sup>100</sup> *De navel van de geschiedenis. Over representatie en historische realiteit.* (1990) Groningen: Historische Uitgeverij.

die posmeester en die dorpsdokter moet saamspan om die agtergelate dokumente van hulle vriend, die onderwyser, te begin sorteer, sê die posmeester:

Kom sit, dokter Schoonraad, . . . Ons moet praat oor wat ons gaan weggooi en wat ons gaan behou (284).

Van Coller (2002:304-308) is van mening dat die hoofstroom van die Afrikaanse prosa teen die middel van die laaste dekade van die twintigste eeu gemerk word met beskrywings soos *geobsedeer met die verlede* en 'n *Waarheidskommissie in die kleine*. Verder word daarop gewys dat die deurlopende tema in drie<sup>101</sup> ander romans van toonaangewende skrywers dui op die onmoontlikheid om die verlede te herwin en daaraan objektiewe gestalte te gee. *Vir 'n werklik sinvolle voortbestaan is versoening noodsaaklik en dit verg vergifnis en self die vergeet van wandade uit die verlede* (ibid.:308).

De Villiers (1999:6) sluit hierby aan: *Al wat enige intelligente wese oor so 'n proses kan sê, is dat dit altyd onvolledig sal wees . . . Die waarheid sal nooit vir twee mense aan die teenoorgestelde kant van die draad dieselfde lyk nie. Uiteindelik is daar vir baie dinge in die lewe geen klinkklare antwoord nie.* Hierdie uitspraak som die onvaspenbaarheid en die gebrek aan 'n finale antwoord in *Die onderskepper* op. De Villiers (ibid.:7) is van mening dat hierdie boek eerder gaan oor die soeke na identiteit as na waarheid of die identifisering van 'n skuldige. Volgens Van Coller (1997:18) is die terapie van die verhaal daarin geleë dat nie alleen die skrywer self daardeur sy skuld verwerk nie, maar ook die leser wat *verplig word om saam te skryf aan hierdie groot*

---

<sup>101</sup> *Vuur op die horison* (2000) deur Engela van Rooyen, *Op soek na Generaal Mannetjies Mentz* (1988) deur Christoffel Coetzee, en Karel Schoeman se trilogie, *Stemme* (1993 – 1998).

**storie** sodat daar met die verlede afgereken kan word, en uitgereik kan word na 'n nuwe toekoms. Daar is 'n gerigtheid op die verlede waarin die **waarheid** aan die lig gebring moet word, **skuld uitgedeel word, waar soms vrygespreek word en (dalk té selde) vergewe word** (Van Coller, 1997:13).

#### **5.7.1.5 Kuns as transformasie-middel**

Net soos in *Die swye van Maria Salviati* (Etienne van Heerden), word kuns as transformasie-middel uitgebeeld in *Die onderskepper*, wat meebring dat die verlede saam met die hede kan bestaan, en kuns 'n **fantastiese vorm van protes** word waarin die **naïewe verwondering en primitiewe ervaring** van die kunstenaar voorop staan (Botes en Cochrane, 2006:29).

Viljoen (1998a:26) beskou al die kunsvorme wat in die verhaaldebeure in *Die onderskepper* beoefen word en wat opbou tot aan die einde wanneer die kunswerke beoordeel word, as bydraend tot die spanningslyn as die geheime van die dorp langamerhand onthul word. Die rol wat seëls speel, skakel met die inhoud van die gebeure en die roman kulmineer in 'n **reuse-konsert-cum-partytjie** met Piet Hoed se toneelstuk sodat grense tussen kuns en werklikheid vervaag in die karnavalagtige atmosfeer. Uiteindelik kan daar nie met sekerheid gesê word wie vertolk watter rolle nie, en wie skuil agter die verskillende maskers nie.

Morgan (1998:8) sien *Die onderskepper* – vanweë die toekenning van 'n beloning as 'n weninskrywing – as 'n knipoog van Weideman se kant af in *De Kat* en Sanlam se rigting, om die ope vraag te stel of gemeenskapsbewussyn ooit spontaan sal ontwikkel as daar nie geld op die spel is nie. Hierdeur lewer die skrywer kommentaar op die toekenning van literêre pryse wat tog nie die oplossing is vir gemeenskapsbewussyn nie. Soos reeds genoem, het Weideman die tweede prys gewen in die kompetisie: **(d)ie skeppingsproses en geldelike ondersteuning is immers onafskeidbaar . . . (ibid.)**.

Van Coller (2002:310) wys ten opsigte van *Die swye van Mario Salviati* (Etienne van Heerden) hoe kunsskepping die teenpool van inperking is tydens die proses van onthulling. Dit geld ook vir *Die onderskepper* deurdat die rol van kuns in die transformasieproses deurlopend aan bod kom.

In die roman word 'n wye verskeidenheid van kunsvorme betrek (storievertelling, musiek, naaldwerk, kookkuns, fotografie, beeldhoukuns, skilderkuns en drama), waardeur die dorp die geskiedenis van die gepleegde onreg moet uitbeeld. Die toneelstuk wat opgevoer word, is volgens Smuts (1998:3) die sterkste allegoriese gedeelte in die roman, en die funksie daarvan sal in hoofstuk ses verder aandag geniet.

Op Salpeterput vervloei fantasie en realisme as die normale grense van tyd en ruimte oorskry word (Roos, 1998:32). Ouma Ragie is op 120 jaar nog springlewendig en 'n spooktrein loop saans verby. Op die dorp word Slamse en toordery aangetref en die atmosfeer van fantasie en realisme bou op na die einde van die roman toe.

#### **5.7.1.6 Die simboliek van put, dorp en water**

Die put is die middelpunt van die gebeure op Salpeterput, en die toneelstuk aan die einde van die roman speel rondom die put af. Die toegemesselde put (waarvan die water ná 'n aardbewing opgedroog het), sou die verborge verlede kon suggereer en verkry allegoriese waarde wanneer die water terugkeer nadat die dorp sy skuld bely het. Eers wanneer die magiese oorgeneem het, kom die water terug, en word die put weer gebruik vir sy aanvanklike doel, naamlik om helende water te gee (Smuts, 1998:3). Wanneer Sybokkie in die toneelstuk aan die einde van die roman weer na die lewe terugkeer en al op die rand van die put begin dans (279), begin die water weer loop. Die dorpsleuse, *Ons put ons hoop uit die dieptes*, wat volgens Weideman (1999f) - **soos alle slagspreuke . . . hol klink**, stel 'n ideale situasie voor, terwyl die waarheid agter die retoriek verberg word.

Die dorp, Salpeterput, is 'n plekkie in die middel van Suid-Afrika wat deur nuwe paaie uitgerangeer is. Die feit dat Salpeterput beskryf word as die geografiese



middelpunt van Suid-Afrika, en die feit dat die buurdorp **Eden** heet, beskou Van Coller & Odendaal (1999:782) as 'n aanduiding dat 'n bloot realistiese interpretasie van die dorp as dorp nie voldoende is nie. Verder word daarop gewys dat die dorpsuitleg boonop verwant is aan die didaskalia by 'n opvoering (*Putsonderwater!*) waar die toegemesselde put (as beeld van 'n verdronge en toegemesselde verlede) sentraal op die verhoog staan (ibid.:782). Op die oog af het 'n dorp min geheime, maar is dikwels 'n smeltkroes van bedrog deurdat almal alles van mekaar af weet, maar tog voorgee dat niemand iets weet nie (Olivier, 1998:8). Die dorp voer 'n ondergrondse bestaan: daar heers

'n vlegwerk van geheimhouding; gemeenskaplike skandes waarvoor broederlik of susterlik geswyg word (5).

Een van die outentifikasietegnieke wat Weideman gebruik, is die kaart wat aan die leser voorsien word. Morgan (1998:8) wys daarop dat kaarte egter tweedimensioneel is, wat 'n komposisionele voorstelling van die intrige daarstel, en dat die waarheid dieper lê. Weideman (1999f:2) waarsku dat daar van meet af aan verskeie tekens in die roman is wat dui op die **uitgesproke verbeeldingskarakter** van die dorp. Daardeur moet die leser bedag gemaak word op die feit dat die dorp eintlik 'n mikrokosmos is en dat allegorie met realisme verweef word. Die kaart wat Arend geteken het en wat veronderstel is om die leser te oriënteer, maar besliste onrealistiese trekke het, is nóg so 'n teken.

Die kwessie van afrekening herinner aan die Bybelse sondvloed. Morgan (1998:8) bring die sondvloed in verband met die syfer 40 wat die aantal dae verteenwoordig waartydens die kunswerk gemaak moet word, op voorwaarde dat *kreatiewe kunsproses* gelees moet word in die plek van *skoonwas met water*. Water word eerder teruggehou in die roman (anders as in die sondvloed), en die helende water kom eers weer terug ná die groot dorpsfees. Die syfer 40 dui verder daarop dat die roman 40 hoofstukke lank is, wat sou kon suggereer dat die gebeure per dag opsygesit word vir

die dorpsbewoners om by die waarheid uit te kom deur middel van hul skeppende aktiwiteite (Morgan, 1998:8).

#### **5.7.1.7 Die seëlmotief**

Die verwysing na seëls dra by tot die struktuur van die bundel, en Viljoen (1998a:26) beskou dié seëlmotief as 'n leitmotiv. Uit Arend se belangstelling in die filatelie en sy briefwisseling met dr. Dennis daaroor blyk dit dat daar mettertyd belangrike lewensinsigte na vore kom wat aan die roman 'n **besondere diversiteit en kleur** gee (ibid.). Afgesien van die feit dat elke hoofstuk met 'n afdruk van 'n seël begin, word dit ook van 'n verbale opskrif voorsien wat op een of ander manier met die betrokke hoofstuk verband hou.

Volgens Looek (1998:6) vervul die seëlmotief verskillende funksies. Soms dui dit op die hoofgedagte in die hoofstuk, soms beklemtoon dit 'n aspek wat in die hoofstuk minder aandag kry, en soms vul dit bloot die hoofstuktitels aan. Sy verwys byvoorbeeld na hoofstuk 10 met die opskrif, *Kruis- en dwarssteke*, waaruit afgelei kan word dat die naaldwerkprojek ter sprake is. Die seëlafbeelding van prinses Diana daarby, bring weer 'n addisionele besinning oor die aard van simbole na vore (ibid.). Ten opsigte hiervan verwys Weideman (1999g:4) na die feit dat Sybokkie as dorpsikoon, net soos prinses Diana ook, voete van klei het.

Etniese suiwering en rassebewustheid word opgeroep deur die Hitler-seël uit die Nazi-tyd en die weermagstempel, GESENSOR, wat oor die seël by hoofstuk 17 gedruk is. Die seël ter herdenking aan die gestremdes in hoofstuk 19 hou verband met die verlamde Bertha-karakter, die gemarginaliseerde, die een wat deel uitmaak van die dorpskande omdat sy verkrag is en omdat hulle toegelaat het dat 'n skelm geloofsgeneser haar valse hoop gee om weer te loop.

Die Ugandese seël op die titelblad met die afbeelding van 'n visarend daarop, dui op die verteller, Arend Visser, wat gebeurde op die dorp met arendsoë dophou, en as samevatting van die bieging-proses waardeur die dorp geworstel het, verwys Weideman

(1999g:4) na die seël wat by die laaste hoofstuk getiteld **Aflaat** gebruik word. Die term *aflaat* beteken dat as jy bieg, jy vergewe word, en dit word omvat in die tema van die roman met verdere uitvloeisels na die prosesse in die WVK. Die woord **Ablösung** relativeer egter die idee van aflaat omdat dit in die filatelie 'n totaal ander betekenis het.

In sy praatjie oor die seëlmotief in *Die onderskepper* bring Weideman (1999g) 'n hele aantal van die seëls in die roman ter sprake. Hy verklaar dat die ironiese aanwending daarvan 'n dimensie van bevraagtekening bybring wat nog ander vlakke van betekenis wil oproep, en beskou *Die onderskepper* in vele opsigte as 'n emblematiese roman wat aansluit by Middeleeuse kunsvorme waar simbole in die vorm van grafiese voorstellings optree om die verhaal te ondersteun. Hy wys daarop dat Arend se seëluitstalling die enigste kunswerk is, behalwe enkele grepe uit Piet Hoed se toneel, wat die leser eerstehands kan ervaar. Die seëlkode bied volgens hom op mimetiese vlak 'n manier om by 'n “oplossing” vir die moordraaisel uit te kom.

Dikwels is die seëls op 'n ironiese wyse betrokke by die inhoud, byvoorbeeld in hoofstuk 1 waar die Lundy-gedenkseël saam met die hoofstukopskrif, **Care of The Postmaster**, die beroep van die posmeester as 'n hoogs gerespekteerde beroep uitbeeld, terwyl die leser beseft dat Arend sy magposisie misbruik deur die briewe oop te stoom.

Weideman (1999g) wys verder daarop dat verskeie seëls die watermotief ondersteun, byvoorbeeld dié van die visarend op die titelblad, die simbool van suiwerheid en lewe (hoofstuk 5), die druipsteengrotte (hoofstuk 12) en die meermin (hoofstuk 18).

#### **5.7.1.8 Karakterisering**

**Bekende dorps(arge)tipes** kom voor in die meeste Afrikaanse dorpsromans (Van Coller 2006b:100). Roos (1998:32) wys daarop dat die inwoners van Salpeterput 'n tipe galery van karakters vorm: die homoseksuele kunstenaar, die lesbiese polisiekaptein, die dorpsboer, die teruggetrokke oujongnooi, die eksentrieke

dorpsdokter, die ou onderwyser, die Nazi, die beduiwelde boer, die gekwelde Veiligheidsman, die ambisieuse burgemeester, die ontugtige godsman, ensovoorts. Dit impliseer ook 'n lys van individuele sondes soos rassehaat, aborsie, ontug en aggressie. Elkeen van die dorpenaar-karakters vertel van sy of haar ervarings uit eie perspektief terwyl teenstrydighede opduik wat dit haas onmoontlik maak om die geskiedenis te ontsyfer.

Saam met die seëlmotief waarin twee seëls uitgebeeld word wat perfekte teenpole van mekaar is (Hoofstuk 15), word karakters ook lynreg teenoor mekaar opgestel. Teenoor Sybokkie, simbool van ampse volmaaktheid word haar **negatief** (ook die titel van Hoofstuk 19), lam Bertha Stroebel opgestel. Bertha gebruik later Sybokkie se foto om manne aan die grens so ver te kry om vir haar te skryf (136).

Die vrouekarakter en haar emosies is kenmerkend van die tweede golf Afrikaanse dorpsromans (Van Coller, 2006b:102). In *Die onderskepper* word die grondpatroon aangetref: dit is 'n vrou, Sybokkie, wie se geskiedenis **die katalisator** is vir die onthulling van die dorp se verlede (ibid.).

Hoewel die meeste van hierdie tipe karakters karikatuuragtig geskets word, verkry sommige van hulle (soos Oudokter en meester Brewis) meer geartikuleerde personasies. Smuts (1998:3) verwys ten opsigte hiervan na meester Brewis se brief aan die einde van die roman waarin hy die toestand op Salpeterput gelykstel aan die lot van 'n beskawing wat ten gronde gaan. Die posmeester, die dorpsdokter en die skoolmeester is gewoonlik die mense wat die meeste van die dorp af weet. Daarom speel hierdie drie karakters – tesame met ouma Ragie – 'n belangrike rol in die roman.

#### **5.7.1.9 Vertelling**

As interne eerstepersoonsverteller redigeer Arend Visser die netwerk van die dorpsvertellings, en as gevolg van sy posonderskeppingsaktiwiteite verkry hy as verteller **byna alwetende kwaliteite** (Morgan, 1998:8). Morgan (ibid.) is ook van

mening dat die verteller se onwettige kwaliteite die generiese diversiteit van Piet Hoed se toneelstuk (*Die wensfontein*) wat hy aan 'n regisseur in Kaapstad gepos het, verklaar. Arend is 'n onbetroubare verteller ten spyte van die feit dat hy (hoewel effe onbeholpe) kommentaar lewer op gebeure deur middel van sy belangstelling in die filatelie (en sy seëluitstalling).

Teen die keuse van Arend Visser as verteller het Smuts (1998:4) nie beswaar nie, maar wel teen die feit dat **mens te dikwels die gevoel kry dat hy nie in terme van sy gesuggereerde aard praat nie**. Smuts (ibid.) voer verder aan dat Arend se woordeskat te gesofistikeerd is vir die persoon wat hy veronderstel is om te wees, selfs met inagneming van die feit dat hy veel kontak het met ontwikkelde persone soos die dokter en die skoolmeester.

Olivier (1998:8) stel dit dat Arend Visser se vertelling as 't ware Weideman se roman word, en sý inskrywing is vir die groot prys waarvan daar in die testament sprake is. Die verhouding outeur-verteller dui op een van 'n manipuleerder, hoewel Weideman (1999f) daarteen waarsku dat die skrywersintensie nie noodwendig dit is wat die leser ervaar nie. Die leser (beïnvloed deur sy eie ervaring en persoonlikheid) tree as medeskrywer op in die teks as onvoltooide kunswerk.

Briewe as ingebedde stories speel 'n belangrike rol in die roman deurdat sommige hoofstukke grootliks uit briewe bestaan. Weideman (1999f:4) beskou briefwisseling as 'n kode vir kreatiwiteit. Grobler (1997:4) haal Weideman aan: **Skryf kom van jou onvermoë om die wêreld te probeer verstaan en daarvoor antwoorde te vind. Op die ou end sit jy met meer vrae as antwoorde.**

Dit is een van die Weideman-kenmerke dat ingebedde stories dikwels in die vorm van briewe ingebou word. Belangrik vir die speurverhaal is die brief van Sybokkie aan haar suster in Hoofstuk 2, en dan weer die nota (gerig aan Sybokkie) van Die Sirkel van Ses in die laaste hoofstuk. Die destydse brief van Sybokkie aan haar suster is nooit afgelewer nie, en het 48 jaar lank in die wêreld rondgeswerf voordat dit weer op

Salpeterput uitgekome het. Dan, 40 dae voor die eeuwending, kom die moord weer op die voorgrond as Arend die brief onderskep. Saam met 'n later brief van Oumeester ná sy dood, kry Arend die nota wat veronderstel was om destyds, jare gelede voor Sybokkie se moord, haar brief aan haar suster te vergesel het. Om een of ander rede het Oudokter dit teruggehou. Miskien sou die moordraaisel destyds as gevolg hiervan 'n ander motief, dié van rassehaat, gekry het.

#### **5.7.1.10 As speurverhaal**

As speurverhaal vergelyk De Villiers (1999:8) *Die onderskepper* met Sonja Loots se verhaal “Spinning through<sup>102</sup>”. Du Plessis (1998:11) verwys na Etienne Leroux as dié skrywer wat vanweë die misterie (die **whodunit**) die speurverhaal benut **tot by die grense van die genre**, terwyl hy *Die onderskepper* as oninteressante leesstof met 'n teleurstellende einde wat nie oplossings bied nie, ervaar.

Oor die weerhouding van 'n oplossing neem De Villiers (1999:5 e.v.) die argument van te veel los drade en te min opgevolgde leidrade verder. Hy is van mening dat die roman eerder oor die misterie gaan as oor 'n moontlike oplossing (ibid.:6). Hy beskou die roman as die antiese van die Amerikaanse fliks wat die leidrade altyd so presies uiteensit vir die held **net voor die bom ontplof en die dag voordat sy polisiewapen finaal teruggetrek word** (De Villiers, 1999:6). Weideman gee wel die los drade aan die leser, maar uiteindelik moet die leser dit uitpluis, en die waarheid bly dikwels soek. De Villiers (ibid.:7) kom tot die gevolgtrekking dat *Die onderskepper* **opsetlik 'halfklaar' (is)**. Die finale antwoord lê by die leser. Hierdie uitspraak word verbind met die rol wat die tema van die WVK in die roman speel.

---

<sup>102</sup> Opgeneem is in *Die mooiste liefde is verby* (1999) met Etienne van Heerden as samesteller.

Ook Olivier (1998:8) bring die roman as speurverhaal in verband met die WVK as hy na *Die onderskepper* verwys as 'n tipe speurverhaal waar die testateur die ware storie wou hoor: dalk 'n **WVK op plaaslike vlak**.

Smuts (1998:1) spreek sy waardering uit vir die wyse waarop Weideman geslaag het om diepgang te skep in die roman as speurverhaal omdat hierdie subgenre (die speurverhaal) gewoonlik 'n besonderehegte struktuur het met 'n stygende spanningslyn wat die leser binne die terrein van morele oordele plaas. Hy plaas Weideman in dieselfde kategorie as Etienne Leroux wat in sy roman *Een vir Azazel* gedemonstreer het dat skrywers van ernstige literatuur wel die speurverhaalpatroon kan aanwend.

Weideman (1999f:) gee self toe dat die leser wat die roman n et as 'n speurverhaal lees, voor die probleem te staan kom dat daar nie met sekerheid verklaar kan word wie Sybokkie vermoor het nie. Dit hang ook saam met die bevraagtekenende aard van postmodernistiese werke waar die leser se gevoel van gerustheid ondermyn word.

## **5.7.2 'n Verdere interpretasie**

### **5.7.2.1 Die Waarheids- en Versoeningskommissie**

In Weideman se dramas staan die WVK-tema deurlopend sentraal: in *My plaas se naam is Vergenoeg* word 'n groot gedeelte van die drama gewy aan 'n hofsitting wat bepaal in hoe 'n mate die geskiedenis die lotgevalle van die mense bepaal. In *Herberg van die wit madonnas* (sien 6.7.5.3), *Die laaste ure van meneer Fabricius* (sien 6.6.3.2) en *'n Smeerige geskiedenis* (sien 6.7.2.2) word daar afgereken met die verlede as ingebedde tonele wat verwantskappe met die WVK vertoon, in die dramas ingebring word.

### **5.7.2.2 Kuns as transformasie-middel en die vervloeiing van fantasie en realisme**

Die rol wat kuns in Weideman se liter ere tekste speel, is kenmerkend, en Piet Hoed se toneelstuk word in *Die onderskepper* uitgebeeld as die hoogtepunt van die

kunsprojekte. Dit herinner sterk aan die karnavalagtige optog in Weideman se jeugwerk, *Die optog van die aftjoppers*.

Die inisiatief om kuns te skep word in hierdie geval geneem deur 'n onbekende karakter, die redelik onbekende donateur van die som geld vir die uiteindelijke wenner, en wat die leser nooit direk in die vorm van 'n karakter ontmoet nie.

Daar is reeds in 5.7.1.5 verwys na die vervloeiing tussen kuns en werklikheid soos uitgebeeld in die weergawe van Piet Hoed se toneelstuk: grense tussen kuns en werklikheid vervaag. Die konsep toneel-binne-prosa word in die Weideman-dramas soos 'n *Smeerige geskiedenis*, *Gyselaars* en *Herberg van die wit madonnas* voortgesit as toneel-binne-toneel. In laasgenoemde drama vervaag illusie en werklikheid in so 'n mate dat dr. Black self nie meer seker is hoe sy rolspelprojek gaan eindig nie. Uiteindelik kan daar nie met sekerheid gesê word wie is “regisseur” en wie “akteur” (aanhalings van CB) is nie.

### 5.7.2.3 Vertelling

Die optekening van alles wat die veertig dae gebeur, is die selfopgelegde taak van Arend Visser, die sentrale figuur:

Iemand het tog die reg – of die verantwoordelikheid? – om die waarheid te weet, om as't ware oor die skades en die skandes van die dorp te waak. Maar dis glad 'n ander saak as 'n hele dorp gevra word om oor die verlede te bieg (6).

Die dorpskaart wat voor die eerste hoofstuk in die roman verskyn, gee Arend se perspektief duidelik weer: die ruimtes wat in die roman uitgebeeld word, word met nommers op die kaart aangedui en dan onder aan die kaart verklaar. Nommer 1 word aangegee as “Poskantoor”, maar verskyn nie op die kaart nie, wat sou kon beteken dat die verteller vanuit sy persoonlike perspektief – die poskantoor – die res van die dorp teken. Arend beskou dit as sy natuurlike taak om te dokumenteer aangesien hy al jare lank die dorpskorrespondent vir *Die Spieël* is.



Die rol wat Arend Visser vertolk, is meer as dié van 'n verteller: dit is die rol van 'n manipulerende verteller wat ooreenkom met die rol van 'n regisseur in 'n toneelstuk, soos die dr. Black-karakter in *Gyselaars*. Wat in *Die onderskepper* vertel word, kan vanweë al die heenwysings na kuns, en spesifiek na toneel, nie losgemaak word van Weideman se dramas nie.

## **5.8 *Draaijakkals oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld (1999a)***

### **5.8.1 *Ontvangs***

#### **5.8.1.1 *Algemeen***

*Draaijakkals oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld* (vervolgens na verwys as *Draaijakkals*) is George Weideman se tweede prosabundel en verskyn twee jaar ná sy debuutroman *Die onderskepper, of Die dorp wat op 'n posseël pas* (1997b). Renders<sup>103</sup> beskryf *Draaijakkals* as **een overrompelende boek dat terech met de belangrijkste Zuid-Afrikaanse literaire prijzen (die M-Net prys vir Afrikaanse romans, en die ATKV prys vir prosa) werd bekroond (2)**. Hy sien Weideman as behorende tot die geleedere van Afrikaanse skrywers wat nie wegstrem van die barre werklikheid nie.

---

<sup>103</sup> Luc Renders: “Over Zuid-Afrikaanse literatuur. Tussen vertwijfeling en hoop”. <http://users.online.be/gramadoelas/ozalit/ozalit18.htm>. Toegang: 16/10/2007.

Die roman is oor die algemeen positief ontvang met besware hier en daar. Kritici het deurgaans lof uitgespreek vir die knap gebruik van talle registers soos Noord-Kaapse en Namakwalandse Afrikaans, woorde met Jiddisje en Nazi-Duitse oorsprong, asook Khoi-variante. Smuts (2000:50) glo dat dit moeilik sal wees om enige ander werk uit te wys waarin die Afrikaanse woordeskat so uitgebrei word, en dat die verdienste van die roman juis daarin lê. (In die *Nawoord* brei die skrywer uit oor die gebruik en oorsprong van sekere **grootmaakkinders en swerwers** in die taalskat.)

Van Coller (2000:134) beskou Weideman as een van die goeie skrywers in Afrikaans omdat daar by hom 'n balans is tussen **lokaal** en **universeel**, en omdat sy oeuvre wat aanvanklik lokaal was, toenemend beweeg na 'n meer universele gerigtheid. Daar word verder genoem dat goeie literatuur gekenmerk word deur die feit dat daar tussen lokaal en universeel geen dichotomie is nie, en dat in *Draaijakkals* die balans tussen lokaal en universeel gehandhaaf word.

Viljoen (1999:6) vind dat die skrywer die veelheid van karakters en gebeure goed onder beheer het, hoewel sy, asook Smuts (2000:50), die oordadige beskrywings in die eerste gedeelte van die roman hinderlik vind. Viljoen (ibid.) vind dit ook jammer dat sekere episodes nie na wense uitgebrei is nie, en sy verwys spesifiek na Nicolaas se herontmoeting met die boewekarakter, Lot Vermaak, wat uiteindelik op niks uitloop nie omdat die dreigende konfrontasie nooit plaasvind nie. Ook is sy van mening dat die deurskemering van 'n doodsbegeerte by Nicolaas aan die einde van die roman nie kenmerkend van sy karakter as 'n dapper oorlewer is nie. Renders (sien voetnoot 103) maak beswaar teen die slot van die roman omdat dit die idee van 'n **dues-ex-machina** skep en Nicolaas verwees agterlaat, en van Coller (2000:134) vind die slot te eksegeties.

Die roman vertoon 'n sikliese verloop, en die einde sluit aan by die aanvang daarvan: waar Nicolaas in die sanatorium sy vertelling begin het, tref die leser hom weer aan die einde aan. Hy het sy verhaal vertel, maar sy bestaan bly uitsigloos soos wat dit sy hele lewe lank was, en van 'n maklike ontknoping of oplossing is daar nie sprake nie.

Weideman was deeglik in sy navorsing oor die historiese feite en plekbeskrywing (Van Coller, 1999b:8). Ook prys resesente die knap en vrymoedige beskrywing van die (veral) eertydse taboesaak, seks aan. Wasserman (2000:8) hou die roman voor as 'n voorbeeld van hoe seks kreatief beskryf kan word **sonder dat dit ontaard in hygende clichés enersyds en 'n preutse doekiesomdraaiery andersyds**. Viljoen (1999:2) stel dit treffend: 'n **Mens kan jou skaars voorstel dat die ylbevolkte en barre landstreke waarin die grootste deel van die roman afspeel, so kan léwe van die mense, sêgoed, ellende, luste en plesiere**. Smuts (2000:50) verwys na die roman as sprankelend en gelaai met **karnavaleske humor, vrymoedige seksbeskrywings en fantasieryke episodes**.

Wat die lesermark betref, word die boek nie aanbeveel vir die sensitiewe leser, of soos Smuts (2000:50) dit stel, **vir skokbare suurpruimantes** nie. Op die webwerf, *roekeloos*, word **hiper-preutses** gewaarsku dat seks in die roman **eenvoudig en intens geniet (word)**<sup>104</sup>, en dat van die uitdrukkings nie in teologiese handboeke aangetref word nie.

### **5.8.1.2 Titel en subtitel**

Op die omslag van die roman verskyn die bondige titel, *Draaijakkals*, met 'n bykomende aanduiding dat dit 'n bewustelik getipeerde pikareske roman is. Die subtitel, *oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld*, verskyn op die titelblad, en Smuts (2000:49) beskou dit as **seker die langste subtitel (in twee dele) van enige Afrikaanse roman tot op hede**. Weideman lig hiermee sy lesers voortydig in oor wat op hulle wag. Die titelblad is in sy uitvoerigheid 'n stemvurk wat die

---

<sup>104</sup> <http://www.roekeloos.co.za/boekrak/boekra14.html>. Toegang: 16/10/2007.

voornemende leser maan om hom bereid te verklaar om meegesleur te word (Botha, 1999:9).

Die draaijakkals (die diertjie) is nie net simbolies van die jakkals wat sy agtervolgers kan afskud nie, maar dien ook as metafoor vir die ontglippende mens. Die titel slaan hoofsaaklik op die hoofkarakter, Nicolaas, met die bynaam *Vossie*, wat op sy beurt dierestories soos **daardie oervos Reinard** oproep, waardeur Weideman sy roman indirek verbind aan Reinaert, die vos, en sy jakkalsstreke. In dierestories word die dierekarakters dikwels geplaas in posisies bo, onder en buite die samelewing<sup>105</sup>. Die bekende vos of jakkals neem die plek in benede die samelewing **waar die picaro hom . . . bevind**) (Smuts, 2000:49). In *Draaijakkals* neem Nicolaas dié onbenydenswaardige posisie in die samelewing in.

Dierebeelde is belangrik gesien in die lig van die Sisyphus-mite, en hierdie motief word ook in die drama *My plaas se naam is Vergenoeg* volledig uitgebou. Vir die toeskouer (en vir die leser in die geval van die roman), verskaf die interaksie tussen die dierekarakters vermaak omdat dit enersyds paradoksaal is dat diere soos mense optree, en andersyds omdat hulle kommentaar en kritiek lewer op die menslike natuur. Die diere-epe stel 'n strategie daar waarvolgens waarhede en kritiek op die samelewing en maghebbendes gelewer kan word sonder dat diegene wat die kritiek op hierdie indirekte wyse uitspreek, direk daarvoor verantwoordelik gehou kan word.

### **5.8.1.3 Die oorsprong van die pikareske roman en enkele definisies**

Die pikareske aard van *Draaijakkals* is deurgaans in die resensies uitgewys, en in 'n artikel deur Cochrane (2003) is die roman as 'n voorbeeld van die pikareske bespreek. Smuts (2000:49) is van mening dat *Draaijakkals* 'n kultuurhistoriese roman is wat aansluit by werke waarin die verlede met behulp van verhale bestendig word.

---

<sup>105</sup> Soos byvoorbeeld die wolf in *Rooikappie*.

Van Gorp (1998:335-336) definieer *picareske roman* as die benaming vir 'n verhaalgenre uit die 16de- en 17de-eeuse Spaanse literatuur waarvan die bloeitydperk tussen 1600 en 1620 was: **Die picaro is een sociale verschoppeling (anti-held) die in die ik-vorm vertelt (pseudo-autobiografie) hoe hij zich door allerelei lastige situaties heen met slimme streken, meestal ten kosten van zijn meesters, in leven wist te houden.** Die liefdestema wat kenmerkend is van die roman in die algemeen, ontbreek by die pikareske roman, en die fokus val hoofsaaklik op die sosiale situasies soos gesien deur die oë van die pikaro, en soos deur hom beleef in die **zelfkant**, die minder mooi kant, van die maatskappy.

Volgens Botha (1987:5) kan daar wel van die pikareske as genre gepraat word aangesien dit telkens in die literatuurgeskiedenis opduik en op die voorgrond tree. Sy definieer die pikareske roman op grond van die pikaro as 'n reisende karakter wat terselfdertyd as buitestanderfiguur optree, en op grond daarvan dat die verskillende lae van die gemeenskappe duidelik uitgebeeld word (Botha, 1987:130).

Die pikareske modus vervul die leser se behoefte aan donker hunkerings en 'n tipe duiwelagtige disharmonie, lelikheid, disintegrasie, wanorde, boosheid en 'n gapende afgrond, teenoor die romantiese modus waar daar gestreef word na harmonie, orde, ensovoorts (Cochrane, 2003:150).

#### **5.8.1.4 Die pikareske roman in die Afrikaanse literatuur**

Weideman is van die weinige skrywers wat die pikareske roman in Afrikaans benut het. Ander Afrikaanse skrywers wat al hierdie genre beproef het, is onder andere André P. Brink met *Inteendeel* (1993) en John Miles met *Kroniek uit die doofpot* (1991) (Van Coller 2000:133). Cochrane (2003:146) voeg drie romans van Etienne Leroux by hierdie lys, naamlik *Die mugu* (1959), *Isis Isis Isis* (1969) en *Onse Hymie*

(1982). In vroeëre werke is pikareske elemente ook aangetref by Cachet<sup>106</sup>, Van Bruggen<sup>107</sup>, Von Wielligh<sup>108</sup>, Mikro<sup>109</sup> en Chris Pelser<sup>110</sup>.

Dat skrywers soos Weideman en Brink na die tradisie van die pikareske romanvorm teruggekeer het, skryf Viljoen (1999:2) toe aan die feit dat “die tyd van die Groot Skelms” tans beleef word. Weideman (2001a:21) self wys ook hierop. Viljoen (1999:2) verwys na die geskiedenis van Suid-Afrika waarin die koloniale skelms die samelewing geregeer het, en noem dat Weideman die figuur van die klein skelm, Nicolaas, wil gebruik om die Groot Skelms in die bepaalde fases van die Suid-Afrikaanse geskiedenis uit te wys. Botha (1987:9) wys in hierdie verband daarop dat die skrywer van die pikareske roman **homself besig hou met die werklikheid**.

Literatoure is dit eens dat Weideman se *Draaijakkals* 'n skelmroman is wat redelik streng volgens die tradisionele Spaanse skelmroman se vorm geskryf is. Smuts (2000:49) en Viljoen (1999:2) wys daarop dat Weideman die vorm van die skelmroman nageset navolg, maar laasgenoemde is van mening dat hy ook daarin slaag om 'n **heel besondere Suid-Afrikaanse tekstuur en plaaslike toepaslikheid** daaraan te gee. Wat Van Coller (2005b:129,130) opval, is die barokke oordad in *Draaijakkals*, kenmerkend van die pikareske.

---

<sup>106</sup> *Sewe duiwels en wat hulle gedoen het* (1907).

<sup>107</sup> *Die Ampie-trilogie* (1924, 1928 en 1934).

<sup>108</sup> *Jakob Platjie* (1917).

<sup>109</sup> *Die Toiings-trilogie* (1934).

<sup>110</sup> *Don die Ridder* (1990).

### **5.8.1.5 Draaijakkals gemeet aan die teoretiese raamwerk van die pikareske roman**

In sy ondersoek na die pikareske aard van *Draaijakkals*, steun Cochrane hoofsaaklik op Wicks<sup>111</sup> se teoretiese beskouings, en behandel drie fasette: eerstens word *Draaijakkals* bespreek aan die hand van attribute wat Wicks beskou as kenmerkend van die pikareske. Tweedens word die roman getoets aan die pikareske temas wat deur Wicks onderskei word, en derdens word die motiewe in die roman volgens Wicks se model ondersoek.

#### **5.8.1.5.1 Die attribute**

Die attribute wat die pikareske narratief se totale pikareske, fiksionele situasie bepaal, is die panoramiese struktuur, die narratiewe ritme, die vertellersperspektief en die uitbeelding van die pikaro as karaktersoort (Cochrane, 2003:148).

In *Draaijakkals* verskaf die panoramiese struktuur 'n geheelbeeld van die karakters, hulle houdings en belewenisse. Die hoofkarakter, Nicolaas, kom in aanraking met 'n groot verskeidenheid van karakters wat elkeen 'n spesifieke aspek van die menslike kondisie verteenwoordig, en met wie hy te doen kry op vertikale en horisontale vlak. Hierdie menslike tipes is almal (op hul eie vlakke) verteenwoordigers van die sosiale orde en instellings, en die fokus is veral op die wyse waarop daar deur die hoofkarakter na die menslike tipes gekyk word. Op vertikale vlak gaan dit oor die variërende mate van mag en status van die mense in die hoofkarakter se milieu, terwyl die horisontale vlak dui op die verskillende soorte mense op elke vlak waarmee die hoofkarakter te doen het.

Ten opsigte van die panoramiese makrostruktuur noem Cochrane (2003:151) dat die verhaaldeure in *Draaijakkals* oor meer as twee dekades van die Suid-Afrikaanse

---

<sup>111</sup> Wicks, U. 1989. *Picaresque narrative, picaresque fictions: a theory and research guide*. New York: Greenwood Press.

geskiedenis strek waarin sleutelgebeure soos die rimpels van Hitler se propagandaveldtog, die diamantstormloop, die armblankevraagstuk, sedelike verval in myndorpe en die vestiging van Afrikanernasionalisme aangeraak word. Wat Van Coller (2005b:130,131) oor André P Brink se *Anderkant die stilte* sê, naamlik dat die roman 'n poging is om die stilte oor die wandade van die kolonialisme te konfronteer rakende sake soos die kerk, die behandeling van weeskinders en optrede teenoor die **plaaslike bevolking**, geld ook vir *Draaijakkals*.

Nicolaas se pad kruis met dié van verskillende sosiale groepe: armes, rykes, smouse, priesters, onthemde Afrikaners, trotse Afrikaners, fopdossers, Duitsers en Jode, en hierdeur ontwikkel die hoofkarakter begrip vir die verskillende houdings en waardes in die samelewing. Daarmee saam word sy buitelanderskap bevestig. Hoewel die hoofkarakter **begrip** (Cochrane) vir die samelewing ontwikkel, benadruk Botha (1987:130) dat daar nooit integrasie plaasvind tussen die pikaro en die wêreld waardeur hy beweeg nie.

Wat die *narratiewe ritme* betref, word daar onderskeid getref tussen die eksterne ritme en die interne ritme van die pikareske narratief (Cochrane, 2003:152). Die eksterne ritme (ook die *Sisyphus*-ritme genoem) is in *Draaijakkals* aanwesig deurdat Nicolaas tye van voorspoed beleef wat voortdurend met tye van teëspoed afgewissel word. Hierdie tipe ritme word deur Uncle verwoord:

Mense dink altyd geluk is 'n berg goud, of 'n kalbas diamante êrens in 'n grot, maar dis nie waar nie. Oy vei, geluk is 'n splintertjie hierso, 'n skrefie son in die winter, 'n knippie op sy tyd, binneboud se sagte vleisies (. . .) Maar geluk is ook soos jakkals. Partykeer sien jy net kutteltjies en spore, dan weet jy geluk het jou ontglip (506).

Die interne ritme verteenwoordig die ritme binne elke episode in die pikareske roman. 'n Duidelike patroon van gebeure kan onderskei word: eers is daar 'n konfrontasie wat



ontstaan uit 'n bepaalde behoefte; daarna kom een of ander plan ter sprake om daardie behoefte te vervul; dan tree 'n komplikasie in wat die pikaro se bestaan bedreig, en laastens vind 'n ontsnapping plaas of iemand word gevang. Cochrane (2003:152-153) toon dan aan hoe hierdie patroon in *Draaijakkals* in hoofstukke 69 tot 72 voltrek word.

Die struktuur van die roman skep met die eerste oogopslag die illusie van afgerondheid as gevolg van die verskillende hoofstukke, en veral die opsommende aard van die hoofstuktitels, maar die voortdurende vooruit- en terugwysings skep 'n fragmentariese indruk. Dit is deel van die hele disintegrasieproses binne die pikareske narratief wat die onafwendbaarheid van die steeds verslegtende omstandighede waarin Nicolaas hom bevind, uitbeeld (Cochrane, 2003:154).

Die *vertellersituasie* is die derde attribuut ter sprake, en tipies van die pikareske roman is 'n ek-verteller wat die leser saamsleur deur 'n groot klomp gebeure ook in *Draaijakkals* teenwoordig (Cochrane, 2003:154). Botha (1999:9) verwys na die ek-verteller as die leser se gids, informant en kommentator, wat deur middel van die **fynste beskrywingskuns** 'n hele reeks onvoorspelbare gebeurtenisse en 'n **leërskare karakters** oproep. Soos reeds vermeld, speel die pikaro deur sy vertelling 'n belangrike rol deurdat hy die vermoë het om van buite na sosiale strukture te kyk en te wys op misstande in die samelewing. Viljoen (1999:4-5) is van mening dat Nicolaas in *Draaijakkals* oor 'n perspektief beskik, **wat diegene in die sentrum van dinge nie beskore is nie.**

Wasserman (2000:8) wys daarop dat hervertellings van die geskiedenis vanuit die perspektief van die gemarginaliseerde aanluit by die postmodernistiese ondermyning van groot narratiewe. Vanuit 'n agternaperspektief verplaas die volwasse verteller van die hede homself terug na sy kinderdae en gebruik 'n historiese teenwoordigheid om 'n onmiddellikheid aan die vertelling te gee. Hierdeur skep die verteller ruimte vir die breër konteks van die hede sonder dat die kinderlike perspektief verlore gaan. Wasserman (ibid.) is egter van mening dat hierdie strategie nie deurgaans in die

Weideman-roman geslaag het nie, omdat die ouer, wyser perspektief wat aan die kind toegesê word, soms te dik is vir 'n daalder. Tog is dit egter juis vanweë die marginale perspektief dat die ek-verteller sy storie kan vertel asof dit belangrik is, hoewel hy nie deur die samelewing as belangrik geag word nie. Hy wek die illusie (met behulp van sy agternaperspektief) dat hy sy (vroeëre) skelm lewensverhaal vertel, hoofsaaklik tot eer van God en tot heil van die welwillende leser. In *Draaijakkals* rig Nicolaas hom dikwels tot die leser. Hierdeur maak die verteller die leser attent op die oënskynlike onbetroubaarheid van sy vertelling:

Die leser moet maar oorsien as ek my op spekulasies beroep.  
Wie besit die waarheid? (11).

As gevolg van die voortdurende wisseling tussen dit wat die ek-verteller vertel en dit wat hy ervaar, word die illusie dat die bepaalde episode in die hede afspeel, ondermyn (Cochrane, 2003:154). Dit het 'n vertelwyse tot gevolg wat volgens Nieuwoudt (1999:6) as visueel beskou kan word, met 'n **byna filmiese effek** (Wasserman, 2000:8) betreffende beskrywings en karakterbeelding.

In sy bespreking van die vierde attribuut, naamlik die pikaro as karakter, gebruik Cochrane (2003:155) Wicks se definisie: Die pikaro is 'n pragmatiese, beginsellose enkeling wat van gedaante kan verander om in sy chaotiese omgewing te oorleef. Hy is die protagonis (slegter as die leser) wat 'n ondraaglike chaotiese wêreld (slegter as die leser se wêreld) kan trotseer, en om die beurt slagoffer en uitbouter word. As protagonis is Nicolaas 'n buitestander wat deur die loop van die roman insig en begrip vir die samelewing ontwikkel (ibid.:151). Hy is nie in wese 'n krimineel nie, maar 'n pragmatiese opportunist wat sonder sy skelmstreke en rolspel nie sal oorleef in die ongenaakbare samelewing nie.

Van Coller (2000:132) wys daarop dat Weideman se hoofkarakters nooit tradisionele heldetipes is nie, terwyl Botha (1987:131) van mening is dat die pikaro nie diepgaande emosies ervaar nie, en dat hierdie karakter se wil om te oorleef sy enigste

konstante kenmerk is. Net soos Etienne Leroux, transponeer Weideman die pikaro na 'n moderne Suid-Afrika (Botha, *ibid.*).

#### **5.8.1.5.2 Temas in die pikareske roman**

In sy artikel bespreek Cochrane (2003) onder andere die temas (globale, oorhoofse gedagtes) en motiewe (kleiner konkrete en herhalende gebeurtenisse ter ondersteuning van die tema). Daarvolgens ken hy ken drie temas toe aan die pikareske roman: ontnugtering, vryheid en honger (Cochrane, 2003:1).

Anders as wat dikwels die geval is met die hoofkarakters in 'n roman, word die pikaro nie geestelik versterk deur sy ontnugtering nie, maar word hy eerder daardeur oorweldig (Cochrane, 2003:157). In Nicolaas se soeke na sy identiteit bereik sy ontnugtering 'n hoogtepunt as hy uiteindelik die brief ontdek waarin sy ma uitspel wie sy pa was, en hoe Uncle hom destyds as baba wou verkoop. Sy ontnugtering spruit egter ook uit die wreedheid van die samelewing, die feit dat sy soeke na inligting oor sy herkoms telkens op niks uitloop nie omdat die karakters met wie hy in aanraking kom, nie dit is wat hulle voorgee om te wees nie. Dit het ook eensaamheid tot gevolg vanweë die marginale posisie van die hoofkarakter soos wat Nicolaas as verskoppeling dit beleef (Cochrane, 2003:155).

Nicolaas kom tog oplaas tot die insig dat hy nie weer naïef en goedgelowig sal wees nie, en nie weer ontnugter sal word nie:

Ek het besluit ek sal 'n slaaf wees van niemand meer nie. Nie van mense nie, want hulle is onbetroubaar, nie van geeste nie, want hulle is wispelturig (566).

Vryheid as tema in *Draaijakkals* kom ter sprake as Nicolaas se probeerslae om sy omstandighede van hom af te skud, hom slegs meer inperk (Cochrane, 2003:158). Die paradoksale aard van vryheid word veral deur die sirkusmotief belig: Nicolaas probeer telkens tevergeefs om deur middel van die sirkus uit die beperkinge van sy sosiale omgewing te ontsnap. Ironies bevind hy hom aan die einde van die roman as 'n

“gevangene” (aanhaling van CB) in die sanatorium nadat hy beken dat hy aandadig was aan die brand by die stadsaal. Tog bied die ingeperktheid van die sanatorium vir hom 'n sekere mate van vryheid ten opsigte van die beperkings van die buitewêreld. Nicolaas besef uiteindelik dat die dood waarskynlik die enigste manier van ontsnapping bied:

Ek sal moet terugskuifel tot die skemer my insluk. Ek bedoel die laaste groot donkerte. Die Groot Gat. Is dit dan hoe mense uit die sirkus ontsnap? (566).

Honger is dikwels die impuls wat die hoofkarakter dryf in sy stryd om oorlewing in die ongenaakbare samelewing. In *Draaijakkals* word dit geïllustreer deur middel van die gelukspatroom wat kenmerkend is van die pikareske roman waarin Nicolaas tye van oorvloed afgewissel met tye van ontbering beleef. Die tema, honger, is 'n bevestiging van magsverhoudings, en die karakters met beter kos tot hulle beskikking voer 'n magspel teenoor die wat nie kos het nie (Cochrane 2003:160).

Om te eet is 'n ritueel; vir sommige mense meer so as vir ander. Miskien hang dit af van jou nering (229).

By die sendingstasie is dit Vader Grau wat die goeie kos eet en die magsposisie beklee terwyl die weeskinders hom

stip dopgehou het en gewens (het) ons kon binne-in die skottels sien (55).

#### **5.8.1.5.3 Motiewe in die pikareske roman**

Cochrane (2003:160–163) gebruik Wicks se identifisering van vier motiewe in die pikareske roman: 'n ongewone geboorte of ongewone kinderjare, skelmstreke, rolspel en een of meer groteske insidente.

Al die genoemde motiewe is aanwesig in *Draaijakkals*. Nicolaas se ongewone geboorte en kinderjare spruit uit die tema eensaamheid, want sy buitengewone omstandighede (sy verwekking in 'n bakoond en sy bestaan as weeskind) en fisieke gebreke as halfnaatjie en dwerg, aksentueer sy buitelanderskap. Hy word as baba reeds verwerp, sy pa verlaat hom, en die mense wat hom sou aanneem, besluit daarteen vanweë sy andersheid.

Skelmstreke (ook truuks of poetse), funksioneer in die pikareske roman om die pikaro te inisieer in die chaotiese wêreld, en dit word dan later deur homself ter wille van oorlewing aangewend. So raak Nicolaas al hoe meer bedrewe in die kuns om ander 'n streep te trek, nie omdat hy sardoniese plesier daaruit put nie, maar om diegene wat hom bedrieg het, 'n les te leer (Cochrane, 2003:161). Nóú verweef met die skelmstreke, is die rolspel-motief wat Nicolaas help om aan die bedreigings van 'n onregverdige en chaotiese omgewing te ontkom.

Die motief groteskheid verwys na fantastiese, vreemde, grillerige en obskure insidente wat buitengewoon oordrewe is en buite die grense van normaliteit val. Veral die vinnige verskuiwing van normaliteit na abnormaliteit is opvallend in die pikareske roman. Dit gebeur dikwels in *Draaijakkals*. Cochrane (2003:161) verwys na die verhaalinsident toe Raaswater onverwags oorstroom, en Nicolaas die dooie bok, Otilie, beskryf op 'n wyse wat oordrewe en vreemd voorkom.

Dis juis toe ek na 'n afgeskeurde tak skuins onderkant my kyk, dat ek die bok sien, haar agterlyf na my gedraai, asof sy kniel, maar haar voorlyf onder die swaar mik vasgepen, asof die vloed wou sê: Drink, drink tot jy genoeg het, tot jy opblaas van die water. Haar blouswart en wit bokhare was nat. Sy was dood (115).

Cochrane (2003:163) wys daarop dat *Draaijakkals* wemel van voorbeelde waar die groteskheid van dood en doodsbeleving uitgelig word.

Afgesien van die motiewe wat tipies van die pikareske roman is, noem Viljoen (1999:3) dat die soeke na identiteit in die persoon van Nicolaas 'n leitmotiv is, en deur die titels van die vier afdelings van die bundel (*Ouspoor, Douspoor, Dwaalspoor* en *Spoordood*) bevestig word. Nóú verwant aan die spoor-konsep is dié van die jakkals (wat spore laat, ontglip en ontwyk), asook herhaalde verwysings na patrone wat dikwels die vorm van spirale of draaikolke aanneem (ibid.:6). Die patroon-motief word veral deur die karakter, Piet Praaimus, vergestalt wat die argeologie van die streke op die klippe probeer lees ter wille van die groot patroon wat die boodskappe uit die verlede sal kan verklaar. Nicolaas dink aan hierdie patroon as 'n draaikolk wat jou kan vasdraai soos die een waarin hy byna verdrink het. Die rondswerwery van die pikaro bring 'n verdere motief, die reismotief, aan die lig, en vind neerslag in die ruimte- en tydsbeleving. Oor 'n tydperk van 30 jaar reis Nicolaas van een plek na die ander, op soek na sy herkoms.

Cochrane (2003:163) kom tot die gevolgtrekking dat, gemeet aan die teoretiese raamwerk wat Wicks daarstel, *Draaijakkals* wel tot die pikareske genre gereken moet word, aangesien die attribute, temas en motiewe wat daarin voorkom, tiperend is van die totale pikareske fiksionele situasie.

Viljoen (1999:6) verwys na enkele motiewe in *Draaijakkals* wat ook motiewe in Weideman se vorige werke (digbundels, prosa- en toneelwerke) betrek: die bemoeienis met 'n bepaalde streek, die politiek, en die gebruik van begrippe soos die sirkus, die karnaval en byeenkoms van kunstenaars. Wasserman (2000:8) maak melding van die **aardse, karnavaleske viering van die krag van stories om jou kop skoon te kry.**

## 5.8.2 'n Verdere interpretasie

### 5.8.2.1 Die ontstaan van *Draaijakkals*

Weideman (2001a:20-21) self noem drie sake wat aanleiding gegee het tot die roman: die grondkwessie, die verskynsel van grootmaakkinders en die konsep van die “skelm” in die lewe en in die wêreldliteratuur.

Die romangebeure begin in 1913 ná die instelling van die Land Act. Die konsep van grootmaakkinders het Weideman van kindsbeen af geboei en het aanleiding gegee tot die kortverhaal, *Wees*, wat ook later tot 'n eenbedryf verwerk is. Vele karakters uit sy kinderdae (swerwers, verskoppeling, ensovoorts) het sy pad gekruis, en het 'n indruk op hom gelaat. Hy noem verder dat hy werklik iemand soos Nicolaas Alettus, 'n *tusseninner*, vasgevang tussen die rasse, geken het.

Oor die skelmkonsep wys Weideman (2001a:21) daarop dat die skrywer in die eerste instansie *natuurlik 'n skelm (is)*, en dat dit vir hom as skrywer *eerloser* is om van binne die sisteem te skryf as wanneer jy jou distansieer van die sisteem en vanuit die marge skryf. Hierdie standpunt huldig hy as gevolg van sy belewenis van die Suider-Afrikaanse geskiedenis wat hy beskryf as *tragies-komies, soms grotesk en absurd* (ibid.). Die skelm kry die geleentheid in die roman om die valsheid van die maatskappy (vertegenwoordig deur die binne-sisteem of die sentrum) te ontluister, en het die vermoë – vanweë sy gemarginaliseerde posisie – om van buite na sosiale strukture te kyk en misstande uit te wys.

### 5.8.2.2 Die verhouding outeur-verteller

Outeur en verteller word in *Draaijakkals* met mekaar vereenselwig, en die onderskeid tussen implisiete en reële outeur kom ter sprake. Op die voorkant van die stofomslag verskyn 'n skets van die narre-verteller, en 'n foto van Weideman in dieselfde houding (die loer deur die hande) verskyn op die agterblad. Hierdeur word Weideman as implisiete outeur en sy bedoelings met die teks op die voorgrond geplaas. Van Coller (1990:53) se onderskeid tussen die *persona poetica* en die *persona theoretica* kan met

nut toegepas word om tussen Weideman, die akademikus en Weideman, die skrywer te onderskei. Weideman het by vroeër geleenthede sy belangstelling in die skelmroman te kenne gegee, is in die roman herkenbaar. Die pikaro-karakter as verteller funksioneel as fiktiewe outeur, en blyk 'n onbetroubare verteller te wees. Van der Merwe & Viljoen (1998:132-133) van mening is dat so 'n tipe verteller die onderskeid tussen die siening van die verteller en dié van die outeur beklemtoon. Die teendeel is egter in die geval van *Draaijakkals* van toepassing, want deur die oë van die onbetroubare Nicolaas word die implisiete outeur se beskouing van die magsbehepte dominante groep mense in die samelewing teruggevind. Saam met Nicolaas loop die implisiete outeur met skelmstreke jakkalsdraaie met die lesers deur middel van raaisels van styl en struktuur, maar ook as gevolg van die verskillende registers waarin die verhaaldebeure vertel word (Botha, 1999:9).

Viljoen (1999:5) wys daarop dat Weideman goed daarin slaag om die rol van die skrywer subtiel aan te roer: **Eerder as wat hy besin óór die skryf van die storie, skryf hy 'n storie wat die leser enduit boei.** Die spanning word suksesvol in die roman opgebou deur die uitgebreide en opsommende hoofstuktitels wat 'n **ouderwetse sjarme** uitstraal en die leser prikkel om verder te lees. Op dié wyse word die leser deur die skrywer gemanipuleer deurdat laasgenoemde in die rol geplaas word van die skelm, die nar, die sirkusfiguur, die halfbloed en die buitestander wat vanaf die periferie na die gemeenskap kyk en op hulle kommentaar lewer.

Aan die leserskant van die kommunikasieproses sou 'n fiktiewe leser teenwoordig kon wees wat volgens Van der Merwe & Viljoen (1998:133) nie noodwendig in die teks aanwesig is nie. Die verteller rig hom tot die fiktiewe leser om 'n bepaalde vertrouensverhouding tot stand te bring:

Die leser moet maar oorsien as ek my op spekulasies beroep.  
Wie besit die waarheid? (11).



Die implisiete (of abstrakte) leser sou dan die ideale leser, die modelleser wees wat nodig is om die teks se betekenispotensiaal te kan verwesenlik, en die teks te interpreteer soos wat die implisiete outeur dit voorsien het. Sien verder 1.1.3.1.

### **5.8.2.3 Draaijakkals en Weideman se dramas**

Die karakters as tipes soos in *Draaijakkals* aangetref, duik op in die Weideman-dramas. Soos Amy Patience rebelsheid verteenwoordig, Anaat onderdanigheid, Piet Praaimus nuuskierigheid en Uncle agterbaksheid en dekadensie, word hierdie stereotipes teruggevind in *My plaas se naam is Vergenoeg* (Ouboet en Whitey as rebel, Petrus as onderdanige), die tweeluik *M29* en *'n Smeerige geskiedenis* (Benjy as die nuuskierige en ondersoekende en Slôwes as agterbakse) en *Herberg van die wit madonnas* (B.J. as agterbakse en Boesman as onderdanige).

Van die pikareske kenmerke in *Draaijakkals* is terug te vind in *My plaas se naam is Vergenoeg*, en sal in 6 verder bespreek word.

## **5.9 Gevolgtrekking: Weideman se romans**

Albei Weideman se romans, *Die onderskepper* en *Draaijakkals*, is bekroonde literêre tekste met 'n aktuele strekking waarin die mens en sy omgewing fyn waargeneem word en verskillende verwysingsvelde bygehaal word. Veral die konsep, toneel as kunsvorm, word in al twee romans as deurlopende motief aangetref, en toon 'n verbintenis met die Weideman-dramas soos kortliks in hierdie hoofstuk uitgewys is.

## **6 HOOFSTUK SES: DRAMAS**

### **6.1 INLEIDING**

#### **6.1.1 Die drama binne die Afrikaanse literatuurgeskiedenis: die huidige situasie**

Oor die plek van die Afrikaanse drama in die literatuurgeskiedenis is reeds kommer uitgespreek (sien 1.3.1). Literatuurteoretici is besorg oor die gebrek aan diepte, oorspronklikheid en veral uitgebreide bestekopnames rakende veranderende literatuuropvattinge wat gepaard gaan met nuwe sosiale uitdagings (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007c:58 e.v.). Daar word gewys op die minderwaardige posisie wat die drama as genre binne die Afrikaanse literêre veld inneem, dat min dramas gepubliseer word, en dat publikasie steeds 'n voorvereiste is vir opname in die Afrikaanse literêre kanon, ten spyte van die klem op die opvoeringsaspekte.

Hierdie ongelukkige toedrag van sake word verder aangehelp deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns wat slegs gepubliseerde dramas ter tafel lê wanneer die drama-genre al om die derde jaar aan die beurt kom vir die Hertzogprys (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:342). Dat die Afrikaanse literatuurgeskiedenis relatief min aandag aan die drama bestee, spruit verder voort uit die feit dat skrywers wat in meer as een genre gepubliseer het, se drama-uitsette dikwels net terloops vermeld word, hoewel dit gelykwaardig is in kwaliteit (ibid.:328).

As rede vir die lae profiel van drama, sou aangevoer kon word dat hierdie genre se hoofprioriteit nie is om in boekvorm gepubliseer te word nie. Hierdeur ontgaan dit die aandag van literatuurteoretici vir wie dit haas ondenkbaar blyk te wees om met enigiets anders as die gepubliseerde werk om te gaan. Die drama met sy visuele en ouditiewe polsslag en impulse, en wat in die eerste plek bedoel is om visueel en ouditief ervaar te word, is die stiefkind in die literatuur vergeleke met 'n literêre

kunsvorm soos die prosa wat nog hoofsaaklik op die gepubliseerde boekvorm aangewese is om 'n tweede party te bereik.

Weideman is een van die generasie skrywers wat geraak word deur hierdie stand van sake. Van die 41 werke wat hy gelewer het in al drie die genres, was vyftien dramas, en van hulle is slegs een vollengtedrama en twee jeugdramas gepubliseer. Die ander 26 werke (prosa en poësie) is almal gepubliseer. Hierdie toedrag van sake is nie te wyte is aan 'n gebrek aan kwaliteit nie, maar aan 'n afgestompte ingesteldheid by literatuurteoretici wat nie die nodigheid insien dat die drama as deel van die uitvoerende kunste oor 'n ander kam geskeer behoort te word nie.

## **6.1.2 Werkswyse**

### **6.1.2.1 Inleidend**

Hierdie ondersoek is daarop gerig om die onderlinge konsepte wat voortvloei uit die drie kategorieë, teaterpraktyke, temas en karakters, in Weideman se oeuvre te identifiseer, en vas te stel hoe hierdie konsepte in sy dramas kulmineer. In die proses word daar ook gefokus op die kanonisering om vas te stel of ongepubliseerde dramas as deel van die kanon kan toetree, en indien nie, hoe vergoed kan word vir die hiaat wat in die skrywer se oeuvre gelaat word as gevolg hiervan.

Die funksie van die teater as kunsvorm sal bespreek word, asook sekere teaterpraktyke wat in die Weideman-dramas ter sprake kom. Daarná sal oorgegaan word tot die bespreking van die Weideman-dramas om die konsepte, soos in hoofstuk een uiteengesit, na te speur in sy kinder- en jeugdramas, radiodramas, monodrama en die vollengtedramas. In elkeen van die genoemde afdelings sal die bespreking van elke drama afgesluit word met 'n bespreking van die ontvangs van die betrokke drama.

Ten opsigte van die jeug- en kinder-dramas sal die agtergrond van die ontstaan van die individuele drama asook die verhaallyn geskets word, en daarna sal die verskillende konsepte bespreek word. In die geval van die radiodramas sal dieselfde patroon

gevolg word, behalwe dat die geluidsdekor ook ondersoek sal word vanweë die belangrikheid van die ouditiewe aspekte in die radiodrama. Ten opsigte van die radiodramas sal ook kortliks gekyk word na die redigeringsprosesse om vas te stel hoe die finale teks saamgestel is, en, dalk belangriker, na wat tydens die skaafprosesse weggelaat (of moontlik toegevoeg) is.

In die monodrama en vollengtedramas sal – afgesien van inleidende opmerkings en 'n sketsing van die verhaaldeure – die Weideman-konsepte nagegaan word soos onder die opskrifte “Vertelling en voorstelling”, “Tyd- en ruimte-aanbieding”, “Karakterisering”, “Didaskalia” en “Taalgebruik”. Die volledigheid van elkeen van hierdie aspekte sal afhang van die betrokke drama, en omdat hierdie aspekte mekaar oorvleuel, is dit nie streng afgebakende besprekings nie, maar sou die genoemde besprekingspunte mekaar kon oorvleuel.

#### **6.1.2.2 Vertelling en voorstelling**

In 'n drama is daar gewoonlik meer as een persona wat vertel. Sommige vertellers is bloot karakters en gee inligting net op 'n interimbasis, terwyl ander karakters duideliker as vertellers optree. Met *verteller* sal vir die doeleindes van die dramabesprekings 'n karakter in die drama geïmpliseer word wat die breë agtergrond van die storie vertel, en funksioneer om byvoorbeeld, onder meer, ander karakters bekend te stel.

Daar sal vasgestel word in watter mate die drama 'n narratiewe aanslag het, hoe die vertelling en voorstelling gekombineer word, en wat die aard van die vertelling is. Omdat toneel-binne-die-toneel 'n teaterpraktyk is wat dikwels in Weideman se dramas opduik en tot die vertelling bydra, sal daar gefokus word op die opvoering en die teaterpraktyke in die ingebedde tonele. Die wyse waarop die verhouding tussen die akteurs en die toeskouers<sup>112</sup> bewerkstellig word, is van belang, en vrae sou gevra kon

---

<sup>112</sup> Die term *toeskouer(s)* sal dui op die individu(e) terwyl die term *gehoor* gebruik sal word om na die toeskouers in groepsverband te verwys.

word of die verteller direk in gesprek met die gehoor tree, en of hierdie verhouding ontwikkel deur die loop van die drama. Dit is belangrik om vas te stel in watter mate die gehoor betrokke is: is die toeskouer bloot luisteraar, dalk eerder 'n gespreksgenoot, of is hy selfs betrokke by die voorstelling self?

### **6.1.2.3 Tyd- en ruimteaanbieding**

Wat die uitbeelding van tyd betref, sal die verskillende tydsvlakke, byvoorbeeld die fiksionele hede en die fiksionele verlede ondersoek word, en vasgestel word op watter wyse kommentaar op daardie tydvlakke gelewer word. Die subjektiewe tydbelewenis van karakters en tydmanipulering sal aan bod kom. Ten opsigte van die ruimte sal ondersoek word hoe die diëgetiese en mimetiese ruimtes met mekaar verbind.

### **6.1.2.4 Karakterisering**

Die bespreking van karakters in die Weideman-dramas sal onder beide die opskrifte “Vertelling en voorstelling” en “Karakterisering” gedoen word, afhangende van waar die klem val. Sou dit byvoorbeeld met rolwisseling te make hê, sal die bespreking as deel van die vertelling en voorstelling gehanteer word, maar as spesifieke karakters soos die trieksterfiguur of die koor ter sprake is, sal dit onder karakterisering gehanteer word.

### **6.1.2.5 Didaskalia**

Mouton (1989:166,167) gebruik die omvattende term *didaskalia* volgens Savona<sup>113</sup> se omskrywing, waarvolgens die begrip alles insluit wat nie dialoog of monoloog is nie, met ander woorde, die dramtitels, karakterlyste, voorwoorde, epiloë, proloë, toneelaanwysings, ensovoorts. In hierdie ondersoek sal die epiloog en die proloog as deel van die hoofteks beskou word omdat dit in die opvoering deel van die gesproke woord is. Ook sal na terme soos *toneelaanwysings* en *hoofteks* verwys word as die

---

<sup>113</sup> Jeanette L. Savona. “Didascalies as Speech Act”, (Tr. Fiona Strachan.) in *Modern Drama*, 25(1):25 – 35, March.

onderskeid ter sprake kom. Die geskrewe didaskalia word uiteindelik visueel en ouditief gerealiseer in die opvoering self.

#### **6.1.2.6 Taalgebruik**

In 'n bespreking van die taal wat in die drama gebruik word, sal net die tweeluik, *M29* en '*n Smeerige geskiedenis* as 'n afsonderlike afdeling bespreek word vanweë die belangrike rol wat heteroglossia in daardie dramas speel. Ten opsigte van die ander dramas sal besprekings oor taal in die ander afdelings geïnkorporeer word.

### **6.2 Die funksie van teater as kunsvorm**

#### **6.2.1 Inleiding**

Gassner (1967:279) wys daarop dat die epiese teater die enigste soort teater (**theatricalism**) is wat die denke en gees van die moderne gehoor geraak het en wat vir die eerste keer openlik die achilleshiel van die konvensionele leefwyse en aanvaarde norme bevraagteken en bespotlik gemaak het. Die durende waarde daarvan word gekoppel aan die feit dat, hoewel dit deur middel van 'n negatiewe aanslag die moderne samelewing ontmasker, dit die positiewe uitwerking het dat analitiese denke by die teaterganger aangemoedig word. So sou die teaterganger wat Weideman se dramas beleef het, begrip kon ontwikkel vir die universele feit dat mag korrupsie in die hand werk.

#### **6.2.2 Die rol van die epiese teater**

Die epiese teater sal by die bespreking betrek word omdat die vervreemdingstegniek 'n belangrike teaterpraktyk is waardeur die toeskouer deurgaans bewus gemaak word van die feit dat hy na 'n toneel kyk, en dat weggedoen word met die **engendering of illusion** (Willett, 1964:122). Op sodanige wyse word 'n tipe "penspersepsie" (aanhaling van CB) by die toeskouer aangewakker wat hom instinktief, psigologies, fisies en irrasioneel affekteer. Daardeur word 'n reaksie téén die naturalistiese teater

bewerkstellig waar vlak skouspel, 'n manipulerende plot en verhoogde emosie die gehoor wil laat ontsnap uit die werklikheid, eerder as om hulle daarmee te konfronteer. Die doelwit by die epiese teater is om die gehoor te distansieer van die handeling op die verhoog sodat dít wat in die samelewing gebeur en op die verhoog uitgebeeld word, krities bekyk en beoordeel kan word.

Hoewel die toeskouer steeds nie noodwendig by magte is om die probleem op te los nie, word 'n kritiese gees aangewakker sodat foute van die verlede minstens herkenbaar word (Gassner, 1967:312). Die toeskouer word sodoende intellektueel bemagtig om te analiseer en van die wêreld 'n beter plek te maak. Op dié wyse vervul die vervreemdingspraktyk 'n didaktiese funksie as die toeskouer geleer word om nie die styl en inhoud van die produksie as vanselfsprekend te aanvaar nie, aangesien die medium self in 'n groot mate afhang van verskeie kulturele en ekonomiese situasies.

### **6.2.3 Die begrip *skeppende drama***

Hoewel bogenoemde begrip vele kunsvorme insluit, beskou Rosenberg (1987:3) teater as die **parent art** van skeppende drama, en is hy van mening dat die teater, anders as byvoorbeeld bloot rolspel, nie as hoofprioriteit het om die deelnemers se gedrag of denkpatroon te verander nie (in teenstelling met byvoorbeeld die epiese teater), maar om hulle te daartoe te lei om hul eie idees oor te sit in handeling:

*Creative drama is an improvisational, non-exhibitional, process-orientated form of drama, where participants are guided by a leader to imagine, enact, and reflect upon human experiences, real or imagined (ibid.: 4).*

Hierdie mening is hoofsaaklik gerig op die deelnemende akteur, en in 'n mindere mate op die toeskouer.

Die toeskouers dra egter direk by tot die betekenis van die opvoering, en as dekodeerder van die tekensisteem, en dit word as 'n bepalende faktor uitgewys (Brink, 2009:116 e.v.). Nie alleen die regisseur as skeppende kunstenaar van die finale teaterprodukt behoort geanaliseer te word as dit by interpretasie kom nie, maar ook die toeskouers wat as waarnemers die produkt interpreteer (ibid.:48). Veral in die postmodernistiese era waar die toeskouers (in groepsverband en individueel) gepeper word met die geweldige en soms oorweldigende toevloei van inligting deur die steeds uitbreidende tegnologie, verg die interpretasieproses al hoe méér van hulle. Brink (ibid.:63) is van mening dat die geweldige veelheid van indrukke die toeskouer soms gefrustreerd laat, en oorweeg die oplossing dat 'n seleksie gemaak word: die toeskouer moet (soos in 'n supermark) 'n keuse maak oor wat hy wil “koop” (aanhaling van CB) volgens dit wat hom op daardie stadium interesseer of waaraan hy 'n behoefte het.

Belangrik is die feit dat die toeskouer nie slegs interpreteer en dekodeer nie, maar ook betekenis skep en as't ware 'n deelnemer word aan die teaterervaring as geheel weens voorafverworwe kennis en ervarings.

Teater as kunsvorm beïnvloed die akteur sowel as die toeskouer. Behalwe om te deurgrond en kritiese denke te ontwikkel, het dit ook ten doel om 'n bestekopname van die geskiedenis te maak, trauma (en oorwinnings) te verwerk, en geleentede te skep vir ontvlugting en vermaak.

Een van die wesenlike hoedanighede van die drama as speelstuk (in teenstelling met die roman) is dat dit nie meer tot die leser as individu spreek nie, maar tot 'n groep mense. Die toeskouers maak deel uit van die voorstelling **deur meebelewend 'n invloed daarop te laat uitgaan** (Cronjé, 1971:23). Omdat die drama via die regisseur, die akteurs en die tegnisi, ensovoorts aan die gehoor oorgedra word, is die kommunikasie tussen die dramaturg en die gehoor indirek. Die dramaturg verloor volle seggenskap oor sy teks sodra dit gespeel word (ibid.).



Op navorsingsvlak is die ontwikkeling van kritiese denke deur middel van die uitvoerende kunste hoog op die prioriteitsleer. Hoofsprekers<sup>114</sup> by die *International Federation of Theatre Research* (IFTC) het dit onder meer gehad oor die feit dat die teater by magte is om die rigiditeit wat ruimte en omgewing op die samelewing afdwing, te suspendeer. Daardeur word teater die instrument waarmee die universele mensdom met mekaar kontak maak om die gemeenskap se verbeelding vry te maak en die idee tuis te bring dat as die mens hom iets kan verbeel, hy ook veranderinge kan teweeg bring (Morris, 2006:272, 273).

#### **6.2.4 Die siening van filosowe**

Filosowe het hulle deur die eeue heen uitgespreek oor die uitwerking wat kreatiwiteit op die mens het. Of dit ontsnapping aan die werklikheid bied (Schopenhauer), en of dit die teenoorgestelde uitwerking moes hê, naamlik om juis die mens met die slegste in homself te konfronteer (Nietzsche): oor een saak was hulle dit eens, dat kuns 'n positiewe invloed op die mens het.

Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) en Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) word beskou as dié filosowe wat 'n merkwaardige invloed uitgeoefen het op beroemdes<sup>115</sup>. Eersgenoemde het veral ten opsigte van die roman, maar ook ten opsigte van die drama, sy vingerafdrukke gelaat. Hoewel Schopenhauer se filosofiese insigte swartgallig van aard was, en hy vandag nog beskou word as die opperste pessimis onder die filosowe, het hy verkondig dat daar een manier is waarop die mens tydelik kan ontsnap aan die gevangenskap van die wêreld, en dit is deur middel van kuns (skilder, beeldhou, poësie, drama en veral musiek). Deur die bemiddeling van kuns

---

<sup>114</sup> Die twee hoofsprekers hier ter sprake is Dan Rebellato (van die Royal Holloway Universiteit van London) en Lois Weaver (van Split Britches).

<sup>115</sup> Schopenhauer: die werke van Anton Tsjechow, Bernard Shaw, Luigi Pirandello en Bertolt Brecht. Friedrich Nietzsche: die werke van August Strindberg, Pirandello en Shaw.

sou die mens vlugtig in aanraking kom met iets buite die empiriese terrein, 'n ander orde van bestaan wat hom letterlik 'n ervaring bied buite die bestaande tyd en ruimte, en ook buite homself (Magee, 2001:144-145,172,177).

Nietzsche se filosofiese siening kom daarop neer dat die mens sy lewe voluit moet leef en soveel moontlik daaruit moet put, en hierdie beskouing het 'n rol gespeel in die skeppende werk van 'n dramaturg soos Bernard Shaw. Nietzsche se beskouing dat die mensdom daarby sal baat as die swak skakels uit die samelewing verwyder word sodat die bestes en sterktes kan voortgaan, vind weerklank in een van Shaw<sup>116</sup> se bekendste dramas (Magee, 2001:172,173,177). Volgens Magee (ibid.:178) is Nietzsche se belangrikste bydrae sy sogenaamde Stoïsynse heroïsme: deur selfbeheersing word jy gelykmoedig en vind jy sielorus. Hierdeur word die mens gekonfronteer met die ingewikkeldste en onaangenaamste waarhede oor homself sonder om daarvan af weg te skram. Daardeur kan hy homself in die gesig staar en saamleef met dit wat hy is. Die enigste vergoeding vir hierdie ontgogelingsproses is die wete dat hierdie lewe geleef moet word ter wille van homself.

Nietzsche is waarskynlik oorbekend vir sy uitspraak dat God dood is, en word soms ten onregte daarvoor gekritiseer in 'n samelewing met 'n religieuse agtergrond. Sy bedoeling met bogenoemde uitspraak maak sin as sy volgende uitspraak oor kuns in aanmerking geneem word:

**Art raises its head when religions relax their hold** (Magee, 2001:173).

Hoewel minder pessimisties van aard, slaan Friedrich Schelling (1775 – 1854) kreatiwiteit net so hoog aan soos Schopenhauer as hy verkondig dat kreatiwiteit die merkwaardigste karaktereienskap van die mens as deel (en produk) van die ewigduurende proses in die natuur is. Maar anders as kreatiwiteit in die natuur, is die

---

<sup>116</sup> *Man and Superman* (1905).

mens as kunstenaar op 'n selfbewuste manier kreatief waardeur hy sy innerlikste dieptes ondersoek, deurgrond en probeer verstaan (Magee, 2001:156,157).

Vir Karl Marx (1818 – 1883) het die historiese ontwikkeling van die mensdom hand aan hand geloop met die ontwikkeling in die gemeenskap (Magee, 2001:164). Onder die Marxistiese invloed het etlike dramas van belangrike dramaturge die lig gesien, byvoorbeeld dié van Jean-Paul Satre en Bertolt Brecht. Marx se beskouing dat sosiale kritiek die eintlike funksie van kuns is, impliseer dat kuns die mens se insig behoort te verdiep sodat die foute van die samelewing raakgesien kan word. Ook die mens se eie lewe en sy verhouding met die samelewing waarin hy verkeer, moet in oënskou geneem word sodat die samelewing deur sy toedoen kan verbeter. Indien die gehalte van kuns laag is, beïnvloed dit ook die samelewing, maar dan negatief:

**Bad art is art which upholds the values of existing society, and tries to lull or deceive people into accepting those values** (Magee, 2001:171).

Die klem by Marx het op verandering geval, en laasgenoemde is beskou as 'n voorvereiste vir die ontwikkeling van die mens.

Hierdie beskouing dat kuns 'n bydraende faktor tot die ontwikkeling van die gemeenskap is, geld vandag nog, en word deur Weideman se dramas (en die res van sy oeuvre) geïllustreer. Hy lei sy gehoor tot empatie en simpatie met sy medemens as dit kom by regverdige optrede, sodat ook dié met min of geen mag, van 'n plek in die son verseker kan wees. Hierdie “plek in die son” (aanhaling van CB) word dikwels as 'n letterlike konsep uitgebeeld wanneer grondkwessies in die meeste van sy dramas aangeraak word. Dit eggo die titel van *Soos voëls op koringlande* wat gebaseer is op die uitspraak:

**We are the birds in the cornfields. The farmer will chase us away, but we settle in another place** (Weideman, 1991f).

## **6.2.5 Rapportering van die historiese en die omgaan met die problematiese hede**

### **6.2.5.1 Inleiding**

In die geskiedenis van die menslike beskawing het verskillende kulture die vaardighede ontwikkel om mekaar te konfronteer en te probeer verstaan en onderlinge krisisse te hanteer. Die belangrikste stadium sien Turner (1982:11) egter as dié een van self-refleksiwiteit waarin wegbeweeg is van die domein van openbare aangeleenthede soos regsaspekte en godsdiens, in die rigting van die uitvoerende kunste. Sodoende word daar deur middel van die proses van teatermaak iets weergegee van die ondersoekende, veroordelende en selfs bestraffende aard van die geregtelike, asook iets van die heilige, mitiese en bonatuurlike aard van die religieuse. In die proses word 'n helende gesprek met die verlede gevoer.

Die antropologie van opvoering is 'n inherente onderdeel van die antropologie van ondervinding waardeur dit wat ervaar en normaalweg opgekrop word, deur opvoering uitgeryg word terwyl terselfdertyd betekenis daaraan toegeken word. **A performance, then, is the proper finale of an experience** (ibid.:13).

### **6.2.5.2 Tydsdrama, verlede-gerigtheid, geskiedenis, kollektiewe geheue en "testimony play"**

Geskiedskrywing wat binne 'n sekere konteks gelees word, laat vrae laat ontstaan rondom die verhouding daarvan met letterkunde, omdat laasgenoemde nie aanspraak maak op die waarheid in dieselfde mate as geskiedskrywing nie. Van den Berg (2009:38) kom tot die gevolgtrekking dat die letterkunde 'n **besondere potensiaal het om trauma tot 'n vorm van uitdrukking te bring (alternatiewelik om die onmoontlike van representasie te representeer)**.

Wat inhoudelik vir die oorkoepelende boodskap van die roman geld, geld ook vir die drama. *My plaas se naam is Vergenoeg* sou volgens Van den Berg se siening as 'n historiese drama beskou kon word, wat op sy beurt weer ressorteer onder die

tydsdrama na aanleiding van Scholtz (1992:441,442) se indeling. Scholtz (ibid.:141) definieer die tydsroman as een wat **meer direk by die eietydse sosio-kulturele leefwêreld aansluit, óf in geïdealiseerde (utopiese), óf in sosiaal-kritiese vorm, deurdat 'n tydperk daarin as historiese verskynsel bekyk en geïnterpreteer word.** Net soos in die geval van die Afrikaanse prosa is daar in die Afrikaanse drama 'n **verlede-gerigtheid** te bespeur<sup>117</sup>.

Met die herroeping van die **Land Act** eis die plakkersgesin in die drama, *Soos voëls op koringlande*, hulle grond terug, en sodoende word met die gewete gewoel en word geskiedkundige en staatkundige gebeure in oënskou geneem.

Die geskiedenis van die plaas, Vergenoeg in Weideman se drama gaan ver terug, en die regverdigheid van besluite wat lank gelede geneem is, word opnuut bevraagteken.

Van Coller (2005a:36) gebruik Nora<sup>118</sup> (1989:8) se onderskeid tussen **history** (geskiedenis) en **memory** (geheue): geskiedenis is 'n representasie van die verlede, 'n (immer problematiese en onvolledige) rekonstruksie van dit wat verby is, terwyl die geheue 'n durende, aktuele verskynsel is wat ons bind aan die ewige hede. In die geval van geheue moet daar 'n verskuiwing van die sosiale samelewing se objektiewe boodskap na die individu se subjektiewe ontvangs van die boodskap plaasvind, met ander woorde, van 'n repetisie na 'n heronthou (**rememoration**).

---

<sup>117</sup> *Donkerland* (1996) van Deon Opperman en *Die jogger* (1997) van André P. Brink word as die sprekendste uitgelig deur Van Coller (1992:13).

<sup>118</sup> Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History. Les lieux de mémoire" in *Representations* 26, Spring, pp. 7 – 25.

In *My plaas se naam is Vergenoeg* word heronthou. 'n Kollektiewe geheue word by die gehoor wakker gemaak deurdat die handelingsgebeure 'n storie vertel wat neerkom op 'n gedeelde ervaring van die verlede, en daardeur word 'n nuwe (gedeelde) betekenis daaraan toegeken. Van Coller (2005a:35) haal Bal, Crewe en Spitzer<sup>119</sup> (1999) aan wat beklemtoon dat dit noodsaaklik is dat traumatiese herinneringe van die verlede gelegitimiseer moet word en as narratief geïntegreer word. Daardeur word weggedoen met die houvas van die verlede op die individu of groepe wat onder die traumatiese ervarings gely het. Die begrip *onderdrukte kollektiewe geheue* is nie dieselfde as bloot die historiese gebeure waarvoor daar geskryf word, en wat dan vergeet en agtergelaat word nie. Kollektiewe geheue kom ter sprake wanneer die dominante gemeenskap van die verlede nooit voorheen gedwing is om hul verlede te konfronteer nie. In Suid-Afrika is (en word) die voorheen dominante apartheidsregime wel gedwing om sy verlede in oënskou te neem deur die WVK. Weideman se dramas is die uitvloeisels van sodanige prosesse van selfondersoek.

Teater is in wese altyd verstrengel in 'n aktualiteit. Young (2009:72) waarsku egter dat dokumentêre teater waaronder ook die getuienisdrama (**testimony play**) sou ressorteer, daarteen moet waak om nie bloot “terug te speel” (CB se vertaling van Young se werkwoord, **record**) nie, maar eerder moet rapporteer. Hy kom tot die volgende gevolgtrekking:

how easily documentary plays may slant the 'truth' and manipulate audiences (Young, 2009:86).

Hierdie tipe drama loop die gevaar dat dit kan ontaard in die blote weergee van politieke agendas onder die invloed van erge verontwaardiging deurdat dit wil

---

<sup>119</sup> Bal, Mieke, Crewe, Jonathan & Spitzer, Leo (reds.). 1999. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover & London: University Press of New England.

voorgee om dié weergawe van gebeure te wees, 'n mede-verskynende gebeure, in plaas van 'n weergawe daarvan.

### **6.2.5.3 Die verwerking van trauma**

Die begrip *trauma* betrek 'n veelvoud van dissiplines waarvan die literatuurwetenskap en geskiedskrywing enkeles is. Van den Berg (2009:7) omskryf *Post-Traumatiese Stres-Stoornis (PTSS)* soos deur Ruth Leys<sup>120</sup> beskryf, as uitgangspunt vir die definiëring van trauma as oorkoepelende term. Hiervolgens word PTSS beskou as 'n wanfunksie van die geheue wat daartoe aanleiding gee dat die brein nie in staat is om die traumatiese gebeurtenis met die verlede te assosieer nie, maar dit herhaaldelik ervaar as die pynlike, gedistansieerde traumatiese hede (ibid.:8). Van den Berg (ibid.:9–11) wys verder op die rol wat simboliese orde speel. Sodanige simboliese orde kan enige vorm aanneem waarvolgens die individu gebeure op 'n betekenisvolle wyse ervaar. Opsommend behels die verwerking van trauma die verplasing van die traumatiese insident vanaf die ondeurdringbare onuitspreekbaarheid daarvan, na die redeneerbare van die simboliese orde (ibid.:16).

Beide Victor Turner en Richard Schechner het die teater gevisualiseer as 'n belangrike werktuig om die onuitspreekbare tot simboliese orde te roep, kulturele gapings te oorbrug en pynlike ondervindings soos geweld te verwerk. Turner (1982:18) definieer eksperimentele teater in die proses soos volg:

'Experimental' theatre is nothing less than 'performed', in other words, 'restored' experience . . . assisting others . . . to understand better not only themselves but also the times and cultural conditions which compose their general 'experience' of reality.

---

<sup>120</sup> Leys, Ruth. 2000. *Trauma: A Genealogy*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Oor geweld voer Goosen (2007b:28–45) aan dat die werklikheid self dikwels as 'n gewelddadige gebeure verstaan word in veral die modernisme, maar dat dit nie as 'n **gegewe** aanvaar hoef te word nie, en dit uitgedaag kan word deur 'n dramatiese ontologie. Laasgenoemde ontken nie die bestaan van geweld in die werklikheid nie, maar deur middel van teaterpraktyke, en veral deur middel van rites, liturgieë, teaters, stadions, intellektuele en politieke forums, ensovoorts, kan geweld verwerk word deur deelname, sodat die *syn* (die werklikheid) en die *syndes* (deel-werklikhede van die *syn* – byvoorbeeld die mens, die denke) met mekaar versoen kan word.

Die dramatiese ontologie steun op die bekouing dat die verhouding tussen die *syn* en die *syndes* deur dramatiese deelname gekenmerk word. Deur deelname ervaar die *syndes* hulself nie as vervreemde en geïsoleerde individualiteite van die *syn* nie (Goosen, 2007b:32,33).

Die verhouding tussen die *syn* en die *syndes* word in die dramatiese ontologie gekenmerk deur 'n **twee-eenheid**, ('n **Spannungseinheit**) wat daarop neerkom dat daar tussen die *syn* en die *syndes* 'n samehang sowel as 'n onderskeid bestaan (Goosen 2007b:34). Daar word verder verwys na Aristoteles se **dramatiese trajek** in die drama van verwagting wat deur twee (uiteenlopende) momente beslag kry: in die oomblik van omkering en dan weer wanneer (die verrassende) voltooiing van die verwagtinge plaasvind. By die toeskouer word die verwagting geskep deurdat **sy eie narratiewe eenheid deur 'n verrassende oomblik onderbreek of omgekeer sal word**, en dat die voltooiing gepaard gaan met 'n verhelderende insig op die geheel (ibid.:34,35). Daar word tot die slotsom gekom dat die skeppende proses (of 'n **skeppende gesprek met die tradisie**) onvermydelik is by verwerking van geweld, en dat rituele en die dramatiese uitdrukkingswyses in hierdie opsig 'n rol vervul (Goosen, 2007b:43).

Die post-modernisme kom hierdeur onder skoot: In Goosen (2007a) se bespreking, word die *syn* en *syndes* respektiewelik genoem die *transendente* en die *immanente*



waartussen (soos reeds hierbo verduidelik) 'n spanningsverhouding bestaan. Die wêreld as drama ('n sentrale metafoor by Goosen) speel af op die verhoog, 'n **'dramatiese tussen-ruimte'** waarin die immanente en transendente as **akteurs** in 'n **'dramaturgiese verhouding'** verskyn (Swart, 2008:509,510). Onder *verhoog* word eerder 'n abstraksie ('n **mede-verskynende gebeure**) as 'n lokaliteit verstaan (ibid.:509). Die nihilisme word bevraagteken deurdat die deelnemende verhouding tussen die transendente en die immanente ontbreek as gevolg van die neiging van die post-modernisme om dié twee-eenheid tot immanente monisme te verklein, met die gevolg dat die transendente slegs 'n **eksistensiële verlatenheid**, 'n **onpeilbare stilte**, 'n **afgrondelike leegte** van die niks (nihil) word. Dit laat angs en/of trauma ontstaan wat mobiliserende reaksies van die mensdom tot gevolg het wat tweërlei van aard is: dit kan uitgedruk word deur óf geweld, óf 'n vlug na die innerlike. Beide reaksies onderdruk die **deelnemende verhouding** met die werklikheid (ibid.).

In Weideman se dramas word geweld ten opsigte van die transendente daadwerklik uitgebeeld. Die immanente speel egter 'n deelnemende rol, en so kom geweld onomwonde ter sprake. Die teatergangers se belewing daarvan is waarskynlik anders as dié van die spelers, omdat laasgenoemde soms self aan die ontvangkant van die geweld gestaan het.

#### **6.2.6 Samevattend**

Weideman het teater beoefen wat die denke en gees van die moderne gehoor geraak het, en wat vir die eerste keer in die geskiedenis van Namibiese teater openlik sosiaal-krities betrokke geraak het en sekere tydperke uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis geïnterpreteer het.

Deur hierdie proses is die teaterganger aangemoedig om met sy vooraf verworwe kennis en ervaring as werktuig direk by te dra tot die betekenis van die opvoering deur analities te dink, en sodoende begrip te ontwikkel vir die universele feit dat mag

korruptie in die hand werk. Op dié wyse sou die toeskouer by die punt kon uitkom dat, hoewel die plaas Vergenoeg in Weideman se drama al so lank as ses geslagte in die Veldsmans se besit is, die geskiedenis waaroor die drama gaan, veel verder teruggaan, en die vraag aan wie die grond nou eintlik behoort, op watter manier die vasstelling van grense gebeur het en hoe regverdig dit was, gevra word. 'n Kollektiewe geheue word by die gehoor wakker gemaak deurdat die handelingsgebeure 'n storie vertel wat neerkom op 'n gedeelde ervaring van die verlede, en daardeur word 'n nuwe (gedeelde) betekenis daaraan toegeken.

In Weideman se dramas word geweld ten opsigte van die transendente simultaan met die immanente wat 'n deelnemende rol speel, uitgebeeld. Op dié wyse word geweld veroordeel en word daar weggedoen met die houvas van die verlede op die individu of groepe wat onder die traumatiese ervarings gely het.

### **6.3 Teaterpraktyke**

#### **6.3.1 Inleidend**

In hierdie afdeling word ondersoek ingestel na teater tegnieke en -vaardighede, en word die aanvanklike en (of soms simultane) kreatiewe prosesse wat tot die finale en geslaagde opvoering lei, betrek. Behalwe die dramateks sal regie en dit wat gepaard gaan met die interpretasie van die finale produk en terug te vind is in die Weideman-dramas, ter sprake kom. Sodanige aspekte sluit vanuit 'n opvoeringsperspektief die teatersemiotiek as dissipline in, asook die rol wat taal as teken (soms inherent in die spesifieke taal) speel.

Omdat van die Weideman-dramas trekke vertoon van die epiese teater, sal ooreenkomste daarmee uitgewys word, en vasgestel word in hoe verre die spesifieke metodologiese benaderings gevolg word. Ingebedde tonele (toneel-binne-toneel) is 'n uitvloeisel hiervan en word feitlik sonder uitsondering in die dramas teruggevind.

Gesien in die lig van die improvisasiemetodes wat gevolg is tydens die skryf- en regie-prosesse, word die werkwinkelteater ondersoek om vas te stel hoe die finale produk uit die verskillende skeppingsfases ontwikkel het. Die bydraes van die skrywer, regisseur, spelers, tegnisi, en, as finale eindbestemming, ook die toeskouers word bespreek teen die agtergrond van die riglyne wat reeds in die geskiedenis deur voorlopers van dié metode neergelê is.

Musikale intertekste en ruimtelike aanduiding in die dramas is meer as bloot atmosfeerskeppend en dra by tot die betekenis. Dit sal dus ook aandag geniet.

Karakterisering in die teikendramas van die ondersoek het aan die lig gebring dat die triekster-figuur en die koor as “karakters” (aanhaling van CB) wat deurlopend kommentaar lewer, gereeld opduik. Daar sal veral op hierdie twee wyses van karakterisering gefokus word.

### **6.3.2 Taal is simbool: finale einddoel, of onvolledig en voorlopig**

Die filosofie van die twintigste eeu het meer van taal gemaak as enige vorige tydperk. Die begrip *taal* het – soos dikwels die geval is met algemene terme – vroeër geen interpretasieverwarring meegebring nie, maar tans het dit 'n hele rits teenstrydige betekenis tot gevolg. Enersyds betrek die semiotiek enige vorm van kommunikasie by taal, terwyl linguïste wat meer geïntegreerd saamwerk, veg dat die tradisionele linguïstiek weer herstel moet word tot 'n dissipline wat hom besig hou met die studie van gekontekstualiseerde kommunikasiesituasies (Carlson, 2009:6).

Filosowe was – soos skrywers – bewus van die beperkings van taal. Francis Bacon waarsku dat taal – waarop mense aangewese is om te kommunikeer – misleidend kan wees deurdat dieselfde woord verskillende dinge kan beteken, maar ook omdat die mens geneig is om taal met die werklikheid te verwar (Magee, 2001:77). Ook Ludwig

Wittgenstein<sup>121</sup> (1889 – 1951) en John Austin<sup>122</sup> (1911 – 1960) het, onafhanklik van mekaar, probleemstellings toegeskryf aan die verwarring wat ontstaan deurdat taal wan-aangewend (“misused”) word. Veral Wittgenstein se analise van linguistiese betekenis het hom gewild gemaak onder literêre kritici, asook onder sosioloë en antropoloë, omdat hy die genoemde linguistiese betekenis geplaas het teen die agtergrond van die lewensvorme self. Weideman se dramas spreek van hierdie taalbewussyn.

Hoewel taal gebruik word om antwoorde te gee en noodwendig bloot te vertolk, beklemtoon Ingemar Lindh se beskouing van taal in sy navorsing oor kollektiewe improvisasie in die teater die problematiek van taal as simbool: hy stel die vraag of ons onself uitdruk danksy, of ten spyte van, taal. Hy is van mening dat juis hierdie spanning wat ontstaan om taal te gebruik, bydra tot die akteur se totale uitdrukkingsvermoë (Camilleri, 2008:90). Esterhuysen (2009:24) huldig 'n soortgelyke siening:

**Maar taal beteken onvolledigheid en voorlopigheid. Dit laat ons nooit die volle waarheid of die volle werklikheid vertolk nie. Daar is altyd noodwendig iets wat ongesê bly.**

Die Egiptenare het die skryfaksie as heilig<sup>123</sup> beskou, en dit was vir hulle 'n geestelike en godsdienstige daad wat gepaard gegaan het met 'n sekere verantwoordelikheid vir

---

<sup>121</sup> Gepubliseer eers ná sy dood: *Philosophical Investigation* (1953). <http://www.trincoll.edu>. Toegang: 26/05/2010.

<sup>122</sup> *A plea for excuses* (1956). <http://www.philosophypages.com>. Toegang: 25/05/2010.

<sup>123</sup> Daar is geglo dat die Egiptiese god, Pta, kon skeep deur sy woord. Nadat hy die woorde in sy hart oordink het en sy denke in woorde oorgesit het, kom dit wat hy gedink het, fisiek tot stand.

dit wat in die proses geskep word (Esterhuyse, 2009:39). Weideman aanvaar hierdie verantwoordelikheid met groot erns:

En 'n mag, wat hy nie geken het nie, het van hom besit geneem, en hy het begin skryf (Weideman, 1994b:220).

Vervolgens sal teaterpraktyke wat in die Weideman-dramas gebruik word, teoreties bespreek word, en daarna met die Weideman-dramas in verband gebring word.

### **6.3.3 Teatersemiotiek**

#### **6.3.3.1 Definisies**

Elam (2002:1) verklaar die semiotiek as die wetenskap wat hom toelê op die studie van die produksie van betekenis binne die samelewing, terwyl Du Plooy (1992:473) die semiotiek definieer as die wetenskap van tekens, dit wil sê, die wetenskap wat op sistematiese wyse 'n studie maak van tekens, tekensisteme en betekenisprosesse. Hiervolgens sou Elam 'n breër en meer algemene interpretasie aan semiotiek toesê as Du Plooy.

Brink (2009:3,4,58) beskou die semiotiek as *die enigste manier waarvolgens betekenisoordraging vanaf teks na opvoering bestudeer kan word*. Die belangrikste funksie van die teatersemiotiek is om 'n dissipline daar te stel waardeur die teater bestudeer word vanuit 'n opvoeringsperspektief, *deur middel van pertinente teoretiese en wetenskaplike gereedskap* (Brink, 2009:58). In die proses kom die vraag ter sprake of betekenisgewing in die opvoering en betekenisgewing in die teks as twee totaal aparte en onafhanklike geheelindrukke beskou moet word. Met haar navorsing het Brink (2009) ten doel gehad om die uitgangspunt te bevestig dat die regisseur as skeppende kunstenaar die belangrikste faktor is. Deur sy artistiese toevoeging tot betekenis word die potensieel verskuilde betekenis wat opgesluit is in die (geskrewe) dramatiese teks, uitgebou. Brink

(2009:42) verwys onder andere na Segre en Meddemmen<sup>124</sup> wat die opvoering as eerste prioriteit stel by die lees van die teks.

*All language is symbolism and all art is language.* Vir die kunstenaar is die materiële heelal 'n medium waardeur nie-materiële werklikhede soos gedagtes en gevoelens uitgedruk kan word (Hovey, 1894:3-11). Sonder die kontras tussen die nie-materiële passie, aksie en nadenke (enersyds), en die beliggaming en manifestering daarvan deur middel van die menslike instinkte, intelligensie en verbeelding (andersyds), kan kuns nie bestaan nie. *The one is the symbol - it would not exceed the modesty of prose to say, the sacrament of the other* (ibid.).

### **6.3.3.2 Die ikoniese, indeksale en simboliese tekenfunksies**

Brink (2009:53–56) betrek die drie tekenfunksies van teatersemiotiek, naamlik die ikoniese, indeksale en simboliese tekens waarin verskillende tekensisteme soos taal, kineses, ruimte (proksemika), kostuums en beligting omvat word.

Die ikonoklastiese tekens het hulle oorsprong in die klassieke semiologie en betrek die naturalistiese<sup>125</sup> benadering tot teater waar simboliese tekens eerder op die teks gerig is as op die opvoering self. Tadeusz Kowzan<sup>126</sup> beklemtoon weer dat die akteur sentraal staan in sy model van tekensisteme (Brink, 2009:30). Die ikoniese tekenfunksie is veral na te gaan in die figuur van die akteur, en stel 'n fiktiewe persoon voor wat impliseer dat die akteur visueel (sy voorkoms) en ouditief (sy stem)

---

<sup>124</sup> Segre, C. en J. Meddemmen (1980). “A contribution to the semiotics of theatre”. In: *Poetics Today* 1(3):39-48 (online JSTOR).

<sup>125</sup> Natuurlike denke waar die wêreld as objek gesien word; die “yellow primrose celebrity” wat materiële voorkoms sien en niks anders nie.

<sup>126</sup> *The Sign in the Theatre* (1968).

lyk en klink soos die voorwerp (die karakter) waarvoor hy staan (Mouton<sup>127</sup>, 1980:43).

Indeksale<sup>128</sup> tekens is oorsaaklik en verbind met hul voorwerpe. Om letterlik met 'n vinger na iets te beduie, sou so 'n indeksale aanduiding kon wees, en 'n klop aan 'n deur sal byvoorbeeld aandui dat daar iemand buite is. Volgens Mouton (1989:45) sou die beskrywing in die neweteks van ouditiewe elemente (soos byvoorbeeld 'n kragopwekker of insekte) wat in 'n opvoering vir die toeskouer hoorbaar sal wees, aanduidings van 'n ruimte buite die beskrewe spelarea wees. Soms vervul die teatrale teken gelyktydig sowel ikoniese as indeksale funksies. Binne die opvoering kan die kostuum van die akteur 'n ikoniese funksie hê (as deel van sy visuele voorkoms), maar teselfdertyd ook verskeie indeksale funksies (byvoorbeeld 'n aanduiding van sy ouderdom, sosiale posisie, beroep). Indeksale tekens kan visueel en ouditief wees en kan in die didaskalia nagegaan word.

In resente teater word voorkeur gegee aan die simboliese teken waar die verhouding tussen die signifié<sup>129</sup> en die signifiant onkonvensioneel en ongemotiveerd uitgebeeld word, en die idee belangriker is as die akteur se interpretasie. Hierdie benadering het uiteraard 'n dubbelsinnigheid in betekenis tot gevolg omdat betekenisvlakke toegevoeg word. Brink (2009:55) benadruk dat die simboliese teater 'n tydperk aankondig waarin die regisseur as skeppende kunstenaar 'n persoonlike visie skep,

---

<sup>127</sup> Mouton gebruik die sisteem soos uiteengesit deur J. Kott (1969), *The icon and the absurd*. In: *The Drama Review* 14 pp. 17 – 24.

<sup>128</sup> Brink gebruik die term *indeksikaal* en Mouton *indeksaal*.

<sup>129</sup> Die signifiant (die teken) dui op die betekenaar, die voorstellende voorwerp, visueel of ouditief – wat nie noodwendig konkreet hoef te wees nie – van die signifié (die betekenis, betekenende), die abstrakte begrip.

terwyl Mouton (1989:45) die linguistiese teken steeds as **die mees algemene voorbeeld van 'n simbool** beskou.

Soos so dikwels in die teaterpraktyk gebeur, oorvleuel die genoemde funksies en is hulle soms gelyktydig aanwesig. Hierdie siening word ook gehuldig deur onder andere Elam<sup>130</sup>.

In die simbolisme is die voorwerp wat met die sintuie waarneembaar is, relatief onbelangrik, terwyl die idee of die algemene beginsel die belangrikste blyk te wees. Dit betrek etiese denke waarin regstoepassing of abstrakte intelligensie byvoorbeeld ter sprake kom, terwyl die bewustelike uitdrukking met die kunsmatige, allegorieë en bewustelik geskepte (uitgedinkte) simbole werk.

Hoewel filosofieë soos die simbolisme terugkerend van aard is, verander dit van periode tot periode. Simbolisme soos dit byvoorbeeld in Maeterlinck<sup>131</sup> se werk voorkom, verskil van hoe dit in vroeëre dramaturge se werke tot uitdrukking gekom het. 'n Volgehoue en totale allegorie is nie meer noodsaaklik nie. Eerder wil 'n isoteriese betekenis *geïmpliseer* word as om dit onomwonde te wil stel. Die verhaal self is 'n selfstandige entiteit en is nie daar ter wille van 'n voorwendsel om moraliteite uit te wys nie. Tog hunker daar agter elke insident, en agter byna elke frase, 'n teenwoordigheid of 'n bewustheid van die universele, 'n vae aanduiding van groter dinge.

---

<sup>130</sup> Mouton gebruik die 1980-uitgawe van Elam se *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.

<sup>131</sup> Hovey, Richard. 1894. Symbolism and Maurice Maeterlinck. In: *The Plays of Maurice Maeterlinck*. Chicago: Herbert S. Stone & Company.



### **6.3.3.3 Die simboliese teken in die Weideman-dramas**

In Weideman se dramas word sterk op die simboliese teken gesteun ter wille van betekenistoevoeging. Die akteurs is nie realistiese voorstellings van sekere karakters nie, maar word geskep om 'n idee voor te stel eerder as 'n fiksionele karakter. In *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* vergestalt Ambrosius en Voete onderskeidelik die immer soekende en strydende mens wat sin van sy aardse bestaan probeer maak, en in *My plaas se naam is Vergenoeg* word die Jan-karakter (die huidige eienaar van Vergenoeg) die versinnebeelding van die onseker mens wat dit waarvoor hy hard gewerk het, probeer beskerm. In *Gyselaars* representeer dr. Black nie in die eerste instansie 'n psigiater nie, maar die noodlot wat handuit ruk. Tog staan die verhaal op sigself onafhanklik en word nie ervaar as lesse waaraan die dramaturg die gehoor wil onderwerp nie.

### **6.3.4 Heteroglossia**

Heteroglossia, soos in die woordomsrywings in hoofstuk een reeds gedefinieer, suggereer 'n spanning vanweë die veelheid (**multiplicity**) van tale wat kreatiwiteit bevorder (Sahakian, 2008:189). Carlson (2009:5) is van mening dat ook die teater en opvoering hierby betrek moet word, aangesien heteroglossia nie net ter sprake kom in algemene en kulturele manifestasies nie, maar ook spesifiek in die teater.

Teenoor heteroglossia staan monoglossia. In die voorafgaande eeue was teater hoofsaaklik 'n eentalige (monoglossiese) gebeurtenis, maar namate die teaterganger twee- of meertalig geword het, het die teaterteks ook daarby aangepas om sodoende verskillende boodskappe oor te dra.

(H)eteroglossia has become one of the most striking new developments in the global theatre, reflecting a world that is itself becoming increasingly heteroglossic (Carlson, 2009:18).

Hierdie verskynsel het onlangs eers ontwikkel as 'n uitvloeisel van die postkoloniale teorie (en dateer terug tot die 1960's) waar taal beskou is as die algemene werktuig in die hand van diegene wat koloniale outoriteit wou bevestig (ibid.:105,108).

Carlson (2009:9) huldig die mening dat elke taal 'n sosiale konstruksie representeer en dat elke taal op die verhoog herken en gekodeer word as 'n taal waarvan die onderskeidende eienskappe kulturele verbande het met die taalkonstruksie eerder as dat dit gaan oor die verstaan of die nie-verstaan van die taal. Op die verhoog word dit aangewend ter wille van kommunikasie, virtuositeit, postmoderne bewysplaas, identiteit en eiendom, vervreemding en sosio-politieke agendas. Hierdeur word in werklikheid die regulerende en kanoniserende kragte van 'n werk geopponeer as gevolg van perspektiewe wat deur middel van kontrasterende stemme bewerkstellig word (Carlson, 1992:314). Carlson (ibid.) haal Mikhail Bakhtin<sup>132</sup> aan wat heteroglossia o.a. definieer as **another's speech in another's language**. Dit druk simultaan twee verskillende intensies uit: die direkte intensie van die karakter wat praat, maar terselfdertyd ook die gereflekteerde intensie van die skrywer.

### **6.3.5 Praktike voortvloeiend uit die epiese teater**<sup>133</sup>

Die epiese teater behels 'n teaterpraktyk wat 'n kombinasie is van fisieke gebare enersyds, en **gist** of houding (**attitude**) andersyds (Willett, 1964:42). Ten opsigte van die vorm word twee aspekte onderskei: eerstens word dit verstaan as 'n tipe geskrewe drama, en tweedens word dit beskou as 'n metodologiese benadering wat

---

<sup>132</sup> *The Dialogic Imagination* (1981).

<sup>133</sup> Hoewel Bertolt Brecht nie die eerste dramaturg is wat tegnieke kenmerkend aan die epiese teater gebruik het nie, word hy gereken as die een wat dit bekend gemaak en verfyn het, en verantwoordelik was vir die prestige wat dit vandag geniet (Gassner, 1967:281,282). Erwin Piscator word as Brecht se voorganger beskou; eersgenoemde se produksies was die eerste suksesvolle eksperimente waar film en verhoogdrama vermeng het.

van 'n produksie epiese teater maak. Ten opsigte van die metodologie is dit die eienskappe, *clear description and reporting and its use of choruses and projections as means of commentary*, wat die epiese karakter aan 'n produksie gee (ibid.:121). In hierdie studie sal die epiese teater as 'n metodologiese benadering ondersoek word, en soortgelyke metodes en tegnieke in die Weideman-dramas nagespeur word.

Dramatiese illusie word versteur en van die teaterganger word 'n bewuste kritiese waarnemer gemaak om te voorkom dat hy homself passief in die karakter verloor. Omdat die menslike waarneming deur gewoonte afgestomp word, word daar outomaties op prikkels gereageer sonder dat die prikkels werklik ervaar word. Dit wat outomaties beleef word, word inderdaad glad nie beleef nie, omdat die ervaring geen bewuste belewenis word nie. Dan word die ervaring betekenisloos<sup>134</sup>, en juis dit is waarteen gewaak word in die epiese teater. Deurdadig versinsels en fiktiewe eienskappe van die teater wat die toeskouer manipuleer, openbaar gemaak word, word die toeskouer daarvan weerhou om op passiewe wyse die vertoning te aanvaar en te geniet. Sodoende word die idee tuisgebring dat dit wat hy sien, nie 'n onaanvegbare en selfonderhoudende narratief is nie (Gassner, 1967:312 en Brecht, 1964a:196).

Hoewel dit in die literatuur neerkom op 'n aspek wat styl betrek, sluit dit aan by die filosofie Deleuze en Guattari se gedagtegang dat kuns moet loskom van die verlamme effekte van clichés en die mens op nuwe bestaansmoontlikhede moet wys (Anker, 2008:2).

Struktureel word die epiese drama as 'n nie-Aristoteles drama beskou met geen duidelike onderskeid tussen die begin, middel en einde nie, waarin “montage”-tegnieke soos fragmentering, kontras en teenstrydighede aangewend word. Die

---

<sup>134</sup> Volgens Heilna du Plooy bestaan alle kunswerke bestaan aldus die Russiese Formalisme juis omdat dit reaksie ontlok en daarom betekenisvol is. In: T. T. Cloete (red.) (1992).

fragmentariese aard van die drama is daarin geleë dat elke toneel en onderafdeling daarvan op so 'n wyse gespeel word dat dit voorkom asof dit onafhanklik van enige voorafgaande of daaropvolgende deel staan<sup>135</sup>.

Houding (hierna verwys na as *gestus*, Eng. “attitude”) speel 'n besliste rol ten opsigte van karakterisering in die epiese teater en word openbaar gemaak deur woorde of handeling (Willett, 1964:42). Daardeur word 'n spesifieke aspek van die karakter blootgelê, en eerder as om te konsentreer op die metafisiese en die onderbewuste, word die karakters se sosiale verhoudings en die oorsaaklikheid van hul gedrag geopenbaar en geïnterpreteer vanuit 'n histories materialistiese oogpunt.

Volgens Elizabeth Wright<sup>136</sup> (1989) manifesteer elke emosie homself as 'n stel sosiale verhoudings. Brecht (1964a:200) self was van mening dat dit dié dinge is wat tussen mense gebeur wat vir hulle stof tot diskussie en kritiek gee, en wat hulle in staat kan stel om te verander. Die akteur se houding oor toneelspel word 'n epiese handeling op sigself deur middel van die karakter se epiese vertelling. Dit vorm 'n politieke basis vanwaar die akteur sy rol interpreteer asook die plek wat dit inneem binne die verhaallyn en binne die produksie as geheel. Oor hierdie benadering van die akteur tot toneelspel word reeds buite die teater besluit. Brecht (1964a:196) verwys daarna as *the 'showing' that is 'shown' in the 'showing'*. Al Weideman se dramas lewer hierop kommentaar.

Willett (1965:136-140) verwys na vervreemding soos wat dit in die epiese teater gebruik is, as die *A-effect* (*alienation, estrangement, Entfremdung*).

---

<sup>135</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Epic\\_theater](http://en.wikipedia.org/wiki/Epic_theater). Toegang: 17/07/2008.

<sup>136</sup> Postmodern Brecht: A Re-Presentation. Critics of the Twentieth Century. London and New York: Routledge. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Gestus>). Toegang: 17/02/2008.

The main advantage of the epic theatre with its A-effect, intended purely to show the world in such a way that it becomes manageable, is precisely its quality of being natural and earthly, its humor and its renunciation of all the mystical elements that have stuck to the orthodox theatre from the old days (Willet, 1965:140).

Willet (ibid.:136) stel as die eerste voorwaarde vir vervreemding dat die verhoog en die ouditorium gestroop moet wees van enigiets magies, en dat daar geen tekens moet wees wat die toeskouers die indruk kan gee dat hulle na 'n inge oefende stuk kom kyk nie. Ook vir die akteur word voorwaardes gestel dat geen poging aangewend moet word om empatie by die toeskouers te ontlok nie, en dat hy homself nie mag toelaat om op die verhoog getransformeer te word tot die karakter wat hy vertolk nie:

He is not Lear, Harpagon, Schweik; he shows them. He produces their remarks as authentically as he can; he puts forward their way of behaving to the best of his abilities and knowledge of men; but he never tries to persuade himself (and thereby others) that this amounts to a complete transformation (Willet, 1965:137).

Drie maniere word uitgewys waarop 'n algehele transformasie van die akteur in die karakter voorkom kan word, naamlik die oorskakeling na 'n derde persoon, die oorskakeling na die verlede, en deur die toneelaanwysings direk oor te dra (Willet, 1965:138). Hierdie tegnieke maak dit moontlik dat die akteur as't ware langs sy teks kan staan en daarna kan terugkyk. Dramatiese gebeure moet as historiese gebeure uitgebeeld word wat meebring dat die gebeure uit die verlede onderwerp kan word aan kritiek.

Vervreemding betrek ook die versteuring van die vierde muur wat ten doel het om die gehoor se aandag daarop te vestig dat die karakter bewus is van die gehoor; daarom word die gehoor soms aangespreek of aangepor om te reageer, en om in ieder geval

krities te dink oor wat hulle sien<sup>137</sup>. Soms word dit selfs vir die gehoor problematies om te onderskei tussen wat werklik is en wat deel is van die toneelspel. Hierdie tipe “verwarring” gebeur nie deurgaans in die Weideman-dramas nie, behalwe in 'n *Smeerige geskiedenis* waar die Penny-karakter vanuit die gehoor speel.

### **6.3.6 Werkwinkelteater**

#### **6.3.6.1 Werkwinkelteater in die geskiedenis**

Joan Littlewood word vandag in teaterkringe beskou as die regisseur wat werkwinkelteater in die moderne teater ontwikkel het (Goorney, 1966:102,103). Vir haar was die interaksie tussen die karakters onder mekaar en tussen die karakters en gehoor as 'n werklike gebeurtenis, van groot belang.

Dit is egter Ingemar Lindh wat beskou word as die meester van kollektiewe improvisasie wat gefokus het op die **organic organization of chaos** waarin die akteur se vermoë om te luister, aan te voel en te speel, gerig is op die hiér en nou. Dit is 'n penspersepsie<sup>138</sup> wat nie beperk word deur 'n voorafbepaalde stand van sake (**score**) nie, maar gerig is op **intention understood as mental precision** (Camilleri, 2008:96). Onder “intention” word verstaan om te neig in 'n sekere rigting, en dit vind plaas vóór die impuls, en kan bewerkstellig word deur die toestand van stilte of beweging. Dit wat die impuls voorafgaan, is wat Lindh geïnteresseer het. Al vaste verwysingspunt behoort die tema te wees wat die akteur goed onder die knie moet hê. Daar word wegbeweeg van die beskouing dat die teks slegs een skrywer het (**single authorhood**) ter wille van die sosiale konteks waarin die drama afspeel.

---

<sup>137</sup> In Pirandello se *Sei Personaggi in cerca d'Autore* (*Six characters in search for an author*) (1921) kom ses gewone mense na 'n repetisie van 'n opvoering en dring daarop aan dat hulle stories deel moet uitmaak van die vertoning.

<sup>138</sup> CB se vertaling van Camilleri se *bodymind*.

Daarvolgens word die konteks as geheel as werkmateriaal beskou waarby faktore soos kollegas (veral tydens onderonsies), tyd, ruimte, gebeure, rekwisiete, teks en musiek in totaliteit inbegrepe is. Die geheelbeeld moet beskikbaar wees as improvisasie plaasvind, want enigiets kan gebeur. Teater is kunsmatig en Lindh se navorsing is geïnspireer deur die spanning wat ontstaan tussen die lewe (kennis wat spruit uit ondervinding) en dit wat op pad kan gebeur (die onbekende) (Camilleri, 2008:84-92).

Soos reeds genoem, is ondervinding essensieel in teater, en kan 'n opvoering as die finale uiting van ondervinding beskou word. In die kern van 'n sekere ondervinding lê pyn of vreugde opgesluit, en hierdie beelde uit die verlede word met 'n ongewone klaarheid en kragtige betekenis geprojekteer en herleef. Die gevoelvolle terugdink genereer konneksies tussen gebeure uit die verlede en die hede, en die proses van die verwerking van die ondervinding is eers afgehandel as dit verstaanbaar oorgedra kan word. Dit is met hierdie terugkyk na 'n ondervinding met 'n duidelike insig wat daaruit voortvloei, dat die werkwinkelproses in teater ter sprake kom. Die eindproduk is die uiteindelijke kennis van die individu (deur ondervinding verwerf), wat aan die teatergangers tydens die opvoering oorgedra word.

Hierdie beskouing vertoon postmodernistiese trekke vanweë die onderskeid tussen *sin* (*sense*) en *gewaarwording* (laasgenoemde, CB se vertaling van Lindh se *signification*). Met *sense* word *making sense* bedoel, terwyl *signification* 'n nimmer voltooide proses van *becoming meaning* impliseer waarvan die interpretasie oop is en saambeweeg met die steeds veranderende sosiale konteks wat op sy beurt weer afhang van elke toeskouer.

McDonald (2006:207 e.v.) se artikel oor Athol Fugard<sup>139</sup> as regisseur bring aan die lig dat Fugard soortgelyke benaderings gevolg het as dié van Lindh en Littlewood soos hierbo uiteengesit.

### **6.3.6.2 Skrywer en regisseur; regisseur en skrywer**

Vanweë die praktiese werkwinkelmetode van drama skryf waarvolgens die teks in diens staan van die regisseur en die akteurs, is die rolle van die dramaturg, die regisseur en die spelers nie skerp omlyn nie, hoewel uitgebreide riglyne in die didaskalia aan die regisseur verskaf word om die bedoeling van die skrywer deur te gee. Die teenwoordigheid van 'n leier in die skeppende drama wat doelstellings en lesse uiteensit en die kontinuïteit daarvan beheer, is van fundamentele belang. Want hy stimuleer die skeppingsproses op 'n kunsmatige manier en sien toe dat evaluerende terugvoering en repetisies gedoen word. Aanvanklik word die materiaal vir die drama geput uit dit wat onthou word uit ervarings uit die verlede, maar algaande word die deelnemers daartoe gelei om ryker en meer uitgebreide verbeeldingsvlugte aan te wend. Die eindproduk strewe na die **human experience** van die deelnemers sowel as die leier (Rosenberg, 1987:4).

Brink (2009:90-91) wys daarop dat in die kontemporêre teater waar die teks toenemend genegeer word, selfs die kwessie van outeursreg in die gedrang kan kom. Die dramaturg gebruik die woord, maar die regisseur is vry om, nadat hy die teks gelees het, enige snitte te maak en byvoorbeeld die klem te verskuif.

---

<sup>139</sup> Fugard was van die eerstes wat protesteater in die sestigerjare in Suid-Afrika geskryf het. Marianne McDonald het vir meer as tien jaar saam met hom gewerk, en haar artikel onder meer gebaseer op sy ongepubliseerde aantekeningboek.



Weideman se dramas het sonder uitsondering hulle beslag gekry deur middel van die werkwinkelmetode, en die teks het sy finale beslag gekry 'n dag of drie voor die openingsaand.

Daar is dikwels kritiek uitgespreek teen die uitgebreide didaskalia in Weideman se dramas wat juis gerelativeer sou kon word teen die agtergrond van 'n werkwinkelbenadering. Dit sou kortsigtig wees indien daar nie rekening gehou word met die doel van die didaskalia nie. Laasgenoemde het (veral in 'n werkteks wat nie geskryf word om noodwendig gepubliseer te word nie) nie ten doel om die leser tyd te bespaar in sy leesaktiwiteite nie, maar om aan die toneelspan riglyne te gee. Indien kritiek op 'n te uitgebreide didaskalia gelewer word, behoort dit te kom van die regisseur, en ook net as dit werklik 'n geskilpunt word. Weideman (Behrens & Weideman, 1987:136) stel dit in *Enkele nagedagtes by die skryf van M29 en 'n Smeerige geskiedenis* dat hy die twee tekste – naas noodsaaklike skaafwerk – so 'rou' as moontlik aanbied, om iets van hierdie probeer-en-tref-proses weer te gee, dat daar met hierdie soort skryfproses vir die teater die kans bestaan dat iets ongeraffineerds bly (ibid.:138). Hy maak die uitspraak dat dit vir hom ondenkbaar (is) dat 'n lessenaarstekst in dieselfde stimulerende omstandighede en klimaat met soveel kreatiewe energie kan ontstaan as wat die geval was met *Gyselaars, M29* en *'n Smeerige geskiedenis*.

Weideman se betrokkenheid by die die regie van sy eie dramas hou besliste voordele in vir alle partye. Ná die bywoning van 'n repetisie het hy dikwels nog dieselfde aand aan die teks gewerk en veranderings aangebring.

Soos Fugard (McDonald, 2006:214-215), het Aldo Behrens (regisseur van Weideman se vroeëre dramas) ook 'n *from page to stage* benadering gevolg: eers is die teks deur die akteurs gelees ter wille van 'n aanvoeling vir en agtergrond oor die drama, daarna is na die verhoog beweeg en regie is op so 'n wyse gedoen dat die akteurs eers toegelaat word om hul eie ontdekkings omtrent die interpretasie van die rol te maak,

en daarná is meer spesifiek met die aanwysings van die regisseur gewerk (Behrens, 2009).

Die beskouing dat die literatuur (en die skryfproses self) eerder 'n proses as 'n finale produk is, sluit aan by die beskouing van die Franse filosowe Gilles Deleuze en Félix Guattari: 'n produksie is eerder 'n wyse van uitdrukking (*expression*) (Anker, 2008:2-3). Kuns word gebore uit die byeenbring van –

ekspressiewe materiaal deur 'n konstruksie met 'n nie-georganiseerde . . . plan en een waarmee die mens in spesifieke verbinding tree . . . Om te skryf is om anders te word . . . 'n Voortdurende proses van verandering waar transformasie – van die self, van die self in die teks, van die teks as sodanig, van die gedagtes – die enigste konstante is wat verlang word.

Volgens Deleuze en Guattari behoort taal weer vreemd te raak, te **stotter**, 'n anonieme murmeling te word (Anker, 2008:1).

Oor die werkwinkelopset gee die regisseur Aldo Behrens riglyne in die regisseursnotas van *M29* en '*n Smeerige geskiedenis*. Hy beskou die improvisasie van 'n tema tot 'n teaterteks as die antwoord vir die nie-Westerling om 'n balans te vind tussen regie- en spelbeginsels enersyds, en tussen **randomness** en oënskynlike wanorde andersyds. Eersgenoemde inhibeer aanvanklik spontaneïteit en natuurlikheid, maar in die ontspanne atmosfeer – geskep deur die improvisasie-oefening – word iets substansieels gebore waar die groepskreatiwiteit die individu ondersteun om na willekeur die rol van deelnemer of toeskouer te speel. Hierdie werkpatroon wat met die eerste drie Weideman-dramas geïmplementeer is, het die **ideaal-teoretiese met die prakties-moontlike versoen**. Die improvisasieproses kom neer op probeer, tref en herhaal wat 'n sekere vryheid skep.

Eers later kom die rigiede en inhiberende dissipline van die teater as kunsvorm by nadat dit deur selfontdekking gevestig is (Behrens & Weideman, 1987:129-132).

Weideman (Behrens & Weideman, 1987:136) verduidelik sy siening so:

Vir my bestaan 'n dramateks as 'n idee wat 'n plek - 'n ruimte - soek om 'te gebeur'. So was die ingewing van 'n Middeleeuse figuur as 'n Merlynassistent<sup>140</sup> wat sy magiese kragte moet aanwend om 'n hedendaagse konflik op te los, van die begin af daar. Mettertyd het dié beeld gegroei tot 'n tipe 'Ahasveros-simbool' van iemand wat fouteer het en nou as straf ander uit hul ellendes moet probeer verlos. En tog telkens in menslike gestalte maar alte feilbaar is. Dié gestadige groeiproses van die idee put uit die kreatiewe prikkels wat met elke repetisie ontstaan - weliswaar heel dikwels nege vals tekens en één wonderwerk wat my nie op 'n dwaalspoor bring nie.

Dié visuele impulse het Weideman dan met regisseur Aldo Behrens en Struppi Reinhardt (laasgenoemde, die tegniese towenaar) gedeel, en dan het – wat Weideman na verwys het as vir my die moeilikste van dramaskryf – die visuele begin oorgaan in 'n 'verbale' en 'ouditiewe' fase, met ander woorde, die ontwikkeling van dialoog wat vir sowel die leser as die toeskouer sin moet maak. Tydens repetisies is reeds geskrewe dialoogstukkies rondgegooi wat ander prosesse aan die gang gesit het waar die klank en intonasie van 'n woord of 'n sin, die ritme-moontlikhede van 'n frase, veral die lengte of duur van 'n spreekbeurt, bepalend geword het vir die groei van die dialoog as handelingselement. Ambrosius (*M29*) se gestamel tydens sy soeke na die formule het byvoorbeeld sy ontstaan te danke aan

---

<sup>140</sup> In *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis*.

opwarmings- en asemhalingsoefeninge voor die repetisie (Behrens & Weideman, 1987:129-132).

Behrens (Behrens & Weideman, 1987:129) spreek in die regisseursnotas sy waardering uit vir die vars aanslag van 'n eksperimentele werk. Hy wys daarop dat die keuse van 'n dramateks vir 'n regisseur die **hoeksteen (is) van sy beplande enseneringsproses**, en dat daar in bogenoemde dramas juis wegbeweeg is van die Westerse teaterbeskawing wat in sy geskrewe vorm neig om **reaktief eerder as pro-reaktief** te wees om sodoende **alle elasticiteit van die kunsvorm te verloor**. Hy haal Schechner<sup>141</sup> (1969:227) aan ter illustrasie:

We are in the double bind of redoing our repertory while recognizing, as we submit to season after season of dull new plays, that dramatic literature is exhausted.

Behrens (Behrens & Weideman, 1987:129-130) benadruk die feit dat sodanige **on-Westerse, nie-rasionele, intuïtiewe en subjektiewe meelewing ten koste van objektiewe rapportering in geskrewe teksvorm nie op biblioteekrakke te kry is nie**. 'n Drama wat reeds gepubliseer is vóór die opvoering, sal noodwendig inboet aan gehalte as die finale opvoeringsproduk in ag geneem word.

In *My plaas se naam is Vergenoeg* is die werkwinkelmetode gebruik, en die drama is opgevoer voordat dit gepubliseer is. 'n Drama wat uitdrukking sou gee aan die reële behoeftes van die hedendaagse gemeenskap, is in die proses gekonstrueer.

---

<sup>141</sup> Schechner, R. 1969. *Public Domain. Essays on the Theatre*. New York: Bobbs-Merrill.

### 6.3.6.3 Regisseur, skrywer en akteur

Hamilton (1910:59-72) noem drie aspekte wat die skryf van dramas onderskei van skryfprosesse wat gepaard gaan met prosa en poësie: die vorm en struktuur van die drama wat afhang van die fisiese voorskrifte of voorwaardes van die teater, die tema(s) wat deel is van die bewuste en onbewuste eise wat die gehoor stel, en karakterisering (karakterskepping) wat dikwels gerig is op die vermoëns (en die beperkings) van 'n spesifieke akteur. Ten opsigte van die laasgenoemde aspek, naamlik karakterisering, word daarop gewys dat –

*the greatest characters in the drama have almost always taken on the physical, and to a great extent the mental, characteristics of certain great actors for whom they have been fashioned (ibid.:1).*

Wanneer Richard Schechner 'n sekere ondervinding wat hy beleef het wou laat realiseer in 'n opvoering, het hy 'n teks gesoek wat die moontlikheid inhou om sy tema te reflekteer. Daarná het die werkwinkelproses in aanvang geneem (Turner, 1982:16).

In die Weideman-dramas is die spelers (gewoonlik amateurs) gelei om rituele te ontdek, en hulle is blootgestel aan werkbare en praktiese teater tegnieke waardeur hulle tot geslaagde akteurs vir die betrokke opvoering ontwikkel het. In die proses is die reeds geskrewe werkteks op 'n postmodernistiese wyse gedekonstrueer en weer geherkonstrueer. Weideman was die “komponis” (aanhaling van CB) van die afhanklike teks, en het saam met die regisseur en die spelers die teks verander en soms herhaaldelik oorgeskryf, dikwels tot kort voor die opvoering. Die teks het nie die bevoorregte posisie van 'n finale dokument beklee nie, maar was onderhewig aan die rare momente soos gekommunikeer deur die verskillende refleksies van die mense onderling betrokke by die teaterspan.

Anders as die meeste kunsvorme, is die skeppende drama op die self en die groep gerig. Deelnemers moet individuele vaardighede (byvoorbeeld fisieke en geestelike selfbeheersing) ontwikkel, sowel as vaardighede om in 'n groep saam te werk sodat verbeelding en handeling as 'n eenheid tot stand kom. **It may also be this skill**

that is at the real core of the testimonials that focus on creative drama's nature as a 'rehearsal' for life (Hamilton, 1910:15).

Athol Fugard het dit so ver moontlik vermy om sy wil op die akteurs af te forseer en hulle veral in die beginfasies aangemoedig om te eksperimenteer. Hy het soms sy verhouding wat hy as regisseur met die akteurs gehad het, beskryf as **a midwife to their performances**, en sy bestudering van die Tao en die Boeddhisme het hom gehelp om 'n fyn waarnemingsvermoë te ontwikkel deur intensief te luister en te kyk (McDonald, 2006:208-209). In hierdie vroeë fase het hy homself daarop ingestel om die akteur se spesifieke talente, maar ook sy of haar swak punte, te identifiseer (ibid.:213).

Richard Schechner het onderskei tussen *poiesis* en *mimesis* wat neerkom op die beginsel van “making not faking” (Turner, 1982:93). Hiervolgens groei en ontwikkel die rol saam met die speler tydens die repetisie-fases wat soms met pynlike prosesse van selfontdekking gepaard gaan. Die aanvanklike teks voordat repetisies begin, werk met die *nie-ek-nie (not-me)* as speler, en die uiteindelijke veranderde (ongeveer finale teks) werk met die *nie-nie-ek-nie-speler (not-not-me)* (ibid.). In laasgenoemde geval het die akteur deur die proses gegaan waarin hy 'n gedrag (of geaardheid) ontwikkel het om die aanvanklik onbekende teks te hanteer.

Banning<sup>142</sup> (2005:72-73) is gemoeid met die vraag oor die waarde van teater vir die akteur:

What are the rewards, and for whom? What values inhere in such activities in the perceptions of the participants?

---

<sup>142</sup> Yvonne Banning was verbonde aan die Universiteit van Kaapstad.

Sy is tydens haar ondersoek veral geraak deur studente-akteurs se bewustheid van die interaksie tussen hul beroepsgerigte vakmanskap as akteurs-in-wording enersyds, en hulle bewustheid van die self as sosiale individu andersyds.

Oor die invloed van die spesifieke spelers<sup>143</sup> op die ontwikkeling van die bepaalde karakters in *M29* en '*n Smeerige geskiedenis* het Weideman (Behrens & Weideman, 1987:137,138) nie twyfel nie:

Ook die moontlikhede waaroor 'n bepaalde speler beskik, . . . het karakters help modelleer. Soveel so dat ek agterna besef het 'n bepaalde karakter sou nie sus of so gelyk of opgetree het as dit nie óók vir die maniërismes, oogspel, gebare, ens. van 'n Basil Dewaldt, Vonkie Olivier of Patty Freise was nie.

Behrens (2009) het dieselfde gesê oor die rol van Abram wat in die tweeluik, *M29* en '*n Smeerige geskiedenis* saam met die speler Hans Eichab ontwikkel het.

#### **6.3.6.4 Regisseur, akteur en die uitbeelding van rituele**

Rituele bestaan uit die veelvuldige gebruik en manipulasie van simbole, en is 'n belangrike aspek van die drama as speelstuk, omdat dit bepalend is vir die vraag hoekom verskillende groepe van die menslike spesie hul kulturele ervarings binne 'n spesifieke tydruimtelike gegewe op verskillende wyses manifesteer. Dit sou kon meewerk om 'n moontlike oplossing te kry vir hoekom (en hoe) die mensdom mekaar kan verstaan indien hulle doelgerig daaraan werk. Turner (1982:11 e.v.) wys op die feit dat sosiale dramas waarin die rituele voltrek word, vlakke van sosiale sisteme

---

<sup>143</sup> Tydens die skryf van dié dramas was al die spelers amateurs en studente sonder enige formele drama-opleiding. Dit het Weideman ook laat wonder oor hoe 'n professionele geselskap die tweeluik se tekste sou aanpak.

onderlê wat voorgekom het vanaf die primitiewe stamme tot by gesofistikeerde internasionale onderhandelings. Die uitspeel van sodanige vorme van lewende teater, of **social drama** (Turner, 1982:10) eindig as die groep tot 'n gevolgtrekking kom: óf die strydende partye word verenig, óf daar word besluit om van mekaar te verskil. Laasgenoemde besluit het dan tot gevolg dat die minderheidsgroep 'n ander habitat moet betree.

Tydens 'n werkwinkel wat deur Victor Turner onderneem is om die raakvlak tussen ritueel en teater te ondersoek, het antropoloë en teaterkundiges saamgewerk om tekste te skryf en etnografieë op te voer (Turner, 1982:91 e.v.). Die oogmerk was dat die groep (hoofsaaklik Amerikaners) waarmee Turner gewerk het, 'n sekere ritueel wat oor die oorerwing van name onder die Ndembu's<sup>144</sup> gegaan het, deur middel van 'n opvoering sou inoefen en opvoer. Daar is gebruik gemaak van Westerse voorwerpe soos byvoorbeeld 'n kort besempie se handvatsel wat as die boom moes dien, en wat tydens die ritueel geplant word ter herdenking van die gestorwenes. Dit het 'n verdubbeling van simbolisme tot gevolg gehad in dié sin dat die Westerse voorwerp (die houtsteel van 'n besempie) wat die Ndembu-voorwerp (die boom) moes simboliseer, wat op sigself 'n simboliese rituele waarde het, ook gedien het as situasie-gebonde aanduiders van 'n kulturele simbool. Tydens die werkwinkelproses is sommige tonele op realistiese wyse uitgebeeld, terwyl tonele wat oor die kulturele gelowe gegaan het, simbolisties met behulp van verwerkte rituele uitgebeeld is. Daar is in die Turner-werkgroep voorgestel dat laasgenoemde ritualistiese tonele (wat simbolisties uitgebeeld word) met behulp van 'n film teen die agterdoek verbeeld word, terwyl die naturalistiese dramatiese gebeure op die voorgrond van die verhoog deur die akteurs vertolk word (Turner, 1982:99).

In die Weideman-dramas word die tegnieke van Schechner en Turner wat hierbo beskryf is, aangewend. Voortydse gebeure soos die Merlyn-legende in die tweeluik,

---

<sup>144</sup> 'n Groep in die noordweste van Zambië.



*M29* en '*n Smeerige geskiedenis*, en die voorgeskiedenis in *My plaas se naam is Vergenoeg* is met behulp van sekere teaterpraktyke geskei van die dramatiese gebeure wat die hede moes uitbeeld. In *M29* en '*n Smeerige geskiedenis* is tyd- en ruimtevlakke geskei met behulp van 'n groot swaai uit die plafon van die teater waarin Ambrosius geswaai het om sy band met die middeleeuse legende te simboliseer, en die *cherry picker*<sup>145</sup> as 'n ekstra verhoogde platform vanwaar Voete met Merlyn (met behulp van 'n tweerigtingradio) kontak gemaak het. Die tweerigtingradio in '*n Smeerige geskiedenis* het dus dubbele simboliese waarde gehad: dit het bo-aardse kontak tussen die towenaar, Merlyn, en sy leerlingtowenaar gesuggereer, maar terselfdertyd in die hedendaagse konteks ook kontak met die gode of die god, of dit wat die moderne mens nie kan sien nie, maar kan aanvoel, gesimboliseer. In *My plaas se naam is Vergenoeg* is 'n gaasdoek gebruik om die gebeure uit die geskiedenis wat eerder simbolisties as realisties uitgebeeld is, te skei van die dramatiese gebeure van die hede (byvoorbeeld die hofsitting). Uitbeeldings van rituele is dikwels deur die dierekoor uitgevoer, 'n teaterpraktyk wat ook ter sprake gekom het tydens Turner se werkwinkel (Turner, 1982:96).

#### **6.3.6.5 Werkwinkelteater in Namibië**

Ek was in die bevoorregte posisie om as toeskouer met Weideman in sy hoedanigheid as dramaturg aanwesig te wees, en het later onder die wakende oog van Aldo Behrens die skryf van *Dawid, klong van God* (Beuke-Muir, 2002) en *Voor een dag van morgen* (Beuke-Muir, 2004) aangepak. Die werkswyse wat gevolg is, het ooreenkomste getoon met die werkswyse wat in die Weideman-dramas gevolg is: eers is 'n paar bladsye dialoog geskryf waarna die teks deur die speler(s) gelees is. Die leesproses is tydens dieselfde sessie opgevolg met 'n gesprek tussen die betrokkenes (regisseur en spelers) waartydens menings uitgeruil is, en dikwels is verwys na die werkwinkelproses wat met Weideman se dramas gevolg is. Die doel is uitgestip om

---

<sup>145</sup> 'n Houtgemaakte stellasië wat Struppi Reinhardt gebou het. In die Departement Drama is dit normaalweg aangewend as 'n leer met 'n klein platform om die hoë teaterligte te verstel.

by die begin (by of naby die eksposisie<sup>146</sup>) te begin skryf, en ná elke gesprek is gepoog om die tema te verfyn. Die tema het dikwels fokusverskuiwings ondergaan en is eers werklik ontdek nadat die teks feitlik die finale fase bereik het. In die volgende fase is na die teater ruimte beweeg, en dan het die skryf van die teks begin om werklik momentum te kry. Redigering van die teks het in beide bogenoemde dramas (*Dawid, klong van God* en *Voor een dag van morgen*) ná die openingsaand steeds voortgegaan, en in gevalle waar daar 'n tussenpose van 'n paar maande (en soms langer) verloop het voordat die opvoering weer geloop het, is daar telkens wéér geredigeer. 'n Dramaproduksie is 'n proses wat selde totaal afgehandel is.

Werkwinkelteater gaan oor groepwerk, en die deelnemende persone ondergaan 'n proses van gee en neem. Weideman was 'n werksesel, en toegewyd tot dit waartoe hy hom verbind het. Hy kon oornag 20 bladsye dialoog uitpomp, en met die M29-toer na Suid-Afrika het hy tussen Upington en Olifantshoek met daglig die laaste paar bladsye teks geskryf (Behrens, 2009). Behrens (ibid.) gee egter toe dat sy werketiek soms pynlik was deurdat hy niks net uit die bloute in sy skoot wou laat beland nie, en benadruk die feit dat Weideman nooit sy idees op sy medewerkers afgeforseer het nie. Hy het bloot sy teks verduidelik en dan met oorgawe geluister na besprekings en voorstelle.

Hy was meer as gewillig om in ons vennootskap my as die teaterekspert te laat figureer. Ek glo ons was amper totaal 'in sinc'.

---

<sup>146</sup> Tydens die skryfproses is die teater ruimte en medespelers in verskillende rolle gevisualiseer, en die mees problematiese was om af te sien van gekoesterde idees wat volgens die regisseur se mening nie genoeg konflik genereer nie. Drama gaan oor konflik, en dit blyk dat min skrywers werklik **statiese** dramas kan skryf soos byvoorbeeld *Waiting for Godot*, behalwe die grootstes soos Beckett.

Baie van wat ek is en weet en implementeer, glo ek, is gedefinieer en gevorm saam met George (Behrens, 2010).

### **6.3.7 Karakterisering**

#### **6.3.7.1 Inleidend**

Uit die talryke pogings van teoretici om die dramatis personae te benoem, onderskei Mouton (1989:88 e.v.) tussen drie moontlike teoretiese benaderings. Volgens die psigologistiese benadering wat veral by die ouer teoretici opgeval het, word 'n realisties fiksionele wêreld vir die toeskouer geskep, en die eintlike vraag is hoe die fiksionele karakter tot stand kom. Tweedens fokus die aktansiële<sup>147</sup> model op die funksies van die dramatiese karakter, en derdens word die verhouding tussen die akteur en die karakter in berekening gebring omdat dit dikwels in 'n opvoering moeilik is om tussen hulle te onderskei.

Die karakter behoort egter bestudeer te word as deel van die dramatiese wêreld waarin hy hom bevind, met ander woorde. as deel van die fiksionele tyd, ruimte en konteks van daardie wêreld (Mouton, 1989:107). Dit sal ook in hierdie studie die uitgangspunt wees.

In die Weideman-dramas sal gefokus word op die triekster-figuur en die rol van die koor. Eersgenoemde kom dikwels voor in die Afrikaanse literatuur. Daar sal vervolgens kortliks na die algemene kenmerke van die triekster verwys word. Die

---

<sup>147</sup> Die aktansiële model wat deur Mouton (1989:94 – 97) bespreek is, kom neer op die indeling van die karakters in die kategorieë, protagonis wat gekoppel word aan tematiese krag (die leeu), antagonis (Mars, die teenstander van die leeu), en tritagonis (die maan) wat óf die protagonis óf die antagonis kan help.

koor as karakter sal in 6.7.6.3 bespreek word as karakterisering in *My plaas se naam is Vergenoeg* aan bod kom.

### 6.3.7.2 Die triekster-figuur

'n Trieksterfiguur in die literatuur is 'n tipe liminale figuur wat sterk figureer in mites en gedurig oor skeidslyne beweeg, wat ambivalent van aard is en wat in verskeie mitologieë vasgestelde grense sowel as grense van aanvaarbare gedrag ondermyn. Dit is gewoonlik 'n man<sup>148</sup>, en sy optrede is soms kreatief en soms destruktief van aard (Foster, 2005:69).

In die Weideman-dramas is die ingewikkelde verhouding tussen werklikheid en fantasie 'n fokuspunt. Net soos die “clown” (en die “clowneske”) wat Weideman (2006e en 2006f) in die tekste van Abraham de Vries bespreek, is die triekster ook as 'n logosentriese verskynsel (tipies postmodernisties) in Weideman se werke aanwesig. Daar word gewys op die spesiale aard van byvoorbeeld mites deurdat hulle **méér sê as wat die oë kan sien . . . (en) ánders verstaan en ánders kyk as die mens wat 'n gevangene is van die empiriese wêreld** (Esterhuyse, 2009:25). Net soos taal, skiet die sigbare feite te kort om die betekenis van die mite (met sy baie sterk spirituele dimensie) volledig te interpreteer. Die mite is in 'n sekere mate 'n koersaanduider op die weg van dit wat empiries bekend is na die onbekende. Esterhuyse (2009:25) haal William Brown<sup>149</sup> aan, en wys daarop dat mites in hierdie verband in hedendaagse terme **morele verbeelding** genoem kan word, waardeur skeppende handeling soos dit ook in die kuns voorkom, noodsaaklik word.

---

<sup>148</sup>Verwysing na “hy,” “hom” en “sy” het nie noodwendig te make met die geslag van die persoon nie, en moet – tensy dit andersins duidelik is – gelees word asof dit na 'n individu verwys, manlik of vroulik.

<sup>149</sup>*The Ethos of the Cosmos: The Genesis of Moral Imagination in the Bible* (1999).

Net soos die clowneske veronderstel die triekster-tradisie in die letterkunde dikwels 'n motief of kode wat te make het met **gebrek aan geborgenheid, die ontuisheid van iemand wat - uitgelewer aan die magspel van ander - sinnebeeldig word van die enkelmens** (Weideman, 2006e:12). Ten spyte van hierdie behoefte aan troos, ervaar die leser en die toeskouer die triekster as iemand wat ang en/of benoude verwondering of ontsetting genereer, juis vanweë iets geheimsinnigs en onuitspreekbaars wat die karakter omgewe.

Tussen simbole en metafore word die volgende onderskeid getref: metafore, anders as simbole (wat boodskapdraers van die mens se lyf en gees is), is taalgebonde; hulle wil nie net betekenis weergee nie, maar ook houdings en emosies oordra en bestendig (Esterhuyse, 2009:26-27).

Dit blyk dat die triekster en die kunstenaar iets gemeen het, naamlik 'n neiging om liminale wesens te wees. In die lig van die postmodernisme sou die triekster dus, net soos die clowneske en die pikareske, opduik in die literatuur waar dikwels op die metateks gefokus word. Weideman (2006e:5) sluit aan by Viljoen<sup>150</sup> wat die trieksters op simboliese vlak tipeer as diegene wat in terme van die gestruktureerde samelewing minderwaardig is (die swakkes, armes, misvormdes, ensovoorts), en wat die vermoë het om op te tree as verteenwoordigers van daardie morele waardes wat vir elke mens geld. Dit word dus nie as vreemd geag **dat liminaliteit, marginaliteit en strukturele minderwaardigheid dikwels die ruimtes is waarin mites, simbole, rituele, filosofiese sisteme en kunswerke gegenereer word nie** (Weideman, 2006e:5). Ook figureer hierdie figure binne die vertelling as deel van die skrywersintensie vanweë hulle onbenydenswaardige taak, as hofnar teenoor die gestruktureerde karakters in die samelewing. In Weideman (2006f:180-181) se

---

<sup>150</sup> Viljoen, Louise. 2005. 'n "Tussenin-boek": Enkele gedagtes oor liminaliteit in Breyten Breytenbach se *Woordwerk* (1999). *Stilet*, XVII(2), Junie pp. 1 – 25.

bespreking van De Vries se verhaal “Towenaars”<sup>151</sup> wys hy daarop dat die skrywer in die verhaal as towenaar (triekster) optree in 'n **boeiende verhouding met sy 'alter ego' . . . wat ook in werklikheid 'n alias is van die reële outeur – die skadu-triekster**. Hierdeur word die metafiksionele tot tema gemaak deurdat skrywer en clown, en skrywer en towenaar, feitlik gelykgestel word.

Stories, net soos mites en lewensbeskouings, is eie aan elke volk en kultuur en kan polities, sosiaal of religieus van aard wees. Dit kan ook bloot 'n opheffende waarde hê. Dit is onbelangrik dat hierdie stories **feitelik korrek moet wees en daarom aan hulle waarheidstatus of empiriese geldigheid getoets moet word** (Esterhuyse, 2009:22-23). Van belang, en wat eerder ondersoek moet word, is die betekenis en funksie van die stories wat 'n sekere lewensin, bewussyn van waardes en gedragkodes wil oordra. Die mens is nie bloot 'n politieke, sosiale of rasonale dier nie, maar veral 'n rustelose soeker na dit wat sin maak in die lewe. By hierdie funksie van stories en mites vind die triekster-figuur aansluiting.

Wat die oorskryding van grense betref, maak Foster (2005:68) 'n saak uit dat die trieksterfiguur in Lettie Viljoen<sup>152</sup> se romans uitdagend staan teenoor grense, en tipies in 'n liminale toestand, op 'n skeidslyn leef. Die ambivalente aard van dié tipe figuur spruit eerstens uit gender-ambivalensie, **grotendeels binne die toneelwêreld**, en genderrolle kan gevolglik herhaaldelik verander. Die ambivalensie is ook op ander vlakke ter sprake deurdat aspekte soos goed en kwaad, lig en donker, siel en liggaam, wysheid en dwaasheid in die karakter van die triekster aanwesig is (ibid.:81).

---

<sup>151</sup> Uit De Vries se bundel, *Nag van die clown* (1989).

<sup>152</sup> *Belemmering* (1990), *Karolina Ferreira* (1993), en *Niggie* (2002).

Enersyds is die triekster as liminale figuur vry van die strukturele begrening van die samelewing, hy is dikwels bemagtig en is selfs 'n gevaar vir die gemeenskap. Andersyds ontbeer die karakter ook die voordele wat lidmaatskap aan 'n sekere groep meebring deurdat hy in 'n posisie verkeer wat hom dikwels passief, magteloos en verneder laat (Foster, 2005:70). Die feit dat die triekster buite die gemeenskap staan, maak dit vir so 'n figuur (net soos in die geval van die pikaro in die skelmroman) moontlik om as buitestander kommentaar (en kritiek) te lewer op die samelewing, maar as liminale figuur ook die twyfelagtige status te verkry van morele verteenwoordiger van die gemeenskap wat, óf as martelaarsfiguur, óf as sondebok, uit die stryd tree indien hy nie weer in die gemeenskap opgeneem word nie.

Deurdat die triekster-figuur bestaande grense ondermyn kan 'n nuwe orde geskep word waarin die grense meer poreus is, en waar die nut van grense selfs bevraagteken kan word. *Al die trieksters - kreatief, destruktief of 'n kombinasie van die twee - dra by tot die skepping van 'n nuwe orde . . . Dit hoef nie dramaties te verskil van die ou orde nie; dit hoef ook nie 'n blywende verandering te wees nie. Daar word egter aangedui dat alternatiewe sisteme bestaan. Nie al hierdie alternatiewe sisteme is noodwendig gewens nie, maar binne enige ondermyning van die bestaande orde moet daar 'n alternatief gestel word* (Foster, 2005:78).

Die triekster-figuur leen homself onder meer vanweë sy liminale ruimtebekleding tot 'n onderskeibare diskoers ten opsigte van sy taalgebruik, en in die ontvangs van Weideman se oeuvre as geheel is hierdie aspek telkens as prysenswaardig uitgewys. (Sien ook 6.3.4.)

### **6.3.7.3 Enkele ander karakteriseringsaspekte rakende die Weideman-dramas**

'n Merkwaardige tegniek van Weideman is om sekere sterk karakters in die storielyn van sy dramas dikwels as afwesige karakters in te bring in dié sin dat daar slegs oor hulle berig word, hoewel hulle fisiek op die verhoog afwesig (of feitlik afwesig) is.

Sodanige karakters is byvoorbeeld die matriarg, Grieta, in *My plaas se naam is Vergenoeg*, die Merlyn-karakter in die tweeluik, *M29* en '*n Smeerige geskiedenis*, en Johnny Walker in *Herberg van die wit madonnas*. Genoemde karakters regeer met 'n sterk ysterhand as't ware vanuit die graf (Grieta), of vanuit die mitologie (Merlyn), of vanuit die psigologies georiënteerde hede (byvoorbeeld dr. Black in *Gyselaars*). Ook sekere tragiese figure is dikwels afwesig, soos Ouboet in *My plaas se naam is Vergenoeg* en die verdwene banneling, Broertjie, in *M29*. In eersgenoemde geval word die rol deur middel van die toneel-binne-toneel-konvensie gehanteer deur die Altydanders-karakter, en in laasgenoemde drama is dit die triekster wat moet instaan vir die afwesige Broertjie, maar dan nie met behulp van 'n doelbewuste rolwisselingstegniek nie, maar bloot as gevolg van verwarring in die fiksionele aannames van die ander karakters wat Ambrosius aansien vir 'n vermomde Broertjie.

### **6.3.8 Musikale intertekste**

Teaterpraktisyns is dit met mekaar eens dat klank 'n totaal ander uitwerking op die teaterganger het as die gesproke woord omdat klank nie so 'n direkte verwysingsbetekenis het nie.

*Sound evokes that part of our lives which is intuitive, that part of ourselves which can never be compromised, a world of pure feeling, being and unmediated experience* (Whitmore, 1994:142).

Ook Hodge (1982:257) is van mening dat klank dié impuls is wat die mens in 'n groter mate aanspreek as wat die geval is met die visueel waarneembare.

Brink (2009:143 e.v.) noem 'n lys van boodskappe<sup>153</sup> wat deur musiek en klank gegenereer kan word om betekenis te kommunikeer. Die geslaagdheid van so 'n

---

<sup>153</sup> Brink klassifiseer dit in vier kategorieë, naamlik omramingseffekte, agtergrondklanke, oorgangsklanke en spesifieke toepassings.



indeling sou egter in twyfel getrek kon word as gevolg van die talle oorvleuelings wat bloot te veel is, en daarom minder funksioneel. Ook die stelling dat musiek en klank suiwer simbolisties van aard is (ibid.:148), is aanvegbaar omdat musiek verbale assosiasies kan oproep. Sy stel dit egter dat musiek (sonder liriek, net soos abstrakte klanke), nie altyd 'n een-tot-een semiotiese referent het nie, soos wat ook by Weideman se dramas die geval is, en dat musiek en klank eerder 'n vloeibare en emosionele uitwerking op toeskouers het as 'n intellektuele een. (ibid.:147).

Die funksie van musiek in die drama het veral tydens die opkoms van die epiese teater alternatiewe vorme begin aanneem, en musiek het weer iets teruggekry van die poëtiese karakter wat dit in die vroeëre klassieke Griekse teater gehad het, asook van die artistiese eienskappe waarvolgens dit in eie reg beoordeel kan word. Liedere met woorde (Brecht noem dit *songs*<sup>154</sup>) is vers vir vers gesing om die dramatiese gebeure op die verhoog te interpreteer. Tog is die musikale insette in die epiese teater streng apart van die ander vermaaklikheidsgebeure georkestreer. As gelykstellende faktor is die musiek ten opsigte van twee sosiale karaktergroepe aangewend om byvoorbeeld aan te toon dat kriminele mense dieselfde sensasies, gevoelens en vooroordele het as die (sogenaamde) onskuldige gemiddelde teaterganger en die man op die straat. Op hierdie wyse word die breër publiek bereik omdat musiek die aktiewe samesnoerder word wat die middelklaskorpus tot die been toe stroop van gevestigde idees.

Brecht is dit eens met die feit dat dit nodig is om betekenisvolle en maklik verstaanbare musiek te skryf, nie bloot ter wille van welwillendheid nie, maar ter wille van die generering van begrip en ter wille van die opleiding van die massas (Willett, 1964:85-90). Ook nuwe variasies van ou bestaande liederes wat dikwels 'n tipe banale of byna godslasterlike inhoud tot gevolg gehad het, was verantwoordbaar, aangesien hierdie betekenistoewoeging ingespeel het op die menslike gedrag wat oop

---

<sup>154</sup> On the Use of Music in an Epic Theatre. In: Willett (1964) pp. 84 – 90.

is vir verandering. Veral musikale en pantomimiese effekte word in die teater aangewend as teenvoeter vir empatie<sup>155</sup>.

### **6.3.9 Ruimte (proksemika)**

Ruimtebeskrywing in die dramateks en die opvoering is 'n komplekse saak. Keuris (1992:455–458) onderskei tussen mimetiese en diëgetiese ruimtelike verwysings wat onderskeidelik die visueel waarneembare verhoogruimte (in die dramateks sou dit neerkom op die verbeelde ruimte van die fiksionele karakters), en die verbale en deurkarakterdiskoers-bepaalde ruimte impliseer. Die diëgetiese ruimtelike verwysings sluit die ruimte buite die voorgestelde ruimte van die verhoog in, maar ook die ruimte wat buite spesifieke tonele in die teks beskryf word. Die fisieke tydruimtelike beperkings van die opvoering word ondervang deur die algemene teaterkonvensie dat die uitgebeelde ruimte slegs 'n gedeelte van die ruimte van die fiksionele wêreld suggereer, vandaar die diëgetiese ruimtelike beskrywings.

### **6.3.10 Toneel-binne-toneel**

#### **6.3.10.1 Inleidend**

Toneel-binne-toneel kan verskillende interpretasies hê: enersyds sou die ingebedde toneel deel van die verhaallyn van die opgevoerde drama kan wees, en andersyds sou daar slegs verwys kon word na toneelspel (deur byvoorbeeld die aanwesigheid van *akteur*-karakters). Laasgenoemde word as subtema in Weideman se hele oeuvre aangetref.

Die epiese teater het teaterpraktyke daargestel wat die toeskouer deurgaans daarvan bewus maak dat hy na 'n toneelstuk kyk. So word die toeskouer aangemoedig om te

---

<sup>155</sup> 'n Gepaste voorbeeld hiervan is die verwerking van die ou Haleluja-lied *Wat 'n vriend het ons in Jesus*, wat in die hande van die nuwe geslag musici 'n ironiese aanslag gekry het om politieke gesagsfigure by te kom met die variasie, *Wat 'n vriend het ons in PW*.

reageer téén die naturalistiese teater, waar oppervlakkige skouspel, 'n manipulerende plot en emosie hom wou laat ontsnap aan die werklikheid, eerder as om hom daarmee te konfronteer.

### **6.3.10.2 Toneel-binne-toneel in die Weideman-dramas**

(Omdat hierdie aspek breedvoerig in die afsonderlike dramas bespreek sal word, word daar op hierdie stadium slegs oorsigtelik daarna verwys.) In Weideman se jeugdrama, *Die saalspook*, word die toeskouers saam met die spelers as't ware gevange gehou in die ouditorium-gedeelte waar hulle hulle bevind as die karakters ontdek dat die saal se deure gesluit is. By die repetisie self kom hulle nie uit nie, maar wel by 'n paar ander lewenswaarhede, onder andere die kwessie van besoedeling.

In 'n *Smeerige geskiedenis*, *Gyselaars* en *Herberg van die wit madonnas* word ingebedde tonele aangetref as pertinente erkenning dat hierdie teaterpraktyk bydra tot die verwerking van gedeelde ervaring. Die dwang wat ter sprake kom om “saam te speel” konfronteer sekere karakters (gewoonlik dié in magsposisies) om sekere situasies in die oë te staar.

Die dansritueel word ingespan in Weideman se dramas om rituele uit te beeld, gewoonlik dié wat 'n oorwinning van een of ander aard simboliseer: Benjy en sy groep toneelspeleers bevestig daarmee dat hulle gereed is vir die aanslae van Slôwes se regime (*'n Smeerige geskiedenis*), Alice neem wraak op B.J. wat haar vroeër verneder en misbruik het (*Herberg van die wit madonnas*), en in die radiodrama *Sand* dans Petra en Sysie om Herman se graf ter viering van Petra se wraak op die man wat haar en haar ma in die steek gelaat het.

### **6.3.11 Tegnologie**

Die ontwikkeling van die tegnologie in die vorm van gevorderde klank- en beligtingsisteme druk noodwendig sy stempel af op die teater, en gee aanleiding tot oneindige moontlikhede. Hierdie praktyk word in internasionale teaterkringe aanvaar

as 'n byna eindelose bron van innovasie (Morris, 2006:274). Ná die 1980's onder die invloed van die postmodernisme het die teater soms ontaard in 'n –

constructed, technological environment . . . that shapes our vision and embodies our relationship with the life-world . . . and the all-pervasive 'supertext' of mass communication and media image production . . . has theatricalized itself into a supermarket of spectacles (Morris, 2006:ibid.).

Dit kan meebring dat die rol van die akteur verskraal deur die immer aanwesige destruktiewe krag van musiek en geraas, wat daarop sal neerkom dat die teater se selfvernietigende ontkenning van ruimtelike en perseptuele grense kommunikasie in 'n ondergeskikte posisie plaas, in so 'n mate dat taal in die tradisionele sin van die woord in onbruik kan verval.

Weideman maak gewis van die tegnologie in sy dramas gebruik, hoewel nie in dieselfde mate as die situasie wat hierbo beskryf is nie. In *My plaas se naam is Vergenoeg* word projeksies gebruik om vertellings aan te vul, en volgens Botha (2002) dra dit daartoe by om die historiese agtergrond te verbeeld.

## **6.4 Weideman se jeug- en kinderdramas**

### **6.4.1 Inleidend**

In 1983 is die C. R. Swart-prys ingestel om veral jong toneelskrywers aan te moedig (Weideman, 1990:12). Die tendense aanwesig in die jeug- en kinderprosa is terug te vind in die jeug- en kinderdrama, en die temas wat in die prosa aan bod kom, is ook in die drama aanwesig (sien 4.4). Die grensoorskryding in die prosa tussen jeug- en kinderliteratuur enersyds, en jeugliteratuur en literatuur vir volwassenes andersyds, is terug te vind in die drama. Dieselfde sosiale, politieke en ekonomiese kragte wat in volwasse toneel werksaam is, is werksaam in kinder- en jeugtoneel (Coetser,

2004a:102). Behalwe tematies, is die grensoorskrydings ten opsigte van die drama deels toe te skryf aan die verandering in die dramastelsel self (Coetser, 2005:64). Vervolgens sal Weideman se twee jeugdramas, *Die saalspook* en *Wees*, asook sy kinderdrama *Die geel komplot* bespreek word.

#### **6.4.2 Die saalspook (1991)**

##### **6.4.2.1 Agtergrond en verhaalgebeure**

Weideman se jeugdramas, *Die saalspook* en *Wees*, is opgeneem in 'n kortspelkeur, *Alles op die spel*<sup>156</sup> (1991) saamgestel deur Weideman self. Met dié bundel het Weideman drama-onderrig in die klaskamer in gedagte gehad, en die temas wat aan bod kom, is gerig op tieners. Pakendorf (1992:5) vind dit jammer dat die boek nie oor 'n inleiding of iets dergeliks beskik wat leiding aan onderwysers of regisseurs sou kon gee nie.

*Die saalspook* is 'n drama wat in vier tonele voltrek word waarin ses personasies deur vyf karakters gespeel word. Die karakters is 'n groepie tieners wat werk aan 'n skoolprojek oor besoedeling wat hulle in die vorm van 'n toneelstuk sal aanbied. Dit is 'n Vrydagaand in die skoolsaal waar hulle wil repeteer, en terwyl hulle wag vir een van die spelers, Markus, maak hulle kennis met die skoolsaal se spook, wat ook Markus heet. By die repetisie self kom hulle nie uit nie, maar wel by 'n paar ander lewenswaarhede, onder andere die bonatuurlike.

Drie temas, naamlik kuns as middel tot representasie, die bonatuurlike en besoedeling vind neerslag in die drama, hoewel die “les” (aanhaling van CB) wat in die verhaallyn uitgespeel moet word oor natuurbewaring gaan wat 'n groepie leerlinge as skoolprojek onderneem het.

---

<sup>156</sup> Die ander vier toneelstukke kom uit die pen van Hennie Aucamp (*Die rooi bal* en *Die silwer arende*), Ernest A. Loth (*Eendag is daar*) en Klaas Steytler (*Die gyselaar*).

#### 6.4.2.2 Metatekstualiteit

Die hele drama *Die saalspook* is een stuk ingebedde toneel, behalwe dat die ingebedde toneelstuk nooit gerepeteer word nie omdat die ander Markus (die medespeler) nie opdaag nie.

Uit die siening van sy eie rol as saalspook word spanning ervaar tussen dit wat is en dit wat met toneelspel graag bereik wil word, al is dit slegs vir 'n oomblik.

Skryf . . . teks . . . karakter. Ek is 'n karakter (88).

Dis wat ek wil wees: 'n bollemakiesie-harlekin, my hart vol lag, my maag vol wyn . . . Maar as die gordyn toegly, trek ek my terug in sak en as, en ek ween oor 'n wêreld wat was . . . Ag, wat help dit? Ek is 'n horingou simbool wat soms in 'n teks ronddool . . . Gaan kyk daar tussen die gebreekte poppe, bliksoldaatjies, drome . . . As die skrywer my verbeel, word ek vir 'n uur of twee weer heel . . . (91).

Die aanwesigheid van rym in Markus se spreekbeurt as verteenwoordigend van die droomwêreld, staan in teenstelling met die dialoog van die ander karakters wat die werklikheid (van besoedeling en ander harde realiteite) uitdruk.

Die helende uitwerking van kuns word gestel as 'n heelmaker en 'n regmaker (in die volle sin van die woord). Die Trix-karakter is die skryfster en die regisseur van die groepie kinders wat, in plaas daarvan om 'n opstel oor besoedeling te skryf, besluit om 'n toneelstuk daarvoor op te voer. As skrywer manipuleer Trix die gebeure en besluit oor die lot van die karakters (soos Markus die spook). Deur haar word skrywerskap belig as daar byvoorbeeld na die *belletrie* (75) en moeite waarmee so 'n opvoering gepaard gaan, verwys word.

### 6.4.2.3 Natuurbewaring

In Weideman se hele oeuvre is 'n bewustheid van die moontlike uitwissing van natuurlike hulpbronne aanwesig, en groenkwessies word reeds in sy jeugdramas betrek. Besoedeling is 'n tema wat talle skoolprojekte tot gevolg het, en waarvoor skoolkinders hartlik moeg word. Hierdie vooroordeel kom uit in *Die saalspook* as die Spek-karakter verklaar:

Ek is nou al dik vir rookmis en olietenkskepe en die osoonlaag en wát nog alles. Van die môre tot die aand is dit net besoedeling! (75).

Een van die verrassingselemente in die plot is dat die boodskap oor besoedeling toe nie deur die groepie spelers oorgedra word nie, maar deur Markus, die spook wat onder die plankvloer in die skoolsaal bly:

Ek is die aarde, ek is dit wat oorgebly het van drome, ek is dit wat mooi was. Ek is die enkele boom, die eensame ster wat jy nog sal sien flikker . . . totdat die donkerte van roet en die onsigbare gordyn van gif my uitgewis het . . . Ek is die vergete boodskap van Hamlet, die vergete waarheid van Kersfees: ek is Superman uiteindelik verslaan (92).

Relevante intertekste word ingespan om die boodskap te help oordra, en hierdie tekste is wel vir die tiener bekend (Shakespeare se *Hamlet*, die operette *Hansie en Grietjie* en *Superman*). *Die saalspook* sou as protesteater in die klein beskou kan word deurdat Weideman by monde van (veral) die spookkarakter in opstand kom teen die mensdom wat so min omgee vir hulle blyplek, die aarde. Vir die Loes-karakter is dit reeds 'n verlore saak:

Wat's die issue? Ons moet tog net iets vóórstel – môre, oormôre het almal dit vergeet (74),

terwyl Markus verteenwoordiger en pleitbesorger word vir die aarde om weer heel te kan word.

Soos dikwels in Weideman se ander dramas, word daar in *Die saalspook* ook 'n ingewikkelde spel met woorde gespeel (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:334): **Markus word vasgevang in Copernicus se dilemma en sy teorie tesame met Markus se 'logika' word verruil vir die wet van omgekeerdes.** Markus is die een wat die misterie beleef, of in die misterie leef (want hy is immers 'n spook); tog is hy ook die karakter wat besef dat hy – trouens die hele mensdom – besig is met 'n spel as hy verklaar:

Maar my rol is amper uitgespeel . . . (92).

#### **6.4.2.4 Die bonatuurlike**

Dit spook in die skoolsaal, en spel tussen illusie en werklikheid word bewerkstellig deur die byhaal van die bonatuurlike, want tyd staan stil, deure word onverklaarbaar gesluit en weer oopgesluit, ligte gaan aan en af, geeste, gedaantes en gestaltes word opgeroep en . . . 'n spook verskyn uit die luik op die verhoog. Die spanning bou op deurdat die spook eers deur die loop van die tweede toneel verskyn, en aan die einde van die derde toneel deur die ander karakters ontdek word. Die gehoor word ooggetuie van die teenwoordigheid van die skugter spook wat van mondering verwissel, en eers nie deur die spelers gewaar word nie. Met een stel klere speel die spook 'n toneel uit waarin hy rou, om daarna weer die rol van nar te speel. Markus self is ingenome met die idee dat hy eerder 'n droom is, (maar tog nie 'n nagmerrie nie!) (88). Die wetenskap en die werklikheid tree op as teenpool vir die droom.

#### **6.4.2.5 Bykomende sosiale temas**

Motiewe wat voortvloei uit die temas in *Die saalspook* is enkelouerskap en die hantering van bykomende verantwoordelikhede wat met die adolescent se leefwyse gepaard gaan. Volgens Loes is dit daardie dag **payday** vir haar pa, en kuier hy saam met die manne. Hy sal dus nie sommer vroeg na haar kom soek nie (83).



Weideman bring die idee tuis dat tieners soms hul probleme self moet uitwerk en daarmee moet worstel. Tieners verskil van mekaar (en van volwassenes), en moet dit verwerk en leer om keuses te maak.

#### **6.4.2.6 Karakterisering**

*Die saalspook* funksioneer as 'n allegorie. Markus, die spook-karakter, bestaan eerstens op verhaalvlak, maar wys ook na 'n stel gebeure en morele waardes agter die verhaal. Die ondubbelsinnige tweede betekenis van die allegorie bestaan daarin dat daar deurlopend sprake is van 'n parallel tussen die verhaalgegewens en die handeling, en 'n stel gebeure onder die oppervlak (besoedeling, kuns, die bonatuurlike). Die spook-karakter verteenwoordig die abstrakte idee van die aarde wat besig is om vernietig te word. Soos wat so dikwels die geval is met allegoriese karakters, is hy 'n eensydige karakter en in 'n sekere sin ontdaan van menslike fasette. Hy laat dink aan die karnavaleske karakters wat so tipies is aan Weideman se werk soos die Altydanders- en Ambrosius-karakters wat instrumenteel aangewend word om kontak te bewerkstellig met die onsienlike.

Die galery van karakters verteenwoordig 'n reeks uit die bestaanswêreld van die tiener. Die Jan-karakter is skrande en skoolmeesteragtig, telkens reg om die rare gebeure in die saal wetenskaplik te verklaar, en dien as teenpool vir die spook, asook vir Spek en Loes. Laasgenoemde twee karakters verteenwoordig die “normale” (aanhaling van CB) tiener wat menslike swakhede soos vrees (Spek) en 'n traak-my-nie-agtigheid (Loes) vertoon. Loes is ook die wêreldwyse karakter wat vir Spek 'n ding of twee kan en wil wys, en wat nie veel verwagtinge van die lewe koester nie.

#### **6.4.2.7 Taalgebruik**

Weideman se taalgebruik (onsuiwer Afrikaans, maar idiomryk) volg die tieneridioom en dien as instrument om sy teikengehoor te boei. So por Loes vir Jan aan om nie 'n –

square te wees nie, want (l)ife is so short, my ou: môre is ons almal as (73).

Hoewel Jan die bleeksiel-karakter verteenwoordig, kom die gebruik van 'n woord soos *verdowner* (beligtingsterm) tog effens pretensieus voor.

#### **6.4.2.8 Ruimte- en klankbeelding**

Versteuring van die vierde muur ('n uitvloeisel van die epiese teater) is 'n teaterpraktyk wat in van die Weideman-dramas plaasvind. In die jeugdrama, *Die saalspook*, word die toeskouers saam met die spelers as't ware gevange gehou in die ouditorium as die karakters ontdek dat die saal se deure gesluit is. Die toeskouers word by die drama betrek deurdat die saal deel word van die speelruimte. Wanneer die spokery begin, wil Spek en Loes (dêur die gehoor) by die saal uitstap om te gaan bel, net om te ontdek dat al die deure gesluit is. Dit dra by tot die spanningselement omdat die hele gehoor ook 'n gevangene binne die saal word.

Vernuftige aanwending van beligting dra verder by tot die atmosfeer, en die radio wat 'n tipiese versoekprogram vir die jongmense aanbied, speel 'n kardinale rol in die spanningslyn deurdat die omroeper telkens dieselfde herhaal, en tyd blykbaar tot stilstand gekom het. Musiek is (tipies Weideman) deel van die plot, en die lied, *Die een ou spook was vet, en die ander ou spook was maer* word 'n leitmotiv wat varieer namate die atmosfeer dit vereis. In die slot onderskryf die pop-groep, Boney M se *We kill the world* die besoedelingstema.

#### **6.4.2.9 Ontvangs**

Van Coller & Van Jaarsveld (2007b:334) is van mening dat *Die saalspook* primêr bedoel is as opvoerbare jeugdrame wat in die eerste plek wil vermaak, en dat dit minder om die lyf het as Weideman se ander jeugdrama *Wees*.

Tieners wil oor hul leef- én geleefde wêreld lees (Venter, 2005:48), en in dié opsig is *Die saalspook* geslaagd. Die skoolsituasie waar sosiale projekte dikwels van die

leerders vereis word, vorm 'n groot deel van die tiener se bewuste geleefde tyd, en *Die saalspook* werp 'n ontspanne en humoristiese, maar geloofwaardige blik daarop.

In die drama is metafiksionele elemente aanwesig en die magiese realisme word betrek. Botes & Cochrane (2006:30,31) wys op twee primêre kenmerke van 'n magies-realistiese teks, naamlik dat die karakters die magiese gebeure as die werklikheid aanvaar (primêre kenmerk) en dat tradisionele opvattinge oor tyd, ruimte en identiteit in die teks bevraagteken word (sekondêre kenmerk).

### **6.4.3 Wees (1991)**

#### **6.4.3.1 Agtergrond en verhaalgebeure**

*Wees* is vir die eerste keer in 1977 deur Weideman self opgevoer aan die Hoërskool Framesby in Port Elizabeth waar hy onderwyser was<sup>157</sup>. Daarna is *Wees* as kortverhaal opgeneem in sy kortverhaalbundel *Tuin van klip en vuur* (1983). In 1987/88 is die kortverhaal weer in gewysigde vorm tot 'n toneeltekst van 40 minute verwerk en opgevoer onder die regie van Shirley van Jaarsveld (Joubert, 1986). Tilla Diedericks het die Van Jaarsveld-opvoering gesien, en *Wees* ook daarna opgevoer (sien 2.4).

In *Wees* word 'n aantal karakters in 'n weeshuis geskets op die vooraand van 'n vakansie, aan die einde van 'n skoolkwartaal wanneer die gelukkiges onder hulle na vakansie-ouers toe gaan, en dié wat nie 'n uitnodiging gekry het nie, in die “home” agterbly. Konflik ontstaan deurdat die nuus rondloop dat Tjoppie na 'n verbeteringskool toe moet gaan omdat hy een van die rykmanskinders geslaan het en omdat hy vermoedelik geld gevat het. Die kinders vermoed dat Tjoppie en sy lojale vriend, Popeye, uit die weeshuis gaan wegloop om die verbeteringskool vry te spring.

---

<sup>157</sup> NALN Manuskrip, Ms 4019/96/476.

Die krisismoment in die drama ontstaan as Muis deur Liefie uitgevang word as die een wat die geld gesteel het.

In die epiloog speel die verteller die rol van die volwasse Muis, 'n stadsbeplanner wat opdrag gekry het om 'n krotwoonbuurt tot 'n sosiaal aanvaarbare gebied te omskep. Die agternaperspektief word bewerkstellig met behulp van twee visuele projeksies op die agtergrond (teen die muurpaneel) wat die nuwe hede (vanuit die volwasse Muis se oogpunt) uitbeeld.

#### **6.4.3.2 Die buitestander: van kind na volwassene**

Met hierdie drama ontbloom Weideman 'n somber kant van die samelewing: die milieu van die weeshuis soos hy dit in die jare 1958–59 in Kimberley leer ken het. Ingehoktheid sonder die vooruitsigte van beter dae (of wonderwerke waardeur die kinders aan hul omstandighede kan ontsnap), was deel van hulle alledaagse bestaan. Dit verbeeld 'n bese kringloop van oorlewing waartydens die weeskind in talle situasies gedompel word, en as randfiguur in die tiener-samelewing, teen die agtergrond van die kinders “daar buite” (aanhaling van CB), moet veg vir geloofwaardigheid en menswaardigheid, om te kan *wees*. Die gevolge van sodanige struwelinge kan wees, óf straf óf iets ekstra om te eet. Om in later jare van die herinnering aan hierdie bese kringloop ontslae te raak, is 'n futiele oefening, soos wat Thamm (1986) uitwys: *The meagre conversation and desires of his orphan peers is indicative of the author's intention to expound the theory that striving for happiness through the material world is ultimately futile. In order to “be” or Wees the spirit must be free of those confines.*

Weideman se die kragtige boodskap uit dat 'n mens nie maklik van jou verlede kan wegkom nie, al het jy professionele welslae behaal. Die mens wat sy verlede probeer vergeet, bly altyd weerloos in sy soeke na geluk (Joubert, 1986). Die epiloog bevat 'n veel groter implikasie as dat die verteller 'n dief en 'n verraaier is. Dit *suggereer* dat die verraad van 'n kindertyd sy skaduwee oor 'n hele lewe gooi (Van

Coller & Van Jaarsveld, 2007b:335). Daardeur word die mag van die verlede uitgespel met die boodskap dat manipulering daarvan verreikende gevolge het. (Ook in *Die Onderskepper* kom hierdie boodskap aan die lig.) Die verteller oorleef en presteer op materiële gebied, anders as Liefie de Lange, maar Liefie het vermoedelik haar siel behou.

Uit 'n sosiologiese standpunt kan die vraag gevra word of die verlede (met sy foute) homself oor en oor móét herhaal, bloot omdat jy jou siel verkoop as jy bo die omstandighede uitstyg. In die epiloog word egter gesuggereer dat die volwasse Muis – hoewel hy Liefie herken het toe hy haar as volwasse vrou met krullers, sigaret en 'n kort romp op die stoep in die krotbuurt sien staan het – nie verder by haar betrokke geraak het nie, en dat hy sy argument met sy baas oor die stadsbeplanningsprojek (Meneer praat van mense, het ek gesê, p. 114) nie deurgevoer het nie, maar oorgegee het en die knie voor die outoriteit gebuig het: *Ja, Meneer, het ek gesê, goed, Meneer* (ibid.).

#### **6.4.3.3 Sosiale wanpraktyke: seksuele molestering en groepdruk**

Weideman skram nie weg van kontroversiële temas in sy jeugliteratuur nie. In *Wees* kom seksuele molestering pertinent ter sprake, en dit wil voorkom asof hierdie kinders vir wie die lewe sy rugkant gedraai het, molestering aanvaar as hulle lot (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:336). Liefie sê vir Spokie oor die geboortevlek aan haar been:

Los uit! Dis 'n geboortevlek!,

waarop Spokie antwoord:

Ellen skiem mos mense kry dit net as jou pa of jou oupa . . .

Hierop reageer Liefie:

Ellen is die laaste een om te praat! Kyk hoe lyk sý! (104).

Liefie verwys ook na die man wat by haar ma geloseer het, en wat in ruil vir smarties,

iets (wou) terug-hê . . . Die duiwel . . . hy was ougat, hy (112).

Van Coller & Van Jaarsveld (ibid.) wys daarop dat seksuele molestering, soos Liefie se geboortevlek, 'n **trade mark** word van die weerloses:

... het jy nie geweet nie? 'Soek jy 'n lekker stuk? Try Liefie de Lange. Easy: die een met die koffievlek op die been'. Het jy nog nie gehoor hoe praat die ander nie, by die skool . . . Dan skiem sy mos sy't dit nog nie gehad nie . . . as sy 'n virgin is, is hierdie oor van my ook een (112).

Laasgenoemde stelling word uiters funksioneel omdat dit by implikasie dui op die idioom *deur die ore naai*, en dat dit suggereer dat Liefie intens bewus is van die feit dat sy ingedoen is op meer as een manier.

Groepsdruk speel 'n beduidende rol in *Wees*. Muis word deur Liefie aangepor om 'n skyf te vat, en word gewaarsku teen Tjokkie wat hom sal bykom as hy die groep se konvensies ignoreer.

#### **6.4.3.4 Karakterisering**

In die toneelaanwysings word die karakters beskryf (95). Muis (saam met Liefie) die hoofkarakter in die drama, is die anti-held. Hy is bedeesd en bang, met **iets van die geaardheid van 'n knaagdier** (95). Hy blyk ook 'n verraaier en 'n dief te wees (wat die geld gesteel het waarvoor Tjoppie aan die pen gery het). In die drama word dus vanuit sy perspektief as volwasse verteller, 'n greep uit die jong Muis se verhaal aangebied.

Die Tjoppie-karakter verteenwoordig die tiener wat geneig is om te boelie (hy tree afknouerig op teenoor Muis) en gebrandmerk word (dalk nie altyd regverdiglik nie) as

'n moeilikheidmaker. Diesulkes word soms verkeerdelik deur die samelewing as die sondebok uitgewys bloot vanweë hulle reputasie. Op 'n soortgelyke ongelukkige manier is Liefie uitgewys as die “maklike een” (aanhaling van CB).

Die gebruik van die sosiolek *weeshuistaal* (byvoorbeeld **chiz** vir *onderwyseres*, **dou** vir *steel*, ensovoorts) dui op die geheime kode wat as verdedigingsmeganisme aangewend word om **ons** te onderskei van **hulle** (dié buite die weeshuis). Tog is lojaliteit nie vanselfsprekend nie – soos in die verhaal uitgewys word (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:335).

#### **6.4.3.5 Ruimte- en klankbeelding**

*Wees* is opgevoer in Die Kamer<sup>158</sup> in Kaapstad (Thamm, 1986). Die kleinerige geometriese verhoog is funksioneel deurdat dit die indruk skep van ingehoktheid wat treffend die atmosfeer van die weeshuis-slaapkamer van Tiem, Muis, Tjoppie en waarskynlik ook Popeye uitbeeld (ibid.).

Die ruimte word in die toneelaanwysings voor die aanvang van die stuk uitvoerig beskryf (97). Die agtergrond vir die epiloog wat die tydperk van 20 tot 30 jaar later voorstel, word uitgebeeld deur twee groot visuele projeksies: van 'n seuntjie wat besig is om marmotjies deur 'n sifdraadhokkie kos te gee of te terg, en 'n ander projeksie waar drie verslonste kindertjies by 'n skewe tuinhekkie staan, met 'n vrou verder na agter op 'n huis se stoep, krullers in die hare en sigaret in die mond. Aan die binnekant van haar regterknie is 'n groot vlek sigbaar. Beide projeksies skep 'n armoedige, voorstedelike-cum-industriële ruimte deurdat bouvallige huise, wrakke en fabriek sigbaar is (67). In die epiloog word hierdie ruimtes verder uitgespeel en die allegoriese kenmerke is opvallend. Die marmotjies wat mekaar vertrap om die lokaas by te kom, sou 'n toespeling op Muis kon wees wat vir Tjoppie tot in die verbeteringskool “getrap” (aanhaling van CB) het ter wille van geld.

---

<sup>158</sup> Op die hoek van Beckham- en Kloofstraat.

#### **6.4.3.6 Die verwerking van Wees as kortverhaal tot drama**

Twee van die drie Weideman-dramas (*Wees* en *Die geel komplot*) wat in hierdie afdeling behandel is, kom ook in prosaformaat voor. 'n Ondersoek na die verwerking van *Wees* as kortverhaal tot drama het die volgende aan die lig gebring:

1) In die verwerkingsproses van kortverhaal tot drama het sekere gegewens wat in die kortverhaal aanwesig was in die slag gebly ter wille van die tydsbeperking waaraan die drama onderwerp word, maar ook ter wille van die visuele aanbod wat die teikengroep (kinders en tieners) moontlik sou kon skok.

2) Vanweë die handelende aard van die drama teenoor die narratiewe aard van prosa, is die verlede in die kortverhaal as die hier-en-nou in die drama aangebied.

3) Veral emosie word in die drama visueel en nie verbaal nie aangebied (en kom sodoende in die neweteks tereg).

4) Dialoog wat minder belangrik is vir die dramatiese verloop word in die drama ingevoeg ter wille van die stemming om byvoorbeeld humor te bewerkstellig.

5) Ter wille van die dinamiese verloop van dialoog in die drama, word dialoog wat in die kortverhaal aan een karakter toegesê word, in die drama tussen meer as een karakter verdeel.

Dit sou 'n interessante studie wees om na te gaan hoe die prosesse in die verskillende redigeringsfasies van *My plaas se naam is Vergenoeg* vergelyk met die prosesse wat gepaard gaan met die verwerking van 'n kortverhaal tot 'n drama.

#### **6.4.3.7 Ontvangs, en Weideman se eie uitsprake rondom jeugteater**

Die tradisionele opvatting van voor die tagtigerjare is dat die jeug in 'n sekere mate nog onskuldig is en dat hulle teen die harde lewe beskerm behoort te word. Weideman (2007c) het die versugting uitgespreek dat die dae toe hoogs irrelevante



grootmensprojeksies of koshuisromantiserings 'n kind se enigste kennismaking met die teater was, hopelik verby is.

*Wees* is 'n somber drama omdat dit die toeskouer in 'n mate sou kon skok en kon konfronteer met die donker kant van die lewe. Oor die skok-effek en kontroversialiteit in die literatuur laat Franz Kafka (Turin, 2003:1) hom soos volg uit:

*One should only read books that prick or bite. If the book that one is reading doesn't wake one up with a blow to the head, why read it? A book should be the hatchet that breaks the frozen sea within.*

*Wees* sou dit vir die jong teaterganger wees. Jeugliteratuur behoort lewenswaardes vir tieners uit te beeld (Nieuwoudt, 1996:6).

Freeman (2003:2) is van mening dat jeugboeke enersyds gebruik kan word vir opvoedkundige doeleindes om inligting te versamel, waardes te vorm, ensovoorts. Andersyds behoort jeugliteratuur verbeelding en kreatiwiteit te stimuleer, ter wille van vermaak, maar ook om te skok en minder aangename, maar realistiese feite openbaar te maak. In dié opsig is *Wees* geslaagd. Thamm (1986) beskryf *Wees* as a **thought-provoking exercise**. Dit maak die gehoor se oë oop vir die ongenaakbare leefwêreld van die kind wat alleen staan, en het hopelik die uitwerking dat diesulkes in die gemeenskap met groter simpatie en begrip benader sal word, en 'n groter poging aangewend sal word om kinders teen misdade soos kindermolestering te beskerm. Tieners ervaar dikwels die gevoel dat hulle buitelanders is wat nie inpas nie. Die karakters in *Wees* is randfigure en anti-helde met wie die tienerleser hom kan identifiseer, wat meebring dat hy lewenswaarde uit die verhaal kry.

Weideman (1990:12) voer aan in 'n resensie van twee bundels *Tienertoneel* (1989) en *Drie . . . twee . . . een* (1989) dat dit belangrik is dat sodanige publikasies behoort by te dra tot 'n snelveranderende Suid-Afrikaanse samelewing waar onafwendbaar afgestuur word op die vestiging van 'n nasionale kultuur, en dat die vraag gevra moet

word: vir wie in die land het die tekste iets te sê? Teater vorm immers 'n spieëlbeeld van wat in 'n land en in 'n gemeenskap plaasvind.

#### **6.4.4 Die geel komplot**

##### **6.4.4.1 Agtergrond en verhaaldeure**

*Die geel komplot* is verwerk tot 'n kinderdrama met dieselfde titel onder regie van Sandra Temmingh en is in November 2005 deur die Dramadepartement van die Universiteit van Kaapstad in die Kleintheater, Hiddinghcampus, Oranjestraat opgevoer.

*Die geel komplot* (2003) as kinderboek, is reeds in 4.7.4 bespreek, en daar sal nou slegs verwys word na die karakterisering en dramatisering van die opgevoerde weergawe wat in 2005 tot toneelteks verwerk is.

Terwyl die gehoor die teater binnestap, is die handeling reeds aan die gang: Monsieur Mozzarella is met iets geheimsinnigs onder 'n doek besig – hy bou 'n tandpaleis. Die bewegings van die karakters Turbotjaart, die maratonmuis, en Tara Tandmuis is vinnig en atleties, terwyl die belangrike dames, Madames Ricotta en Camembert grasieus beweeg, ten spyte van Camembert se katelsiekte. Madame Gervaise is 'n fraaie witmuis wat Franse woordeboeke verslind, terwyl Filippus 'n byderwetse rekenaarmuis is wat op aanskoulike en leersame wyse sy reusagtige rekenaarskerm inspan om vir Tara-hulle te help. Ook die Gorgonzolas, 'n uitgeslape bende seerotte word ingespan in die smee van die “geel komplot”. Die boewe in die verhaal is die katte, en Dierasia is die belangrikste antagonist.

Konflik ontstaan as die raadslede van Muisbosdorp die muise wil uitroei deur uitgehongerde katte daarvoor in te span. Die dag van die muismaraton word die komplot tot 'n krisispunt gedryf.

##### **6.4.4.2 Sosiale wanpraktyke: dubbele standaarde en korrupsie**

Die toeskouers word blootgestel aan kritiek teen sekere instellings in die samelewing soos die kerk en die dorpsraad deurdat dubbele standaarde, onbevoegdheid en

korruptie van dié in magisposisies, uitgewys word. So word Stofjan byvoorbeeld uit die kerk se konsistorie weggejaag.

Weideman skroom nie om die menslike spesie aan die kaak te stel as Tara Tandmuis opmerk dat die een vrou graag beter wil wees as die ander nie en hulle mekaar dophou om te kyk wie die grootste munt in Stofjan se verfrommelde hoed gooi.

#### **6.4.4.3 Opvoedkundig, maar hoogs vermaaklik**

*Die geel komplot* bevat die elemente van 'n geslaagde kinder drama: dit vermaak, dit betrek die toeskouers en dit onderrig. Die applous, die gelag en die raadgeëry vanuit die gehoor is 'n bevestiging hiervan (Anoniem, 2005b). Idiome word ryklik gebruik en moeilike woorde word deur die karakters self verklaar. Nuutskeppings met *muis* as woordelement, byvoorbeeld *muisiekind* (34) het 'n prikkelende uitwerking op oud en jonk, en veel humor kom uit in eenvoudige stoutighede soos die ou boemelaar Stofjan wat gedroom het dat hy hom knuppeldik geëet het, en toe selfs 'n windjie gelos (het) (16), en Madame Ricotta wat die soprane in die operaseisoen help om die hoogste hoogtes te bereik deurdat sy onder hul rokke inglip en teen hulle bene ophardloop! (52).

'n Kinderboek soos *Die geel komplot* blyk ideaal te wees vir verwerking tot 'n toneelstuk om meer as een rede. Uit 'n opvoedkundige oogpunt slaag dit omdat dit lesse leer (taal- en lewenslesse) te midde van 'n vreugdevolle atmosfeer, terwyl dit aan die vereistes van 'n goeie drama voldoen vanweë die dramatiese handeling wat konflik en spanning, gespeel deur geloofwaardige karakters, uiters suksesvol uitbeeld.

#### **6.4.4.4 Ontvangs**

In 'n resensie in *Die Burger* word die drama ten sterkste aanbeveel vir laerskoolkinders, en as 'n kinder drama, ryk aan handeling wat die jong gehoor sal boei, 'n klinkende bewys dat 2004 se kinders nie Engfrikaans nodig het vir vermaak en lering nie (Anoniem, 2005b). Daar word egter beswaar aangeteken teen die redelik oorlaaide intrige en die te lang verskemerings in die eerste bedryf.

#### **6.4.5 Samevattend: Weideman se jeug- en kinderdramas**

Weideman se jeug- en kinderdramas is nie uitsluitlik tot die jonger toeskouer beperk nie. Die dramas neig tot jeugprotesteater, en daar word kaspie gemaak teen besoedeling en 'n onsimpatieke (volwasse) samelewing met sy materiële ingesteldheid en misbruike. Die terapeutiese waarde van kuns word in *Die saalspook* en *Die geel komplot* aangetref, terwyl Weideman sensitiewe onderwerpe soos seksuele molestering in *Wees* byhaal.

Die taalgebruik is geslaagd en wissel van drama tot drama. In *Die saalspook* en *Wees* word die tiener-idioom funksioneel aangewend met Engelse onsuiverhede en al. Taalonsuiverheid is 'n realiteit in die hedendaagse (veral) tiener-Afrikaans. Daarenteen word die kindergehoor in *Die geel komplot* gebombardeer met woordspel en idioome wat nie hinderlik didakties voorkom nie, en tog verklaar word, en boonop deeglike Afrikaans is.

Hoewel Weideman se jeugdramas nie bekroon is nie, word hulle beslis gereken in hierdie subgenre, wat weereens sy veelsydigheid onderskryf.

### **6.5 Hoorspele**

#### **6.5.1 Die hoorspel as subgenre van die drama en literêre kunsvorm**

Conradie (1992b:169) is van mening dat die hoorspel gereken behoort te word tot die orale literatuur omdat die hoorspel sekere tegnieke van die orale literatuur (byvoorbeeld herhaling) oorneem, terwyl Schutte (1982:1) glo dat die gehoormatigheid van die radiodrama meebring dat hierdie soort drama by uitstek die medium is waar die *gesproke woord* tot sy reg kom. Die radiodrama behoort daarom as 'n literêre kunsvorm beskou te word.

Met die ontwikkeling van die radiodrama (en gevolglik die hoorspel) uit die tradisionele drama, is baie van die strukturelemente van laasgenoemde oorgeneem,

maar met wesenlike verskille omdat die visuele element by die hoorspel totaal uitgeskakel word. Hoewel die eertydse Afrikaanse toneelspeeler, André Huguenet toegee dat radiotoneel 'n **hoogs gespesialiseerde soort kuns** geword het, beskou hy die hoorspel as 'n afgewaterde vorm van toneel in dié sin dat radiovertolkings nie werklik aanspraak op **spel** kan maak nie omdat gebaar en mimiek ontbreek (Botha, 2006:297). Volgens Huguenet (Botha, *ibid.*) kan **segging** as vorm van die woordkuns oor die radio byna tot volmaaktheid gevoer word. Die gesproke woord kom in die hoorspel tot sy volle reg omdat dit gestroop is van allerlei visuele aspekte wat die aandag van die dialoog kan aflei.

Volgens Schutte (1978:137) is die belangrikste spel-element in 'n hoorspel wat nie in teater of rolprentdrama ter sprake is nie, die mee-skeppende vermoë van die luisteraar. Hy beskou die skeppingsaksie as tweeledig van aard omdat dit nie slegs die dramaturg en regisseur is wat skep nie, maar ook die luisteraar wat sy of haar verbeelding aktief moet inspan.

Die hoorspel betrek slegs een sintuig van die luisteraar, naamlik die gehoor wat ingespan word om die vereiste beelde en emosies by die luisteraar te ontsluit deur middel van dialoog, musiek en byklanke.

### **6.5.2 Terminologie en werkswyse**

In hierdie studie sal die term *hoorspel* as 'n oorsigtelike term gebruik word, asook om na die uitgesaaide stuk (wat in sy finale vorm oor die radio gehoor word), te verwys. Die term *radiodrama* sal gebruik word om na die geskrewe teks te verwys. Voordat die Weideman-hoorspele bespreek word, sal kortliks verwys word na die praktyke van die hoorspel ten opsigte van karakterisering, handelingsgebeure en die uitbeelding van tyd en ruimte.

Van Gorp (1991:182)<sup>159</sup> verwys na musiek en byklanke as **geluidsdecor**. Hierdie term, *geluidsdekor* sal hierna gebruik word om na nie-verbale elemente soos musiek en byklanke in die hoorspel te verwys. Die wyse waarop die geluidsdekor die milieu waarin die handeling afspeel en die fisiese handeling uitbeeld, sal in Weideman se hoorspele ondersoek word.

Weideman se vier hoorspele, *Sneeu* (1996), *Lig* (2001a), *Sand* (2004a) en *Moord in die ateljee* (2006b) sal vervolgens chronologies bespreek word. Die agtergrond en verhaallyn sal kortliks geskets word en tipiese Weideman-konsepte sal bespreek word. Daarna sal die rol van die geluidsdekor en tyd- en ruimteaanwysing ondersoek word, gevolg deur karakterisering.

Omdat die werkwinkelproses 'n belangrike praktyk is waarvan Weideman deurgaans in sy dramas gebruik gemaak het, sal die redigeringsprosesse nagespeur word: die radiodrama, met ander woorde, die teks, sal vergelyk word met die uitgesaaide teks in die hoorspel (op laserskyf). Hoewel die hoorspel in hierdie studie as die finale teks beskou word, word die werkwinkeltekste<sup>160</sup> betrek om onder meer lig te werp op die redigeringsprosesse.

Hoewel resensies oor hoorspele skaarser is as resensies oor dramas wat in die teater opgevoer word, sal net kortliks gekyk word na die ontvangs van die Weideman-hoorspele.

### **6.5.3 Karakterisering**

Onderskeid tussen karakters word bewerkstellig met behulp van die kontras wat tussen stemme bestaan. Die hoorspel leen hom veral daartoe om die innerlike stemme

---

<sup>159</sup> In die 1998-uitgawe is hierdie lemma egter nie weer opgeneem nie.

<sup>160</sup> Die tekste is in NALN beskikbaar.

(die **onuitgesproke** gedagtes) van die karakters vir die luisteraar volkome aanvaarbaar te maak as gevolg van talle stemverdraaiingstegnieke waaroor die radio as kommunikasiemedium beskik (Du Toit, 1986:52). So word dit moontlik dat 'n karakter met 'n innerlike en 'n uiterlike stem kan praat. Meer nog: die mens self kan in 'n dramatiese kontras uitgebeeld word teenoor 'n nie-lewende objek deur middel van klanktegnieke.

Omdat karakters deur die luisteraar van mekaar onderskei word op grond van stemverskille, is die aantal karakters in 'n hoorspel beperk.

#### **6.5.4 Handeling, tyd en ruimte**

Die onsigbaarheid van die karakters maak die hoorspel by uitstek geskik vir die uitbeelding van die fantastiese en die irreële. Taal word gebruik om die milieu te skep.

Volgens Coetser (2004c:paragraaf 1.0) se keurverslag oor *Sand* moet die handeling in 'n radiodrama nie draal nie. Die hoofemas moet gou bekendgestel word en die spreekbeurt moet sinchroniseer met die byklanke ter wille van interpretasie.

Vanweë die ongebondenheid aan ruimte en tyd is die hoorspel beweegliker as die verhoogdrama, en steun in 'n groot mate op beskrywings in die dialoog, asook op byklanke om die verbeelde ruimte vir die luisteraar op te roep. Meer problematies is die ruimtelike plasing van die karakters ten opsigte van mekaar, aangesien afstand tussen karakters slegs op eenvoudige vlak weergegee kan word. Die luisteraar moet onderskei tussen fluisterafstand, gewone spreekafstand en roepafstand (Du Toit, 1986:53). Tog bied die hoorspel ander moontlikhede ten opsigte van die ruimte: die oor bied 'n veel **verder** beeld as die oog, omdat die geluide wat gehoor word nie tot die grense van die gesigsveld beperk is nie (Schutte, 1978:138).

Louw (1989:262e.v.) wys daarop dat die vae algemene terme (*mimetiese* en *diëgetiese ruimte*) wat in besprekings van die drama ten opsigte van die ruimte gebruik word, nie toereikend is vir die bespreking van ruimtelike aspekte in die hoorspel nie, en maak

voorstelle vir verdere onderskeidsmoontlikhede wat nie verder in hierdie studie bespreek sal word nie.

Musiek en byklanke ter aanvulling van die woord is kenmerkend van die hoorspel en dra by tot die uitbeelding van handelingsgebeure en tydruimtelike gegewens. Dikwels lewer dit ironiserend kommentaar deur byvoorbeeld die dialoog te weerspreek (Conradie, 1992b:169).

Musiek kan as magtige subteks funksioneer wat die gedagtes en emosies van die karakter weergee (Esslin, 1987:88). Esslin (ibid.:89) wys op Wagner se idee van *Gesamtkunstwerk* waarin al die kunsvorme, naamlik tekensisteme, die verbale, die musikale en die visuele geïntegreerd gebruik word om die toppunt van die dramatiese funksie van musiek te bereik.

Musiek word dikwels aangewend om die oorgang tussen tonele te bewerkstellig en die leitmotiv te beklemtoon. Atmosfeer word daardeur geskep, en intertekste word opgeroep.

### **6.5.5 Sneeu (1996)**

#### **6.5.5.1 Agtergrond en verhaallyn**

*Sneeu* is op 1 Oktober 1996 op Radiosondergrense tydens die program, *Radioteater* uitgesaai onder regie van Eben Cruywagen (Young, 1996).

In die verhaal trotseer 'n jong joernalis, Gisela Kirst, die sneeubedekte plaaspaaie om 'n bekende skrywer, Abel Olivier, te besoek ter wille van 'n laaste onderhoud wat hy sou toestaan. (Hy was gevorderd in jare.) Algaande word die skrywer-karakter, Abel se geheime verlede blootgelê wat die vermoede laat ontstaan dat hy vir Katrin – Gisela (die joernalis) se moeder, vermoor het nadat sy hom afgepers het oor die kind, moontlik Gisela, wat sy verwag het.



Die hoorspel eindig met 'n omroeperstem wat die nuus lees en vertel van die dood van 'n jong joernalis, Gisela Kirst, op 'n sneeubedekte pad in die Karoo.

Parallel ingebed aan die storielyn van die hoorspel, is dié van die roman waaraan Abel werk. Hy vertel Gisela dat sy roman gaan oor 'n joernalis wat by 'n kunstenaar gaan bly om agter te kom hoe sy kop en sy hart werk, maar dat hy (Abel, die “reële” skrywer) nog nie op 'n einde vir sy verhaal kon besluit nie. Sy verklaring dat sy roman gaan oor 'n **aand soos vanaand** verleen 'n sinistere ondertoon aan die verhaal wat vroeg in die hoorspel die spanning laat oplaai.

#### **6.5.5.2 'n Riller**

In 'n keurverslag word *Sneeu* 'n **gekamoefleerde speurverhaal** genoem omdat dit nie gaan oor die gewone **whodunnit** nie (Anoniem<sup>161</sup>, 1996a:paragraaf 1.0). Twee moorde is ter sprake, en in die verhaal word dit heel gou duidelik wie die moord(e) gepleeg het. Die vraag is egter of die moordenaars tot vergelding geroep sal word voor die gereg, en of hulle dalk nooit uitgevang sal word nie.

In die loop van die verhaal blyk dit uit die terugflitse dat Abel “in die werklike lewe” (aanhaling van CB) wel in 'n hofsaak betrokke was oor die dood van Katrin, maar dat hy vrygespreek is. 'n Irreële element word ingebring as hy voor die hof van die swanekoningin verskyn, 'n hof waar **ander wette, ander oordele (geld)** (33). Dat daar ander magte is wat toesien dat die gebreke van die menslike regstelsel eendag aan die lig sal kom, is al troos vir die luisteraar.

Uit die slot van die hoorspel blyk dit dat Abel en Ewald vir 'n tweede keer ongestraf bly vir hulle aandadigheid aan moord: die nuusleser spreek die vermoede uit dat

---

<sup>161</sup> Eben Cruywagen (1996). Sien Bronnelys.

Gisela se dood **waarskynlik** die gevolg van 'n ongeluk op die gladde, sneeubedekte pad was.

Die feit dat die moorde nie bevredigend opgelos word en die moordenaars nie vasgetrek word nie, maak van hierdie hoorspel eerder 'n *riller* as 'n speurverhaal. Isolاسie, die uitgelewerdheid van die slagoffer en die onafwendbaarheid van 'n moord wat onderliggend is aan die riller, is ter sprake as Gisela vasgekeer is op die sneeubedekte plaas saam met Abel en Ewald wat – soos gesuggereer word – op 'n stadium in die verlede albei verantwoordelik was vir 'n moord. Abel het Katrin vermoor, soos die terugflitse na die hofsake suggereer, en Ewald was verantwoordelik vir die dood van 'n kunsresesent, Herman, 30 jaar gelede by die ou murasie. Abel verklaar aan Gisela dat hy **per slot van sake . . . 'n skrywer van rillers (is)** (20). Die motief van die kraai as vreter van verrotte vleis dra by tot die riller-element en sou vooruit kon wys na Gisela se lyk (kos vir die kraaie) wat langs die pad lê.

In die keurverslag word daarop gewys dat *Sneeu* breedweg aansluit by Cervantes se *Don Quijote* as een van die vernaamste Westerse meesternarratiewe, asook by die Middelnederlandse *Elckerlijc*, as gevolg van die aanwesigheid van die reis- en soektoggegewe (Anoniem, 1996a:paragraaf 3.1). Op 'n eerste vlak is Gisela (as joernalis) op soek na 'n storie, maar as iemand wat te ná gekom is, is sy ook op soek na haar moeder se moordenaar (die tweede, dieperliggende vlak), die vlak wat aansluit by die speurverhaalelement. Die spanning bou op as Abel later Gisela se bandopnemer aanskakel, en hy (en die luisteraar) die vertellende Katrin se stem hoor en nie Gisela s'n nie.

### **6.5.5.3 Ingebedde stories, intertekstualiteit en metatekstualiteit**

Daar is drie storielyne werksaam in die hoorspel: Gisela se besoek aan Abel, die bejaarde skrywer, die gebeure wat afspeel tussen die jonger Abel en Katrin, Gisela se

moeder, en die ingebedde storie van *Die sneekoningin*<sup>162</sup> wat Abel voor haar hof daag en hom konfronteer met Katrin se dood.

Die ingebedde storie kry neerslag in die sprokie *Die sneekoningin* van Hans Andersen (wat Gisela se moeder destyds aan haar vertel het), en word teruggevind in *Sneeu*, maar lewer ook ironiserend kommentaar op die hoorspel, want Gisela word nie gered deur die swaneprins nie, maar sterf grusaam. Reg en geregtigheid geskied nie, en die storie het nie 'n *en-hulle-het-gelukkig-saam-geleef-einde* nie.

In Abel se gesprek met Katrin in een van die terugflitse word vooruitgewys na Gisela se dood as hy haar vertel van die swane wat in die ys doodgaan as hulle te lank sloer om te migreer. Dit sluit ook direk aan by Weideman se gedig *Swane op ys* in sy bundel *Uit hierdie gryns verblyf* (1987b), hoewel die tema (die noodlottige gevolge van apartheid) in laasgenoemde gedig 'n ander rigting inslaan as in die hoorspel *Sneeu*. In albei gevalle is die uiteinde van die swane egter die dood. (In *Sneeu* noem Abel vir Katrin sy *swaantjie* en na aanleiding van haar van *Kekkonen* verwys hy speels na haar as sy *kokkenennetjie* ('n terugspeling op die Afrikaanse liedjie “*My liewe kokkenennetjie, my liewe klein hennetjie*”).

Soos dikwels in Weideman se oeuvre gebeur (byvoorbeeld in die kortverhaal, *Deur 'n spieël* uit sy bundel *Newelig*), word die metatekstuele ingebring deur skrywerkarakters en verwysings na tekste waaraan gewerk word. Daar word egter nie slegs verwys na die skrywersaksie nie; die inligting word inherent deel van die narratief. Abel werk nie net aan 'n riller tydens Gisela se besoek aan hom nie, hy “voltooi” (aanhaling van CB) sy verhaal deur Gisela te laat sterf.

---

<sup>162</sup> 'n Skeepskaptein beloof sy dogter aan 'n towenaar as laasgenoemde die seestorm sal laat bedaar.

#### **6.5.5.4 Musikale intertekste**

Die koggelende geluid van 'n kraai (waarna Abel ook verwys in sy gesprekke met Katrin) sluit aan by die musikale interteks, die *Cantus Arcticus*<sup>163</sup> van Rautavaara, 'n simfonie-orkesstuk met voëlklanke wat 'n besondere atmosfeer aan die hoorspel verleen.

'n Gedeelte uit Sibelius se “Pohjola se dogter” (*Simfoniese Fantasia, Opus 49*) dien as skakel tussen die rolle van Gisela en haar moeder, Katrin. Sodanige musikale intertekste verg intellektuele kennis en ervaring van die luisteraar ter wille van betekenis toevoeging. Whitmore (1994:180) meld dat die toeskouers (in dié geval toehoorders), se reaksies of gewaarwordinge van musiek die resultaat is van opleiding en vroeëre musikale ervarings.

#### **6.5.5.5 Tyd- en ruimteaanduiding**

Die nuusleser as verteller-karakter behartig die eksposisie (en later die afloop van die hoorspel) deur middel van sy berig oor sneeu in die Donkerhoek-vallei waar die bekende skrywer vasgekeer is. Op hierdie wyse word die luisteraar ingelig oor die milieu waar die handeling afspeel.

Die verhaal speel af binne meer as een tydsvlak: die hede wat die tyd van Gisela se onderhoud met Abel verteenwoordig en wat op 'n sneeubedekte plaas in die Karoo afspeel, en terugflitse na die verlede wat gaan oor Abel en Katrin se ontmoeting in Finland, die onthulling van Katrin se swangerskap, en latere hofsake waarin Abel ondervra word oor Katrin se dood. Die terugflitse is egter nie chronologies nie, en so ook nie die hoofgebeure in die 40 minute lange hoorspel nie. Die hede en verlede staan in jukstaposisie met mekaar wat die dramatiese spanningselement ondersteun.

---

<sup>163</sup> Deur Van Coller & Van Jaarsveld (2007:62) vertaal as “swanemigrasie”.

Die a-chronologiese aanbieding van die terugflitse na Katrin en Abel se vroeëre verhouding is waarskynlik minder gemotiveerd, en sou vir die meer naïewe luisteraar minder verwarrend gewees het indien dit chronologies verloop het (hoewel nog gejuks taponeer met die hede).

Die irreële elemente in die vorm van die ineenvloei van realiteit en fiksie en hede en verlede in byvoorbeeld Abel se verhoor en die ondervraging deur die Koningin van die Swane, vind hoofsaaklik neerslag in die manier waarop tyd- en ruimtewisseling gehanteer word.

Deur middel van die terugflitse kry die luisteraar 'n blik op dit wat 'n paar dekades gelede in Finland tussen Abel en Gisela se moeder gebeur het. Veral Abel se waansin word geaksentueer deur middel van uitroepe wat in beide tydsgrepe, die hede en die verlede sou pas. Omdat die visuele in die hoorspel ontbreek, is die ruimteplasing meer problematies, maar die luisteraar sou tog 'n basiese onderskeid behoort te kan maak tussen fluisterafstand, gewone spreekafstand en roepafstand.

#### **6.5.5.6 Karakterisering**

Vanweë die kontrasterende stemme, is dit moontlik om Katrin se stem (in 'n terugflits toe sy die storie van die seekaptein vertel), te onderskei van Gisela s'n, en om die ouer Abel te onderskei van die jong, meer viriele Abel. 'n Wisseling tussen die karakters se gemoedstoestande en wisselende emosies word uitgebeeld deur middel van byklanke – soos die vallende koffiebeker nadat Gisela besef het dat sy in gevaar is en van die plaas af moet vlug.

Daar is reeds gewys op die feit dat die hoorspel by uitstek geskik is om die innerlike stemme (die onuitgesproke gedagtes) van die karakters vir die luisteraar aanvaarbaar te maak. In hierdie geval is dit Abel se innerlike (effens waansinnige) stem, geprojekteer as hy die Koningin van die Swane stotterend in die hede aanspreek as **Edelagbare**. Dit sou verder kon dui op die wroeging met sy gewete oor die dood van Katrin en oor die miskenning van die kind wat hy by haar verwek het. Die

innerlike stem (die gewete) praat téén die uiterlike stem, dié van die ou man wat vrees dat sy geheim geopenbaar sal word.

#### **6.5.5.7 Redigering van die teks**

Die hoorspel se finale teks wat uitgesaai is, is heelwat korter as die oorspronklike teks. Van die oorspronklike 50 bladsye se 1450 reëls is 649 reëls (45% van die oorspronklike teks) gesny. Die gedeeltes wat gesny is, is onder andere stukke dialoog wat 'n gemoedelikheid tussen Abel en Gisela en 'n toegeneentheid tot mekaar uitbeeld wat nie strook met Gisela (en in 'n minder mate Abel) se karakter nie.

Daar is ook gesny aan gedeeltes wat nie funksioneel tot die verhaaldeure bydra nie, en die hoorspel onnodig lank maak. So 'n gedeelte is byvoorbeeld 'n gesprek tussen Abel en Gisela oor haar motor se remme (48). Die gedeelte oor 'n verklumde lammetjie wat Ewald in die lou oond gesit het om te **ontdooi** en op die ou end versmoor het, is ook gesny. Dié gedeelte sou die wrede sy van Ewald tog funksioneel uitgebeeld het en hom meer verdag gemaak het. Dit sou ook pas in die storielyn van die riller, hoewel dit nie die essensie van die storielyn beïnvloed nie.

Weideman wend neweteks rojaal aan wat dui op 'n skrywersintensie wat duidelike leidrade aan die regisseur wil gee. In 272 van die 801 reëls (ná redigering) het neweteks voorgekom. In die geval van 'n hoorspel waar die neweteks nie die luisteraar bereik nie, werk sodanige uitgebreide riglyne verhelderend in vir regisseur en speler.

#### **6.5.5.8 Ontvangs**

Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:61) is van mening dat die verbinding van hede en verlede en die inbring van intertekste, asook die aaneenskakeling van die twee uiteenlopende ruimtes (Finland en Suid-Afrika) universele waarde aan die hoorspel gee. Omdat *Sneeu* heelwat intertekste bevat en 'n **mate van kulturele geletterdheid** vereis, word in die keurverslag gewys op die gevaar dat die volle implikasie van betekenislading vir die gewone luisteraar verlore gaan.

In die brief waarin aanbeveel word dat *Sneeu* uitgesaai word, word vermeld dat die teks goed uiteengesit is en die dialoog gemaklik vloei (Cruywagen, 1996).

### **6.5.6 Lig (2001a)**

#### **6.5.6.1 Agtergrond en verhaallyn**

*Lig* is Weideman se tweede hoorspel en is uitgesaai op 24 April 2001 op Radiosondergrense onder regie van Johan Rademan in die program *Radioteater*. Vir dié radiodrama (die teks voordat dit geredigeer is tot die relatiewe kort hoorspel van 20 minute), wen Weideman in 2000 die derde prys in die RSG/Sanlam-radiodramakompetisie (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007a:64).

Die gebeure speel af in twee woonstelle, (dié van oom Salmon en dié van Jess en sy ma), asook in die straat. Jess is 'n jong kankerlyer en hy en sy ma, Megan de Wee, kom van 'n afgeleë plattelandse dorp af om tydelik in die stad te kom bly sodat Jess behandeling kan kry. Langs hulle woon die blinde oom Salmon wat dikwels sy tyd verwyd deur pypklavier ('n slaginstrument wat hy uit ou skokdempers gemaak het en wat soos 'n glockenspiël klink), te speel. Die wysie wat hy speel, "*Mary had a little lamb*", dien as temasiek.

Jess en sy ma word verras met 'n besoek van Jess se pa, Johnny de Wee. Johnny probeer sy seun opbeur met 'n rit in die Porche wat hy vir iemand in die stad moes kom haal. Terwyl hy daar by Jess en sy ma kuier, vererger sy seun se toestand en word hy met die ambulans hospitaal toe geneem. Kort daarna sterf Jess.

#### **6.5.6.2 Verhoudings, en die eensaamheid van randfigure, die naderende dood en musikale intertekste**

*Lig* is 'n hartseer verhaal waarin die verganklikheid en weerloosheid van die mens verwoord word. Jess se terminale siekte en die blinde oom Salmon se alleenheid en verlange na sy seun Frans wat in Kanada woon, vorm die raamwerk van die teks, terwyl parallelle soos die verbrokkeling van die verhouding tussen Johnny en Megan,

en die slooping van die woonstelblokke in die omgewing (en gevolglik die verbrokkeling van oom Salmon se tuiste) die hoofgebeure eggo.

Die illusie van hoop wat by oom Salmon te bespeur is, aksentueer sy hartseer: hy koester die hoop dat Frans hom sal kom haal en Kanada toe sal neem as hy uit sy woonstel moet gaan, maar weet eintlik self dat die kanse daarvoor skraal is. Hy wil Jess en sy ouers onder die indruk bring dat hy elke dan en wan 'n brief van Frans uit Kanada kry, maar dit is dieselfde brief wat oor en oor gelees word, die laaste een wat hy ontvang het, en wat reeds tien jaar gelede geskryf is.

Sy vertwyfeling is hoorbaar in sy stemtoon as hy dit wat hy gesê het (dat Frans hom sal kom haal) met 'n oorgretige **Ja, ja** beaam.

Dié ouer-kind-verhouding loop parallel aan oom Salmon se verlange na sy Frans-kind. Jess is in sy sieklike toestand afhanklik van sy ma, en oom Salmon raak afhanklik van Frans omdat hy ouer word.

Oor die gepastheid van die titel *Lig* kan 'n vraagtteken geplaas word deurdat die enkele verwysings na lig nie werklik die tema dra nie. Die deuntjie wat Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:66) identifiseer as “*Twinkle, twinkle, little star*” en wat in die neweteks aangegee word as die temamusiek wat oom Salmon op die pypklavier speel, is nie op die klankbaan van die laserskyf opgeneem nie, maar wel die wysie van “*Mary had a little lamb*”. Die woorde van laasgenoemde liedjie dra wel die tema in dié sin dat dit Jess se afhanklikheid van sy ma uitbeeld: “*Mary had a little lamb . . . its fleece was white as snow. Everywhere that Mary went . . . the lamb was sure to go.*” Die onskuldige kinderliedjie is ironies: die 17-jarige Jess sou graag onafhanklik en bruingebrand sy gang wou gaan. Die lied “*Ver in die ou Kalahari*” roep nostalgiese herinneringe op aan die veridealiseerde en ongerepte verlede en 'n tydsera toe Jess nog gesond was.

*Lig* kom wel ter sprake deurdat die blinde oom Salmon net tussen lig en donker kan onderskei, en dat daar verwys word na die stadsliggies en die liggies van die



ambulans wat die illusie van lewe, hoop en beweging suggereer. Ironies dui dit ook op 'n minder romantiese en verganklike stadsbestaan (Jess sê dat die liggies die volgende dag weg sal wees), en die noodkrete van 'n sterwende tienerseun.

Die klank wat uit die pypklavier voortgebring word, word beskrywe as “lig”. Wanneer oom Salmon vir Megan vertel van die plesier wat hy daaruit put en vir haar vra hoe dit vir haar klink, antwoord sy: Fyn, fyntjies . . . is soos dagbreek; soos vroemôreklanke in die Kalahari. Vir beide partye word lig op daardie oomblik klank en klank word lig.

#### **6.5.6.3 Kuns as terapie en die verwaarlosing van die natuur**

Oor die pypklavier sê oom Salmon: Hier lê dae se plesier. Uit ou skokdempers wat Johnny vir hom van Kuruman af gebring het, word die estetiese voortgebring. (In die drama, *M29* is skokdempers ook ingespan as musiekinstrument.)

Die steeds kleiner wordende stadsleefruimte (as gevolg van die uitkap van bome en die slooping van ou geboue) word simbool van die inperking wat Jess se siekte meebring, sy naderende dood en oom Salmon se benarde situasie.

#### **6.5.6.4 Geluidsdekor**

Straatgeluide roep die milieu op waarin Megan en Jess tussen die hospitaal en hulle woonstel beweeg. 'n Motor wat stop en Jess se pa wat van roepafstand af groet, kondig laasgenoemde se aankoms aan. Dit blyk 'n blatante byklank-fout in die hoorspel te wees as Jess later vra waar sy pa se motor is, omdat sy pa by hulle gestop het en die toemaak van die deur gehoor kon word terwyl hy terselfdertyd gegroet het. Die luisteraar sou aanneem dat Jess dadelik die Porche sou opmerk waaruit sy pa geklim het.

Die kokkewiet se gefluit word 'n simbool van die natuur wat in die stad ingeperk word. Die stadsrealiteit met die gepaardgaande vernietiging van die natuur (die

kokkewiet se boom word afgekap om plek te maak vir nuwe geboue) word eerstehands ervaar deur oom Salmon wie se tuiste gesloop gaan word.

#### **6.5.6.5 Tyd- en ruimteaanbieding**

Die hoorspel se speelyd is 20 minute terwyl die gespeelde tyd oor die grootste gedeelte van 'n dag strek. Binne dié tydperk vind die eksposisie en die krisismoment met sy afloop plaas. Jess sterf die aand en Johnny sê vir oom Salmon: *Hy's weg. Hy (die dokter) sê my buddy is weg* (35).

#### **6.5.6.6 Karakterisering**

Die karakters se rolle word oortuigend gespeel. Megan se stemtoon oortuig van 'n bekommerde ma wat geïrriteerd is met haar man. Sy verwyt Johnny dat hy Jess uitgeput het omdat hy te lank met hom in die Porche rondgery het. Johnny speel die rol van die sogenaamde (ter wille van Jess) lighartige pa wat eintlik geweldig bekommerd is oor sy seun, maar wat dankbaar is dat hy nie vir Jess hospitaal toe hoef te vergesel nie. Jess se stem klink ietwat te volwasse vir sy rol, terwyl oom Salmon se ouer stem gepas oorkom: dié van 'n man in sy sewentigs of selfs tagtigs. Oor die oom Salmon-karakter verklaar Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:65) dat die kokkewiet simbool word van Frans se plaasvervanger, en oom Salmon hoop en rede gee om te leef.

#### **6.5.6.7 Redigering van die teks**

In hierdie studie is eers na die hoorspel geluister voordat die teks bestudeer is, en dié gedeeltes wat weggelaat is, raak nie die essensie van die verhaal nie. Dit blyk dat Weideman en die regisseur die teks in reaksie op die keurverslag gesny het. Die keurverslag bring juis teen hierdie eerste gedeelte kritiek ter sprake (Coetser, 2004b).

Meer as die helfte van die oorspronklike teks is tydens redigering gesny: ongeveer 24 bladsye van die totale 36 bladsye. Die weggelate gedeeltes behels die volgende gebeure:

1) Die familie se trek na die stad en hulle die aankoms in hul nuwe milieu:

- die inligting dat Ben – Megan se vriend – die woonstel vir hulle gekry het,
- Megan en Johnny se stryery oor alkohol en Megan se negatiewe opmerkings teenoor haar man oor sy onbetroubaarheid en sy **mechanic-maniere** (4), en
- die pa se wegstroom van sy seun se siekte deurdat hy vroeër wil ry eerder as om by te wees om te hoor wat die dokter sê.

2) Verwysings na die vuil stad, en die bekendstelling van oom Salmon aan die luisteraars as hy met die kokkewiet praat oor Frans.

3) Jess se ontmoeting met oom Salmon en hulle gesprek oor die geboue wat gesloop gaan word.

4) Jess se siekte, die geweld in die townships van 'n paar jaar gelede en die feit dat Frans ook 'n soldaat was.

4) Die rol wat Ben in Jess en sy ma se lewe speel, asook Jess se twyfel oor of hy weer gesond sal word.

5) Jess en oom Salmon se resies met die rolstoele onder luide aanmoediging van die toeskouers en tot groot ontsteltenis van Megan. Coetser (2004b:paragraaf 4.0) opper dan ook 'n praktiese beswaar in sy keurverslag teen die rolstoelresies omdat oom Salmon blind en sewentig jaar oud is.

Die hoorspel in sy finale vorm se eksposisie is veel meer op die man af en begin met Jess wat vir sy ma vra of sy geweet het dat oom Salmon nie van geboorte af blind was nie, en binne die bestek van die eerste 18 reëls dialoog word die luisteraar ingelig oor

Jess se siekte. Nog tien reëls verder is die eksposisie afgehandel en beskik die luisteraar oor 'n prentjie van die vier karakters in die verhaal.

Wat ook weggelaat kon word, is die verwysing na Ben, Megan se vriend. Nadat die eerste gedeelte gesny is, is sy teenwoordigheid minder relevant vir Jess se pa en ma, aangesien hulle verhouding skade gely het (vanweë ander redes) wat die storie genoegsaam dra. Johnny reageer anders op Jess se siekte as wat Megan van hom verwag: hy tree op asof hy hom min daarvoor bekommer en in sy seun se teenwoordigheid ignoreer hy dit selfs. Die spanning wat dit meebring, is 'n bykomende motief wat die twee van mekaar verwyderd laat raak.

#### **6.5.6.8 Ontvangs**

Coetser (2004b:paragraaf 1.0) is van mening dat die slot melodramaties is. Dit sou moontlik vermy kon word indien die dokter se stem oor 'n telefoon die boodskap van Jess se dood suggereer, in plaas daarvan dat Jess se pa dit aan oom Salmon oordra.

Voordat die teks gesny is, het Coetser (2004b) die besware geopper dat Ben 'n skimagtige karakter is wat onderbenut word. Hy is verder van mening dat karakterontwikkeling beperk voorkom met uitsondering van oom Salmon, en sou graag meer selfinsig by Jess oor sy terminale toestand wou sien.

Van Coller & Van Jaarsveld (2007a: 64) is van mening dat *Lig* nie een van Weideman se sterkste hoorspele is nie, omdat gedateerde verwysings die hoospel beperk tot 'n tydsdokument met 'n Suid-Afrikaanse interpretatiewe konteks.

Coetser (2004b:paragraaf 2.2) noem die radiodrama **verouderd** omdat die aktualiteite wat tot Frans se emigrasie na Kanada gelei het, intussen klemverskuiwings ondergaan het. Dit is waarskynlik die rede waarom hierdie gegewe in die hoorspel gesny is. Die feit *dat* Frans weg is, is van groter belang as *waarom* hy weg is.

#### **6.5.6.9 'n Laaste opmerking**

Die slot: Johnny het gewoonlik planne vir alles, en stilte van sy kant af sou in die slot sy verlies en aanvaarding van die finaliteit van die dood minder melodramaties en geloofwaardiger uitgebeeld het.

Coetser (2004b) se kritiek teen die gebrek aan karakterontwikkeling by oom Salmon, is geldig, hoewel geredeneer kan word dat dit moontlik eerder gaan om die naastes aan hom wat sy terminale siekte, en uiteindelijke dood moet verwerk. Oom Salmon se karakter strook eerder met dié van 'n medekarakter wat ironieë rondom die hoofkarakter belig.

#### **6.5.7 Sand (2004a)**

##### **6.5.7.1 Agtergrond en verhaallyn**

*Sand* is vir die eerste keer uitgesaai op 11 Mei 2004 op Radiosondergrense, en vir hierdie radiodrama verwerf Weideman in 2003 die eerste prys in die RSG/Sanlam-radiodramakompetisie waarvoor daar 28 inskrywings was.

Die verhaal speel af oor 'n tydperk van ongeveer 20 jaar en gaan oor Petra wat haar ma, Ragel (teen die einde is sy al seniel) oppas. Hulle woon op 'n afgeleë plaas in die woestynagtige suide van Namibië, digby die toeristebesienswaardigheid, Sossusvlei. Petra se pa het weggeloop toe sy nog maar 'n baba was, en sy koester steeds 'n wrok teen hom omdat hy haar ma (en vir háár) ná 'n nag van passie in die steek gelaat het.

In die tweede helfte van die hoorspel (twintig jaar later) keer 'n sekere Herman terug na die plaas om te soek vir die potjie robyne waarvan die swerwer, Sysie, hom destyds vertel het. In sy rofwerk-manuskrip omskryf Weideman (2004b) in die aantekeninge dat Petra verwag dat Herman sal terugkom soos 'n moordenaar dikwels na die toneel van sy misdaad terugkeer.

### **6.5.7.2 Sosiale onreg en wraak in samehang met 'n ongenaakbare ruimte**

Stagnasie en regressie word deur Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:66) as die belangrikste tema beskou, en daar word gewys op die veelvuldigheid van die verhaaltitel se simboliek: sand waai alles toe, dit bedek onreg (Herman wat Ragel en Petra in die steek gelaat het), maar dit bedek ook skatte (die botteltjie robyne), en wraak (Herman se lyk nadat Petra hom geskiet het). Sand en wind ontbloot en waai dinge weer oop totdat net die essensie (die naakte waarheid) oorbly. Sand is gevaarlik: dit beweeg gedurig, is voortdurend aan die skuif, is onpeilbaar, onbetroubaar en ongenaakbaar. Sand kalwer gedurig uit en dui metafories daarop dat sommige prosesse nie gestuit kan word nie. Die hoorspel eindig met die bykans **onafwendbare tragiese afloop** (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007a:67) van 'n vrou wat haar biologiese pa vermoor. Sand skep ook illusies: so verskyn die danser in die lugspieëlings en suggereer die vae grense tussen realiteit en illusie, asook die ongenaakbare gang van tyd, en dat die mens slagoffer word van die konteks waarin hy gegiet is. Die mens se drang om sy eie lot te bepaal, bly onbereikbaar soos die danser.

Die waaierende wind en klappende stukkende venster onderskryf die tema van knaende agteruitgang op die verafgeleë woestynplaas. Sand en wind het 'n uitkalwerende effek wat parallel loop met die verbygaande jeug van Petra en die regressie van Ragel se verstand. Die sand en wind roep 'n bepaalde ruimte op wat (soos reeds hierbo vermeld is) die neerdrukkendheid van isolasie en agteruitgang van die landskap en sy mense by die luisteraar inprent. Coetser (2004c:paragraaf 3.0) verwys na die aanwending van byklanke ter wille van **simboliese klankruimtes**. Die verwysing na Sossusvlei en Buitepos ('n klein nedersetting op die oostelike grens tussen Namibië en Botswana) lokaliseer die ruimte.

Afgesien van sand en wind – die plaas se naam is *Waisand* - kom ander leitmotiewe soos robyne, perde en die danser aan bod. Die robyne herinner aan die bloedsteen in *My plaas se naam is Vergenoeg*, en Sysie assosieer die robyne met bloed, en wys só vooruit na Herman se lot. Die robyne waarna Herman so naorstiglik soek, veroorsaak sy dood. Eliade (Cirlot, 1978:152) assosieer perde met begrafnisrituele in die

Chithoniese kultus, terwyl Stienon en Diel dit onderskeidelik assosieer met **the blind forces of primigenial chaos (and) intense desires and instincts** (ibid.). Hierdie drie verskillende assosiasies eggo toepaslik die naderende moord in die verhaal.

Hoewel *Sand* speurverhaalelemente toon, gaan dit – net soos in die geval van *Sneeu* – nie oor *whodunnit* nie, maar oor leidrade wat by die luisteraar die vermoede skep dat 'n moord gepleeg gaan word. Dit word deur die loop van die verhaal duidelik wie die laksman gaan wees en wie die slagoffer. Anders as in *Sneeu* (waar die luisteraar magteloos gelaat word met die wete dat die skuldige ongestraf sal bly), smaak die luisteraar in *Sand* die genoegdoening dat wraak op 'n vroeëre onreg geneem is.

### **6.5.7.3 Die triekster en bykomele rituele uit die mitologie**

Sysie is 'n triekster-figuur wat by tye verskyn en net so vinnig weer verdwyn. Sy funksioneer as 'n verteller, en deur haar handeling en vertellings word die irreële (en soms primitiewe) elemente belig. Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:66) noem haar 'n **tydlose swerwersfiguur** wat die legendes van die robyne en die danser vertel, en as 'n tipe siener ten opsigte van Herman se uiteindelijke lot funksioneer.

Wat Sysie (en Altydanders in *My plaas se naam is Vergenoeg*) van die ander karakters onderskei, is onder meer hulle rol as alwetende, en tog interne vertellers. (In dié opsig funksioneer hulle as 'n tipe Griekse koor.) Sysie se stem is by tye egter te gesofistikeerd vir die amper mitiese rol wat sy speel.

Dit blyk dat Weideman 'n voorkeur het vir die naam Sysie vir sy vroulike triekster-karakters, want in beide *Herberg van die wit madonnas* en *Sand* is 'n Sysie-triekster aanwesig. In die hoorspel is daar sprake van spanning tussen kreatief en destruktief in die karakter, en dit strook met Foster (2005:81) se uitspraak dat triekster-figure wat nie gender-ambivalent is nie, in 'n groter mate verbind kan word aan kreatiwiteit en

vernietiging. Aan die een kant is Sysie in *Sand* se stem destyds op die *stemvanger*<sup>164</sup> opgeneem (waarna Petra en Herman albei geluister het). Dit het haar kreatiewe inspraak ondersteun deurdat dit rykdom – in die vorm van die robyne – sou bring aan dié persoon wat dit ontdek. Aan die ander kant het sy uiteindelik Herman na sy dood begelei: Petra was bewus van die feit dat Herman op pad was na hulle plaas, het hom ingewag en doodgeskiet. Sysie het hom daarteen probeer waarsku, maar kon hom uiteindelik nie daarteen beskerm nie. As triekster-figuur is dit gepas dat sy deelneem aan die bevrydende dansritueel as hulle Herman begrawe.

Volgens die bevindinge oor die trieksterfiguur in *Niggie* van Lettie Viljoen, word hierdie karakter altyd te laat deur die ander karakters herken vir wat hy of sy is, en die noodlot word dus voltrek (82). In *Sand* vertolk Sysie die rol van die destruktiewe karakter wat in 'n sekere sin boos is deurdat sy nie beheer het oor die fatale uiteinde van dit waartoe sy 'n begeleier was nie, 'n goeie voorbeeld van die triekster se ambivalente en paradoksale aard.

Die ondermyning van grense deur die triekster is letterlik en figuurlik van aard: enersyds is nie een van die ander karakters in *Sand* seker van Sysie se kom en gaan nie; selfs die grens tussen lewe en dood is onseker as Rachel en Petra wonder of Sysie regtig dood is soos hulle gehoor het, maar as hulle weer sien, dop sy iewers uit. Dit sou ook geïnterpreteer kon word as 'n uitdaging van die patriargale bestel wat die genderrolle aan mans en vroue voorskryf (Foster, 2005:72), en dit strook met die onreg wat plaasgevind het deurdat Herman vir Petra en haar ma, Rachel, in die steek gelaat het (en ook Ouboet vir Grace in *My plaas se naam is Vergenoeg* nadat hy haar swanger gemaak het). Vir Petra het Sysie 'n transensie moontlik gemaak deurdat sy bevry is van die wrok wat sy teenoor Herman gekoester het (hoewel sy hom eers moes doodmaak om van haar wrok ontslae te raak). Dit sluit aan by die dansritueel wat dikwels binne die triekster-figuur se ervaringswêreld aangetref word.

---

<sup>164</sup> Sysie se benaming vir die bandopnemer.



Ook die danser-motief sluit aan by Weideman se *Altydanders*-karakter in *My plaas se naam is Vergenoeg*. Hierdie vloeibare karakters verleen 'n irreële sfeer aan Weideman se dramas wat bykomend die idee van ontvlugting betrek. Dié ontvlugtingsproses gaan nie noodwendig sonder boosheid gepaard nie, en die vluggende karakters lei dikwels ander om die bos of op 'n dwaalspoor.

Die dans self verteenwoordig 'n beliggaming van 'n proses of 'n totstandkoming van iets (of tyd) wat verbygaan. In *Sand* is die danser volgens Sysie die oorblyfsels van 'n man wat gestraf is omdat hy almal rondom hom vertrap het en kwaad aangedoen het. Hy moes vir die res van sy lewe onder die grond bly, en kon net op sekere tye (as die wind nie gewaai het nie) boontoe kom. Dan het hy in 'n bos of iets dergeliks verander (35).

Herman se uiteindelijke lot was dieselfde as dié van die danser, want Petra skiet hom en begrawe hom onder die sand. Deur die ritueel wat sy aan die einde voltrek, word sy verlos van haar geskiedenis: haar ritueel suggereer die bevrydingsrituele van ouds.

Kom Ma, kom Sysie, bring die sement, bring die water, maak aan, bring die dagha, ons gooi toe . . . Kom ons dans . . . (42).

#### **6.5.7.4 'n Verdere karakterisering**

Die vyf stuks uiteenlopende karakters verteenwoordig stereotipes in die samelewing. Ragel is die matriarg, vasgevang in haar ouderwetse gewoontes en word met die loop van die tyd seniel. Haar fisiese en psigiese aftakeling loop parallel met die erosie in die natuur wat teweeggebring word deur die waaiende sand.

Petra (haar naam beteken *rots*) is die sterk steunpilaar wat haar ma oppas en wat die plaas vrou-alleen hanteer. Sy is die een wat enigsins karakterontwikkeling ondergaan deurdat sy aan die einde – as gevolg van haar wraak – bevry word van haar belemmerende verlede. Hierdie tipe sielkundige, innerlike handeling en botsing word knap uitgebeeld, en deurdat Petra se stem – ná afloop van die twintig jaar – ietwat sterker en sinieser oorkom, dien as verdere motivering vir die slot. Deur die loop van

die hoorspel tot net voor die einde kom sy soms moedeloos, maar deurgaans as die rotsvaste karakter oor.

Herman se stemtoon (energiek en oordrewe vleierend as hy met die jong winkelassistent Nancy praat, maar onseker en moeg in die geselskap van die mistieke Sysie) versterk sy karakter as die onbetroubare kansvatter wat daarop uit is om vroue te verlei en sy fortuin te soek ten koste van ander, terwyl Nancy, die jong, liggelowige winkelassistent, maar te dankbaar is as daar iets op die afgeleë dorpie gebeur.

#### **6.5.7.5 Musikale intertekste**

Op 'n trompie (ook 'n *mondharp* genoem) word 'n ghoema-deuntjie gespeel wat die oorgang tussen tonele aandui. Die eentonigheid van die herhalende deuntjie aksentueer die saaiheid van die karakters se bestaan, die onstuitbare gang van die tyd en die handeling wat voortstu tot 'n krisismoment. Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:66) beskou die ghoema-deuntjie as 'n tipe oerteks wat waarskynlik verwant is aan die rol van die Griekse dierekoor (wat ook in *My plaas se naam is Vergenoeg* aanwesig is), terwyl die harpmusiek (as teenpool vir die primitiewe ghoema-deuntjie) die romantiese verbintenisse oproep wat simbool word van die verlange na die reën en opsegging van die gevangeneskap op die afgeleë plaas. In die neweteks (1) word aangedui dat die harpmusiek grepies is uit Jan Ladislav Dussek se *Sonate nr. 2 vir Harp (Opus 34)*, en die *allegro*- sowel as die *rondo*-gedeeltes afwisselend as tussenspel of vir oorgange gebruik kan word.

#### **6.5.7.6 Tydaanduiding**

Die gespeelde tyd verloop op twee vlakke: die eerste gedeelte van die hoorspel speel af in 1977, en die laaste gedeelte sowat twintig jaar later. In die neweteks word genoem dat Ragel se fisieke aftakeling oor die loop van dié twintig jaar toeneem deurdat sy meer temerig praat en meer verstrooid klink (1). Die verwysing na die datum maak van die hoorspel eerder 'n tydsdokument waarteen kritiek nie ingebring behoort te word nie. Dit sou die bedoeling van die skrywer kon wees dat die hoorspel

'n sekere tyd in 'n sekere landskap uitspeel. Terugflitse dra by tot die bekendstelling van konflik uit die verlede wat in die hede tot die spanningslyn bydra.

Tydaanduiding deur middel van die staanhorlosie wat nege slae slaan (volgens die neweteks), is nie so geslaagd nie omdat die klank moeilik in die hoorspel waargeneem word en moontlik by die luisteraar sou verbygaan, want dit word verswelg deur die dreungeluide van die waaierende wind.

Tyd en geskiedenis word in die hoorspel teen mekaar afgespeel: aan die einde word die tyd opgehef as Petra vir Herman doodskiet, en sy bevry word van die verlede (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007a:67).

#### **6.5.7.7 Geluidsdekor**

Die geluid van die wind wat aan die begin van die hoorspel aanhoudend waai, is 'n minder geslaagde klankeffek omdat dit eerder die indruk van verkeersgeluide skep. (Waarskynlik sou hierdie byklank meer geslaagd gewees het indien die geluid loeiend eerder as druisend was.)

#### **6.5.7.8 Redigering**

Vergelykings tussen die aanvanklike werksdokumente en die finale produk sou 'n uiters bruikbare studieveld wees wat insiggewend vir aspirant-skrywers kan wees. Uit een van die werksmanuskripte (Weideman, 2004b) blyk dit dat die teks aanvanklik anders beplan is. In die genoemde manuskrip (wat slegs die beginfase van die teks bevat het), is heelwat tonele beplan wat nie die finale teks gehaal het nie, soos ook die geval was in Weideman se vorige hoorspele. Sodanige tonele behels Herman se voorbereiding (in die stad) vir sy komende reis, sy reisagent wat vir Petra bel en daarop aandrang dat haar kliënt op haar plaas kom oorbly, rusies tussen Petra en haar ma, want laasgenoemde wil graag die man ontvang (en weet ook wie dit is), en Petra wil nie. Ook 'n sekstoneel tussen Nancy en Herman (waaruit dit blyk dat Herman impotent is), is gesny.

In die finale teks is bogenoemde eksposisie weggelaat, en Herman kom eers heelwat later (en met veel minder speelyd) op die toneel. Wat redigering ten opsigte van die musikale insette betref: die trompie met sy Khoi-assosiasie was nie aanwesig in die aanvanklike werksdokument nie, en het eers later bygekom.

#### **6.5.7.9 Ontvangs**

Daar is reeds gewys op Van Coller & Van Jaarsveld (2007a) se waardering vir die veelvuldigheid van die simboliek in die titel van die hoorspel. Ook Coetser (2004c: inleidende paragraaf) prys die radiodrama aan: (*Sand*) is 'n knap, digte teks wat onder andere sy bekoring daaraan ontleen dat dit baie hoorspelmatig met die *urban legends* van die Kalahari werk. Hy voeg hieraan toe dat *Sand* intertekstueel ryker oorkom omdat dit aansluit by Nico Luwes se *Aka vang 'n ster*.

In 'n huldigingstoespraak van prof. Réna Pretorius (2006:2) tydens 'n prysoorhandigingsgeleentheid van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns aan Weideman vir *Sand* en *Moord in die ateljee*, word melding gemaak van die knap manipulasie van klank en genuanseerde woord, beeld en simbool as uitstaande kenmerk, asook die gemak waarmee die skrywer die eiesoortige beperkinge van die luisterteks-as-genre te bowe kom en dié literêre vorm se moontlikhede ontgin. Tydens bogenoemde geleentheid is die Erepenning vir Hoorspele vir 2006 aan Weideman oorhandig.

Daar is waardering vir die geluidsdekor wat in die hoorspel gebruik word: Coetzee (2004a: paragraaf 3.0) verwys na hierdie byklanke as *simboliese klankruimtes*. Pretorius (2006:3) gaan so ver as om te wys op die treffende wyse waarop Weideman die sandwêreld tot 'n karakter ('n allegorie) verhef.

#### **6.5.7.10 'n Laaste opmerking**

*Sand* is die beste van Weideman se hoorspele, en beskik oor uitmuntende kwaliteite waarin Weideman se vaardighede en tipiese handgrepe kulmineer.

## **6.5.8 Moord in die ateljee (2006b)**

### **6.5.8.1 Agtergrond**

Die uur lange hoorspel, *Moord in die ateljee* is Weideman se vierde hoorspel, uitgesaai op 9 Mei 2006 op Radiosondergrense onder die regie van Margot Luyt. Met hierdie radiodrama wen Weideman in 2005 die eerste prys in RSG en Sanlam se radiodramaskryfkompetisie (afdeling ervare skrywers).

Sedert die loodsing van die kompetisie in 1997 is die derde meeste inskrywings ('n totaal van 130) in 2005 ontvang (Anoniem, 2005a:12). Omdat die verhaallyn so met die tema van die speurverhaal vervleg is, word dit vervolgens simultaan behandel.

### **6.5.8.2 'n Speurverhaal**

*Moord in die ateljee* is 'n intrige-belaaide speurverhaal-cum-riller, 'n subgenre wat Weideman in *Sneeu* en *Sand* in 'n minder mate aangewend het. In sy prosawerke is dit veral *Die onderskepper, of Die dorp wat op 'n posseël pas* (1997b) en *Gaping vir 'n moordenaar* (1999e) onder die skuilnaam S. E. Lessing, wat onomwonde as *speurverhaal* gekategoriseer kan word.

Die hoorspel begin met 'n kort tersaaklike eksposisie wat die luisteraar inlig oor die ruimtelike plasing van die verhaaldeure, asook moontlike konflikte (tussen die Bothas en die Malans, die luisteraars en die omroepers, en die omroepers onderling). 'n Uitgewerkte *who's dunnit*-komplot is aanwesig in *Moord in die ateljee*: die omroeper van Radio Sonbesie, Sarel Malan word vermoor, en 'n tweede moord op sy vrou Maryne, word afgeweer as die vermeende moordenaar op heterdaad betrap word.

Van die grootste uitdagings vir 'n speurverhaalskrywer is om die leser (in hierdie geval, die luisteraars) tot aan die einde om die bos te probeer lei en dan te verras met wie die moordenaar was. Weideman vermag dit as die oënskyklik naïewe Nadia-karakter op die ou end die moordenaar blyk te wees. Sy speel die rol van die sekretaresse van Radio Sonbesie, 'n rykmansdogter wat uitgebeeld word as effe onbevoeg en sonder inisiatief. (Die feit dat sy histories giggel oor ander se dilemmas

is die enigste leidraad wat van haar 'n moontlike moordenaar-kandidaat maak.) Na die ontknoping van die moord kom dit uit dat Nadia nie by die sielkundige hospitaal gewerk het soos wat sy beweer het nie, maar 'n pasiënt daar was.

### **6.5.8.3 Musikale intertekste as leidrade in die speurverhaal**

Musikale intertekste speel deurgaans 'n rol in Weideman se hoorspele, en word tot 'n hoogtepunt gevoer in *Moord in die ateljee*. Soos Weideman graag doen, word die kuns as tema in die verhaalgewee vervleg. Die ontknoping van die moord word gekoppel aan die keuse van klassieke musikale komposisies wat die slagoffer (die programaanbieder) tydens sy skof in die ateljee op sy programskedule gehad het en van plan was om aan te bied. Dit blyk dat hy 'n moord op homself of sy vrou te wagte was, en dat hy met die titels van die komposisies leidrade agtergelaat het wat die moordenaar ná sy dood sou uitwys: verklarings vir die identiteit van die moordenaar en haar samesweerders, die motief vir die moord, waarskuwings vir opvolgmoorde, die moordwapen, ensovoorts.

So verklaar Kaptein Tarentaal<sup>165</sup> byvoorbeeld Sarel se musiekkeuse: *Sketch of a dandy* van Haydn Wood as 'n vingerwysing na Ben Bruwer wat uiters gesteld is op sy voorkoms (en sy stem). Om die speurders op die spoor te sit van Ben en Nadia as 'n sameswerende paartjie wat op mekaar verlief sou wees, is 'n snit uit *Butterfly Lovers* gekies. Laasgenoemde komposisie word beskou as die Chinese<sup>166</sup> ekwivalent van *Romeo and Juliet*. Ook *Die Bruilof* van Edvard Grieg sou op die romanse tussen Nadia en Ben kon dui. Orpheus se overture uit *Orfea ed Euridice*<sup>167</sup> gaan oor Orpheus

---

<sup>165</sup> Die vernuf waarmee die polisiekaptein, Kaptein Tarentaal, die klassieke opnames ontleed het, is - gemeet aan die hedendaagse standarde van die Suid-Afrikaanse polisiemag - onrealisties en lagwekkend.

<sup>166</sup> Die oorspronklike skrywer van die Chinese legende uit die 17de eeu is Zhang Du ([http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly\\_Lovers](http://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_Lovers)). Toegang: 23/04/2007.

<sup>167</sup> Komponis: Christoph Willibald Gluck.

as musikus se magiese krag wat hom in staat gestel het om sy vrou terug te bring uit die doderyk (Jacobs & Sadie, 1964:32). Dit sou kon heenwys op die slagoffer (Sarel Malan) wat vanuit die dood leidrade verskaf om sy vrou, Maryna, as moontlike volgende slagoffer te waarsku. Met die instrumentele werk *Il Silenzio* (“with no or very few words”<sup>168</sup>) wou aangedui word hoe iets (in hierdie geval, musikale leidrade) uit sy eie stilte groei, terwyl Maryna, Sarel se vrou die insluiting van *Die Nokturne in E-mol*<sup>169</sup> soos volg verklaar: dit was haar man se wens dat hierdie komposisie eendag op sy begrafnis gespeel sal word. Haydn se *Skeermeskwartet* uit die *String Quartet No 46 in F-mineur Opus 55/2* sou die fietswielspeek as moordwapen kon verklaar<sup>170</sup>.

Die slagoffer het so ver gegaan as om deur sy keuse van komposisies selfs 'n huldeblyk aan homself te bring: Sarel Malan was bekend vir sy kennis van en liefde vir die klassieke musiek, en dié gegewe sou verbeeld kon word deur middel van die aria *Vissi d'arte, vissi d'amore* (“Ek het geleef van die kuns, ek het geleef van die liefde”) uit Giacomo Puccini se opera *Tosca*<sup>171</sup>.

Die musikale intrige word selfs meer verwickeld as die moordenaar self tot die spel toetree, want nadat Sarel se moord ontdek is, het Uys Verster (die eienaar van die radiostasie) vir Ben Bruwer gevra om Sarel se program waar te neem. Kaptein Tarentaal beskuldig dan vir Bruwer dat hy agterdogtig geword het toe hy die titels van

---

<sup>168</sup> Komponis: Nini Rosso. <http://www.lyricsvault.info/song/1573.html>. Toegang: 23/04/2007.

<sup>169</sup> Komponis: Franz Schubert.

<sup>170</sup> <http://music.yahoo.com/track/44346676>. Toegang: 23/04/2007.

<sup>171</sup> Ook Jeanne Goosen maak gebruik van bogenoemde aria in *Kombuis-Blues* (1992) om die sentrale motief in haar drama te versterk én om te karakteriseer (Smuts, 2004: 20). In laasgenoemde drama dien dit om die metafiksionele element uit te beeld (die kombuisvrou skryf graag), terwyl dit in die Weideman-hoorspel in diens staan van die speurverhaal. <http://en.wikipedia.org/wiki/Tosca>. Toegang: 23/04/2007.

Sarel se programskedule opmerk, en toe 'n ander snit (*Die vrolike weduwe*<sup>172</sup>) ingebring het om Maryna na die verdagte te laat lyk.

Die titel *Pacific* (na aanleiding van die Indian Pacific trein) sou lig kon werp op die tyd van die moord omdat die trein op vasgestelde tye by die Radiostasie verbygaan het.

#### **6.5.8.4 Metatekstualiteit**

In die ateljee van Radiosondergrense speel die Weideman-hoorspel af wat gaan oor 'n moord in die fiktiewe Radio Sonbesie se ateljee. En oor die radio (RSG) hoor die (reële) luisteraars die radio (Radio Sonbesie), en deur die stem van die akteur word die fiktiewe karakter Ben Bruwer se stem gehoor. Hierdie verdubbeling van die plot dra by tot die spanningselement in die speurverhaal, en die luisteraar word bewus van die moontlikheid dat so 'n verhaal digby die werklikheid staan.

#### **6.5.8.5 Geluidsdekor**

Die musikale insette is reeds hierbo bespreek en nou sal op die ander byklanke gekonsentreer word.

Binne die eerste minuut van die hoorspel word die plot vir 'n moord deur middel van die byklanke opgestel: eers 'n verbystomende trein, onmiddellik daarna gevolg deur 'n telefoonboodskap op 'n antwoordmasjien waarin Maryna Malan haar opinie gee oor sake op die agenda van 'n vergadering wat sy nie kan bywoon nie. Laasgenoemde gebeure word dan gevolg deur 'n telefoonoproep van 'n luisteraar wat kla oor die tipe musiek wat gespeel word.

Die ruimtelike plasing van die karakters onderling belig die intiemer momente (byvoorbeeld tussen Nadia en Ben) enersyds, en andersyds die waansinnige uitings

---

<sup>172</sup> Komponis: Franz Lehar.



wat *op die mik* (dus naby) gespeel word. Dit het tot gevolg dat die luisteraar dié momente kan onderskei en emosioneel kan meemaak deurdat dit innerlike reaksies soos “erg!” of “onsubtiel aaklig!” (aanhalings van CB) sou kan uitlok.

#### **6.5.8.6 Tyd- en ruimteaanbieding as deurslaggewende vir die speurverhaal**

Tyd en ruimte is gewoonlik 'n bepalende aspek in 'n speurverhaal. In *Moord in die ateljee* dra die ruimte grootliks by tot die uitbouing van die speurverhaal, en word funksioneel aangewend deurdat die handelingsgebeure wat in die (fiktiewe) radiostasie afspeel, parallel loop met die onstuimige weer waarvan die luisteraars bewus word as Maryna die radiostasie binnestap. Laasgenoemde feit, asook die afgeslotenheid van die ruimte, verhoog die spanning as Kaptein Tarentaal boonop opdrag gee dat niemand die gebou mag verlaat nie. Daardeur word die implikasie van die moordenaar se voortgesette teenwoordigheid versterk.

Die trein speel 'n rol ten opsigte van ruimte en tyd. 'n Subplot kom ter sprake as daar oorweeg word om die ou gebou te verkoop, onder meer omdat die trein se geraas so hinderlik is. Dit bring konflik mee tussen die verskillende betrokke partye wat oor die aangeleentheid verskil. Die trein speel ook 'n rol in die bepaling van die tyd. Daar word gesuggereer dat die moord gepleeg is op dié tyd toe die trein verbygestoom het sodat die lawaai die geluide van die moordenaar sou verdoesel. Daar word melding gemaak van die presiese tyd waarop Nadia die vermoorde se koffie geneem het, van programskedules en werkroosters.

Die poging tot moord op Maryna vind op die tweede dag plaas, hoewel die oorgang in tyd (van die eerste aand na die tweede aand) nie baie duidelik in die hoorspel uitgebeeld word nie.

#### **6.5.8.7 Karakterisering**

As gevolg van die konflik-motief, kan die tema en karakterisering moeilik van mekaar geskei word in die speurverhaal. Konflik in die drama is dikwels 'n voortvloeiende van verskille tussen karakters onderling, en in 'n speurverhaal is sodanige konflik by

uitstek aan die orde van die dag. Kaptein Tarentaal se ondervraging lei tot meer as een verdagte. Sy verwys na die drie aspekte wat ter sprake is in 'n moordondersoek, naamlik geleentheid, motief en uitvoering, en stel dit onomwonde dat 'n mens se persoonlikheid bepalend is vir die motief.

Hoewel Sarel as 'n vredeliewende 64-jarige man geskets word wat met sy fiets werk toe ry, is daar spanning tussen hom en verskeie ander partye: tussen hom en sy vrou as gevolg van uiteenlopende persoonlikhede binne die (soms beklemmende) ruimte van die huwelik, tussen hom en sy kollega, Ben Bruwer. (Dit verklaar die opname van die vark se gesnork toe Sarel vir Ben as nuwe omroeper aan die luisteraars moet bekend stel met die woorde, **die man met die goue stem**.) Ook tussen Sarel en Uys Verster, die radiostasie se eienaar is konflik ter sprake vanweë hulle uiteenlopende menings oor watter musiek aangebied moet word en wat nie.

Soos dit van 'n suksesvolle speurverhaal verwag word, blyk Nadia die onwaarskynlikste verdagte te wees omdat sy nie baie doeltreffend en ambisieus voorkom nie, en nie werklik 'n persoonlike wrok teen Sarel koester nie. Dat dit tot aan die einde van die hoorspel (in die afloop-fase) van die luisteraar weerhou word dat Nadia eintlik sielsiek is (of was), is dus noodsaaklik. Dat Ben en Nadia samesweerders was in die moord, word hierdeur meer motiveerbaar, hoewel hulle redelik nuwe verhouding (waarin Nadia vir Ben **Meneer Bruwer** noem, terwyl hy hy koketterig daarop aandring dat sy hom **Ben** noem), dit onwaarskynlik maak dat hulle geswore samesweerders is. Die verrassingselement is dus geslaagd.

Van karakterontwikkeling is in hierdie hoorspel nie veel sprake nie. Dit gaan eerder oor verskillende persoonlikhede wat verskillende motiewe vir die moord bied. Kaptein Tarentaal (wie se van soms deur die effe verstrooide Uys Verster verwar word met *Bleshoender*, *Volstruis* en *Nagtegaal*), lei die ander karakters tot openbarings oor hulself of oor hulle kollegas. Sy irriteer Verster met haar gewoonte om 'n suisende fluit-geluid te maak as sy diep dink, en is 'n tipe Sherlock Holmes-karakter wat deurentyd in beheer van die situasie blyk te wees.

#### **6.5.8.8 Redigering**

Die geskrewe teks was nie beskikbaar vir hierdie navorsingstudie nie, slegs die hoorspel; dus was 'n vergelyking tussen die radiodrama en die hoorspel nie moontlik nie.

#### **6.5.8.9 Ontvangs**

Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:68) beskou die radiodrama as **nogal gemanipuleerd en ietwat staties**, en is van mening dat die ontknoping van die moord na aanleiding van die musikale komposisies nie heeltemal oortuig nie.

#### **6.5.9 Samevattend: Weideman se hoorspele**

Ten opsigte van drie van die vier Weideman-hoorspele is in hierdie studie gewys op die belangrike rol van redigering. Tyd is as gevolg van programskedules 'n veel belangriker faktor by die hoorspel as wat dit die geval is in lewende teater. Lugtyd kos geld. 'n Hoorspel behoort (eintlik soos enige drama), slegs die essensiële te bevat, en 'n toneel wat nie bydra tot die essensie nie, is oorbodig.

Die nagaan van die redigeringsprosesse in 'n skrywer se werk, bring die navorser opnuut onder die indruk van die selfdisipline waarmee die skryfproses gepaard gaan, en van die waarheid dat tekste deurgaans baat by herhaalde redigeringsfases.

Tematies geniet die speurverhaal voorrang in die Weideman-hoorspele: drie van die vier hoorspele bevat speurverhaalelemente met sterk spanningslyne, en laat blyk waar Weideman se liefde lê ten opsigte van hierdie subgenre. Die speurverhaal is by uitstek geskik vir die radioluisteraar as deel van die breër teikengroep, omdat die temas nie te ingewikkeld nie, maar tog boeiend is, en luisteraars van bykans enige ouderdomgroep dit sal kan geniet. Die handelingsgebeure beweeg telkens vinnig en die hooftema word gou bekend gestel. Innerlike handeling vind plaas en karakterisering word deur knap dialoog en geskikte taalregisters bewerkstellig. Naamgewing lewer kommentaar en dra by tot die ruimtelike en karakter-inkleding. Daarvolgens weet die luisteraars

byvoorbeeld dat Buitepos (in *Sand*) 'n afgeleë plekkie is, dat Kaptein Tarentaal (in *Moord in die ateljee*) nie 'n wit karakter is nie, en dat Radio Sonbesie (in Kaptein Tarentaal se woorde) skree sonder ophou.

Musikale intertekste speel deurgaans 'n rol in Weideman se radiodramas. In die hoorspel word dit beskou as een van die fundamentele elemente wat belangrike informasie aan die luisteraar deurgee, hoewel daar nie eenstemmigheid bestaan oor die indeling van die tipes klank, of die onderskeie funksies daarvan in die hoorspel nie (Smuts, 1990:149 e.v.). Spies en Groenewald (2005:413) wys daarop dat musiekmaak 'n multidimensionele vorm van kennis is en gevolglik 'n multidimensionele vorm van denkwyse aanhelp<sup>173</sup>. In die Weideman-hoorspele word soms oormoedig staatgemaak op die luisteraar se kennis van byvoorbeeld klassieke musiek ter wille van die interpretasie van kleiner intriges in die storielyn.

Daar word onderskei tussen die tradisionele hoorspel (waar die musiek beskou is as ondergeskik aan die woord) en die nuwe hoorspel waarin musiek en woord gelykberegtig word (Smuts, 1990:151). Die sinsvolste onderskeiding vir hierdie navorsing blyk Rohnert<sup>174</sup> se twee hoofkategorieë te wees: musiek op sigself as abstrakte middel tot vormgewing, en handelingsmusiek as 'n konkrete uitdrukking van die gebeure (Smuts, 1990:151).

In die geval van Weideman se hoorspele sou die harpmusiek in *Sand* tot die eerste kategorie behoort omdat dit geïnterpreteer kan word as atmosfeerskeppend, terwyl in *Lig* en *Moord in die ateljee* intellektueel (veral in laasgenoemde) meer van die toeskouer vra vanweë die assosiasies wat die musiek oproep met betrekking tot die storielyn.

---

<sup>173</sup> Spies en Groenewald verwys na David Elliot, 'n musiekopvoedkundige se siening in "Music, education, and musical values" (1994) in: Lees, H. (red.). Tampa: ISME.

<sup>174</sup> (1947) *Wesen und Möglichkeiten der Hörspieldichtung*. 'n Dissertasie.

Brink (2009:148) lê verder met reg klem op musiek as bevrydende element in die kontemporêre teater omdat dit 'n metode daarstel om betekenis te skep. Die konsep sluit aan by die Weideman-tendens om van sy karakters kunstenaars te maak. Daar is 'n skrywer in *Sneeu*, 'n klokkespeler in *Lig*, 'n storiemaker in *Sand* en 'n musiekkenner in *Moord in die ateljee*. Die karakters bly egter enkelvoudig: boos bly boos, en alledaags bly alledaags en die slagoffer bly die slagoffer.

Weideman behaal pryse vir drie van sy vier radiodrama: 'n derde prys vir *Lig*, en 'n eerste prys vir *Sand* en *Moord in die ateljee*, asook 'n erepenning vir laasgenoemde twee. Ek beskou *Sand* as die beste van die Weideman-hoorspele vanweë die digverweefde verhaalgebeure en veral die simboliek van rituele en triekster-diskoers wat ineengestrem is.

Weideman vestig homself as skrywer van die radiodrama, hoewel daar min ten opsigte van hierdie subgenre oor hom geskryf is in resente literatuurstudies, soos Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:69) ook aandui. Hulle wys verder daarop dat die Afrikaanse drama 'n mindere plek inneem in die Afrikaanse literêre veld en dat die situasie ten opsigte van die radiodramas nog hagliker is, en nie eers figureer in die literatuurgeskiedenis nie (ibid.:68).

Bevestiging van die leemte in die literatuurgeskiedenis wat die hoorspel-genre betref, is die wyse waarop twee toekennings van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, die Eugène Marais- en die Hertzog-prys, die dramagenre in 'n mate uitskakel (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007a:58-59). Eersgenoemde prys wat op 'n jaarlikse basis toegeken word vir die beste werk in enige genre<sup>175</sup> is in 1987<sup>176</sup> laas aan 'n drama toegeken. Ook die Hertzog-prys wat oorspronklik jaarliks om die beurt vir poësie, drama en prosa toegeken is, is deur die Letterkundekommissie

---

<sup>175</sup> Met die bepaling dat dit gaan om 'n debuut of 'n tweede werk.

<sup>176</sup> *Môre is 'n lang dag* van Deon Opperman.

hersien, en daar is oorweeg om die siklusse te versnel as gevolg van die dramas wat om die prys meeding. 'n Drama het nie 'n prys ontvang nie, tensy dit deel vorm van 'n oeuvre-toekenning.

Op die tydstip dat hierdie studie voltooiing genader het, is die siklus nog steeds nie versnel nie, maar die saak sal in 2011 weer opgeneem word oor, onder meer, probleme rakende die beskikbaarheid van gepubliseerde dramatekste (Van Coller, 2010).

Van Coller & Van Jaarsveld (2007a:69) reken dat **die reeds onderskatte Weideman** ook vir sy radiodramas gereken behoort te word tot van die voorstes in Afrikaans omdat **hy heel vertrouwd is met hierdie moeilike medium** en inderwaarheid 'n paar sterk radiodramas geskryf het.

Die hoorspel kry sy finale beslag, sy eind-vergestalting, eers wanneer dit uit die luidspreker gehoor word. Die pryse wat RSG/Sanlam toeken vir die beste radiodrama word beoordeel op grond van die geskrewe teks, en nie volgens die finale produk, die hoorspel nie. Met sodanige kriterium word die funksie van die hoorspel, naamlik om in die eerste plek as 'n hoorspel deur radioluisteraars ervaar te word, ondermyn. Die teks wat beoordeel word, is dikwels ook nie die finale teks wat in die hoorspel gebruik word nie. Die doel heilig dus nie die middel nie.

Die probleem sou opgelos kon word deurdat beoordelaars 'n kortlys van ongeveer vier tekste kies wat daarna daadwerklik as hoorspele opgevoer word. Uit dié vier hoorspele behoort die pryse dan toegeken te word.

Vervolgens sal die verhoogdramas bespreek word. Die monodrama, *Die laaste ure van meneer Fabricius* sal gevolg word deur die vollengtedramas, *Gyselaars*, *M29*, *'n Smeerige geskiedenis*, *Soos voëls op koringlande*, *Herberg van die wit madonnas* en *My plaas se naam is Vergenoeg*.

## 6.6 Die monodramas

### 6.6.1 Werkswyse

Die terminologie wat in hierdie afdeling ter sprake is, sal kortliks bespreek word, gevolg deur 'n beskrywing van die agtergrond en verhaallyn. Daarna sal tipiese Weideman-konsepte nagespeur word. Wat die resepsie-ondersoek betref, sal reeds bestaande artikels, resensies en ander artikels oor die Weideman-dramas en opvoerings ingespan word.

### 6.6.2 Terminologie: *monodrama* en *eenbedryf (eenakter)*, drama

Die *monodrama* word deur Conradie (1992c:325) getipeer as bestaande uit die monoloog van 'n enkele karakter, en daar word verwys na Henriëtte Grové se twee dramas in die bundel *Halte 49* as voorbeelde van twee *monodramas* in Afrikaans. Van Gorp (1998:286) huldig dieselfde sienswyse as Conradie as hy die monodrama definieer as **een solotoneel met slechts één handelend en spelend personage**. *Die laaste ure van meneer Fabricius* (2000a) van Weideman word as 'n monodrama getipeer. Volgens die keurverslag oor die drama is die oes van publikasies in Afrikaans in hierdie subgenre skraal (Coetser, 2004d).

Die *eenbedryf* verskil van die *monodrama* deurdat dit nie beperk is tot een personage nie, maar wel beperk is tot een onafgebroke geheel, bedryf of toneel. Volgens Van Gorp (1998:131) is die *eenakter* gelykstaande aan die *eenbedryf*: 'n (t)oneelstuk in één bedrijf, één akte. Die eenbedryf se speelyd wissel van tien tot veertig minute en alle tipes (volgens die fundamentele onderskeid tussen tragedie en komedie, en die onderskeid wat getref word ten opsigte van die handelingswyse) kan as 'n eenbedryf aangebied word. Die belangrikste onderskeidende kenmerk van die eenbedryf is dat al die elemente in 'n meer gekonsentreerde vorm aangetref word as in die vollengte drama (Conradie, 1992a:88). Één hooftema word betrek en daar word **normaalweg aan die eenhede van tyd en plek gehou** (ibid.).

Die term *drama* sal gebruik word om na die teks te verwys, terwyl *opvoering* sal verwys na die praktiese uitvoering daarvan op die verhoog.

### **6.6.3 Die laaste ure van meneer Fabricius (2000a)**

#### **6.6.3.1 Agtergrond en verhaallyn**

*Die laaste ure van meneer Fabricius* is vir die eerste keer in 2000 in die Sterrewag in Bloemfontein opgevoer (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:337). Die eenpersoonsdrama is geskryf vir die akteur, Mees Exteen<sup>177</sup> wat aan die destydse SWARUK<sup>178</sup> in Windhoek verbonde was. 'n Keurdersverslag van Coetser (2004d) verwys dan ook na die drama as **eerstens 'n akteurstekes en daarna 'n dramaties-literêre teks geskik vir ontleding**. Die doel van die keurdersverslag geruime tyd nadat die stuk opgevoer is, is onduidelik. Uit die slotreël kom dit voor asof 'n evaluering van die drama gevra is soos blyk uit bogenoemde aanhaling. Hierdie uitspraak versterk die vermoede dat dié drama – soos al Weideman se dramas – primêr bedoel is om 'n speelteks te wees, en dat publikasie daarvan nie vir die outeur 'n noodwendigheid was nie.

Die drama speel af in 'n versorgingsoord waar 'n akteur hom na 'n traumatiese ervaring bevind nadat hy die laaste ure van ene meneer Fabricius meegemaak het. Meneer Fabricius was 'n hardwerkende en lojale staatsamptenaar wat onder verdenking gekom het omdat hy oor inkriminerende inligting beskik het aangaande sekere ministers se betrokkenheid by 'n korrupsiesindikaat en moordkomplot. Die betrokkenes is bang dat die inligting gaan uitlek, en die akteur word gehuur om vas te stel of Fabricius oor sensitiewe inligting beskik en of hy dié inligting gaan bekend

---

<sup>177</sup> In van die vroeëre beplanningskonsepte teken Weideman (2000b:1) in sy beplanning die woorde aan: **ontmoeting met Mees op Mariasdal, Caledon**.

<sup>178</sup> Suidwes-Afrikaanse Raad vir Uitvoerende Kunste.



maak. Fabricius sterf grusaam in die akteur se teenwoordigheid, en die akteur is self nou in gevaar omdat hy dalk te veel weet. Hy word na 'n versorgingsoord gestuur waar hy hom tussen pasiënte bevind wat aan verskillende vorme van versteuring ly en kontak met die werklikheid verloor het. In die drama word die akteur aangemoedig om die waarneming van meneer Fabricius se laaste ure voor sy mede-pasiënte, sy “gehoor” (aanhaling van CB), uit te speel.

Morele waardes van die mens in magsposisies word bevraagteken. In die proses word die akteur-karakter agtervolger van Fabricius se werklike moordenaar(s), maar ook agtervolgde (die volgende op die lys van diegene wat te veel weet). Weideman (2000a:25) vra die vraag: *Is dit 'n poging om helderheid te kry oor dit waarby hy ingesleep is, of is dit louter waansin? Of moet hy - om te oorleef - vóórgêe dat hy waansinnig is?*<sup>179</sup>. Waarheid en leuen, realiteit en illusie, geheimhouding en openbaarmaking word as teenstellings uitgebeeld.

### **6.6.3.2 Vertelling en voorstelling: toneel-binne-toneel**

Die feit dat die akteur-karakter in die drama 'n weergawe gee van wat aanleiding gegee het tot die dood van meneer Fabricius, gee aan die drama 'n sterk narratiewe inslag. Dit word vanuit 'n lesersperspektief nog meer opvallend omdat spreekbeurte afwesig is, en die teks eerder die indruk van 'n stuk prosa skep. (Omdat aanhalingstekens dikwels 'n spesifieke funksie in die hoofteks het, sal in hierdie bespreking slegs gebruik gemaak word van aanhalingstekens wanneer dit in die hoofteks gebruik word.)

Die aard van die vertelling wissel. Soms wil dit voorkom asof 'n ware dialoogsituasie tussen twee persone bestaan, byvoorbeeld as die uitings van die joernalis (in die eerste gedeelte van die gesprek) en Fabricius (in die laaste gedeelte van die gesprek) met

---

<sup>179</sup> Sien “Sinopsis” aan die einde van die hoofteks.

aanhalingstekens aangedui word, terwyl die uitings van die akteur-verteller (tussen-in) sonder aanhalings verskyn. Hierdeur word die indruk geskep dat 'n oënskynlike luisteraar aanwesig is.

“Die koerant het my in sy plek gestuur, in Herman se plek; hy is siek. Die baas dink dis 'n scoop, dis 'n knuppel in die hoederhok, dit sal die donderse klomp soustreinryers laat verstik in hulle gravy.” [*Pouse*]

Ek wag op sy reaksie. Op Fabricius s'n. Ek wag dat hy moet grinnik. Ek wag nou nog. Hy is uitgeslape. Of hy hóú hom onnosel. Miskien is hy net plein doodernstig; jy weet, een van dié soort suurgatte wat nie eens vir 'n ordentlike grap sal lag nie. “Ekskuus,” sê hy beleef, “ek weet nie waarvan u praat nie” (16).

Die vertelling vind plaas by monde van die akteur-karakter wat Fabricius se verhaal uit verskillende karakters (ook uit Fabricius) se perspektiewe vertel. Die voorstellings wat die vertelling ondersteun, is beperk tot die handeling wat die rolwisselings aandui, byvoorbeeld die aan- of uittrek van kostuums wat 'n teken is dat 'n nuwe karakter ter sprake is, of 'n beweging van die een ruimte na die ander.

Die speler (byvoorbeeld Mees Xteen vir wie Weideman met die skryf van *Die laaste ure van meneer Fabricius* in gedagte gehad het) vertolk die rol van die personage wat die regisseur aanwend ter wille van die dramatiese illusie. Die akteur-karakter in die verhaal speel egter die rolle van die personages wat die Fabricius-karakter om die bos moet lei om agter die waarheid te kom. Die feit dat die akteur-karakter slegs 'n rol vertolk, is ironies reeds 'n verdraaiing van die waarheid. Hy self stel dit aan sy sogenaamde gehoor in die inrigting soos volg:

So, dis dan die rolle . . . Ek kan dit wissel soos die waarheid (10).

Die allegorie van die lewe as slegs 'n toneelstuk funksioneer om uit te beeld dat niks in werklikheid die waarheid is nie. Die lewe is een groot spel, 'n brok illusie, 'n stuk eksistensialisme, en die akteur-karakter verduidelik die funksie van sy verskillende rolle verder:

Ek moet uitvind wat gebeur het. Ek moet rekonstrueer (10).

Selfs die terapeutiese waarde van kuns (in dié geval toneelspel), word geïroniseer as die Suster geanimeer word deur die akteur:

Suster sê dit doen my goed, ek moenie opkrop nie, ek kán nog my woord doen en ek kan nog act. *Act, act*: dis die vernaamste, ek kan nog *act* (10).

Die verteller in sy rol van akteur lewer skerp kommentaar op die politieke situasies en die ander karakters wat hy vertolk. So noem hy Bester, die joernalis, die jakkals wat die storie moet uitdolwe en weer begrawe soos wat 'n brak bene sal begrawe (9), die boelie, Fabricius se oud-geskiedenisonderwyser, Dorfling, ou-drol-in-die-broek (23).

Die ander rolle wat hy vertolk is dié van Fabricius self, die getroue ou kripvreter wat droom van taferle wat hy nooit sal skilder nie ... die ou jafel wat gehoor het wat hy nie moes gehoor het nie (9), daarna die sielkundige, gedagtesmous . . . (en) . . . kopsmokkelaar (9), die boelie, en laastens die portier, die ou by die hysbakke . . . deurwagter van die dood (10).

Soms word die rolle van Fabricius, die joernalis en die akteur snel afgewissel (in toneel vyf), terwyl dit in tonele ses en agt uit een stuk monoloog bestaan as die vertelling deur die boelie en oud-onderwyser behartig word. Fabricius swyg deurgaans en die gesprek is eensydig. In laasgenoemde twee tonele tree die akteur-verteller ook nie tussenbeide nie.

In toneel nege word die monoloog uitgebeeld van die akteur wat (volgens die didaskalia) in hierdie slottoneel nie mooi kan onderskei tussen sy rolle as akteur en portier nie. Eintlik is net die akteur as verteller hier aan die woord, en aan die einde word hy slegs verteller en distansieer hy homself van die rol wat hy nog deurgaans gespeel het, naamlik dié van die akteur. Die werklikheid vervaag en waansin neem oor:

Daar was vandag 'n toneelspeler ook in die hysbak. Ek het nou vergeet wat sy naam is. Nogal 'n bekende ou, maar 'n mens sien hom deesdae baie min. Party sê sy ster het verskiet. Ek hou van toneelspelers; ek woon graag opvoerings by. [*Pouse*]

Ek het hom al gesien; ek sweer ek het hom al baie gesien, vroeër jare, hy was behoorlik 'n celebrity. 'n Ouerige kêrel, speel miskien nog áf en toe 'n kleinerige rolletjie in 'n sepie . . . Maar voorheen baie bekend. Dramatiese rolle. Partykeer was hy die Prins van die Dood. [*Dink na*] Nou ja. Hy was in die hysbak. Ja, dit onthou ek nou. Ai, as sy naam my net kan byval! [*Pouse*]

Lief vir doodgaan op die verhoog. As jy verstaan wat ek bedoel.

[*Hy bring 'n stoel te voorskyn.*]

Ek's mal oor teater. My favourite is Tom Stoppard. *Rosenkrantz and Guildenstern*. Daar waar die ou vir die sterwende akteurs sê

'Julle skop so baie kere die emmer; wie de hel gaan julle glo as julle régtig afklop?' Of so iets.

*[Hy gaan staan op die stoel; gooi die tou oor 'n dwarsbalk en knoop die lus om sy nek.] (23, 24).*

Aan die einde van die slottoneel word dus gesuggereer dat die akteur-karakter selfmoord pleeg.

Hoewel die toeskouer bewus is van verskillende vertellers wat besig is om 'n fiktiewe storie te vertel en al spelende op die verhoog uit te beeld, begin die vertellerswêreld en die vertelde wêreld mekaar oor en weer beïnvloed.

### **6.6.3.3 Karakterisering**

Weideman bewys hom in hierdie drama as meester van die geïntegreerde rolspeltegniek: een speler vertolk ses verskillende karakters se rolle, soms met snelle afwisseling, terwyl nog drie ander karakters (die korrupte minister, die nuusleser en die polisiewoordvoerder) deur bandopnames ingebring word.

Die akteur-karakter sou as die hoofkarakter beskou kon word omdat al die ander rolle vanuit hierdie karakter geïnisieer word. As akteur-karakter tree hy op as 'n tipe regisseur wat die gang van die voorstelling voor sy mede-pasiënte beheer. Soms is die rol dié van die protagonis (byvoorbeeld as Fabricius en die akteur-karakter uitgebeeld word), en soms dié van die antagonis as byvoorbeeld die karakter van die adjunk-sekretaris (13), die minister, Sy Edele Sir Polonius Bokram . . . die vet rokjagter (13) en dié van die boelie vertolk word (18–20).

Die taalgebruik van die onderskeie karakters ondersteun hulle persoonlikhede. So straal die akteur se taal sinisme en ontnugtering uit met sy situasie waarin hy magteloos is:

Shit! Dié wat nie seniel is nie, is halfpad vrek van verveling, en dié wat nie sit en vrek nie, dink aan 'n duisend maniere om hier uit te kom. Die pad te vat. God weet waarheen. Trap soos wildekatte paadjies uit teen die dieretuindraad (11).

Wanneer die suster nagmaak word, word die stereotipe taal van die hospitaal aangewend waar daar met (en van) sielsiekes gepraat word asof hulle geen begrip van hul eie het nie. Soos wat dit dikwels met taaluiting in 'n drama die geval is, word ook hier met die jukstaposisie van teenoorgesteldes gewerk, byvoorbeeld die taalgebruik van die normale persoon (die suster) teenoor die taalgebruik van die versteurdes:

Ag, dit gaan goed met ons akteurtjie, soos met almal in die oord, dit gaan goed met ons pasiëntjies! Dit speel elke dag toneel, dit trek soms vol sale, dit kry gereeld besoekers en aanhangers (11).

Weideman se titelkarakter, meneer Fabricius, is 'n effe eksentrieke figuur, 'n speelbal van die noodlot. Hy karakteriseer homself eerder deur sy voorstelling as deur dit wat hy sê. Van hom sê die akteur-karakter dat die politieke rolspelers Fabricius uit die pad wou hê omdat hy te veel weet, en verklaar ironies dat hy die Fabricius-karakter sou opmaak (fabriseer):

So netjies het hulle sy spore uitgewis dat hulle nou selfs sê ek fabriseer sy naam (11).

In toneel een ken die akteur verdere karaktereienskappe aan Fabricius toe: onopvallend en valerig, maar 'n man van onbesproke karakter (2). Volgens Van Coller & Van Jaarsveld (2007b:339) beeld hierdie beskrywing die konteks uit

waarbinne die akteur-karakter bestaan<sup>180</sup>. Tipies van Weideman se karakters vertoon Fabricius (sowel as die akteur-karakter) 'n kunstenaarstreep. Afgesien van die akteur-karakter wat reeds by implikasie die toneelkuns betrek, het Fabricius graag in sy vrye tyd geskilder, en was effens eksentriek met sy verskillende pette wat hy afgewissel het met die dae van die week (2). In teenstelling met Fabricius is die akteur-karakter spraaksamer. Hy is aanvanklik normaal, hoewel hoogs geïrriteerd deur die klomp versteurdes tussen wie hy hom bevind (8) en kwaad oor die korruptheid wat hy ontdek het en waarteen hy magteloos staan, en waarteen hy hom ten sterkste uitspreek.

Van Coller & Van Jaarsveld (ibid.) maak melding van die rol wat die dominee of gevangenskapelaan gespeel het, maar die karakter kom slegs ter sprake in Weideman se aanvanklike werksdokumente, en val in die finale teks weg.

#### **6.6.3.4 Tyd- en ruimteaanbieding**

Verskeie fiksionele ruimtes is ter sprake omdat verskeie fiksionele tye en gebeure in die tonele uitgebeeld word. Die oorkoepelende fiksionele ruimte is dié van die teaterruimte waar die gebeure plaasvind. Binne die fiksionele teaterruimte word ook ander fiksionele ruimtes (soos die wêreld buite die versorgingsoord) opgeroep, as die nuusleserstem vertel van die bomontploffing wat plaasgevind het, en wat Fabricius se hele lewe laat verander het:

'n Kragtige bom het gisteraand omstreeks halftwaalf in die volgepakte Disneyland Restourant in Sandton afgegaan en die lewens van minstens vier mense geëis (6).

Die verhoogruimte word op so 'n wyse benut dat die minimum versteurings plaasvind om oorgange tussen tonele te bewerkstellig. Tipies van die moderne drama word

---

<sup>180</sup> Hulle wys ten opsigte hiervan op die ooreenkomste wat meneer Fabricius met die hoofkarakter in *Draaijakkals* het.

verkillende ruimtes gesuggereer wat deur middel van verskillende vlakke bewerkstellig word. Die KAMER en die KANTOOR, asook die VERHOOG is die drie ruimtes wat benut word om drie verskillende sferes voor te stel. Die KANTOOR en die ander bykomende ruimtes van die versorgingsoord stel die sfeer van die “normale” (aanhaling van CB), maar korrupte buitewêreld voor. Die KAMER word as speelruimte minder benut, en funksioneer hoofsaaklik om 'n atmosfeer van ingehoktheid en abnormaliteit te skep met die aanwesigheid van die karige hospitaalbedjie met bande en gespes. Die VERHOOG is die area waarop die akteur-karakter sy verskillende rolle vertolk, en word die simboliese ruimte van die postmodernistiese wêreld waar grense tussen werklikheid en illusie vervaag, waar ou meesternarratiewe afspeel en waar nuwe werklikhede geskep word.

Rekwisiete soos die klerestaander en die hoederak word funksioneel in die moderne drama aangewend, en het in speelstukke soos *Hoop* (Behrens, 2003) en *Voor een dag van morgen* (Beuke-Muir, 2004) diens gedoen as aanduiding dat rolwisseling oop en bloot plaasvind. In *Die laaste ure van meneer Fabricius* funksioneer 'n grimeertafeltjie as rekwisiet wat assosiasie bewerkstellig met die akteur-karakter en die verskillende rolle wat hy vertolk.

Tydswisseling vind plaas deurdat die dramatiese fiksionele hede (wat in die versorgingsoord afspeel) en die fiksionele verlede afgewissel word. Wanneer die verskillende rolle vertolk word, vind terugflitse plaas deur middel van kostuumwisseling en/of deurdat daar van een ruimte (KAMER, KANTOOR of VERHOOG) na 'n ander beweeg word. Soos reeds genoem, funksioneer Fabricius se verskillende pette as aanduiding dat verskillende dae ter sprake is (2). Tydsaanduiding ten opsigte van die fiksionele hede is vaag, en dit dra by om die vertraagde gang en die onbenulligheid van tyd in die versorgingsoord te suggereer.

Soms is daar 'n vermenging van die fiksionele hede en fiksionele verlede deur middel van kommentaar vanuit die eerste tydsvlak (hede) op die fiksionele verlede wanneer die akteur-karakter vertel van die benarde situasie waarin hy verkeer:



Dis soos 'n trein, dis soos twee treine, dis soos twee treine wat van weerskante af op mekaar afstuur, die verlede en die toekoms, jy in die middel, jy probeer keer, jy wil hulle stuit, maar hulle kom yskoud en staalhard op jou af, die twee treine, hulle vreet die verlede op, hulle vreet die toekoms op, hulle knel jou vas in die hiér en die nóú, in die oomblik (10).

Die wisseling tussen verskillende tonele wat wisseling in tyd en ruimte impliseer, word met behulp van beligting ondersteun.

#### **6.6.3.5 Didaskalia**

Uit die redigeringsprosesse van die aanvanklike werksdokumente word dit duidelik dat Weideman rondgespeel het met verskeie titels. Die eerste werkstitel van die drama was *Die skaduwee* wat saam met *Die laaste ure van Doktor Fabricius* in die aanvanklike werksdokument as “KONSEP 1” gemerk is. In die daaropvolgende “KONSEP 2” word dit *Die skaduwee/Die laaste ure van Fabricius*. In 'n volgende werksdokument word dit opgegee as *Die laaste ure van meneer Fabricius*, en later (handgeskrewe) word *Asiel* as nog 'n moontlikheid aangegee. In die “Sinopsis” verskyn dit as *Asiel OF Die laaste ure van meneer Fabricius*, en daarby word aangedui 'n eenpersoonsdrama met **Mees Exteen** (Weideman, 2000b).

Die naam *Fabricius* is veelseggend, gesien in die lig van die dramatiese illusie wat bewerkstellig word vanweë die vele rolle wat deur die akteur-karakter vertolk moet word.

Soos dit dikwels die geval is met die aanvang van die dramateks (in *Die laaste ure van meneer Fabricius* die **Inkleding** genoem), is die didaskalia uitgebreid. Dit is hoofsaaklik 'n oriëntasie wat ten opsigte van die ruimte gegee word. Drie aangrensende ruimtes word sorgvuldig aangedui: die akteur se kamer in die versorgingsoord voor, aangrensend aan 'n ruimte wat Fabricius se Kantoor uitbeeld. Agter hierdie twee ruimtes (met ander woorde die res van die verhoog) is 'n tipe

saaltjie waar die inwoners bymekaar kom en waar die akteur se opvoerings voor sy medepasiënte plaasvind.

Verbeelde ruimtes, byvoorbeeld die afskorting tussen die personeel en die inwoners se area, word in die didaskalia aangedui deur die woord **asof**. As die akteur die aandag van die suster wil trek, maar hom in 'n ander ruimte bevind as wat sy is, word sy voorstelling soos volg in die didaskalia beskryf:

*[Hy gaan staan, asof voor 'n toe glasdeur, wat na verhoog regs, agter lei. Hy skerm sy oë af en loer daardeur, en dit lyk asof hy teen die ruit wil klop, maar dan anders besluit. Hy mik-mik met een van die sleutels, asof hy meen dat dit die deur sal oopsluit, maar laat sak sy hand in 'n moedelse gebaar]* (7, 8).

In die didaskalia word, behalwe inligting oor die beligting en klankeffekte, ook die rolwisseling bespreek, en aangedui watter strategieë gevolg word om dit te bewerkstellig: soms deur middel van kostuumwisseling of soms slegs deur 'n wisseling in stemtoon. Die sinopsis aan die einde van die teks sou as programinligting kon dien.

#### **6.6.3.6 Ontvangs**

*Die laaste ure van meneer Fabricius* word 'n metafoor van die wêreld self (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:338). 'n Belangrike motief wat regdeur die drama herhaaldelik na vore kom, is vertrouenskewessies. Niemand kan uiteindelik vertrou word nie en die mens is tot die kwaad geneig deurdat patrone hulself voortdurend herhaal en die mens self daarvan slagoffer word.

Van Coller & Van Jaarsveld (2007b:339) verwys verder na terugkerende simbole soos die sleutels waaroor die akteur-karakter as pasiënt in die versorgingsoord so obsessief is. Sleutels word 'n simbool van ontsnapping, maar ook van openbaarmaking soos blyk uit die suster se woorde: dit sluit geheimpies oop, laat tuimel

geraamtetjies uit 'n kas, dit laat kriel 'n ou klomp maaiertjies uit (8). Terselfdertyd word inperking daardeur vergestalt omdat die akteur-karakter eintlik 'n gevangene is aangesien hy nie die waarheid openbaar mag maak nie.

Daar word breedvoerig gewys op ander tekste wat in herinnering geroep word in *Die laaste ure van meneer Fabricius* (ibid.:338 e.v.). Rainer Lewandowski se *Tonight neither Hamlet* word beskou as 'n belangrike verwysingsraamwerk, en ooreenkomste met *Die jogger* van André P. Brink blyk veral uit die akteur-karakter se rol: 'n pasiënt in 'n psigiatriese inrigting en die **teenwoordigheid-van-die-verhoog-af van die verpleegsuster**. Raakpunte met werke van N. P. van Wyk Louw (*Ballade van die bouse*), Thornton Wilder (*Our Town*), Arthur Miller (*Death of a salesman*) en Ken Kesey (*One flew over the cuckoo's nest*) word aangedui (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007b:338).

#### **6.6.3.7 'n Slotopmerking: Weideman se versierendheid**

Soos reeds vermeld, het Weideman *Die laaste ure van meneer Fabricius* vir die akteur, Mees Exteen (of *Xteen* soos hy na homself verwys het) geskryf. Ek onthou Exteen, wat onder tragiese omstandighede (en alleen) in 2003 gesterf<sup>181</sup> het, as iemand wat selde in die openbaar verskyn het sonder 'n pet op sy kop. Hy was, soos Fabricius, uiteindelik 'n tragiese figuur. Sou 'n skrywer soos Weideman wat intens in voeling was met die randfigure rondom hom, iets van Exteen se seer geweet het?

---

<sup>181</sup> Daar bestaan onsekerheid oor die wyse waarop hy gesterf het.

## **6.7 Weideman se vollengtedramas**

### **6.7.1 Inleiding en werkswyse**

Hierná sal Weideman se vollengtedramas in chronologiese volgorde bespreek word: die tweeluik, *M29* en *'n Smeerige geskiedenis*, *Gyselaars*, *Soos voëls op koringlande*, *Herberg van die wit madonnas* en *My plaas se naam is Vergenoeg*. Die werkswyse wat vir die monodrama, *Die laaste ure van meneer Fabricius* gevolg is, sal met die vollengtedramas gevolg word. Slegs *My plaas se naam is Vergenoeg* is gepubliseer, en wat die ander dramas betref, sal die werkstekste wat van NALN bekom is, gebruik word in die ondersoek. (Sien ook 6.1.2 vir 'n verdere uiteensetting van die werkswyse.)

### **6.7.2 M29 (1986) en 'n Smeerige geskiedenis (1987a)**

#### **6.7.2.1 Inleidende opmerkings en verhaallyn**

##### **6.7.2.1.1 Die problematiek van grond en politieke oorheersing**

Tydens sy verblyf in Namibië (1978 – 1989) skryf Weideman studentedramas oor universele, maar ook plofbare aktuele politieke kwessies wat tóé uitdagend en gewaagd was vir die eksperimentele universiteitsteater van die tyd. Hiervan was *M29* en *'n Smeerige geskiedenis* goeie voorbeelde. Daarna is daar in *My plaas se naam is Vergenoeg* (toe dit meer aanvaarbaar was vanweë politieke veranderinge wat reeds plaasgevind het), verder geprotesteer.

Weideman (Behrens & Weideman, 1987:138) noem in verband met die tweeluik dat om 'n kontemporêre stuk vir die ATKV te skryf 'n uitdaging was juis vanweë die **tydgenootlik-historiese** agtergrond daarvan. In *M29* en *'n Smeerige geskiedenis* word die destydse apartheidstryd waarin Namibië as vyfde provinsie van Suid-Afrika pertinent as gevegsfront gedien het, uitgebeeld.

Groepe mense moes onder dwang hul ou woonplekke verlaat sodat etniese groepering kon plaasvind en apartheid gehandhaaf kon word. Op dié wyse is Damaras,

byvoorbeeld in die D-blok, en die Herero's in die H-blok geplaas, elke erfie genommer volgens die blok waarin dit geleë is, byvoorbeeld *D29* of *H16*. Die betiteling van *M29* is hierop gebaseer waar *M* vir *Mens* staan om die idee tuis te bring dat dit gaan om die mens as wese en nie as 'n etniese stereotipe nie (Behrens, 2009).

Hierdie dramas is egte Namibiese protesteater in 'n tydperk toe van my kollegas (Weideman self ook) politieke teikens geword het van regse aksiegroepe soos die Wit Wolwe. Rassediskriminasie, grondkwessies, geweld, identiteits- en post-kolonialiteitsbewussyn, asook die skep van kulturele ruimtes kom in die dramas onder die soeklig.

Tog het bogenoemde twee dramas nie net 'n boodskap van tydsgebonde protes gehad nie, maar 'n meer universele protes teen 'n angsvallige mensdom en stelsels wat die mens sy hoop ontnem en sy vryheid inperk, en dit vir mense onmoontlik maak om mekaar te vertrou en eties te lewe. Geweld (meestal eensydig) tussen die polisiemag en studente op kampus was in daardie tydperk geen ongewone gesig nie.

*M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* is onderskeidelik in 1986 en 1987 tydens Kampustoneel in Pretoria deur 'n groep studente onder regie van Aldo Behrens opgevoer. As tweeluik word 'n samehang van die twee dramas se storielyne by implikasie aangedui, en die gebeure in *M29* word in die latere drama, 'n *Smeerige geskiedenis*, teruggeroep, met hoofsaaklik dieselfde karakters. Die Merlyn-legende, oor die toewenaar uit die Middeleeue, word as interteks gebruik: een van Merlyn se studente by name Ambrosius, het per ongeluk sy leermeester in 'n boomstam vasgetoor, maar was nog nie vaardig genoeg om sy heer weer daaruit te verlos nie. As straf word die arme Ambrosius van die een gewelddadige krisistoneel in die wêreldgeskiedenis na die volgende gestuur, óór tyd- en plekgrense heen, op soek na die towerformule om die mensdom van sy ellende te probeer verlos. In *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* word twee sodanige krisisgebeurtenisse wat afspeel tydens die politieke hervormingstryd in die Suider-Afrikaanse werklikheid (Namibië), uitgebeeld.

In *M29* tref die inwoners van Smartie Town ('n township in Windhoek in die pre-apartheidsera) die Middeleeuse Ambrosius-figuur aan – in verbande toegedraai – langs die vullisblik op Erf M29. Daar word vermoed dat hy teruggekom het as Broertjie, (die kind van die Eva-karakter) wat tien jaar tevore as vryheidsvegter verdwyn het. Die drama eindig as Ambrosius en Penny (Eva se kleinkind) aan mekaar vasgebind word, Ambrosius op die punt staan om “ge-necklace” (aanhaling van CB) te word omdat hy as die skuldige aangewys word, en 'n motorband om sy nek gehang word.

'n Sekere voorkennis van die gebeure in *M29* is nodig vir 'n oriëntasie van die gebeure in '*n Smeerige geskiedenis*. Die politieke woeling om verandering wat in *M29* uitgebeeld is, gaan voort in '*n Smeerige geskiedenis* as die karakters van eersgenoemde drama nou 'n klub stig met die naam *Club-M29*, wat op dieselfde plek staan waar Abram en Eva (van *M29*-faam) vroeër op Erf M29 in hul huisie gewoon het. In dié klub word daar aan 'n toneelstuk gerepeteer (onder Benjy<sup>182</sup> se regie), en vyf mense is genooi om 'n deurloop by te woon. Die saal is egter stampvol, en volgens Hough (1987:2) doebleer die gehoor van '*n Smeerige geskiedenis* tydens Kampustoneel as die gehoor wat na die deurloop kom kyk het.

Ambrosius wat in *M29* gewelddadig aan die hand van die regime-ondersteuners gesterf het, keer in '*n Smeerige geskiedenis* terug as Voete, **the jive-talking fool**, **the tragic-comic tsotsi**, volgens Sichel (1987:8). By die karakters Abram, Benjy, Sylvester en Penny uit *M29*, word nuwes toegevoeg in die rol van Sanna die rebel, en die wit vrou, Babs (of **Snow White** soos die nie-wit karakters soms na haar verwys). Laasgenoemde karakter is 'n rykmansdogter met 'n hart vir die onderdruktes, en herinner sterk aan die joernalis-karakter in *Soos voëls op koringlande* (1990).

---

<sup>182</sup> Benjy speel die karakter van die opvoedkunde-student in *M29*. In die werklike lewe was die speler ook op daardie tyd 'n opvoedkunde-student aan die Akademie vir Tersiëre Onderwys.

'n *Smeerige geskiedenis* eindig as Slôwes, die karakter wat die regime van die dag verteenwoordig, ingetrek word by die repetisie en gedwing word om deel te neem aan 'n dansritueel, en so met die ander karakters se dilemma gekonfronteer te word. Volgens Scholtz (1992:441,442) se beskouing, sou Weideman se dramas sosiaalkrities by die sosiale leefwêreld aansluit en sekere tydperke uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis interpreteer. In die oorgrote meerderheid van Weideman se vollengtedramas word die historiese teen die hedendaagse afgespeel, en die problematiek van grond en mag oopgevelek.

#### **6.7.2.1.2 'n Parallel tussen hede en die meer onlangse verlede**

In 'n *Smeerige geskiedenis* word 'n parallel getrek tussen die meer onlangse geskiedenis van die sestigerjare<sup>183</sup>, en dié van 1904 toe Hendrik Witbooi 'n klompie blankes uit Mariental (in die suide van Namibië) uit verskuif het (Anoniem, 1987a:13). Dit word gestel as 'n geskiedkundige feit dat onder dié groepie blankes die destydse Nederlandse sendeling, Frans de Villiers Smeer was wat saam met die Dorslandtrekkers in die destydse Suidwes beland het. Hy het hom en sy gesin in Mariental gevestig waar hy tydens 'n konflik met Witbooi doodgeskiet is. Hough (1987:2) noem dié spesifieke insident ('n *stukkie*) *geskiedenis van die Witkamme se moord op die blanke gesin Smeer - mense wat doelbewus besig was om 'n wit laager te skep.*

#### **6.7.2.2 Vertelling en voorstelling op meer as een vlak**

In die tweeluik *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* is 'n vertellerstem nie eksplisiet teenwoordig soos wat dit die geval is met Weideman se ander vollengtedramas nie. Daar is wel twee duidelik stories te onderskei (dié van Ambrosius en dié van die

---

<sup>183</sup> Die nie-blankes is in 1959 en 1968 onder dwang uit die Ou Lokasie, vandag die woonbuurt Hochlandpark in Windhoek, verskuif na Katutura, vandag 'n moderne township.

mense van Smartie Town), hoewel die stories eerder aan die karakters as aan die vertellings verbind word.

Wat *fokalisering* betref, volgens Brink sonder die verteltekst van *M29* nie 'n spesifieke karakter of terrein van die storie uit waarop gefokus word nie, maar word daar eerder vanuit 'n baie breë perspektief op 'n onbevooroordeelde en eenselwige wyse oor alles en almal heen gekyk tydens die vertelling (Brink, 1989:140–144). Die Ambrosius-karakter is as verteller nie sogenaamd alwetend nie. Hoewel hy as reisiger oor tyds- en ruimtegrense dinge weet wat die mense van Smartie Town nie weet nie, moet hy sy vertelling as 't ware ontwerp om te oorleef in sy nuwe situasie. Die ander karakters weet ook min van hom af en verwar hom tot aan die einde toe met iemand anders.

In '*n Smeerige geskiedenis* word die vertellerstem gehoor in die ingebedde improvisasietoneel waarin die geskiedkundige gebeure tussen Frans Smeer en die Namas uitgebeeld word. Die ingebedde opvoering is 'n integrale deel van die hoofstorie, en daar word onderskeid gemaak tussen fiksionele vlakke. In die hoofstorie word oor die fiksionele hede vertel, terwyl die ingebedde toneel oor die fiksionele verlede berig. Daar word direk na teaterpraktyke verwys wat die metatekstuele tema beklemtoon.

In *M29* funksioneer die buitestander, Ambrosius, as fokalisator wat die onderlinge apartheidstryd van die karakters van die huidige era relativeer. Tydens die tweede bedryf swaai Ambrosius hoog bokant die ander karakters aan 'n swaai en lewer deurlopend kommentaar. Die ander is skynbaar onbewus van hom, maar reageer tog op sy uitlatings wat hulle ouditief ervaar. Wanneer Abram hom uitspreek oor die politieke magsgroep van die dag met **Die waarheid stink soos ou vis!**, reageer Ambrosius in Latyn, wat hyself direk daarna verklaar:

De minimis non curat lex. Die hof stel nie in stront belang nie  
(38).



### 6.7.2.3 Taalgebruik: heteroglossia

As gevolg van heteroglossia as uitvloeisel van die postkoloniale teorie, doen Weideman (soos Athol Fugard) van die standaardtaalvariëteit afstand en gebruik 'n ander variëteit wat meer reflekerend is van die aard van die karakters. In *M29* reflekteer Ambrosius, behalwe die sienings van sy karakter, ook die outeur se intensie en lewensbeskouings, en meestal deur middel van Latynse frases en tussenwerpsels. Latyn is 'n totaal vreemde taal binne die Suider-Afrikaanse bestel, en Carlson (2009:21) wys daarop dat daar min ander faktore is wat so onmiddellik en doeltreffend 'n buitestander markeer as wanneer hy 'n vreemde taal praat: die vreemde stem (bedoelende taal) van die buitestander dra grootliks by tot heteroglossia in die teater.

Latyn word steeds geag dié taal te wees wat vir mag en outoriteit (veral in wetgewende hoedanigheid) staan. In Weideman se tweeluik staan dit in skerp kontras met die omgangstaal van die ander karakters. Latyn roep verder die klassieke verlede op waaruit 'n karakter soos Merlyn “praat” (aanhaling van CB), en wat as destydse taal van die kerkamptenare 'n sekere goddelike (of opvoedkundige) gesag aan die stem toeken, en waardeur die toehoorders dikwels geïntimideer is. Die gedeelte van die lied *Gaudea mus igitur* wat dikwels tydens die gradeplegtighede aan universiteite gespeel word om waardigheid aan die geleentheid te verleen, word deur Ambrosius aangehaal<sup>184</sup> as Benjy (wat as student uitstaan tussen die ander karakters) aankondig dat hy moet loop swot (31).

Aan die ander kant het die Latynse insetsels 'n parodiërende funksie deurdat gedurig onderhandel moet word oor die moontlike betekenis van Ambrosius se uitsprake. Verwarring ontstaan wat op sy beurt vir 'n goeie skoot humor sorg.

Benjy (spottend): En jy's nie rof nie?!

---

<sup>184</sup> *iuvenes dum summus* (31).

Rusty: Ag, my bra, ek het nie 'n clue wat rof is nie.

Ambrosius: Clue ... clue... Klux! Ek het nie 'n clue nie.

Rusty (verbaas): Is hier 'n pappegaai? Ek kon sweer . . . (Loer na die hoenderhok) Jirre! Ek het ampertjies gedink Antie Eva se hoenertjies práát (30).

Ambrosius brabbel (aan die begin van *M29*) as Abram hom langs die straat ontdek: Aan? An? A? a a ab ab abba abba abra abra abra (8). Dit dui nie slegs op sy soeke na die regte formule om die krisissituasies waarin hy verkeer, te beredder nie, maar verklap ook iets van die skrywer se bedoeling, naamlik dat die soeke na vrede ook maar 'n geskarrel is om die korrekte “formules” (aanhaling van CB) te vind.

Ook met die Nederlands (wat dikwels as die vroeëre Bybelse taal onder Afrikaanssprekendes gefunksioneer het), word gespot as Benjy homself uitdruk oor die feit dat dié in die magsposisie gehoorsaam moet word: **Wiens dak men dekt, diens gat men lekt** (25). Die klugtige, maar kragtige gebruik van die omgangstaal is 'n aanduiding van die hernude aandag aan die manier waarop taal dít wat uitgedruk word, affekteer. Die oomblik dat hierdie verhouding tussen die klassieke Latyn (of Nederlands) en die omgangstaal herken word, word die sogenaamde normerende funksie van eersgenoemde minder oortuigend.

In die tweeluik word (behalwe Latynse frases), ook ander substandaardvariëteite soos Rusty (en ook Voete in '*n Smeerige geskiedenis*) se tsotsi-taal aangewend om die karakter te markeer as behorende tot 'n sekere groep wat hulle distansieer van die politieke magsentrum (15). Engels as die teenvoeter vir Afrikaans (taal van die onderdrukkende dominante groep) vervul 'n soortgelyke funksie as Rusty uitroep:

Africa for the Africans. Unite and be free. Fok die Boere die see in! (15).

Ambrosius en Merlyn se Middeleeuse Latyn word geplaas teenoor die moderne (soms kru) slengtaal. As Rosie verneem dat Ambrosius oor die grens gekom het, reageer sy met Etse, dis nie miskien Broertjie nie? (10). Veral in 'n *Smeerige geskiedenis* herinner die karakters se verskillende registers (Afrikaans, Engels en inheemse tale) die toeskouer aan die verskillende leefwêrelde waarin die karakters hulle bevind.

#### **6.7.2.4 Karakterisering**

##### **6.7.2.4.1 Kreatiewe karakters**

Weideman se dramas lewe van karakters wat op kreatiewe wyse met die lewe omgaan en sodoende sin uit hul aardse bestaan probeer maak. Oupa Abram bou sy bevrydingsmotor wat hom en sy gesin moet wegneem uit hul huidige slegte omstandighede: Ek gaan ons nog hier uitkry! (27), en in 'n *Smeerige geskiedenis* probeer Benjy se amateurtoneelspelers in die improvisasietoneel om deur hul spel sin uit die verlede te skep.

##### **6.7.2.4.2 Triekster-karakters**

In die Weideman-dramas is die triekster-karakters byna sonder uitsondering teenwoordig. Hulle tree dikwels as vertellers op en funksioneer soms in 'n toneelbinne-toneelsituasie. Deur hulle handeling en vertellings word die irreële en soms primitiewe elemente belig. In *My plaas se naam is Vergenoeg* is dit die Altydanders-karakter, in *M29* en in 'n *Smeerige geskiedenis* is dit onderskeidelik Ambrosius en Voete.

Nie slegs die grense tussen verlede (die Middeleeue) en die hede (die era kort voor onafhanklikheid in Namibië) word deur die trieksters oorskry nie, maar ook die grense tussen drama en drama, want in 'n *Smeerige geskiedenis* is Voete 'n reïnkarnasie van Ambrosius wat uit die vorige drama *M29* sy pos as assistant-towenaar van Merlyn beman. Ook die grens tussen genres word oorskry as Ambrosius dikwels in poësie-formaat met homself of met Merlyn praat (sien aanhaling hierna).

Foster (2005:79) noem dat triekster-figure se regte name gewoonlik onbekend is en dat hul identiteit nie vasgepen word deur middel van naamgewing nie. In 'n sekere sin geld dit ook vir 'n *Smeerige geskiedenis* waar daar van 'n bynaam “Voete” gebruik gemaak word. Die inwoners van Smartie Town in *M29* is nie seker waar Ambrosius vandaan kom nie, en bespiegel dat hy Broertjie is wat teruggekeer het. Ambrosius self is egter bewus van sy rol as swerwende tussen tyd en ruimte:

Ek speel die sot van kasteel tot krot . . . (16),

terwyl die ander karakters, byvoorbeeld Sylvester hom as 'n rariteit ervaar:

Mense, is dié man nie van 'n ander planeet af gestuur nie? (11).

By monde van Ambrosius en Voete word kommentaar gelewer oor dit wat hulle in die huidige era aantref. Hierdie kommentaar is geregverdig en sou die skrywersintensie kon vergestalt, omdat hulle doen en late immers aan die meester Merlyn verstaanbaar gemaak moet word. So spreek Ambrosius aan die begin van bedryf een die volgende wens in poësie-formaat uit:

O vuursteen, o vlamme swaard . . .

By die oog van die tier

en die leeu se tand . . .

Mag daar voorspoed kom

in hierdie land (11, 12).

Human (2005:79–82) dui aan dat die triekster-figuur nie slegs op die inhoudsvlak 'n invloed uitoefen nie, maar ook 'n triekster-diskoers daarstel wat neerslag vind in die styl, struktuur en taal. Die siening van styl soos in die betekenisvlak van eenheid van vormgewing, kom ooreen met die tweede betekenis van styl soos in die **genetiese stilistiek** (of die styl van die individu) wat Van Gorp (1998:414-415) daaraan toeken, en wat neerkom op styl **als een strict individuele uitdrukkingswijze die**

via detailanalyse ( . . . ) van een bepaald werk moet worden bestudeerd, om zo de innerlijke visie van een auteur, diens eigen persoonlijke manier om iets uit te drukken, te achterhalen . . . Van daaruit kan dan eventueel veralgemeend worden naar het hele oeuvre, een periode, een volk, enz.

Ambrosius in *M29* funksioneer onder meer as die spreekbuis van die slagoffers van apartheid as hy aan die einde van die drama grusaam as sondebok sterf omdat hy aangesien word vir Broertjie, die vryheidsvegter wat destyds verdwyn het. Sy teenwoordigheid voeg 'n misterieuse dimensie (bewerkstellig deur sy verbintenis met die Middeleeuse mitologie) aan die drama toe, en dien verder om juis die liminale gebiede te belig van waar die triekster die samelewing kan beskou en kommentaar kan lewer op die dominante groepe se doen en late. Omdat Ambrosius vanweë sy posisie as *inkommer*<sup>185</sup> deels onkundig is oor die huidige wêreld waarin hy hom tans bevind, word sy kommentaar as universeel (en dus geloofwaardig) en onbevooroordeeld deur die toeskouers en medekarakters ervaar. Ironies word hy nie as mistieke figuur deur die ander karakters herken nie. Enersyds is hy die student van die Middeleeuse Merlyn wat as straf vir sy fout gedurig vir sy eie agterent moet uitkeer, en andersyds is hy die gestuurde wat die formule moet vind wat die gewelddadige wêreld waarin die mens hom van alle eeue af bevind, sal verlos van ellende. Aan die een kant is hy vasgekeer binne die huidige tyd en ruimte, maar aan die ander kant is hy in kontak met sy meester van 'n totaal ander era en plek. Vir homself is hy identiteitsloos:

Ek is lankal nie meer ek nie (16).

In die opvolgdrama *'n Smeerige geskiedenis* vervul die Voete-karakter 'n soortgelyke rol, maar is net meer ingeburger binne sy huidige ruimte (Smartie Town in Windhoek)

---

<sup>185</sup> Die spreektaalvariant vir nuwe intrekkers.

en tyd (die pre-onafhanklikheids-era), as Ambrosius van M29-faam, en het selfs die spreektaalvariant aangeleer. Tog hou Voete steeds kontak met sy Middeleeuse meester. Beide hierdie karakters (Ambrosius en Voete) word as bemiddelaars ingespan om verandering te bewerkstellig en om die ewigduende soeke na vrede voort te sit. Hierdeur word die outeursintensie om as sosiale gewete op te tree, in die drama voltrek.

#### **6.7.2.5 Tyd- en ruimteaanbieding: versteuring van die vierde muur**

In die toneelaanwysings van onderskeidelik *M29* en '*n Smeerige geskiedenis*' blyk die onbepaaldheid van die tyd. In *M29*:

Net voor of net na die teenswoordige, asook 'n onbepaalde tyd tussen die Middeleeue en die teenswoordige (3),

en in '*n Smeerige geskiedenis*:

Na die teenswoordige – ongeveer sewe jaar na die gebeurde in *M29*, die drama wat '*n Smeerige geskiedenis*' voorafgegaan, en waarna daar terugverwysings in die teks voorkom (69).

Wat die ruimte betref, speel die twee dramas op dieselfde verbeelde plek (erf M29) af, hoewel hierdie ruimtes verskillend daar uitsien omdat dit in die tydsverloop van die sewe jaar in identiteit verander het van Abram se township-erf in *M29* na 'n gemeenskapsklub, Club 29 in '*n Smeerige geskiedenis*'. Die fisieke ruimte in laasgenoemde drama waar die akteurs hulle bevind, die verhoog, is ook die fiksionele ruimte wat die toeskouers vir hulself moet verbeeld as 'n “werklike” (aanhaling van CB) ruimte. In '*n Smeerige geskiedenis*' word die noue verwantskap tussen toeskouerruimte en die ruimte van die fiksionele karakters geïllustreer deurdat die toeskouers oënskynlik deur die fiksionele wêreld breek as hulle oor die stel moet loop, deur die visueel waarneembare “ingang” (aanhaling van CB) van Club 29 waar die dramatiese gebeure plaasvind, om hulle sitplekke in die auditorium in te neem.

In beide die dramas word die gehoor aangemoedig en gemanipuleer om met die spelers saam te stem en karakters soos Slôwes te boe. In *M29* word die vierde muur nie alleen versteur nie, maar daar word nog verder gegaan: die toeskouers word verplaas deurdat hulle vir die duur van die eerste bedryf aan die een kant van die ouditorium moet plaasneem, en dan aan die begin van die tweede bedryf (ná pouse) na die ander kant moet verskuif ter wille van die dekor<sup>186</sup>. In *'n Smeerige geskiedenis* word die teatergangers boonop gekonfronteer met 'n vyandige ruimte as gevolg van die graffiti (fôk PW!! en vee die boere in die see in!) wat op die mure van die klub by die ingang aangebring is. Vir die destydse teaterpubliek in die apartheidsera in Pretoria was dit 'n sensitiewe aangeleentheid wat deur sommige toeskouers as skokkend ervaar is (Behrens, 2009).

In beide *M29* en *'n Smeerige geskiedenis* vind vermenging van die verskillende tyd- en ruimtevlakke plaas. In eersgenoemde bevind die Middeleeuse Ambrosius hom in 'n moderne era in 'n Afrika-ruimte, en in die opvolgdrama word tonele verbeeld uit die geskiedenis van Namibië: uit die vroeë verlede, asook uit die meer resente verlede (in die uitgebeelde ruimte van die Ou Lokasie in Windhoek). Benjy se reaksie, **Maar dis mos Middeleeus!** (31) as hy hoor van die man wat in die township aan die brand gestek is, verkry 'n ironiese ondertoon as Ambrosius se gewelddadige ondervindings in 'n moderne era gejuksstapositioneer word met die Middeleeuse gebruik om mense op 'n brandstapel te verbrand.

Ambrosius probeer homself oriënteer as hy aan die begin van bedryf een homself uit sy verbande probeer loswoel en vir Abram vra:

---

<sup>186</sup> Die eerste bedryf se dekor het Oupa Abram se erf van die straat se kant af uitgebeeld, en tydens die tweede bedryf is die agterplaas se kant van die huisie uitgebeeld waar Oupa Abram sy bevrydingskar aan die bou was.

Waar is ek nou? . . . In watter jaar van onse Heer bevind ek my nou? (8).

En as Abram homself voorstel, reageer Ambrosius:

By Excalibur! Is ek nou terug in Génsis? Ek dag ek is nog in die twintigste eeu. Was laas in Duitsland – die bomme se gefluit . . .  
. Waar is ek? (9).

In die toneelaanwysings word aangedui dat Ambrosius se skoppelmaai of *celestial swing* (3) minstens drie meter bokant die grond hang en die indruk moet skep dat hy gesuspendeer is tussen hemel en aarde en kan afkyk op die handeling daar onder. As hy in 'n *Smeerige geskiedenis* as Voete terugkeer, is dit die beligtingstelling<sup>187</sup> wat sy buite-wêreldse ruimte vergestalt. Van daar af maak hy kontak met sy Middeleeuse meester, Merlyn, en lewer hy as geïnkarnearde Ambrosius die proloog wat ook die onvastheid van tyd en ruimte uitbeeld:

En skollie hier en oral en speel die geskiedenis fyn (proloog).

Die voorste sitplekke (tafeltjies en stoele ingerig soos vir 'n kafee-kabaret) van die ouditorium vorm deel van Club 29 se dekor. Tydens die opvoering maak die Penny-karakter haar eerste verskyning en speel vanaf hierdie ruimte.

#### **6.7.2.6 Didaskalia: die motto's**

##### **6.7.2.6.1 Probleme is universeel**

---

<sup>187</sup> In die teater van die Universiteit van Namibië is hierna as die "cherry-picker" verwys.



Die tweelukk se motto's gee blyke van die fokus van die twee dramas. In *M29* dui dit op 'n universaliteit van die tema van die drama wat dui op die penarie van onsterflikheid waarmee Ambrosius te doen het:

Death has taken everyone, why does it not call me?<sup>188</sup>,

asook die mensdom se geneigdheid om foute te herhaal:

Isn't life a tragic-comedy of errors?<sup>189</sup>,

en

Daar sal nooit 'n Derde Wêreldoorlog wees nie. Die Tweede het nog nooit opgehou nie<sup>190</sup>.

#### **6.7.2.6.2 Politieke onreg**

'n *Smeerige geskiedenis* se eerste drie motto's is filosofiese uitsprake wat betrekking het op die politieke tema van die drama, en die vierde een is 'n uittreksel . . . uit 'n memorandum<sup>191</sup> van die Hoof- Bantoesakekommissaris te Windhoek aan die Sekretaris van Bantoe-administrasie in Kaapstad, mnr. J. P. Dodds, op 3 Mei (1968) (68).

---

<sup>188</sup> 'n Versugting van Merlyn (Myrddin) in die Afallennau-tek, vertaal deur A.O.H. Jarman (opgeneem in Nikolai Tolstoy se *The Quest for Merlin*). *M29* (2).

<sup>189</sup> 'n Aanhaling van ene Gunnarson. *M29* (2).

<sup>190</sup> 'n Aanhaling van 'n Viëtnam-veteraan. *M29* (2).

<sup>191</sup> Die dokument is tussen die geskrifte in NALN gevind.

In bogenoemde uittreksel word twee sperdatums (15 Augustus en 2 September) genoem wat uitsetting van die mense uit die Ou Lokasie betrek. Die Bantoesakekommissaris rig 'n versoek aan sy eweknie in Suid-Afrika dat indien 15 Augustus aanbreek hy aanspraak wil maak op die volgende mandaat: (to) institute a type of psychological war against the inhabitants of the Old Location . . . . If by September 2 there are still residents who do not wish to move . . . . the Old Location must be surrounded by units of the SA Police, the rebellious ones must be arrested and the shanties must immediately be razed . . . (68).

Hierdie gegewens gee 'n geloofwaardigheid aan die handelingsgebeure in die drama en bewerkstellig begrip vir die onreg van apartheid, en selfs vir die weersin in die wit man, veral op grond van die laaste deel van die uittreksel uit die memorandum: In order to protect the lives and property of whites in the vicinity of the Old Location, the Old Location must be cordoned off from the white portion of Windhoek by the police and/or army: and a road must be scraped directly from the Old Location through the bush to Katutura on which the move to Katutura must proceed (68).

Die eerste motto van Frank Chikane verklaar dat dit die mens se verantwoordelikheid is om 'n nuwe regering na te streef as die oue volgens jou mening onwettig (illegitimate) is, want without legitimate authority there will be chaos (67).

Ook hierdie uitspraak sou as regverdiging vir die tema van revolusie in 'n *Smeerige geskiedenis* kon wees, asook die die Bishop Willian Stubbs-motto:

History is a pack of lies (67).

### 6.7.2.6.3 Die funksie van teater

Die Augusto Boal-motto betrek die rol van kuns, en spesifiek die teater as instrument tot die omverwerping van mag:

Perhaps the theatre is not revolutionary in itself; but no doubts, it is a rehearsal of revolution! (67).

Hierdie motto wys vooruit na Benjy se improvisasietoneel waar Slôwes gedwing word om 'n rol te speel in die deurloop.

Die karakterlys van *'n Smeerige geskiedenis* is meer uitgebreid as dié van *M29*, en verskaf inligting wat in 'n program geïnkorporeer kon word ter wille van die toeskouers wat nie *M29* gesien het nie. Inligting in die vorm van 'n sekere voorkennis van *M29*, word hierin gevind as die Voete-karakter beskryf word as . . . óók inkarnasie van Ambrosius (69).

Behalwe vir die gesproke hoofteks, word die dramatiese teks verwerklik as dit visueel gerepresenteer word op die verhoog met die doel om 'n teks via 'n neutrale<sup>192</sup> kanaal te skep wat geredelik vir die gehoor toeganklik is. Dit is in die didaskalia as toneelaanwysings en in die titel deur die skrywer aangedui. Op die muur van Abram se huis word erfnommer M29 aangebring, en in *'n Smeerige geskiedenis* word die teatergangers gekonfronteer met die visuele inligting en graffiti van slagspreuke wat as deel van die dekor aangebring is. Hierdie toneelaanwysings verskyn nie in die teks nie, en het in die werkwinkelproses tot stand gekom (Behrens, 2009). Enkele verkiesingsplakkate is ook by die ingang aangebring soos in die didaskalia beskryf (72). Om identifiserende tekens of teks bo-oor deure aan te bring is 'n tegniek wat reeds in die vroeë Renaissance teater gebruik is (Carlson, 2009:188). Hierdie tipe visuele teks funksioneer as kommentaar op die dramatiese handeling.

---

<sup>192</sup> Neutraal deurdat dit nie noodwendig aan een van die karakters toegedig word nie.

In die toneelaanwysings voor die aanvang van die hoofteks van die tweeluik word, behalwe die motto's en die karakterlys, ook aanwysings gegee oor die voorgestelde ruimte en tyd, en die verhooginkleding. Dit gee afgesien van die dekor aan die regisseur leidrade oor die sfeer wat die skrywer in gedagte gehad het soos in *M29* geïllustreer word:

Oor die algemeen moet die inkleding wel aanduidings gee van 'n sukkelbestaan, maar dit nie oorbeklemtoon en dus 'n suiwer naturalistiese atmosfeer skep nie; 'n element van die magiese of die fantasie moet bykom (4).

#### **6.7.2.7 Ontvangs**

*M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* is voorgelê vir publikasie by HAUM-DE JAGER UITGEWERSGROEP, maar die keurder het dit *ongelukkig ná verskeie herlese nie vir publikasie (aanbeveel) nie*, omdat die *ontstellende swak verkope wat dramas genereer* dit nie regverdig nie (Coetzee, 1993).

Hierna sal eers die ontvangs van *M29* bespreek word, en daarna dié van 'n *Smeerige geskiedenis*.

*M29* word beskou as 'n intellektuele drama wat trekke vertoon van die betrokke én die gemeenskapsteater wat uiteraard ook protesteater impliseer (Van Coller & Van Jaarsveld (2008:151). Van Coller & Van Jaarsveld spreek hulle spyt uit dat die tweeluik nooit gepubliseer is nie (ibid.:155).

Weideman se dramas (tesame met dié van byvoorbeeld Deon Opperman, Reza de Wet, Ryk Hattingh, Harry Kalmer, Nico Luwes en Charles J. Fourie) was deel van die golf van protesteater in die tagtigerjare waarna Adendorff (2007) verwys. Sy maak melding van die bydrae wat onder andere kabarette en dramas gelewer het in die demokratiseringsproses van die Afrikaanse samelewing. Politieke protes was veral tóe

'n belangrike tema en gesagsisteme is uitgedaag. Daar is gespot met politieke figure, en kritiek is gelewer op militêre dienspelig en die ongelykhede in die samelewing.

Lombard (1986:97-100) doen 'n ondersoek na aanleiding van resensies wat oor *M29* in Suid-Afrikaanse en Namibiese koerante verskyn het. Jan van Tonder, Barrie Hough en Adrienne Sichel het onderskeidelik die resensies in *Die Transvaler* (10.04.1986), *Beeld* (12.04.1986) en *The Star* (14.04.1986) behartig, terwyl Rika Cloete en Freddie Philander onderskeidelik die opvoering in *Die Republikein* (12.04.1986) en *The Windhoek Advertiser* (02.05.1986) bespreek het.

Van bogenoemde resensente het Philander die minste waardering getoon: die uitbeelding van die aktuele werklikheid, en aansluitend hierby, die taalgebruik is gekritiseer, terwyl Hough en Van Tonder aangaande hierdie aspekte uiters positief gereageer het, en onderskeidelik praat van 'n **historiese oomblik . . . in Suid-Afrikaanse teater (en) die vindingrykste, ruimste en mees deurdagte van die nege dramas wat die afgelope feesweek opgevoer is** (Lombard, 1986:98). Ook Sichel het die wyse waarop Weideman konsepte, teaterkonvensies en bestaande literêre bronne ineen laat loop met behulp van gevatte en kragtige dialoog, as 'n openbaring (**revelation**) beskou (ibid.:99). Sy het verder die sterk universele verbintenis met die aktuele aangeprys. Cloete (1986) het die drama as 'n positiewe bydrae **in alle opsigte** beskou en op dieselfde trant as Sichel klem gelê op die aktualiteit en die universele elemente met die tema van die **ewigdurende soeke na vrede**.

Al die resensente se waardebepalings het te make gehad met die aktuele relevansie van die stuk: Philander (1986) is die enigste van die vyf resensente wat reken dat *M29* nie as aktuele stuk geslaag het nie omdat dit **purely academic and experimental** oorgekom het, en slegs raketings by sentrale vraagstukke van die samelewing verbygeskuur het. Hy is ook die enigste een wat dit nie het oor die verband tussen die historiese gegewe en die hedendaagse betrokke situasie nie. Die **Kentucky**

**necklace**-toneel beskou hy as onvoldoende en ontoereikend terwyl Sichel juis hierdie tipe uitbeelding eien as een wat die hedendaagse geskiedenis binne die groter perspektief van die universele plaas. Ook Hough (1986) sien die stuk as 'n werktuig om verandering mee te bewerkstellig, terwyl Cloete (1986) die nodigheid dat die wit gehoor bekend gestel word aan die leefwêreld van die bruin- en swartmense, beklemtoon.

Die taalgebruik word deur Lombard (1986:100) as die betekenisvolste faset van die drama beskou vanweë die vorm van die dialoog en die funksie wat dit vervul as deurlopende motief. Nie alleen weerspieël die verskillende variëteite die verskillende maniere waarop Smartie Town beleef word nie; ook word Ambrosius se Middeleeuse Latyn geplaas teenoor die moderne slengtaal. **Die kru taal dien as verset teen die sisteemtaal** (ibid.).

Oor *'n Smeerige geskiedenis* het die volgende resensies verskyn: van Barrie Hough (1987:2) en Paul Boekkooi (1987:6) in *Beeld*, van Riaan Roux (1987:5) en Anoniem (1987b:8) in *Die Republikein*, en van Adrienne Sichel (1987:8) in *The Star* en van 'n anonieme resensent in *Die Vaderland* (Anoniem, 1987a:13). Freddie Philander het in *Republikein* (13 Julie 1987) verslag gedoen oor die Grahamstadse Kunstefees en verwys na *'n Smeerige geskiedenis*. In *Republikein* (26 Julie 1987) reageer die regisseur van *'n Smeerige geskiedenis*, Aldo Behrens, op Philander se kritiek, en verwys na Tyrone August (1987) se oorwegend positiewe resensie wat in die feeskoerant *CUE* verskyn het, terwyl Rosa Keet (1987:28) in *Rapport* ook kortliks daarna verwys. Aandag is veral gegee aan die drama as protesteater en dus sosiale gewete, die aanwending van die toneel-binne-toneel-tegniek, die byeenbring van die aktuele (die historiese en die politiek van die tyd), intertekste, en die werkwinkelmetode.

Met *'n Smeerige geskiedenis* word Weideman in dieselfde asem as Hennie Aucamp genoem as een van die toonaangewers van vernuwing, veral wat betref die dramatiese

vorm (Hough, 1987:2) en die aanwending van die toneel-binne-toneel-tegniek (Roux, 1987:5).

Vyf resensente prys die drama aan en beskrywings soos *literêre protesteater* (Keet, 1987:28), en *subtielste vorm van protesteater . . . op Kampustoneel* (Boekkooi, 1987:6) word gebruik. Roux (1987:5) benadruk die feit dat 'n vinger gewys word na onreg in die samelewing en beskou dit as 'n *teatermatige verset teen verpeste apartheid . . . wat verbete byt . . .* Volgens Boekkooi (ibid.) behoort 'n *Smeerige geskiedenis* tot dié medium wat *nuwe insigte kan tuisbring oor die misterie van menswees . . . (en wat kan dien as) katalisator . . . vir wesentliche maatskaplik-institusionele verandering*. Uit die trant van Sichel (1987:8) se resensie in geheel blyk dit dat hierdie drama 'n merkwaardige vorm van broodnodige protes van die betrokke tyd verteenwoordig: *voices of protest spring from a splendidly crafted two-act play, en explosive community theatre*.

Die onlangse en die minder onlangse Namibiese geskiedenis in die verhaallyn, saam met Middeleeuse mitologie, maak van die drama 'n Afrikaanse literêre gebeurtenis wat sal bly, omdat die aktuele en die universele in balans verkeer volgens Sichel, Hough, Boekkooi en Roux. Die werkwinkelmetode word deur Roux (ibid.) beskou as bydraend tot die goeie spel van die amateurspelers, terwyl juis dit (*dat hulle eerstens normaal moet speel en dan as 'amateurs' ook in hul eie stuk moet speel*) kritiek uitgelok het (Anoniem, 1987a:13).

Verdere kritiek teen die drama is die voorkennis van die gebeure in *M29* wat nodig is om 'n *Smeerige geskiedenis* te verstaan (Hough, 1987:2), en dat Weideman se dialoog nie daarin slaag om *die onderskeid tussen toneel en die werklikheid (hoewel die een die spieëlbeeld van die ander is), te tref nie* (Anoniem, 1987a:ibid.).

### 6.7.3 Gyselaars (1988)

#### 6.7.3.1 Inleidende opmerkings en verhaallyn

*Gyselaars* se eerste werksteks is geskryf deur Aldo Behrens<sup>193</sup> en is vir die eerste keer in 1979/1980 deur studente van die Windhoek Onderwyskollege onder regie van Behrens self opgevoer, waarna hy in 1988 die teks vir verwerking aan Weideman as opdragstuk oorgegee het met die oog op Kampustoneel. In 1988 is die stuk in Windhoek en in Pretoria tydens Kampustoneel opgevoer (Behrens, 2009).

*Gyselaars* ('n drama in sewe tonele) handel oor die politieke onrus in die tagtigerjare, hoewel die tyd in die didaskalia aangedui word as 'n paar jaar die toekoms in. 'n Psigiater, ene dr. Black se alternatiewe metodes van behandeling bring mee dat twee akteurs ingehuur word, en sy pasiënte se behandeling beslag kry in 'n gefiksioneerde teatermilieu waar verskillende rolle gespeel word deur die gehuurde akteurs, die pasiënte, dr. Black self (vermom as die verpleër), en 'n nutsman. Buite sig van die gehoor vind 'n karnavalagtige straattoneel plaas waarby van die pasiënte persoonlike belange het. 'n Komplot word vermoed wanneer 'n derde akteur opdaag, en dit later blyk dat hy en die tweede akteur revolusionêre planne in die mou voer. Die sogenaamde vertoning ruk handuit, dr. Black verloor beheer oor sy beplande behandelingsprosedures en die noodlot neem sy loop as dit blyk dat **Eerste Akteur** en **Derde Akteur** teen dr. Black se wete ingesluip het vanweë hul verbintenis met die gebeure buite in die straat. Aan die einde van toneel ses vind die klimaks plaas as mev. Opperman gedwing word om haar man (die politikus wat buite in die straat

---

<sup>193</sup> Aldo Behrens was van 1979 tot 1982 verbonde aan die Windhoekse Onderwyskollege waarna hy in 1985 as professor en hoof van die Departement Drama aan die Akademie vir Tersiêre Onderwys (vanaf 1985 bekend as die *Universiteit van Namibië*) opgetree het. Sedert 2001 tot sy aftrede in 2004 is hy Dekaan van die Fakulteit Menslike en Sosiale Wetenskappe. Tans is hy voltyds verbonde aan Bank Windhoek wat vanaf 2003 die hoofborg is van die Bank Windhoek Kunstefees. Tot en met Weideman se vertrek na Suid-Afrika het hulle nou saamgewerk, en die dramas uit Weideman se pen uit hierdie tydperk is onder Behrens se regie gedoen.



'n toespraak moet hou), te skiet. In die laaste toneel besef die gyselaars in die gebou dat 'n ambulans op pad is na die straattoneel buite, en daar is sprake dat dié binne die gebou met gifgas vermoor gaan word.

### **6.7.3.2 Vertelling en voorstelling**

#### **6.7.3.2.1 Vervreemding**

In Weideman se dramas skemer dikwels iets van Nietzsche se denkwyse deur as die toeskouer genadeloos gekonfronteer word met sy eie ingewikkelde en onaangename self. Van fisiese geweld tot emosionele afbreking tot in die murg van die self is aan die orde van die dag. Hierdie sienswyse hou verband met die vervreemdingstegniek wat ook in *Gyselaars* aanwesig is. Deurdat die toeskouer bewus gemaak word van die ruimte waarin hy hom bevind sodat hy hom van die gebeure op die verhoog kan distansieer, word hy nie toegelaat om empatie met die karakters te ontwikkel nie. Labuschagne (1988:14) wys op verskeie vervreemdingstegnieke wat in die drama ingespan word, naamlik die gestileerde situasies, die gestroopte stel en die dialoog wat aanhoudend deur liedjies en herhalings verbrokkel word.

#### **6.7.3.2.2 Toneel-binne-toneel**

In *Gyselaars* word die vertelling feitlik deurgaans uitgebeeld deur middel van die toneel-binne-die-toneelpraktyk, en die drama as geheel is deurspek met verwysing na verskeie teaterpraktyke. 'n Karakter wat as verteller optree (soos byvoorbeeld in *Die laaste ure van meneer Fabricius*), is egter nie so eksplisiet teenwoordig in *Gyselaars* nie.

Getrou aan die tradisionele doelstellings van die epiese<sup>194</sup> teater, het die Weideman-dramas verskeie lewenswaarhede aan die lig gebring, byvoorbeeld dat mag korrupsie in die hand werk.

---

<sup>194</sup> So het die vier Brecht-dramas *Mann ist Mann*, *Mother Courage*, *The Good Woman of Setzuan* en *The Caucasian Circle* die didaktiese waarhede openbaar dat mense in destruktiewe masjiene kan

Gassner (1967:280) glo egter dat die grootste waarhede ten opsigte van die epiiese teater misgekyk word, naamlik dat dit nie primêr gaan oor propaganda nie, en dat dit tog kenmerke van die realisme vertoon in soverre dit die aaklighede van die werklikheid by die teaterganger wil tuisbring.

In *Gyselaars* vermeng die ingebedde tonele deur die loop van die drama met die werklike voorstelling in so 'n mate dat die implisiete toeskouer deurgaans moet konsentreer om homself te oriënteer ten opsigte van watter vlak op die gegewe moment ter sprake is. (In *Die laaste ure van meneer Fabricius* is minder ingebedde tonele aanwesig, en meestal is die akteur-karakter bloot verteller wat vir kort oomblikke in ander karakters se skoene klim om vir 'n kort tyd aan die verrigtinge deel te neem.)

Dr. Black se behandeling van sy pasiënte in *Gyselaars* gaan gepaard met die toneelspel-tegniek, en gee aanleiding tot 'n sterk teatrale aanbieding van die gebeure wat op verskeie vlakke afspeel: die gebeure in die verlede van die pasiënt-karakters (wat daartoe aanleiding gee dat hulle sielkundige behandeling nodig het), asook die gebeure van die fiksionele hede waar politieke spanning besig is om op te laai. Laasgenoemde word ter wille van 'n groter direktheid deur verskeie liedere in tonele in plaas van langerige gesprekke, uitgebeeld:

### Ou Bester van die Bastion<sup>195</sup>

---

verander, dat oorlog vernietigend is vir die gewone mens wat bloot probeer om te oorleef, dat suiwer goedheid net nie moontlik is in 'n hebsugtige samelewing nie, en dat dinge (of mense) moreel “behoort” (aanhaling van CB) aan dié mense wat vir hulle goed is (Gassner, 1967:279-280).

<sup>195</sup> Die hoofkantoor in Windhoek van die SA weermag tydens die stryd voor onafhanklikheid het as *Die Bastion* bekend gestaan.

die hou sy kieste koel ...  
sy troepe march in helse son  
maar hy sit op sy stoel! (p. 49)

Op fiksionele vlak (die fiksionele hede sowel as die fiksionele verlede) word die toeskouer gedurig heen en weer geslinger tussen die fiksionele wêreld (die pasiënte wat gekom het vir sielkundige hulp, en die politieke situasie van die tyd), die fiksionele voorstelling (toneel-binne-toneel waar die pasiënte rolle moet uitspeel) en die werklike voorstelling (die drama *Gyselaars*).

In *Gyselaars* oorheers die toneel-binne-toneelpraktyk die drama, en die opvoeringsgerigtheid word nie slegs geïmpliseer nie, maar vorm 'n integrale en eksplisiete deel van die drama. Dit geskied deur 'n groot aantal direkte verwysings na teaterpraktyke byvoorbeeld akteurs, repetisie en improvisasietonele, afgesien van eksplisiete aanduidings in die didaskalia (waarna in 6.7.3.5 verwys sal word). So stel dr. Black homself in die eerste toneel aan die woord. Hy is die enigste karakter wat direk met die gehoor as 'n kollektiewe groep in gesprek tree, en maak eksplisiet melding van die akteurs wat teenwoordig sal wees:

(M)y naam is Black, dr. Barnabas Black. Dit is net 'n alias, 'n 'verhoognaam'. Ek neem aan u is hier omdat u uit die 'gekkeparadys' wil ontnap. U is gevangenes wat hoop dat tronkmure meteens sal verkrummel en verdwyn. Eensames wat wil leer praat . . . Vandag behoort daar ook twee 'akteurs' by ons sessie op te daag. Ek het spesiaal hierdie aula – hierdie repetisielokaal – gehuur om u te laat voel dis die ware jakob . . . Dis bloot 'n dramasessie waarvan u regisseur 'n psigiater is – 'n psigiater met, as ek dit in alle beskeidenheid so mag noem – 'n kreatiewe en innoverende gees (3, 4).

Brink (1989:149-150) bespreek die verhouding tussen die verteller en die leser, en maak 'n saak uit dat daar vir elke verteller 'n implisiete leser is. Dit sou ook geld vir die opvoering: elke verteller en subverteller word gekomplementeer deur 'n toehoorder of subtoehoorder. Dr. Black is aanvanklik die objektiewe verteller wat aan die begin van die drama die toeskouers wil oproep tot implisiete getuies. In die verloop van die drama ly die intieme verhouding wat dr. Black aanvanklik met die gehoor gehad het, skade namate hy besef dat die gebeure en sy magsposisie as sogenaamde regisseur (deur middel van die verpleër-karakter) in die slag bly:

Verpleër: Wag nou – die toemaak van die deure is mos net bluff  
. . . spél . . .

Derde Akteur: Dis wat jý dink, oupa! Ons gaan die plek afseël  
(67).

En in die tweede laaste toneel bevestig Derde Akteur dat dr. Black (oftewel verpleër) nie meer beheer oor die verloop van die gebeure het nie:

Jóú rol is uitgespeel, ou gabba (78).

Ook die verhouding tussen die werklike gehoor en die verskillende rolspelers verander en bly nie in dieselfde mate 'n gespreksgenoot soos byvoorbeeld in die geval van *Die laaste ure van meneer Fabricius* nie. In *Gyselaars* tree die toeskouer op as ontvanger van 'n betrokke drama waarop hy sal reageer, afhangende van die politiek-sosiale bestel waartoe hy hom betrokke voel.

In *Gyselaars*, 'n *Smeerige geskiedenis* en *Herberg van die wit madonnas* word toneelbinne-toneel pertinent aangetref as erkenning dat hierdie praktyk binne die psigologie bydra tot die verwerking van gedeelde ervaring. Die dwang wat ter sprake kom om saam te speel, konfronteer sekere karakters (gewoonlik dié in magsposisies) om 'n sekere situasie in die oë te staar. Die verpleër stel dit soos volg:

Spel het hier 'n edeler doel as vals applous! (5)

### **6.7.3.3 Karakterisering**

Die karakters sou soos volg gegroeper kon word: die verpleër (wat eintlik dr. Black is wat hom as die verpleër vermom het), die drie akteurs (Eerste Akteur, Tweede Akteur en Derde Akteur), die pasiënte (Gloria Pansegrouw, mev. Appelgryn, komandant Bester, mevv. Sorgdraer en Edelweiss Opperman), en die nutsman (Loopman) in die gebou waar die handeling afspel.

Ten opsigte van die dramatis personae kan daar onderskei word tussen die karakters van die fiksionele wêreld (byvoorbeeld die pasiënte, asook Loopman) wat nooit buite die fiksionele gebeure optree nie, en die fiksionele karakters van die teaterwêreld (die stem wat dr. Black moet verteenwoordig, die verpleër, Eerste Akteur en Tweede Akteur). Die inbring van sodanige ongewone karakters wat buite die fiksionele wêreld optree, beklemtoon die teatrale aard van die voorstelling, en die toeskouer word daaraan herinner dat hy in 'n teater sit, en na 'n voorstelling van 'n opvoering kyk. Mouton (1989:260) is van mening dat die berekendheid hieragter (byvoorbeeld die stem in die ouditorium as kunsmatige teatrale persoon) 'n doelbewuste spel met die toeskouers se reaksie is. Hoewel die stem steeds binne die raamwerk van die voorstellingsruimte is, skep dit die illusie dat die grens tussen fiksionele verhoogruimte en werklike ouditoriumruimte versteur is. Hoe meer die toeskouer bewus word van die teatrale, hoe meer word hy bewus van die afstand (of die gebrek daaraan) tussen hom en die fiksionele gebeure.

Dr. Black is die karakter wat die toneelspelprojek geïnisieer het met die doel om sy pasiënte op dié wyse te help met die traumatiese gebeure in hulle verlede. Hy is aanvanklik 'n afwesige karakter, maar teenwoordig in die rol van die verpleër in so 'n mate dat hy later nie sy rol kan afskud nie, en die ander karakters hom nie glo nie as hy hulle wil oortuig van die feit dat hy eintlik dr. Black is nie.

### **6.7.3.4 Tyd- en ruimteaanbieding**

Omdat verskeie fiksionele tye en gebeure in *Gyselaars* uitgebeeld word, is daar verskillende fiksionele ruimtes. Die oorkoepelende fiksionele ruimte is dié van die

teaterruimte waar die gebeure plaasvind, en aangesien die **Stem** die gehoor ook betrek, word die gehoorryimte ook gefiksionaliseer:

Vandag speel ek ongesiens sáám, en ek het spesiaal hierdie aula – hierdie repetisielokaal – gehuur . . . (4)

Die diëgetiese en die mimetiese ruimtes<sup>196</sup> word met mekaar verbind deurdat hierdie ruimtes ingebed is in die ruimte van die fiksionele teaterruimte. In die geval van die toneel-binne-toneelpraktyk wat gepaard gaan met die rolspeltegniek wat deur dr. Black geïnisieer is, word die diëgetiese ruimte later die mimetiese ruimte: in die eerste toneel (3) openbaar dr. Black sy voornemens dat hy sy pasiënte aan rolspel gaan onderwerp, terwyl die rolspel as die “werklikheid” (aanhaling van CB) van die hiér en nou beleeft word as daar teruggegaan word na die verlede en die pasiënt-karakters hul traumatiese ervarings uitspeel:

Mev. Appelgryn: (Steeds in 'n dwaal) Die dwaas! Die dwaas!  
(Asof sy met haar man praat) Hermanus, wat wil jy met die maskeerband doen? Nee, hou op! Hou op!

Kmdt. Bester: (Asof hy wakker skrik, maar nog in iets soos 'n beskuldigdebank of voor 'n krygsraad staan) 'n Ongeluk, ja! Dit wás 'n ongeluk, meneer die President. Ek sweer voor die Here dit was 'n ongeluk! (74)

Die straattoneel (aangedui deur die geluid van feestelikhede en 'n gejuig) wat buite die speelruimte van die verhoog ouditief uitgebeeld word, verteenwoordig 'n diëgetiese

---

<sup>196</sup> Die mimetiese ruimte verwys na die fiksionele ruimte waarin die karakters hulle hiér en nou tydens die voorstelling bevind, terwyl die diëgetiese ruimte verwys na die fiksionele besonderhede wat indirek gegee word, dus waarvan die karakters vertel (Mouton, 1989:124).

ruimte en die gebeure daar speel parallel af met dié van die mimetiese ruimte. Die diëgetiese (die tonele oor die revolusie wat besig is om te ontvou in die fiksionele hede) en mimetiese ruimtes (dit wat in die lewe van die pasiënte gebeur het, met ander woorde die fiksionele verlede) word simultaan uitgebeeld.

Sodanige vermenging van die verskille, het die funksie dat kommentaar vanuit die fiksionele hede (tydens die revolusie) gelewer word op die fiksionele verlede (toe onreg op verskeie vlakke in die samelewing gepleeg is). Kommandant Bester spesifiseer die tydsgebeure waaroor die opgewondenheid in die straat gaan:

Die tienjarige herdenking van die bewindsoorname . . . Môme is die militêre parade . . . die grootste wat hierdie land nog ooit gesien het (54).

Die mens se ingeperktheid binne 'n tydstroom (chronologiese tyd) en sy onmag om hierdie vloei van die tyd te keer, word dikwels in dramas op sowel 'n tematiese as 'n strukturele vlak uitgebeeld, onder andere deur gebruikmaking van versnellende of vertragende tegnieke (Mouton, 1989:119). In *Gyselaars* word hierdie onmag teen tyd gesuggereer as Eerste Akteur, Derde Akteur en Gloria Pansegrouw vir mev. Appelgryn probeer oortuig van hoe laat dit werklik is, terwyl sy eintlik magteloos staan teenoor die tyd, want sy is saam met die ander pasiënte vasgevang in die gyselaarsituasie, en hoewel daar kort-kort na die gesprek teruggekeer word, bly dit kwart oor ag (30-32). Die verwarring word ook uitgebrei na die ruimtelike gegewe oor die feit of daar 'n hysbak is of nie, en dit loop uit op die bissare spel as mev. Appelgryn op haar rolstoel in die klimraam-hok ingestoot word en al in die ronde gestoot word terwyl die drie akteur-karakters voorgee dat die hysbak al hoe hoër gaan (33-35).

Die uitgebeelde ruimtes in die ingebedde tonele in die Weideman-dramas is dikwels siklies van aard. Behalwe bogenoemde toneel in *Gyselaars* word dit ook aangetref in 'n *Smeerige geskiedenis* en *Herberg van die wit madonnas*. Dit ritualistiese aard daarvan versterk die gedagte dat die lewe 'n herhaling is van dieselfde gebeure wat

hulle afspeel oor die eeue heen sonder dat dit ooit tot 'n einde kom. In *Gyselaars* word dit teruggevind in die lied nadat die speletjie met mev. Appelgryn en die hysbak meteens gestop het:

Eerste Akteur: (Almal hou meteens op. Dit is rustig. Hy speel en sing op sy ghitaar)

1 Die hysbak pendel op en af –  
sardientjies in 'n Pilchards-blik  
maar op die end sal elke vis  
in eie olie stik ...

(Koor) Maar: ek het my shrink! Ek het my troos:

Ek het my kop-mechanic ...  
My valium en my coke het ek –  
so waarom sal ek panic?

2 Die lewe is 'n autobahn  
en almal donder links en regs  
my harsingkas wil bearings slaan –  
my blok wil bars van stress

3 Die mensdom foeter oos of wes  
Op hierdie dubbel-dobbelpad . . .  
Maar op die end sien elke mens,  
Sien elke kar sy gat (35, 36).

Na afloop van die lied word die woorde van die lied geëggo as uitgebeeld word hoe mev. Appelgryn se rystoel deur die akteur-karakters omgedop word.



Afgesien van die beperking van ruimte wat gesuggereer word deur die titel, word die toeskouer bewus gemaak van die toenemende afgesonderdheid en 'n steeds nouer wordende wêreld waarin die karakters hulle bevind:

Daar spyker ou Loopman nou die laaste lewwie se deur toe! Nou is hier nie meer één deur oor nie (47).

#### **6.7.3.5 Didaskalia**

Vervolgens sal onder meer die titel, die neweteks (in die hoofteks), en die motto's bespreek word. Die titel van die drama dui eerstens op die fiksionele gebeure wat uitgebeeld word, naamlik die pasiënte, maar ook uiteindelik dr. Black self, die nutsman van die gebou en Tweede Akteur wat as gyselaars deur die ander twee akteur-karakters aangehou word. Daar is egter van geen losprys sprake nie, en die drama beeld 'n verloor-verloor-situasie uit.

'n Lys van spelers word nie in die neweteks gegee nie, maar wel 'n karakterlys met 'n kort omskrywing van die afsonderlike dramatis personae, byvoorbeeld:

Derde Akteur: Lid van die ondergrondse versetgroep Die Molle;  
doen hom voor as akteur (1)

Inligting oor die ruimte en tyd word vooraf (onderskeidelik onder Toneelinkleding en Tyd) gegee, asook riglyne vir die beligting en klank. In die teks self word verdere aanduidings rakende hierdie aspekte aangetref. Visuele en ouditiewe ruimtes word onderskei: eersgenoemde word in die didaskalia as verhooginkleding beskryf (en kan deur die gehoor gesien word) en laasgenoemde word, omdat die verhoog juis as gevolg van sy fisieke aard as ruimtelik beperkend gesien word, slegs met behulp van klankeffekte waargeneem, en word in die didaskalia as sodanig aangedui in die neweteks as (Feesgeluide, gejuig, ens. is hoorbaar) (6).

Voorstelle word ook gedoen rakende die dramastruktuur: (Indien nodig, kan 'n pouse ná toneel vier ingeruim word) (2).

Vanweë die belangrikheid van die toneel-binne-toneelsituasie is die **entrance** en **exit**<sup>197</sup> van die karakters as visuele inligting van belang. Die binnekoms van 'n karakter sluit ook 'n verdere vlak van teenwoordigheid in. In *Gyselaars* word byvoorbeeld aan die begin van die eerste toneel in die neweteks aangedui dat dit belangrik (is) dat die eerste en die tweede akteur aan die begin bewegingloos links agter staan (3), en wanneer die stem van dr. Black dan die funksie van die akteur-karakters aankondig, is dit die veronderstelling dat die toeskouers dit as 'n binnekoms sal ervaar, hoewel die karakters al 'n geruime tyd op die verhoog aanwesig was. So word dit in die didaskalia byvoorbeeld aangedui dat die akteur-karakter nou in sy rol as **akteur** teenwoordig is:

Vandag behoort daar ook twee “akteurs” by ons sessie op te daag. Die akteurs is spesiaal gehuur om my te help. (Die twee akteurs maak 'n spottende buiging, maar sonder dat die verpleër hulle sien) (3).

Dieselfde gebeur as **Derde Akteur** in sy rol as deurwag die pasiënte een vir een laat binnekom (hoewel hulle reeds op die verhoog is) om deel te vorm van die rituele prosessie (20).

Die drie motto's voor die aanvang van toneel een ondersteun die tema en dui al drie op sekere eienskappe van die mens wat moet aanpas by 'n vreemde, liefdelose wêreld.

---

<sup>197</sup> Mouton (1989:186) vertaal “entrance” en “exit” onderskeidelik as “binnekoms” en “uitgaan”.

Die eerste motto (van Adam Michnik<sup>198</sup>), *Wir sind alle Geiseln . . .* vind neerslag, nie slegs in die titel waarin gesuggereer word dat die mensdom gyselaars is wat soos bokke ter slagting gelei word, of wat magteloos 'n leier (die bok met die klok) volg nie, maar ook in die teks self as daar telkens van bokke of skape gepraat word:

Verpleër: O-ho! Die belangrikste besoeker vandag. Mevrouw Opperman! Ek sonder u spesiaal uit omdat u man daar buite besig om die toespraak van sy lewe te maak . . . dit is die hoogtepunt van sy politieke loopbaan . . . die toppunt . . . Die leier op die kruin, sy volgelinge aan sy voete.

Eerste Akteur: En die voorbok loop met die klingende klok . . .  
en die voorbok loop óm die rots . . . (Sing) Wit skaap, swart  
skaap  
almal op 'n draf . . .  
een-een, twee-twee,  
donder hul hier af (58).

Deur die loop van die drama is die skaap- of bokmotief<sup>199</sup> terugkerend en meestal met 'n negatiewe konnotasie. So word daar na Gloria Pansegrouw verwys as (o)oitjiewat-rondloop (62).

---

<sup>198</sup> Die motto was die gesmokkelde boodskap wat Adam Michnik, lid van die destydse beweging Solidariteit aan *Der Spiegel* (Maart 1982) gestuur het.

<sup>199</sup> Variasies van die “Baa-baa swart skaap-lied” (59, 63).

'n Aanhaling uit Ernst van Heerden se gedig **Na die front** is die tweede motto, en verwys na die uitwerking wat oorlog en revolusie, en die geweld wat daarmee saamgaan, op die psige van die mens het:

Toe ek die sneller en die blink loop vas omklem,  
kon ek van jou g'n enkele trek herken (2).

Dit sou ook 'n heenwysing wees na die klimaks van die drama waar **mev. Opperman** die sneller moet trek om haar man dood te skiet (84).

Die pasiënt-karakters is verteenwoordigend van die meeste klasse in die samelewing in die apartheids-era: die eens magtige kommandant in die weermag, die vrou van die politikus wat 'n redelik gemaklike lewe gehad het, haar stiefdogter, **Tweede Akteur** (hoewel nie een van die pasiënte nie) wat in die skaduwee van haar ouers se politieke loopbaan gestaan het, die twee getraumatiseerde dames **mevv. Appelgryn** (in die rolstoel) en **Sorgdrager** (vir die sesde keer swanger), en die jong **Gloria Pansegrouw** wat deur die ander karakters as 'n maklike meisie beskou word. Elkeen van hierdie karakters is slagoffer (of gyselaars) van die voortsnellende samelewing en het trauma wat hulle moet verwerk. Dit wys heen na die derde motto, 'n uittreksel uit Hennie Aucamp se artikel **Die skoolverhaal as metafoor** wat in *De Kat* (Junie, 1987) verskyn het:

. . . anders kan dit gebeur wat 'n sinikus voorspel het: dat 'n psigopatiese ingesteldheid teen die einde van dié eeu nie meer 'n siektetoestand gaan wees nie, maar 'n leefwyse (2).

Dit word ook in die teks teruggevind as **Stem** die gehoor aanspreek:

U is . . . (m)ense wat maskers en vervellings afgooi – dat arms en bene vinne of vlerke word . . . en klere vere of pels . . . dit

wat hul sê, musiek . . . Dat hul verander in singende voëls en spelende otters . . . (3)

Weideman laat soms die keuse vir verdere dialoog (maar dan voortgaande op 'n sekere patroon) aan die spelers en regisseur oor soos blyk uit die (Ad lib)-toevoeging (62) in die neweteks.

#### 6.7.3.6 Ontvangs

Resensies oor die drama het betrekking op die Kampustoneel-weergawe van ongeveer ag jaar nadat die stuk vir die eerste keer in werkwinkelformaat in Windhoek opgevoer is.

Hoewel Boekkooi (1988:46) van mening is dat *Gyselaars* nie **dieselfde meervlakkige vernuftigheid en subtiele inversies** in hom gedra het as *M29* en 'n *Smeerige geskiedenis* nie, die drama se **besondere fyn oefening in gehoormanipulasie binne 'n teaterritueel** hom beïndruk het. Vinassa (1988:12) vind dit goed dat Weideman nie spesifiek die Namibiese situasie in die drama probeer verklaar het nie, maar eerder die universele feit uitgelig het dat revolusie 'n proses is wat nooit afgehandel is nie. Labuschagne (1988:14) wys daarop dat die drama die mens as gyselaar uitbeeld, en maak verder melding van die tegniek van vervreemding (sien 6.7.3.2 hierbo).

Van Coller & Van Jaarsveld (2008:157-158) bespreek *Gyselaars* en wys op die ooreenkomste van die drama met onder andere Breytenbach<sup>200</sup> se dramas waarin teater as **bieginstrument** gebruik word en 'n vorm van ontsnapping suggereer met metafore soos die hok<sup>201</sup> (ibid.:157). Ander intertekste wat gebruik word, is *Die nag*

---

<sup>200</sup> *Boklied* en *Die toneelstuk*.

<sup>201</sup> 'n Klimraam wat op die stel gebruik is en die ruimte van gevangenskap afbaken.

van *Legio* van Du Plessis (die parallel met die “malles”) en *Die jogger* (betreffende die tema van kranksinnigheid) van Brink. Daar word verder gewys op elemente van die Teater van die Absurde deur die gedeelte van *Oxygene* van Jean-Michael Jarre wat as meta-kommentaar die idee van gevangenskap oordra (ibid.:158).

#### **6.7.4 Soos voëls op koringlande (1990)**

##### **6.7.4.1 Inleidende opmerkings en verhaallyn**

*Soos voëls op koringlande* het as werkwinkelproduksie tot stand gekom nadat mnr. Franklin Sonn (rektor van die Skiereilandse Technikon) Weideman versoek het om 'n drama te skryf wat uitdrukking sou gee aan die reële behoeftes en wense van die breër gemeenskap in 'n kontemporêre Suid-Afrikaanse situasie. Die geleentheid het saamgeval met die amptelike inwyding van die Ouditorium op die Hoofkampus waaroor Weideman (1991) in 'n persvystelling berig het. Weideman (ibid.) self het die toneelstuk as 'n werkwinkelproses (eerder as 'n drama) beskou, as **deel van 'n leerproses . . . 'n improvisasieteks wat sy einde eers begin kry wanneer die laaste lid van die gehoor tydens die laaste opvoering in die diskussietyd uitbundig juig, boe of opbouende kritiek uitspreek.** Die aanvanklike werkstitel was *Om te squat*.

Die drama bestaan uit nege tonele waarin die lotgevalle van 'n plakkersgesin uitgebeeld word. Vroeër het die grond wettiglik aan die stamvader, Wisdom, behoort, maar daarna is dit vir verskillende doeleindes deur die regering van die dag gebruik totdat dit uiteindelik vir verdere nywerheidsontwikkeling geadverteer word. Met die herroeping van die **Land Act** eis die plakkersgesin hulle grond terug. Wat hulle gaan doen om die dreigende stootskrapers af te weer in 'n poging om hul woonplek te beskerm, vorm die kern van die verhaal, by monde van die karakters Mama en haar kinders (Witness, Twila en Silence), 'n koor (die Ghetto Blasters), Zap ('n Rip van

Winkel-figuur wat vir dertig jaar geslaap het en in 'n nuwe Suid-Afrika ontwaak), en Oupa, 'n patriarg uit die Noordweste wat Kaap toe kom om sy kind (Bernie) te soek.

In bogenoemde persvrystelling oor die drama word die kerngedagte van die stuk in verband gebring met 'n aanhaling uit die opmerkings van 'n werklike plakkerskampeier uit die veertigerjare:

'We are the birds in the cornfields. The farmer will chase us away, but we settle in another place' (Weideman, 1991f).

Die drama is opgevoer vanaf 24 tot en met 26 September 1991 onder die regie van Madeleine de Vos, en gekoördineer deur Weideman self.

#### **6.7.4.2 Vertelling en voorstelling**

'n Verteller is eksplisiet teenwoordig in die vorm die Ghetto Blasters as 'n tipe Griekse koor wat deur die loop van die hele drama (in elke toneel) teenwoordig is, en die tema (weer eens 'n grondkwessie) konstrueer en spreekbuis van die skrywersideologie word.

Aanvanklik is daar 'n verteller-karakter wat as 'n koorleier funksioneer. Met behulp van vraag-en-antwoord en dikwels met wisselende stemme en in poësie-formaat is die koor deurgaans die stem wat in allerlei variasies opgaan oor onreg.

In die drama is iets van die poëtiese karakter van die vroeëre klassieke Griekse teater terug te vind. Dit Ghetto Blasters se spreekbeurt het dikwels 'n rymskema van gepaarde of kruisrym:

It did not help us to scream  
They murdered our souls  
Extinguished our dreams  
And this is the life they stole . . .  
When words imprison our hearts

Laws that keep us apart  
Justice is no remedy  
At least not to you and me (5).

Tydens die vertelling word die voorstelling met behulp van die mimetiese bygebring wanneer die verteller-karakter vertel hoe Wisdom aan sy einde gekom het:

Verteller (terwyl die ander mimiseer): Nobody knows, party sê . . . sy skoenveters. Party sê . . . sy voet geswik, toe rol hy met die trappe af (2).

In die laaste toneel (63–67) vind die vertelling en voorstelling feitlik gelyktydig plaas: die koor word deel van die antagonis se karakter as hulle die voorwerp van vrees (die naderende stootskrapers) voorstel. Eers word hulle slegs ouditief waargeneem buite sig van die gehoor, en in die loop van die toneel kom hulle dan te voorskyn, opgestel op die kis met wiele waaruit Zap gered is. Die stootskaper se bestuurder blyk Bernie te wees, die seun van Oupa na wie hy in die stad kom soek het. Dat dit juis Bernie is wat die vyand verteenwoordig wat hulle huise kom platstoot, is 'n ietwat oorvereenvoudigde oplossing, maar tog bied dit die moontlikheid op 'n hoopvolle einde aan die drama as die plakkersgesin ook vir Bernie moet verstaan:

Dis my werk – ek word daarvoor betaal. Ek het nie 'n keuse nie, Pa, ek kry net orders. (66).

Die einde is surrealisties van aard as Bernie stadig terugtree, die stootskraper disintegreer omdat die Ghetto Blasters wegbeweeg en aan almal 'n brandende kers gegee as simbool van hoop.

Ook van die ander karakters tree implisiet as vertellers op en neem van tyd tot tyd die vertelling oor deur middel van byvoorbeeld monoloë. So word die gehoor bewus van die plakkersgesin se agtergrond en hulle “private aches” (aanhaling van CB) in Silence se alleenspraak:



Daai agents glo ons nie. Hulle wil ons hier af hê . . . Hulle het vir Mama bitter seergemaak; she didn't sleep at all last night . . . En sy slaap al hoeka so sleg vandat ons weg is by Stinkwater (16).

En dan mimiseer sy 'n toneeltjie asof sy op televisie optree, en die gehoor bewus wil maak van die feit dat sy graag 'n aktrise wil word (16). Ook in die lang telefoongesprek wat Twila met haar vriend Chris het, gee inligting deur oor haar siening van sake. Al word Chris nie deur die gehoor of die leser ervaar nie, kan uit Twila se reaksies afgelei word dat hy haar wil paai.

Die boodskap van die koor in hierdie drama word 'n leitmotiv vir dit wat ontbeer word in woorde/frases soos

Homeless! No place! No land! (2).

Die uitwerking van klank as verwysingsbetekenis op die teaterganger is reeds in die afdeling oor teater tegnieke bespreek. Musiek en klank werk eerder op die emosie as op die intellektuele in, en bekende liedere met woorde word gesing om die dramatiese gebeure op die verhoog te interpreteer. Die ou Suid-Afrikaanse volkslied, "Die Stem" is ironies gelaai en voeg betekenis toe as dit inspeel op die menslike gedrag wat oop is vir verandering:

Ons sal antwoord op jou roepstem, ons sal offer wat jy vra: Ons sal lewe, ons sal sterwe – ons vir jou Suid-Afrika (15).

Die plakkersgesin is bereid om aan die einde van die drama in die pad van die stootskrapers te staan en te veg vir wat hulle s'n is, maar in 'n totaal ander konteks as dié waarin "Die Stem" ontstaan het in die destydse Suid-Afrika. Musiek word hier 'n gelykstellende faktor ten opsigte van verskillende sosiale groepe en daar word aangetoon dat mense van alle tye en stande eintlik dieselfde sensasies, gevoelens en vooroordele het. Op hierdie wyse word die teaterganger bereik omdat musiek die

aktiewe samesnoerder word. Die musiek is betekenisvol en maklik verstaanbaar, en nuwe variasies van ou bestaande liedere soos "Hoe ry die Boere sit-sit so" (45) is prakties verantwoordbaar vanweë die toegevoegde<sup>202</sup> betekenis.

### 6.7.4.3 Karakterisering

#### 6.7.4.3.1 Griekse koor

Tipies van die klassieke koor betree die Ghetto Blasters as die groeps karakter vir die duur van die hele eerste toneel die verhoog met 'n inleidingstoespraak wat 'n besliste impak op die drama het. Vir die duur van die res van die drama bestaan die koor se aandeel uit interludes van sinspreke waarna reeds kortliks in die voorafgaande afdeling verwys is. Hulle tree onder meer as gewete en geheue op:

Het jy vergeet van die BSB?/ . . . Die Hitlers kom en gaan . . .  
(28).

Vele apartheidskwessies waaronder Weideman self gely het, word deur die koor opgehaal, byvoorbeeld die insident met die Wit Wolwe. (In hoofstuk twee het dit ook ter sprake gekom.):

Ek kry 'n klein wit wolfie,  
ek maak hom vir my groot . . .  
en eendag as hy vet is  
byt hy die vyand dood! (53).

(In die bespreking van *My plaas se naam is Vergenoeg*, sal aspekte soos die funksie van die Griekse koor, en veral die begrip *parabasis*, in besonderhede bespreek word.)

---

<sup>202</sup> In die toneelaanwysings word voorgestel dat die woorde verander kan word na Hoe skiet die Boere sit-sit so (45).

#### 6.7.4.3.2 Die triekster-karakter

Vervreemding vind plaas as 'n ongewone karakter in die drama ingebring word. Zap, 'n tipe Rip van Winkel-figuur wat vir 30 jaar lank geslaap het omdat hy deur die destydse amptenare in die laboratorium waar hy gewerk het aan die slaap gespuit<sup>203</sup> is, beklemtoon die teatrale aard van die drama. Die toeskouer word hierdeur bewus gemaak van sy eie ruimte, en word aan die feit herinner dat hy homself in 'n teater bevind en 'n opvoering ervaar.

Zap figureer as 'n tipe triekster-figuur vanweë die grense wat hy oorskry tussen byvoorbeeld lewe en dood, wakker en slaap, hede en verlede. Ook die grense tussen aanvaarbare en onaanvaarbare gedrag word bevraagteken. Die feit dat hy feitlik uit die dood opgestaan het (of soos Sneeuwitjie vir 'n klomp jare geslaap het), maak van hom 'n simbool van oorlewing, selfs met 'n soort oer-onskuld soos Ambrosius en Voete in die tweeluik. Dit laat die ander karakters reageer met angs (toe Silence vir Zap in die kis hoor praat) of met verwondering (Oupa Abram se reaksie toe hy vir Ambrosius in doeke toegedraai langs die vullisdrom ontdek).

Dit blyk dat Zap nie inherent sleg is nie, maar tog pers hy die winkelier Hassan af (55). As triekster verstaan hy anders en neem anders waar. Hy weet van Verwoerd, maar is onbekend met die hedendaagse sosiale konteks omdat hy so lank uit sirkulasie was. Sy karakter het egter nie die dimensies van versierendheid soos byvoorbeeld Sysie in die hoorspel *Sand* nie, en is in dié opsig nie 'n koersaanduider na die onbekende wat voorlê nie. Tog maak Twila die opmerking teenoor Chris dat wat met Zap gebeur het,

only happens in stories (27).

---

<sup>203</sup> Volgens die Neethling-Coetzee-gifmoordsaak is daar mense wat lank reeds bewusteloos in 'n hospitaal lê (Weideman, 2006a:5).

#### **6.7.4.4 Taalgebruik**

Die taal wat die karakters besig, maak hulle herkenbaar as behorende tot die generasie Suid-Afrikaners wat letterlik oor 'n vryheid van spraak beskik, meer as net in die politieke sin van die woord. Meertaligheid is opvallend in die drama. Engels en Afrikaans word deurgaans afgewissel, ook binne een spreekbeurt.

As projek-koördineerder spel Weideman (1991f:1) die doel van die teaterprojek uit: **om die studente die geleentheid te gee om - in Afrikaans en Engels, en waar nodig, enige tersaaklike taal - uiting te gee aan die behoeftes van die breër gemeenskap.**

In die toneelaanwysings word aangedui dat die joernalis-karakter met 'n Engelse aksent praat (56), en dit parodieer die karakter wat as buitestander (maar in 'n bevoorregte posisie), uitroep:

Ons nodig jou; ons nodig elke ene wat onreg ly in hierdie land .  
. . (57).

#### **6.7.4.5 Werkwinkelproses**

Die eerste stap was om 'n werksteks daar te stel, en daar is beplan dat studente wat in die projek belangstel in klein groepies met die dosent en skrywer byeenkom om oor die aard van die drama te besin en praktiese uitvoerbare idees te bespreek. Hierdie gedagtes sou dan deur die dosent en skrywer georden word, en dan by die volgende byeenkoms met studente bespreek en krities beoordeel word. Hieruit sou die werksteks tot stand kom wat al die deelnemers beskou as 'n opvoerbare teks.

Daarná word die oudisies gehou en die stuk ingestudeer terwyl veranderinge aan die teks steeds gemaak word. Die idee is dat die deelnemers, **die wat 'skryf' of 'speel' . . . (hulle) ten volle met die inhoud van die stuk kan vereenselwig** (Weideman, 1991f:1-2).

Uit die werkwinkelproses het dit geblyk dat die meeste studente gevoel het dat die drama hoopvol moes eindig en 'n werklike beleving van 'n veranderende Suid-Afrika moet wees. Weideman (1991f:7) het hierdie aspek as 'n groot uitdaging beskou: **Hieraan sal nog baie gewerk moet word** (ibid.).

#### **6.7.4.6 Tyd- en ruimteaanbieding**

Weideman se dramas speel die verlede teen die hede af. In 'n sinopsis oor die teaterprojek word die tyd as **nou** aangedui, maar word daar gewaarsku teen die gevaar van gedateerdheid in 'n vinnig veranderende staatkundige bestel (Weideman, 1991f:3). Vanweë Zap se terugkeer uit sy dertig jare lange slaap, word twee eras in die drama geprojekteer: die verlede toe apartheid nog aan die orde van die dag was<sup>204</sup>, en die hede, toe die wit regering nie meer die regering van die dag was nie, want as Zap vra of die **whities** nog **rule**, antwoord Silence hom: **Jy't regtig lank geslaap** (24).

Die vertelde ruimte word nie vooraf in toneelaanwysings uiteengesit nie, maar daar kan uit die teks afgelei word dat die tonele afspeel by Mama se hut, in Twila se kantoor, in 'n straat iewers in die middestad waar Witness ander se skoen skoonmaak, en op die vlakte naby Mama se hut waar die stootskrapers dreig.

Die titel *Soos voëls op koringlande* betrek ten sterkste die ruimte, want dit is waaroor die drama gaan, oor mense se ruimte wat bedreig word. Dat daar gedurig aan die Mama se hut gebou word, kry simboliese waarde as dit eerstens verklaar dat die mens die basiese reg het om 'n dak oor jou kop te hê, en tweedens 'n proteshandeling uitbeeld teen die wyse waarop regeerders haweloses en armoede hanteer. In die titel word 'n natuurlike ruimte gesuggereer wat impliseer dat dit as vanselfsprekend aanvaar moet word dat indien mense van een plek af weggejaag word, hulle tog

---

<sup>204</sup> Nou weet ek jy's mal, of jy's dronk. Sharpville happened in 1960, that's a long time ago (18).

iewers anders 'n ruimte in beslag móét neem. Dit word ook geregverdig deur die uitbreiding van die titel na *Soos die voëls van die hemel* (31) deur Witness. Die bybelse verwysing uit die bergprediking van Jesus voeg die betekenis toe van hoop wat die slot van die drama regverdig.

#### **6.7.4.7 Ontvangs**

*Soos voëls op koringlande* word positief ontvang en die taalrykheid van die stuk, asook die **onthoubare karakters** word aangeprys (Botha, 1991). Engels, Afrikaans, en woorde uit inheemse tale word in 'n verskeidenheid van registers en aksente aangewend wat getuig van die karakters se verskillende leefwêreld: die **traktaatjie-Engels** en **koffie-en-beskuit-Afrikaans** van Mama, die Afrikaans met swarttaalbeïnvloeding van Zap, die **gladde straattaal** van Witness, **gelaaide, aggressiewe** uitlatings van Twila, en die **singerige oer-Afrikaanse klanke** waarskynlik uit Namakwaland. Botha (ibid.) is van mening dat die produksie nie foutloos is nie, hoewel hy nie verder ingaan op die tekortkominge nie. Hy som sy geheelindruk van die stuk soos volg op: **goeie teater . . . lewensgetrou, intrigeryk, taalontginnend, met goed omlynde karakteriserings, skouspelagtig, verstaanbaar, vermaaklik . . . ('n) kombinasie van talentvolle, intelligente spelers, vindingryke regisseuse en dan 'n skeppende, geordende gees wat literêre ervaring reg gebruik.**

Van Coller & Van Jaarsveld (2008:159) beskou die drama as deel van WVK-literatuur wat ook 'n universele aanslag het deurdat Mama en die koor – hoewel hulle hul eie verhale vertel – uiteindelik ook die lot van baie in Suid-Afrika, en reg oor die wêreld, verbeeld aangesien plakkery, en so ook die siellose wooneenhede van oral oor die wêreld immers 'n universele begrip verteenwoordig.

Soos so eie aan Weideman se werke, eindig hierdie drama met ondertone van hoop, en die voël as motief sluit hierby aan (Van Coller & Van Jaarsveld, 2008:ibid.).

Silence ervaar dat hulle soos voëls in 'n kou toegemaak word (60), en Oupa verklaar dan later:

As dit die soort van skade is wat hulle 'n man aanrig . . . (moet jy) soos 'n voël op 'n tak . . . plan maak (60).

### **6.7.5 Herberg van die wit madonnas (1991)**

#### **6.7.5.1 Inleidende opmerkings en verhaallyn**

Op 13 November 2007 tydens my laaste besoek aan Weideman tuis in Bellville, het hy persoonlik op my versoek twee dokumente van *Herberg van die wit madonnas* aan my oorhandig: die eerste gedeelte van die drama wat - so word vermoed - die grootste gedeelte van die eerste toneel bevat, en 'n sinopsis (insluitende die karakterbeskrywings) wat 'n werksdokument was en wat 'n beeld gee van die storielyn en boodskap wat die skrywer wil oordra. Hierdie dokumente stem ooreen met dit wat in NALN opgespoor is. Die res van die drama (die daaropvolgende tonele) kon nie opgespoor word nie. *Herberg van die wit madonnas* is in 1991 opgevoer met die inwyding van die aula van die Technikon Skiereiland. Omdat een volledige teks ontbreek, word die verhaalgebeure hierná vollediger uiteengesit as wat die geval was met die ander dramas.

In die bespreking van *Herberg van die wit madonnas* sal dus na die beskikbare gedeelte van toneel een, asook die sinopsis verwys word, en raakpunte wat teruggevind is in Weideman se ander werke, sal kortliks uitgelig word.

In hierdie drama word van die resepsie-benadering afgewyk vanweë die afwesigheid van resensies en artikels, hoewel Van Coller & Van Jaarsveld (2008:160) kortliks daaroor rapporteer.

Alice, aka Madame Rosita, 'n fortuinverteller in haar veertigs, keer na 25 jaar se vrywillige ballingskap terug na haar geboortedorpie, Leliepan. Sy moes as sewentienjarige swanger tienermeisie die dorp verlaat: 'n (a)peritief vir groter

**avonture** (Weideman, 1991c:7). Die vader van haar kind, Basjan wat intussen **B.J.** geword het, (20) was die seun van die destydse vooraanstaande hoteleienaar, ou Basjan Kellerman. Sonder dat B.J. haar herken, bly Alice en haar dogter in sy hotel, en bedags beoefen sy haar beroep vanuit haar karavaan. Hy gee haar toestemming om haar karavaan op die hotelperseel te parkeer en klandisie te trek terwyl sy in sy hotel tuisgaan. Die doel van haar besoek is om wraak te neem vanweë die **vretende obsessie by haar: om hom tot verantwoording te roep** (Weideman, 1991c:2). Sy wag vir 'n spesifieke dag daarvoor: die dag waarop sy en B.J. (toevallig) saam verjaar. In die slottoneel word Alice en B.J. onderskeidelik 42 en 50 jaar oud.

Die drama speel af in die binnehof van die hotel met 'n vasgedraaide waterpomp sentraal geplaas in die middel van die binnehof. Die fiktiewe tydperk strek oor ongeveer 12 uur, en elke uur word deur die horlosieslae van 'n klok aangedui.

In toneel een is Alice alleen in die binnehof. Sy praat kort-kort met haar papegaai wat (onsigbaar vir die gehoor) onder 'n doek in sy koutjie is, en bestel 'n drankie by Boesman, die kelner wat 'n buite-egtelike kind van B.J. blyk te wees, net soos Alice se dogter, Eunice (soos later sou blyk).

In toneel twee, een uur later, gaan Alice af om te verkleed, en Boesman en Eunice ontmoet mekaar sonder die wete dat hulle halfbroer en -suster is. As Alice in die binnehof terugkom, verdwyn Boesman weer skamerig.

B.J. maak sy verskyning in toneel drie terwyl Alice en haar dogter gesels, en merk later op dat hulle albei vir hom bekend lyk: **Laat my dink aan 'n flossie** (Weideman, 1991d:1). 'n Sekere Gareth, 'n koper vir die hotel daag op, en Boesman (op daardie stadium van die manuskrip het Weideman ook die naam **Junior** oorweeg) bied aan om vir Eunice die kerkhof te gaan wys.

Toneel vier speel 'n paar uur later af (ongeveer tienuur die aand) en 'n partytjie is in volle swang: dasse is af, baadjies is uit en die drank vloeï vryelik. Van daardie



stadium af begin Alice om die verloop van die gebeure te manipuleer. Net vir die pret forseer sy vir B.J. om een van sy toertjie te wys. Sy vra hom om die een met die koutjie te doen, en herinner hom slu daaraan dat sy daarvan onthou. Daarmee saam tree die suggestie tot B.J. deur wie Alice eintlik sou kon wees.

In toneel vyf (een uur later, dus elfuur) word die koutjie onthul om die **grynsende kopbeen** (Weideman, 1991d:2) van 'n papegaai te ontbloot. B.J. is ontsteld en blameer Boesman. Alice begin dan voluit met haar aanslag en herinner hom daaraan dat hy altyd die blaam op ander geplaas het. As waarsegster bied sy aan om haar mede-partytjiegangers se drome uit te lê, en kom met **gruwelike waarhede van die self** uit, asook van die ander karakters van die dorp. Toneel ses begin met 'n oënskynlike vrolike atmosfeer as B.J. gewilde liedjies uit die sestigs speel en Boesman en Eunice van die begrafplaas af terugkom en duidelik op 'n speelse manier intiemer met mekaar verkeer as voorheen. Van die ander karakters se entoesiasme begin een vir een taan. Alice bied aan om die klavier oor te neem en val weg met die dodemars tot ontsteltenis van B.J. Dit is immers sy verjaarsdag.

Die voorlaaste toneel (toneel sewe) speel af **lank ná middernag** (Weideman, 1991d:2) met net Alice, Eunice en B.J. wat oorgebly het. B.J. het Santi (een van die vrouegaste) na sy kamer toe gedra en toe hy terugkom, herinner Alice hom hoe hy haar wat Alice is destyds, toe sy pa, ou Basjan, nog die eienaar was, na sy kamer toe gedra het as sy al aan die slaap was, terwyl haar eie pa (ou **Johnny Walker**) in die kroeg besope gesit het.

Na dié openbaring dring Alice daarop aan dat Eunice ('n suksesvolle aktrise) die **script** bring sodat hulle vir B.J. die toneel kan uitspeel as **ons geskenk aan jou** (Weideman, 1991d:4). Op B.J. se vraag wat hulle gaan speel, antwoord Alice hom dat dit oor 'n ritueel gaan rondom die handpomp. Die toneel eindig as Alice begin om B.J. by die toneelspel te betrek en hy besef dat hy die giftige water van die pomp wat lankal in onbruik is, saam met sy whiskey ingekry het.

In die slottoneel (toneel ag) is dit 04:00 voormiddag. 'n Silhoeët van iemand (Boesman) wat aan die swaaiende kerkklok hang, word vir die gehoor sigbaar. Die klok wat deur die loop van die drama telkens op die uur gelui het, lui nou aanhoudend totdat die gehoor die teater verlaat het.

Weideman (1991d:5) het verskillende moontlikhede vir 'n einde van die drama aangedui: moet Alice net één sin sê, of moet sy in die glasbal staar asof sy haar eie voorspelling soek?

Die enigste manier waarop 'n mens kan verhoed dat . . . 'n voorspelling waar word . . . is om dit óór te speel (ibid.).

#### **6.7.5.2 Raakpunte met van Weideman se ander werke**

Hierdie drama vertoon merkbare tematiese en stilistiese ooreenkomste met van Weideman se ander werke. Veral ooreenkomste met *M29*, 'n *Smeerige geskiedenis*, *Gyselaars* en *Soos voëls op koringlande* ten opsigte van die polities gekleurde tema, asook terugkerende motiewe en karakterisering, val op. Die titel van die drama word verantwoord deurdat dit ook die naam van die hotel is, te danke aan die lieflei net buite die dorp, wat vir 'n kortstondige tyd van tien dae per jaar oortrek is met die lelies, en 'n toeriste-aantreklikheid geword het.

Die karakters in *Herberg van die wit madonnas* was moontlik voorlopers vir Weideman se bekroonde roman, en ondertone van veral *Die onderskepper*, of *Die dorp wat op 'n posseël pas* is opvallend. Net soos die opgedroogde put in die roman, *Die onderskepper*, die middelpunt van die dorp is, is die stukkende handpomp die middelpunt van die stel, en net soos Piet Hoed se toneel in die roman op die dorpsplein by die put afspeel, dans Sysie en Sprinkaan 'n makabere dans om die vasgedraaide handpomp (8). En net soos die die toegemesselde put simbolies was vir die onregte wat dig gehou is, is die handpomp 'n metafoor vir dit wat met Alice en haar pa, Johnny Walker gebeur het, in Sysie se woorde:

Soos die ding met Alice. Toegestop. Vasgedraai met bloudraad (16).

Dié myndorpie wat toenemend bouvallig raak (soos Salpeterput in *Die onderskepper*) is tekenend van wat so dikwels met plattelandse dorpie in Suid-Afrika in die vooronafhanklikheids-era gebeur het. Weideman (1991c:2-3) stel dit so: Dit is tekenend van die soort melaatsheid wat die Suid-Afrikaanse platteland tans (teen die einde van die eeu, aan die vooraand van 'n 'nuwe Suid-Afrika') kenmerk. Dwarsdeur die stuk is sprake (suggesies) van agteruitgang, verval en vrese.

Wat karakterisering betref, roep die jong Alice beelde op van die Sybokkie-karakter (beeldskoon en die ikoon van menige jong seun op die dorp), terwyl Sysie en Sprinkaan met hul dansery (wat herinner aan die toneelstuk van Piet Hoed) sekere waarhede waaroor daar in die verlede geswyg is, aan die lig bring.

Ook met die radiodrama *Sand*, is die ooreenkomste duidelik: Sysie en Sprinkaan is triekster-figure wat mekaar eggo soos Sysie, wat in *Sand* aanwesig is, en in beide die werke word hierdie figure se ouderdom as onberekenbaar aangegee. In *Herberg van die wit madonnas* se beplanning beskryf Weideman (1991c:8) die Sysie- en Sprinkaan-karakters as (d)orpsbedelaars en 'mistici'.

Tipies van Weideman kom die onreg van die dominante groep (in hierdie drama verteenwoordig deur die B.J.-karakter) teenoor diegene wat as die vooraf-benadeeldes bekend staan, ter sprake. "Regstellende aksies" (aanhaling van CB) moet plaasvind, en gepaardgaande hiermee word die probleme uitgebeeld van die vooronafhanklikheids-era toe vele verontregtes op die periferie van die politieke arena gestaan het en gewag het vir verandering. Deur die karakters van Alice en die afwesige karakter van haar pa, die afgestorwe Johnny Walker, asook die mistieke (tipies Weideman) triekster-cum-nar-karakters, Sysie en Sprinkaan, klink die stemme van die verontregtes op. Ook ekologiese kwessies soos die natuur wat bedreig word,

versinnebeeld deur die bome wat uitgehaal is, en die omgewing wat vrot geboor is, word later teruggevind in *My plaas se naam is Vergenoeg*.

Hierná sal die vertelling en voorstelling sowel as die karakterisering in een afdeling bespreek word omdat die triekster-karakters so nou met die vertelling verweef is.

### **6.7.5.3 Vertelling en voorstelling, karakterisering: die triekster-karakter**

Reeds in die toneelaanwysings van die werksdokument word 'n vertellerstem gehoor as die karakters geskets word. Alice word beskryf

as treffend in swart geklee; . . . 'n definitiewe kontras met die witgeverfde balustrade en die wit ameublement (2).

Die twee triekster-karakters, Sysie en Sprinkaan tree as 'n tipe Griekse koor op en word in die eksposisie van die drama gekonstrueer. Behalwe inligting oor tyd en ruimte word daar inligting gegee oor karakters, uitgelap en oordele gevel, byvoorbeeld oor B.J.:

SPRINKAAN: 'n Kellerman bly maar 'n Kellerman!

SYSIE: Já . . . Basjan Kellerman. Dink ons weet nie van al jou dinge nie! Jou streepsak is vol.

SPRINKAAN: Is nie 'n streepsak nie. Is báál. (7)

Kommentaar word gelewer oor Alice se kinderjare:

SPRINKAAN: Hy't haar alleen grootgemaak: so, man-alleen. Seker dié . . .

SYSIE: Seker dié.

SPRINKAAN: Was nie 'n lewe vir 'n meisiekind nie (6).

Hoewel Alice vir Sysie en Sprinkaan sigbaar is, is sy nie van hulle bewus nie. Hulle eggo Alice se gedagtes en inisier selfs (soos 'n spookstem) haar vertellings. As sy nadink oor die verval van die ou dorpie waar sy lank gelede gewoon het, vind die volgende dialoog plaas:

SYSIE: Haar ampers nie geken nie! . . .

ALICA: Of ek die plek nog ken? . . . Dis nie die Leliepan van tóé nie!

SPRINKAAN: Nee ... die dorp sleep nog so aan op sy manier.

SYSIE: Ai, my oudietjie; hy't darem teruggeval!

ALICE: Het die plek nie verval nie! . . . (10, 11).

Daar is reeds in 6.3.6.4 gewys op die rol van rituele en die veelvuldige gebruik en manipulasie van simbole. Wanneer die dansritueel deur Sysie en Sprinkaan uitgevoer word en Alice op 'n hartseer trant vertel hoe sy en haar pa destyds deur die mense van die dorp uitgeskuif is, vind die vertelling en voorstelling simultaan plaas (13-14). Die ritueel wat deur die dans uitgebeeld word, onderlê verskillende vlakke van sosiale sisteme. Vir Sysie en Sprinkaan het dit soms brood op die tafel beteken as hulle vir die gaste gedans het, en laasgenoemde vermaak het (6). Die dans roep ook dieper, donkerder assosiasies op, en wys vooruit na die ritueel wat rondom die handpomp voltrek gaan word as Alice vir B.J. 'n toneelteks in die hand stop en hom dwing om die onreg wat hy destyds gepleeg het, uit te speel. Die ritueel met die handpomp roep talle moontlikhede op: dit sou die selfhelp-seksdaad van masturbasie kon suggereer, en/of die ritueel om die gifbeker te ledig. Kuns is boos.

Die trieksters word tussenganger tussen die toeskouers en die ander karakters, en hul spesiale verhouding met die toeskouers blyk uit die toneelbeskrywing wat hul aktiewe toetrede tot die optrede uitbeeld:

SPRINKAAN EN SYSIE begin met 'n ritmiese wiegbeweging uit hul 'slaap' wakker word; gee kekkellaggies, duidelik vir die gehoor bedoel (4).

'n Kontrak word met die toeskouers aangegaan dat hulle van daardie moment af die vertelling sal waarneem. Hulle word die rigtingwysers in die rol van “alwetende” (aanhaling van CB) vertellers wat die onreg wat gepleeg is, moet naspur en uitwys. Daarom por hulle Alice aan om te onthou en waarsku hulle haar teen gevaarlike situasies soos wanneer Basjan haar weer probeer verlei tydens die sterrekykery:

BASJAN (sorg dat hy ALICE in die proses omarm): Kom ek help jou. Kyk fyn.

SYSIE: Kyk fyn, Alicie, kyk fyn.

SPRINKAAN: Vir hom moet jy met 'n hout-oog kyk.

SYSIE: Sal sy vergeet het? Dis dan hoekom sy teruggekom het (24).

Tipies van die trieskters is die liminale ruimte waarin hulle beweeg. Die gehoor maak vir die eerste keer met hulle kennis as hulle tussen lappe en blare uit hul slaap skynbaar huisloos en iewers tussen die gebied van beskawing en natuur ontwaak (2).

Hulle verwissel van rolle: dán is hulle **beroepsbedelaars** (2) wat die dorp se mense probeer vermaak in ruil vir geld, en dán is hulle narrefigure (“court jesters”) wat die hotelgaste probeer vermaak in ruil vir wat na hulle kant toe mag kom (6). Hulle verteenwoordig die misterieuse wat vooruit kan sien wat tussen B. J. en Alice gaan gebeur (22), en die bouse met hul heksagtige kekkellaggie (4).

#### **6.7.5.4 Tyd- en ruimteaanbieding**

Ruimte en tyd word geïntegreerd aangebied as die kerkklok se uurlikse gelui nie net die onverbiddelike voortgang van tyd en die naderende uur van rekenskap uitbeeld nie, maar ook die milieu van die plattelandse dorpie wat oorheers word deur die onstuitbare gang van gebeure. Die kortstondige tien dae waartydens die Wit Madonna-lelies blom en wat die aan- of afwesigheid van besoekers aan die dorp bepaal, is 'n verdere aanduiding van die dorpsbewoners se uitgelewerdheid aan tyd en ruimte.

Aan die einde van die drama, as dit blyk dat Boesman homself opgehang het en B. J. die gifbeker geledig het, verklaar die langdurige gelui van die klokke (totdat die laaste toeskouer die ouditorium verlaat het) die voortgang (en moontlik die herhaling) van gebeure soos dit op die verhoog uitgebeeld is.

## **6.7.6 My plaas se naam is Vergenoeg (2005)**

### **6.7.6.1 Inleidende opmerkings en verhaallyn**

Die Sanlamprys vir Teater (SPAT<sup>205</sup>) is in 2004 toegeken aan George Weideman vir sy drama, *My plaas se naam is Vergenoeg*, en is tydens die Volksblad-kunste fees in Bloemfontein<sup>206</sup> aan hom oorhandig. Op daardie stadium was die totale prysgeld 'n bedrag van R250 000<sup>207</sup>, en is verdeel tussen die beste dramaturg (Weideman), die beste regisseur (Johan Esterhuizen) en die beste akteur (Jacky van den Heever wat die rol van Grace Boois gespeel het). Die wendepartement van die betrokke universiteit (die Universiteit van Stellenbosch) het 'n verdere R100 000 gekry.

Die voorwaarde gekoppel aan die prys is dat die stuk by twee ander kunstefees opgevoer moet word. Die finaliste is gekies op grond van die oorspronklike Afrikaanse dramatekste van skrywers aan 'n dramadepartement, 'n universiteit of 'n universiteit vir tegnologie in Suid-Afrika. Die Sanlam-prys, soos die Kampustoneel-kompetisie (wat in die 1990's ophou bestaan het), is ingestel met die oog op die bevordering van studentetoneel en die skep van nuwe dramatekste (Coetser, 2006:19).

---

<sup>205</sup> [http://www.artzone.co.za/template\\_level2.asp?parentseq=3640](http://www.artzone.co.za/template_level2.asp?parentseq=3640). Ook [www.sanlam.co.za](http://www.sanlam.co.za) onder "Kompetisies". SPAT is vir die eerste keer in 2004 toegeken. Die dramaturg Pieter Fourie was die hoofbeoordelaar.

<sup>206</sup> *My plaas se naam is Vergenoeg* is ook opgevoer tydens die Burger Suidoosterfees by die Skiereilandse Technikon, Bellville.

<sup>207</sup> In 2008 het die prysgeld R 270 000 bedra.

Slegs vier stukke word gekeur om voor 'n paneel beoordelaars opgevoer te word (Du Plessis, André-Pierre, 2005).

Grace Boois, 'n nie-blanke plaashulp, is gebore op die plaas Vergenoeg, en wil haar seun Whitey (waarskynlik 'n vigsslagoffer) ná sy dood op die plaas laat begrawe. Die witmense, Jan en Ans Veldsman is egter in besit van kaart en transport van die grond, en weier Grace (wat op historiese oorwegings aanspraak maak op die grond) se versoek, aangesien hulle glo dit sal 'n presedent skep wat later sal handuit ruk. Grace besluit om haar saak in die hof (tydens 'n ongespesifiseerde kommissiesitting) te gaan beveg, maar verloor die saak op grond van 'n tegniese regsaspek: jy mag wel jou religieuse oortuigings uitleef wanneer jy jou geliefdes begrawe, maar oor die plek waar hy of sy begrawe word, het die naasbestaendes nie vrye keuse nie (74). Die uitspraak is gegrond op 'n werklike hofuitspraak wat in 'n koerantberig in *Die Burger* verskyn het (De Bruin, 2001).

Die aktuele vraag in die Suider-Afrikaanse konteks staan sentraal in hierdie drama: aan wie behoort die grond eintlik?<sup>208</sup> Die Veldsmans is volgens die hof die wettige eienaars (18), terwyl Grace se verweer is dat die Boesmans ook aanspraak kan maak op eienaarskap<sup>209</sup>, hoewel dit destyds informeel gedoen is deurdat hulle hul eienaarskap aangedui het deur klippe op die bepaaldes gebied uit te pak (18-19). Ook die Namas het destyds op die plaas, toe bekend as /Gôan-//goes, oorgestaan (22). Selfs die diere eis reg op die grond op, en die grondkwessies gaan oor in groenkweessies, want 'n verduideliking word van die mens geëis oor die lot van die byna uitgestorwe spesies soos die Dik-Dikkie (73).

---

<sup>208</sup> Ook in prosawerke soos *Agaat* (Marlene van Niekerk) en *Disgrace* (J. M. Coetzee).

<sup>209</sup> Op humoristiese wyse word daar gestel dat die Boesmans wel kaart gehad het, maar nie transport nie (18).



Behalwe die grondkwessie word ook rassekwessies in die drama betrek: die pa van Grace se seun Whitey, is Ouboet, die broer van Jan Veldsman, maar anders as sy jonger broer, het Ouboet minder standvastige beginsels. Die storie word verder gekompliseer deurdat daar beweer word dat Whitey vir die brand verantwoordelik was waarin Ouboet omgekóm het (11-12). Whitey sterf uiteindelik in die tronk, vermoedelik, volgens Petrus, Grace se broer, aan die gevreesde opvreetsiekte (30).

Boonop is Jan en Ans kinderloos (15). As oplossing hiervoor het die matriarg, Grieta (Jan en Ouboet se ma) aan Ouboet voorgestel dat hy – volgens die Bybelse opdrag – as sy broer se lossers moet optree, en 'n kind by Ans verwek (55). In plaas daarvan om vir Vergenoeg 'n wit erfgenaam te verwek, verwek hy toe by Grace 'n kind wat nie geskik bevind word as erfgenaam nie, hoewel hy, ironies genoeg, die naam Whitey het. Die erfgenaam word verwerp.

#### **6.7.6.2 Vertelling en voorstelling**

Die aanwesigheid van 'n verteller (of vertellers) in die Weideman-dramas is (soos in die geval van sy prosa) 'n komplekse saak. Altydanders, die (v)ormverwisselaar (7) figureer as die primêre verteller en gee opsommende inligting oor die tyd en ruimte:

Sewe jaar ná die brand. Hierdie storie vat ons oor ver paaie tot diep in die Agterveld, tot by Vergenoeg. Dis 'n grensplaas en dit lê teen 'n oorgrenspark (14).

Ook sy tekening van die ander karakters se persoonlikhede plaas sy vertellersrol op die voorgrond. So beskryf hy Petrus, die plaaswerker, as hy vir die eerste keer in die kollig verskyn:

Hy wat elke vuurklip en elke haakdoringbos op Vergenoeg ken. Einste Petrus wat vir Jan Veldsman gewys het waar ou Yster die wilderaap grou . . . (15),

en later weer:

Kyk, dour kom Petrus. Grace se broer. Wat op die plaas agtergebly het (28).

Maar terselfdertyd is Altydanders ook spelende karakter, en hy groet Petrus:

Mi're, oompie Petrus! (28),

en 'n gemoedelike toneel word daarna voltrek.

Altydanders skep die indruk van 'n ingewyde verteller wat oor tyd en ruimte heen vertel, een wie se oordele die toeskouer kan vertrou. Die feit dat hy meer as een rol vertolk, en die gehoor oor sy verskillende rolle inlig, sou hierdie vertrouwe kon versterk ten spyte van sy rol as trieskster, en een wat van vorm kan verander en wat die grense tussen waarheid en illusie kan laat vervaag. Wanneer hy die gehoor aanspreek, beweeg hy self uit die storie uit en funksioneer hy op 'n ander narratiewe vlak.

Brink (1989:148) noem die moontlikheid dat verskillende vertellers wat mekaar se weergawes relativeer, kan dui op 'n "onbetroubare" verteller (wat ook die pikareske element rakende vertelstrategieë oproep). Wanneer ironie ter sprake kom, kan die leser (en in die geval van die drama, die toeskouer) 'n onderskeid tussen vertellers bemark wie se narratiewe wêrelde net nie op mekaar pas nie. Deur die loop van die handelingsgebeure in *My plaas se naam is Vergenoeg* word dit deur meer as een verteller gestel dat Grieta deur die gemeenskap gehaat en vermy is (16-71). Tog, vertel Kobus (wie se rol deur Altydanders gespeel word) in die grafbrief aan sy ma van al die baie mense wat op die begrafnis was (76-77). Die ironiese is dat Kobus se brief aan die einde van die drama 'n net te ideale beeld voorhou wat die toeskouer

moeilik kan versoen met dit wat deur die loop van die drama oor Grieta<sup>210</sup> gesê is. Dit is nie 'n fout in die drama nie, maar wys ironies uit dat Grieta se eie familie haar waarskynlik nie so goed begryp het soos die werkers op die plaas nie.

*My plaas se naam is Vergenoeg* vertoon verder kenmerke van 'n getuienisdrama (**testimony play**) deur die hofsaak wat afspeel as deel van die handelingsgebeure. Deur middel van die hofsitting word 'n uitbeelding gegee van 'n vertelling wat objektief van aard is, en die implisiete toeskouers is die getuies en toehoorders van (en daarom as't ware deelnemers aan) die hofsaak. Weideman vermy egter die slagat om nie die dialoog as 'n absolute geskiedkundige weergawe te laat verval nie, maar deur middel van die motto's vooraf asook die proloog, koppel hy dit aan gebeure uit die verlede, en verleen op hierdie manier geloofwaardigheid aan die hofgebeure:

KOMMISSARIS: So, u grond u aansprake op die geskiedenis.

GRACE: Op nou die dag, Meneer – en op lank terug. Lank terug het 'n groepie Namas met hul vee by /Gôan-//goes gestaan.

KOMMISSARIS: En dis waar die graf met die twee-en-dertig kruise staan . . . ?

GRACE: Ja, dis bloedklippe, meneer (43).

Grondbesit is steeds in die tiende jaar van die nuwe millennium 'n sensitiewe saak, hoewel die rolle nou omgekeer is, en daar deur die wit minderheidsgroep soms gevrees word dat hul grond onteien sal word (soos wat die afgelope dekade in Zimbabwe gebeur het).

---

<sup>210</sup> Altydanders vertel aan die gehoor van oorlede Grieta Veldsman: Moet jou nie laat verblind deur die blomme op die kis nie. Jy sal nog die storie daarvan hóór (16).

Weideman hanteer die ou tema van grondbesit telkens vernuwend. In sy tweeluik, en *Soos voëls op koringlande*, sowel as in *My plaas se naam is Vergenoeg* gaan dit vir die karakters oor grond. In laasgenoemde drama gaan dit vir Grace oor die wegtrek van die heimat na elders, maar 'n nuwe invalshoek word betrek: die groep wat onder die vorige regime die dominante, bevoorregte groep was (die witmense) trek ook nou weg. Daar word byvoorbeeld in die drama melding gemaak van die Hollenbachs – met die gesofistikeerde klassieke klankie wat aan 'n groot komponis herinner. Tog, uit die minder gesofistikeerde eerste gedeelte van die samestelling word “vlug” (aanhaling van CB) verstaan: die Hollenbachs het immers Australië toe getrek (38).

Skuld kom weer eens ter sprake deur die hernude behepthed met die Boesmans en historiese figure soos Saartjie Baartman, soos blyk uit een van die talle kere dat Altydanders (in die rol van Grace) in die hofsaak tussenbeide tree:

ALTYDANDERS: Maak of hulle alles oor ons weet. Wat weet hulle van Riemvasmaak? Van Bosluis en van Lekkersing? Van kroongrond en beloftegrond? Daar's mense wat in raadsale praat oor ons, wat nie onse storie ken nie, Meneer. Skielik wil almal blomme bring vir Saartjie Baartman. Dis mos lekker, dan kan hulle vergeet van al die ander Saartjies. (*Wag.*) Daar was tye toe Boesman en Nama aartsvyande was, net soos wat Duisman en Boesman dit was, en Boer en Oorlams. Daar was tye wat ons niks van mekaar wou weet nie. Meneer. En daar was tye wat ons dinge van mekaar geleer het (41).

Deur rapportering moet die gehoor subtiel gelei word om die metodes te eien waarvolgens die drama gekonstrueer word om sodoende die verhouding tussen representasie van die werklikheid en die werklikheid self te snap (Young, 2009:75). Die gehoor moet in staat kan wees om die produksie as 'n vorm van kuns te verstaan en nie as 'n weergawe van 'n onmiddellike onderhoud of stuk getuienis nie. Die skrywer se intensie verkry tog uiteindelik 'n neutrale posisie in die verloop van die

gebeure as die kommissaris-karakter aan die einde van die drama sy uitspraak lewer, die gehoor met botsende emosies laat en sodoende 'n volmaakte platform vir openbare debat of dialoog skep.

Die tussenwerpseltonele (in a-chronologiese volgorde) skep die indruk van fragmentering en gee 'n montage-effek aan die vertelling deurdat verskillende ruimtes en bykomende filmiese projeksies mekaar afwissel en verskillende eenhede van gebeure, tyd en plek dikwels simultaan uitgebeeld word. Afgesien van die twee nuutste hedes (die hofsitting en die diere wat deurlopend in die hede op die gebeure kommentaar lewer), word nóg minder resente hedes (byvoorbeeld net kort vóór en ná die brand, en nóg later wanneer Grace by Jan en Ans pleit), asook ag terugflitse<sup>211</sup> uitgebeeld. Die vroegste gebeurtenis (die moord op die Nama-kindere) word eers in toneel IV uitgebeeld, terwyl die nuutste hede (die hofsitting) in flardes in tonele II, IV, V, VII, VIII en IX aangebied word.

In *My plaas se naam is Vergenoeg* vind vervreemding plaas deur die benutting van die toneel-binne-toneel-praktyk, hoewel dit nie so eksplisiet as deel van die tema aangewend word soos in byvoorbeeld *Gyselaars* en *Herberg van die wit madonnas* nie. Altydanders funksioneer as 'n tipe akteur-karakter wat geen geheim daarvan maak dat hy verskillende rolle speel nie. So kondig hy aan dat hy die klein rolletjie van Kobus, Grieta se seun sal speel:

ALTYDANDERS: Dis nou die lewende mense. (Swaai om asof iets hom byval.) Amper vergeet ek. Daar's nog Jan en Ouboet se middelste broer ook. Kobus. Bloemis in die stad. Skryf aaneen briewe vir sy ma, maar kom nooit huis toe nie. Maar hy

---

<sup>211</sup> Die vroegste tot die laatste terugflitse word opeenvolgend uitgebeeld in Tonele IV (moord op die Nama-kindere), II (die jong Jan en Ans), V (Grieta konfronteer die jong Ans oor haar kinderloosheid), VI (Ouboet, alias Altydanders probeer Ans verkrag en verkrag dan vir Grace en verwek so vir Whitey), III (Grace soebat by Jan en Ans), IX (Grieta se begrafnis).

speel net 'n klein rolletjie. Of liewers: *ék* speel sy rolletjie. (Staan op.) En dan is daar die dooies (16).

Op ander momente vervorm hy homself eenvoudig tydens die afspeel van 'n tussenwerpseltoneel en speel onaangekondig 'n ander rol (van byvoorbeeld die jakkalsie wat Ans optel en huis toe neem).

Soos wat die toeskouers vir die speler “onsigbaar” (aanhaling van CB) is volgens die teaterkonvensie van die denkbeeldige vierde muur, is die dierekarakters vir die menskarakters onsigbaar. Soms kom dit voor asof hierdie vierde muur vir 'n wyle versteur word as Altydanders die onderverhoog betree en sigbaar en blatant die rol van Grace oorneem en vir die kommissaris sê: *Daar’s mense wat oor ons praat, bó-oor ons koppe praat* (40), en die kommissaris dan met 'n teenvraag (*Bo-oor?*) reageer asof hy nie verstaan nie. Dit skep die indruk dat Altydanders die karakters op die onderverhoog wil wakkerskud om hulle aandag te vestig op die onsigbares (en vir die menskarakters, die stemloses) op die bo-verhoog. Dit word kommentaar op sigself. *Daar’s mense wat oor ons praat, bó-oor ons koppe praat* kry 'n veelvoudige betekenis: eerstens dat daar nog lewende wesens iewers is (op die bo-verhoog in hierdie geval) wat 'n rol speel, tweedens dat daar *oor ons* (en nie *met ons* nie) gepraat word, en derdens dat dit wat gesê word nie die ander bereik nie omdat dit nie binne hulle ervaringswêreld val nie.

Danie Botha<sup>212</sup> lewer op aanvraag van Weideman per brief kommentaar op die werksmanuskrip, en noem die diere **draers van gedagtes oor die ekologie**. Hulle kom in opstand teen die mens se vernielsugtigheid as hulle Jan se pa veroordeel wat destyds die bloedstene gemyn het en die omgewing bederf het met geroeste masjiene wat nog daar rondlê (23). Hulle word ook die stem wat opklink vir hulself as diereryk as hulle om vergelding roep met hul slagspreuk:

---

<sup>212</sup> 'n Brief gedateer 18 Oktober 2002, NALN Ms 4019/2006/842.

## Vra vir Dik-dik! Vra vir Dik-dik. Vra vir Dik-dik! (70).

Vertelling en voorstelling wissel mekaar deurentyd af. Die dierekoor in *My plaas se naam is Vergenoeg* verbreek die dramatiese illusie deur middel van 'n reeks tonele agter die gaasdoek wat die handeling van die menskarakters naboots en die twee tonele speel gelyktydig af. Die ingebedde tonele het tematiesse verbande en vervul soms 'n eksposisionele en soms 'n motoriese funksie. So 'n ingebedde toneel, byvoorbeeld oor Grieta se begrafnis, word uitgebeeld as 'n terugflits as die diere die begrafnis naboots deur 'n kis tussen die stellages deur te laat sak, en as Bobbejaan en Ystervark baklei oor 'n geelwortel, en Ieternagô, Skerpioen en Aasvoël onderskeidelik daarop kommentaar lewer:

Julle stry oor onbenullighede. Julle word net soos die vurkbene, (d)ie vurkbene is aléwig aan die kyf, (m)eeste van die tyd oor grond. Belaglik! (40).

Net daarna volg die toneel waarin die hofsak voortgesit word. Die hofsitting in *My plaas se naam is Vergenoeg* beeld 'n objektiewe vertelling uit, en die implisiete toeskouers word die getuies.

Die ingebedde tonele agter die gaasdoek situeer die verteller ten opsigte van tyd en ruimte, wat meebring dat vertelling en voorstelling simultaan plaasvind. Terwyl Altydanders as Petrus se gewete in die hofsitting vir hom daaraan herinner hoe Oubot destyds vir Grace in die rivierbedding voorgelê het, doen Bobbejaan 'n verleidingsdans en beweeg agter die gaasdoek in vir 'n verkragtingstoneel (42-43). Daardeur word die storie gedramatiseer en die indruk geskep dat daar vertel word terwyl die storie hom voltrek. Deur so 'n voortdurende **inzoom en uitzoom** (Brink, 1989:161) word die narratiewe prosesse in die drama deur middel van ingebedde tonele ervaar.

Die Altydanders-figuur tree as verteller op. As 'n tipe seremoniemeester (hoewel onsigbaar vir die menskarakters), stel hy die karakters bekend en lewer dikwels

blatant oor hulle kommentaar. In die laaste toneel (76-77) waar hy die rol speel van Grieta se bloemisseun Kobus, funksioneer hy as interne verteller wat 'n oorsigtelike blik wil gee omdat hy deur die karakters van die hoofstorie as die afwesige karakter in die hofsitting ervaar word en buite die verhaaldeure van die storie bly. Daarom sou hy op die afstandelike perspektief van 'n eksterne verteller kon aanspraak maak. Hoewel die drama 'n oop einde het wat dalk onbevredigend ervaar sou kon word (sonder 'n oplossing vir Grace se probleem), verhoed hierdie roerende toneel waarin die grafbrief voorgelees word dat die storie stol. Die sagte en simpatieke uitkyk op die karakters asook die humor daarin dra by tot 'n meer bevredigende oplossing. Dit ontaard egter in ironie omdat Grace vroeër in die hof 'n heel ander prentjie van Grieta se begrafnis geskilder het (70) wat dramaties verskil van die aandoenlike toneel wat Kobus in sy grafbrief aan sy ma beskryf het. Dit sou impliseer dat Kobus opsetlik 'n droomwêreld in sy brief geskep het en die prentjie gerekonstrueer het van die ideale begrafnis wat hy graag vir sy ma sou wou hê.

Musikale insette dra primêr by tot die vertelling in *My plaas se naam is Vergenoeg*. Die Suid-Afrikaanse FAK-liedjie “Vat jou goed en trek”<sup>213</sup> word as leitmotiv gebruik (De Villiers, 1961:506). Daardeur word een van die hoofmotiewe, naamlik grondbesit, geopper, kritiek word uitgespreek en 'n identiteitsgevoel word aangewakker. Hierdie eenvoudige lied het 'n ironiese impak omdat dit 'n simplistiese maar diepsnydende politieke en filosofiese boodskap met verreikende gevolge uitsing. Die volksliedjie (waarskynlik minder bekend onder die nuwe generasie) met sy betreklik eenvoudige struktuur (majeurmodaliteit en enkele sinsfrases) word kragtig aangewend ter wille van die boodskap. Die melodie waarvan die hoogste en laagste note gemaklik binne een oktaaf voltrek word, maak die wysie geskik vir die meeste stemme.

---

<sup>213</sup> Musikaal verwerk deur G.G. Cillié, maar die oorsprong van die woorde is onbekend.



Omdat die lied relatief bekend is, dien dit as interteks, en verruiming van interpretasie vind plaas. Nancy Guy (2008:67), 'n etno-musikoloog, wys daarop dat die interpretasie van musikale betekenis vanweë die interaksie tussen musiek enersyds, en vertolker, teks en konteks andersyds, 'n vloeibare, interaktiewe en akkumulatiewe proses is. Grade van bekendheid en intensiteit van emosionele reaksies by die gehoor wissel na gelang van 'n ingewikkelde vermenging van faktore wat onder andere ouderdom, etnisiteit, politieke gesindheid en sosiale klas insluit (ibid.). Hiervolgens sou “Vat jou goed en trek” in *My plaas se naam is Vergenoeg* beskou kon word as 'n uitbouende simbool (“elaborating symbol” teenoor 'n opsommende of **summarising symbol**) wat die begrip van die komplekse en onwillekeurige gevoelens en idees in die hand werk. Die lied is in so 'n mate bekend dat die fluitspel waarmee die eerste toneel (9) open (hoewel aanvanklik skaars herkenbaar volgens die toneelaanwysings), assosiasies by die gehoor sou oproep sonder dat die liriek op daardie stadium ter sprake kom. Daardeur word gevoelens vir die self verstaanbaar en kan met ander daarvoor gekommunikeer word.

Die lied se liriek word feitlik nooit met die oorspronklike woorde in die drama aangebied nie. Die laaste reëls varieer telkens van die een dramatiese gebeure na die ander en word kontekstueel aangepas. Soms is dit **anderman se goed** (grond) waarvoor gestry word en soms is dit **anderman se kind**. Oor Whitey (Grace se kind by Ouboet) word gesing:

Dis nie myne nie, dis nie joune nie – anderman se kind wat ons oor stry.

Soms word dit op 'n vrolike trant gesing (deur Altydanders en die diere) byvoorbeeld waar Jan en Ans saam in die veld is en die lied Jan moet ondersteun in sy pogings om Ans op te beur (23). Die drama eindig egter met 'n elegiese variasie met treurige mineurklanke van “Vat jou goed en trek” wat deur Altydanders op sy fluit gespeel

word. Direk ná die fluitspel sing die diere die lied weer (77), wat as uiters roerend deur die teatergangers<sup>214</sup> ervaar is. Deur die lied word 'n brug tussen die verlede en hede gebou en nader beweeg aan alternatiewe sienings. Die oorspronklik Afrikaanse woorde<sup>215</sup> impliseer reeds kritiek, naamlik 'n ongenaakbaarheid teenoor diegene wat (liggaamlik) afwyk van die normales, en tot die periferie van die samelewing uitgestoot word. Die kernboodskap van die lied word in die hofuitspraak gevind as Grace haar saak stel hoekom sy haar kind op die plaas wil laat begrawe (36-37).

Behalwe “Vat jou goed en trek”, word ook die “Duitsweswals” ingebring, aanvanklik ter wille van 'n onskuldige wals (Jan en Ans in die veld), terwyl dit later betekenisverdigtig bewerkstellig as gevolg van 'n variasie in die woorde ter wille van assosiasies met die verlede toe bloed gevloei het:

Duitswes is so lekker, Duitswes is so soet, Duitswes is so rooi  
van die Jerman se bloed . . . (27).

Deur middel van die musikale intertekste in *My plaas se naam is Vergenoeg* word betekenis ruim en geskakeerd en geïroniseer aan die toeskouers oorgedra.

### **6.7.6.3 Karakterisering**

#### **6.7.6.3.1 Inleidend**

In die vorige afdeling is reeds veel oor die karakters gesê, en in hierdie afdeling sal gefokus word op die trieksterfiguur en die koor, asook Altydanders as pikaro.

---

<sup>214</sup> In “VERSLAG: TERUGVOERING OOR *MY PLAAS SE NAAM IS VERGENOEG*”, NALN Ms 4019/2006/848.

<sup>215</sup> “Vat jou goed en trek, Ferreira, Jannie-met-die-hoepelbeen. Agter die bos is 'n klompie perde, vat jou goed en trek!” Koor: “Swaar dra al aan die eenkant,” (herhaal nog 2 keer), “Vat jou goed en trek!”

### 6.7.6.3.2 Altydanders: triekster en pikaro

In 'n e-pos<sup>216</sup> aan Aldo Behrens<sup>217</sup> gee Weideman (2006c) 'n bladsy lange opsomming van *Vergenoeg* (die werkstitel op daardie stadium). Daarin blyk dit dat hy met die Altydanders-karakter 'n tokkelos-figuur in gedagte het wat ook so uitgebeeld word in die alleenspraak aan die begin van die drama as Altydanders homself (in die teks in poësie-formaat) beskryf (die tipografie versterk die idee van vloeibaarheid):

As 'n vrou se lyf my beter pas,  
word ek dwalend met my lang, lang rok:  
Gooi sout! Gooi sout! Sit water uit!  
Vannag ry ek jou bloots!  
Ek is hier, ek is daar, ek is oraloor;  
Velskoen, botterblom, dubbeldoor;  
my gisters en my môres  
loop deurmekaar soos sand (10).

As tweeslagtige tipe towenaar is hy altyd reg om in te gryp en ander karakters se rolle (vroulik en manlik) oor te neem. Vanweë die verskeidenheid rolle wat hy vertolk, word hy 'n tipe bemiddelaar tussen mens en dier, tussen realiteit en illusie, tussen goed en kwaad, breedweg beskou tussen die mens en die noodlot. Hy word Grace (40) en die jong Ans (57), die babajakkals, onskuldig en boos (48), Ouboet, boef en pateet (49,53,63), en Grieta se seun Kobus uit die stad in die slottoneel. Hy tree op as hoofverteller wat alles raaksien en uitlup, inkleur en tussenbeide kom in die hofsitting. Hy word Petrus se gewete (42), bak poetse – soms met noodlottige gevolge vir die manne as hy in sy hoedanigheid as vormverwisselaar in die Drawwer-karakter ('n tipe

---

<sup>216</sup> “NKR: DRAMA-ONTWIKKELINGSPROJEK – met ALDO se eerste kommentaar” (2001).

<sup>217</sup> Op daardie stadium professor in die Departement Uitvoerende Kunste van die Universiteit van Namibië.

mens-dierkarakter) verander en Petrus met angs vervul (21,59,69). In die neweteks word hy beskryf as nar en keiser (14), en sy ratse beweeglikheid bevestig die gegewe. Die monoloë wat aan hom toegeken word, is dikwels liedagtig en soms met rym (53), en bevestig sy speelse fiktiewe karakter. Sy inleidende monoloog bevestig sy onseker afkoms en vorm (9,10), en dit word herbevestig in 'n latere monoloog ná sy rol as die besope Ouboet (65). Hy sleep selfs die ander karakters in hierdie mistieke ruimte in tydens sy rolverwisselings as hy byvoorbeeld as 'n babajakkals met Ans praat en haar oortuig om hom huis toe te neem (47,48).

Altydanders tree in die storie as katalisator op: *Sy aandeel in die gebeure sorg vir 'n moontlike oplossing, maar dit verg ook opofferinge* (Weideman, 2006c).

Anders as die triekster-figure in Weideman se tweeluik *M29* en '*n Smeerige geskiedenis* is Altydanders nie die slagoffer of sondebok nie. Hy beweeg gemaklik en glibberig sonder gewete tussen grense heen, het geen vaspenbare identiteit nie, en behoort eintlik as gevolg daarvan bejammer te word. Tog, vanweë die boosheid wat vorm aanneem as gevolg van sekere rolle wat hy vertolk, word hy met weinig simpatie bejeën. Sy funksie is om die noodlot van die mens as gevangene binne sy eie wêreld te aksentueer soos hyself in sy besope toestand (maar dan in 'n aaneenlopende stuk prosavertelling) verklaar:

Ek's getoor, sê hulle. Wat's getoor? Bobbejaandrolle in my maag? Aapkloutjies voor my lêplek? Huis hét ek nie, ek's soos die voëls van die hemel, ek bly in gate soos die jakkalse. Oorlat en omlat (64).

Cruywagen (2006:10) het waardering vir die feit dat Weideman nie deur sy karakters standpunt inneem nie, maar as dramaturg "neutraal en onsigbaar" bly. Die kommissaris se uiteindelijke beslissing wat gegrond word op 'n weldeurdagte wetsbesluit, is bevestiging hiervan:

Dit is die reg – so sê die wet – van alle landsburgers om hulle geloof en godsdienstige oortuigings uit te leef wanneer hulle hul naasbestaendes begrawe. Maar geen regsgrond is aan die hof voorgelê dat iemand algehele vryheid het om te kies waar so 'n begrafnis moet plaasvind nie. Ek moet dus die reg van die plaaseienaar – die reg om te weier – handhaaf (74).

Oor sy eie intensie met die drama sê Weideman<sup>218</sup> in 'n e-pos aan Behrens (2006) die volgende: Ek wil met dié drama probeer wegbreek uit die negatiewe impasse waarin Suid-Afrikaners hul bevind, sonder om netelige kwessies rakende grond, religie, die ekologie of menseverhoudinge te vermy. Die plaasnaam . . . dui reeds op dié wil tot verandering (dinge is ver genoeg); ook om jou met min(der) tevrede (vergenoeg) te stel. Dit dui ook op afgeleëtheid en 'n veeleisende pioniersbestaan (Ver genoeg), én op (self)voldaanheid.

Ten opsigte van die struktuur in voorgemelde triekster-diskoers van Human (2005:79-82) het die Weideman-dramas 'n losse struktuur wat dikwels bewerkstellig word deur die tussenkoms van die triekster-figuur. In die tweeluik verloop die tonele min of meer chronologies met Ambrosius en Voete wat deurentyd teenwoordig is en slegs soms by wyse van ruimte vir kort tydsdure ('n paar spreekbeurt met Merlyn, of kort monoloë ter opsomming van 'n gegewe situasie) van die res van die karakters afgesonder word. Daarteenoor is die struktuur in *My plaas se naam is Vergenoeg* meer gedefinieer vanweë die bo-verhoog en die onderverhoog waar elke groep karakters vanuit hulle vasgestelde ruimte hulle rolle vertolk: die diere lewer kommentaar vanaf die bo-verhoog op die hoofstorielyn met die menskarakters wat op

---

<sup>218</sup> Gemerkt met die opskrif “NKR: DRAMA-ONTWIKKELINGSPROJEK – met ALDO se eerste kommentaar” (waarskynlik gestuur aan die einde van 2001). NALN Ms 4019/2006/852.

die onderverhoog afspeel. Tussen hierdie twee ruimtes beweeg Altydanders wat uit die veelheid van sy rolle sinvol is.

Ten opsigte van die drie attribute wat Cochrane (2003:148 e.v.) noem, vertoon Altydanders in *Vergenoeg* kenmerke van die pikaro as 'n pragmatiese, beginsellose enkeling wat van gedaante kan verander om in sy omgewing te oorleef. Hy is nie in wese krimineel nie, maar moet op sy skelmstreke en rolspel staatmaak om te oorleef. Om te oorleef is sy enigste konstante kenmerk. Ook sy rol as verteller is tipies van die pikareske deurdat hy as ek-verteller as die toeskouer se gids, informant en kommentator optree wat die ander karakters oproep en bekendstel (Botha, 1999:9). As pikaro het hy ook die vermoë om van buite na sosiale strukture te kyk en te wys op misstande in die samelewing.

As gevolg van die voortdurende wisseling tussen dit wat Altydanders vertel en dit wat hy ervaar, word die illusie dat die bepaalde episode in die hede afspeel, ondermyn, vandaar die byna filmiese effek waarna Nieuwoudt (1999:6) ten opsigte van die pikareske roman verwys.

### **6.7.6.3.3 Die koor**

In die klassieke Griekse teater was die koor 'n tipe groeps karakter wat na 'n inleidingstoespraak die verhoog betree het en gewoonlik gebly het tot die einde van die drama. Eenhede van plek en tyd was dus gekoppel aan die koor, en die impak wat die koor op die drama gehad het, het verskil van dramaturg tot dramaturg. Soms is ongeveer die helfte van die woorde aan die koor toegesê (byvoorbeeld in die geval van Aeschylus) en soms het die koor se aandeel slegs uit interludes van sinspreuke of leuses tussen tonele bestaan (Leech, 1978:70,74).

In *My plaas se naam is Vergenoeg* sorg Weideman vir 'n element van vernuwing in sy benutting van die klassieke Griekse koor, struktureel en inhoudelik, in die vorm van die dierekoor (Van Coller & Van Jaarsveld, 2008:151). Op ongeforserde wyse word aspekte van die satiriese diere-epos vermeng met dié van die Griekse tragedie, veral deur die benutting van die parabasis, 'n onderdeel van die Griekse komedie met

(onder meer) die funksie om die dramatiese illusie te verbreek (Van Gorp, 1998:321). Die parabasis bestaan struktureel uit die volgende: 'n kort liriese inleiding deur die koorleier, 'n toespraak van die koorleier gerig aan die publiek (die eintlike parabasis), 'n lang sin, 'n satiriese opmerking deur die koorleier met betrekking tot een of ander aktualiteit of 'n gespot met die publiek, 'n gespot met die gode, en ten laaste die afsluiting (Van Gorp:ibid).

Ooreenkomste tussen *My plaas se naam is Vergenoeg* en die Griekse teater lê onder andere in die struktuur van die dierekoor. Soos in die geval van die parabasis van die Griekse teater, word 'n lang inleidende toespraak gelewer deur Altydanders wat as die koorleier funksioneer (9,10); daarna maak die diere hulle verskyning en is tot aan die einde teenwoordig. 'n Spesifieke vaste ruimte word aan hulle toegeken soos wat dit die geval was met die koor volgens die Griekse tradisie (Leech, 1978:70).

Die struktuur van die dierekoor is merkwaardig in die Weideman-drama, nie slegs wat die interaksie met die menslike karakters betref nie, maar ook betreffende die onderlinge opbou van die koor self. Die aantal spreekbeurte<sup>219</sup> van die dierekarakters is bladsygewys ongeveer dieselfde as wat aan die menskarakters toegeken is.

Altydanders rig die diere se gesprekke en lei hulle deur vrae te vra en die gesprekke op die spoor van die onderwerp te hou. As deel van die eksposisie van die drama is dit die dierekoor wat inligting gee oor die pas afgelope brand (10–14). Na aanleiding van die koorleier se vraag **Hoekom so bedroef?** volg die relaas van die diere wat om die beurt antwoorde verskaf op sy verdere vrae oor die *waar*, die oorsaak (**Wat was dit?**), die moontlike skuldige (**Wie . . . wat . . . ?**), die slagoffer (**Wat? Ouboet Veldsman?**) en die bespiegeling (**En wat sê . . . ?**). Die aantal diere wat opeenvolgend op Altydanders se vrae antwoord, word minder soos wat die

---

<sup>219</sup> Menskarakters alleen: ongeveer 26 bladsye; dierekoor alleen: ongeveer 24 bladsye; mense en dierekarakters op dieselfde bladsy: 23 bladsye.

spanningslyn verhoog tot die krisismoment aanbreek met die nuus dat iemand in die brand dood is. Na afloop van die krisismoment keer die ritme terug na wat dit in die begin van die eksposisie was. Dit skep 'n ballade-patroon wat 'n ritmiese liedagtige effek tot gevolg het. Die toekenning van spreekbeurte neem op 'n stadium die vorm van 'n kwatryn aan (20–22). Indien aan elke dier 'n letter toegeken word (soos wat in rymskemas in die poësie die gebruik word om 'n rympatroon te bepaal), sou die volgende patroon<sup>220</sup> uitgewys kan word: abab caca dbdb efgf gfgf dcgc db. Dit gee 'n poëtiese ritme aan die spesifieke toneel wat beurtwisseling in dialoogvorm uitbeeld. Aanvanklik vind dialoog tussen twee diere plaas (soos die kruisrym suggereer), en daarna, in die daaropvolgende twee groepe (van vier spreekbeurte elk) kom telkens 'n deelnemer by. Die hele dierekoor van sewe (Altydanders uitgesluit) word uiteindelik by die argument betrek en die “gebroke rymkombinasies” sorg vir 'n ekstra ('n derde) deelnemer.

Die dierekoor se samesang vorm 'n refrein wat as leitmotiv funksioneer en 'n boodskap van wanhoop (oor die verganklikheid van alles wat lewe) uitdra in 'n wêreld van eensaamheid en onsekerheid oor wat joune is en waar jy hoort:

O grond! O bloed! Wat joune is, is klein. Dit kry 'n kopklip en 'n toemaakklip – en die res sal verdwyn (34).

Na die funksie van die koor volgens die Griekse tradisie, is reeds verwys. In *My plaas se naam is Vergenoeg* lewer die dierekoor kommentaar op die werklikheid en die lewe in die algemeen. Hierdie kommentaar is meestal komies van aard, en tekenend van tipies menslike gedrag op die dramatiese gebeure van die hoofteks wat op die onderverhoog uitgespeel word deur die menskarakters. Die reeds genoemde musikale elemente ondersteun die koor om te verhoed dat die boodskap verval tot bloot 'n gepreek ter wille van die dramaturg se sienings (Leech, 1978:73).

---

<sup>220</sup> Beginnende by Ystervark (20).



Terwyl hoofstorie op die onderverhoog uitspeel, word die dieperliggende motiewe en struwelinge op die bo-verhoog uitgespeel deur die diere en Altydanders. Teen die tyd dat die gebeure op die onderverhoog plaasvind, is dit bevestigend van dit wat reeds op die bo-verhoog voorspel is. Dit lewer op sigself kommentaar op die menskarakters se (soms gewaande) meerderwaardige posisie.

Die diere gee nuwe ontblotende perspektiewe op die mense deur middel van verskeie tegnieke. Soms word beelde wat mitiese betekenis dra, gebruik, byvoorbeeld die verwysing na die mense as **vurkbene** (11), of maniërismes word nageboots as Altydanders in sy rol as 'n tipe “court jester” die verveelde kommissaris (wat sy naels in die openbaar skoonmaak) naboots, Bobbejaan die aksie eggo deur openlik te sit en luise knip, en Aasvoël sy vere sit en regstryk (14). Sodanige handelingsgebeure suggereer indirekte subtiële kommentaar.

Soos reeds genoem, blyk die menskarakters op die onderverhoog nie bewus te wees van dié op die bo-verhoog nie, wat eerstens 'n tipe vierde muur-effek bewerkstellig, en/of tweedens 'n rol van voyeuristiese toeskouers aan die diere toedig wat die jong Ans en Jan van die bo-verhoog af afloer (23) en verder ontblotend inwerk. In dieselfde toneel word die dierekarakters ingespan om die toneel in te vul deur byklanke te verskaf as Ietermagô haar skubbe teenmekaar klap (met die kastanjette wat deel is van haar kostuum) om die geluid van 'n grondgeitjie na te boots.

Die essensie van karakterisering<sup>221</sup> weerspieël dié van die epiese teater: die akteurs moet aan die karakters geloofwaardigheid gee sonder om óf die gehoor óf hulleself te probeer oortuig dat hulle die karakters gewórd het.

---

<sup>221</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Epic\\_theater](http://en.wikipedia.org/wiki/Epic_theater). Toegang: 17/04/2008.

#### 6.7.6.4 Tyd- en ruimteaanbieding

Die stellasië wat die omgawende windpomp in *My plaas se naam is Vergenoeg* uitbeeld, beeld meer as net 'n windpomp uit: dit roep die fiksionele ruimte van die plaas op waarin die diere- en menskarakters leef, hoewel dit hoofsaaklik deur die diere in die opvoering beman word. Die onderverhoog beeld nie alleen die ruimte uit waarin die hofsitting plaasvind nie, maar ook ander ruimtes word opgeroep, byvoorbeeld die tronk waar Grace se seun, Whitey hom bevind, die plek waar die moord op die Nama-kindere plaasgevind het, die ruimtes wat in die verlede te perd in elke windrigting afgelê is om die grense van Vergenoeg af te kleim, en nog ander tonele op die plaas byvoorbeeld Petrus se onderonsie met die Drawwer.

Die aanwending van ruimte om betekenis oor te dra, vind op verskeie vlakke (die dramatiese, teatrale, sosiale en persoonlike) plaas, en grense word deurentyd getransponeer of “vertaal” (aanhaling van CB) ter wille van betekenis skepping deur 'n voortdurende proses van konstruksie en dekonstruksie. Die liminale ruimte waarin karakters van 'n mitiese aard (soos die trieksters) hulle bevind, is reeds in 6.3.7.2 bespreek, en sal nie verder ondersoek word nie.

In *My plaas se naam is Vergenoeg* oortree Altydanders gedurig die grens wat deur middel van die twee speelareas (bo-verhoog en onderverhoog) onderskei word ter wille van die genoemde proses van konstruksie en dekonstruksie. Ook Ans beweeg tussen die twee ruimtes wat haar toetred tot die dierewêreld uitbeeld om enersyds weg te kom van haar beklemmende ruimte en om andersyds in aanraking te kom met haar dierekindere wat moet kompenseer vir haar eie kinderloosheid. Betreding (of letterlik *oor-treding* van die grense tussen verskillende speelareas) skep dus betekenis.

Vir Grace is Vergenoeg ook haar grond omdat dit haar voormense se grond is, met bloed gekoop (33). Sy wys Ans daarop dat die aarde boonop aan die Here behoort (33), wat die Christelike siening van die aarde nuanseer teenoor die kommunistiese siening dat die aarde aan almal behoort, en wat aanklank vind in die volksliedjie

Dis nie myne nie, dis nie joune nie. Dis 'n anderman se grond wat julle om stry (69).

In haar verweer tydens die hofsitting verwys Grace na die Boesmans wat hulle eiendomsreg op die grond uitgespel het met fisiese tekens:

(Boesmankaarte) soos grafte en ander heilige plekke (34).

Grace beveg haar saak in die hof want sy voel alles het ver genoeg gegaan, want teenoor Vergenoeg staan die begrip *weg*:

Weg is nie vir my 'n vreemde woord nie. Dis wat my mense nog altyd moes doen, ook van hier af, oor en oor, nog voor ek weer hier uitgeslaan het. Hulle se goedjies vat en die vaalstreep slaan. Upington toe, Kakemas toe, Aroab toe, Windhoek toe vir al wat jy weet . . . (35).

Die paradoks dat Grace haar kind vooruit (wil) stuur . . . Vergenoeg toe (38), want sy wil ook daar gaan lê (67), word simbolies vir die werkers se aanspraak op die grond. Eintlik gaan dit vir hulle om nog meer: Ons het die plaas pláás help maak (68) wat ironies terugverwys na haar en Ouboet se kind wat op die plaas verwek is: die sandrivier met die potkleiwal waar hy gemaak is (15).

Jan spreek hom in die hof juis uit oor hierdie simboliek uit:

. . . - maar dink net vir 'n oomblik aan die simboliek. As Whitey Boois op Vergenoeg begrawe word, dan koop hy met sy liggaam 'n stuk van die plaas af; . . . Dan is daar 'n houvas; dan kom dit in die morele besit van vreemdes wat al hoe meer gaan eis – elke graf wat in hierdie land gegrawe word, versterk die aanspraak (73).

Ruimte is dus 'n selfstandige gegewe waaroor dit in die drama gaan. Die verhaaldeure word gewy aan 'n hofsitting waarin dit uiteindelik gaan oor die plekadverbium *waar*. Die hof beslis uiteindelik dat dit gaan oor die plek waar Whitey begrawe kan word en veral *waar nie* (74). Op Grace se vraag wáár sy dan haar seun kan begrawe, antwoord sy self met 'n teenvraag: *In die park? Hier langsaan?* (74), 'n fiksionele ruimteverwysing waarna die karakters direk verwys.

Uiteindelik sou die toeskouer tot die slotsom kom dat die mens konflikte nie sommer oplos nie, en dat dit ook nie net verdwyn nie, want die vraag bly staan: Waar is langsaan? *Langsaan* kry 'n metaforiese betekenis (ironies terug te vind in die dramatitel) van *iewers elders, solank dit net nie hier nie*. Die humoristiese verwysings in die grafbrief na die Hollenbachs wat Australië toe en Suzy-hulle wat Kanada toe verhuis het, gee 'n uitgebreide betekenis aan die ruimtelike verwysing deurdat selfs Vergenoeg nooit ver genoeg (van wat ookal die utopia veronderstel is om te wees) kan wees nie.

Die gebrek aan 'n oplossing of 'n bevredigende afloop van die dramatiese gebeure word ondervang in die grafbrief, voorgelees deur die vormverwisselaar Altydanders. Daarin word die Vergenoeg-ruimte, *dié godverlate wêreld* (76), vlugtig gestel teenoor die stadsruimte. Die uitbeelding van Grieta se begrafnis wat mimeties deur die diere op die bo-verhoog uitgespeel word, is 'n ruimteverwysing wat in die dramateks inligting verskaf oor die fiksionele ruimte. Die gaasdoek is 'n verdere ruimte waarin (dikwels gewelddadige) terugflitstonele afspeel (43,56).

#### **6.7.6.5 Didaskalia**

Uit die toneelaanwysings blyk dit dat *My plaas se naam is Vergenoeg* ten opsigte van die stel, kostuums en rekwisiete trekke vertoon van die epiese teater. Die stel is simplisties, maar terselfdertyd is die ontwerp nie-realisties, terwyl die kostuums en rekwisiete selektief-realisties is volgens die voorskrifte van die epiese teater (Gassner, 1967:285). Die mens-karakters (almal behalwe Altydanders wat 'n triekster-figuur is), dra realistiese kostuums getrou aan die tyd en sosiale werklikheid, terwyl die diere-karakters se kostuums eerder karikatuuragtig is om die kenmerkende eienskappe van

elke dier te beklemtoon. In *M29* en '*n Smeerige geskiedenis*, daarenteen, is die stel 'n kombinasie van die simplistiese (in die sin van die harde minimalisme van die township) en die nie-realistiese, die bo-aardse swaai waarvandaan Ambrosius speel.

#### 6.7.6.6 Ontvangs

In hierdie afdeling oor die ontvangs van *My plaas se naam is Vergenoeg* sal gebruik gemaak word van resensies en aankondigings wat in die media verskyn het oor die opvoering, kommentaar wat op aanvraag van Weideman gegee is tydens repetisies, asook 'n resensie oor die publikasie wat 'n jaar later verskyn het.

Een van die beoordelaars, Pieter Fourie, het tydens die prysoorhandiging gesê dat hy die Afrikaanse taal sedert N. P. van Wyk Louw en D. J. Opperman nog nie so aan die blom gesien is soos in George Weideman se drama *My plaas se naam is Vergenoeg* nie (Smith, 2004b:10).

Finansiële redes word genoem as die sondebok vir die skaarsheid van dramapublikasies, Praag word vir sy rol as uitgewer geloof vir die publikasies van **dramas deur gesoute akteurs**, en die druk van 'n berekende winsmarge wat 'n publikasie moet inbring, word benadruk (Cruywagen, 2006:10, *By*).

Interessant is die feit dat Coetser (2006:19) verwys na die dramatemas soos in *My plaas se naam is Vergenoeg* wat die **klein** narratiewe belig en dit as kenmerkend uitwys van die Afrikaanse teater, teenoor byvoorbeeld die postkolonialisme as **groter** narratief. Die twee ander dramas<sup>222</sup> wat as finaliste uitgeval het, betrek net soos die Weideman-drama, die tema van die verbintenis tussen plek en identiteit.

---

<sup>222</sup> // *Kabbo op die ysterspoor* (2005) deur Christiaan Botha. Protea Boekhuis, en *Zollie: 'n drama vir vandag* (2005) deur Nico Luwes. Praag.

Coetser (2006:19) wys verder op die bydraes van die dierekoor en die Altydanders-karakter as vormverwisselaar om die dramateks se potensiaal as opvoeringstekste te ondersteun. Tredoux (2004:1,2) noem Altydanders 'n **alwetende verteller (wat) saam met 'n koor van diere . . . 'n soort Afrikaanse 'magic realism' op die verhoog te skep**. Muller (2004:2) prys die vertolking van Riaan Visman as Altydanders aan en wys op sy uitstekende woordprojeksie en deurdagte, dog spontane lyfbewegings. Cruywagen (2006:10) verwys onder andere na Altydanders as die **bewaker van moraliteit en alomteenwoordige ombudsman**, terwyl Botha (2002) in 'n brief aan Weideman meld dat Altydanders se sydelingse aanklagte, byvoorbeeld tydens die hofsittings, die spanning verhoog van die getuienisse wat reeds tydens die ondervraging in 'n gespanne toestand verkeer.

Soos feitlik deurgaans die geval is met Weideman-dramas, word die taalgebruik hoog aangeskryf (Botha, 2002 en Smith, 2004a:5). Die register dui op die tipiese Namakwaland-variasie van Afrikaans, en daar word waardering uitgespreek vir die eenvoudige verhoogstel wat **verbasend funksioneel** is (Muller, 2004:2).

Kritiek teen die stuk behels die vinnige wisseling van tonele: Muller (2004:3) sê dat die **tussenwerpsel-tonele** verwarrend sou kon inwerk, en eerder die potensiaal het om die gehoor se aandag aan te gryp deur middel van 'n tipe filmtegniek. Hy is verder van mening dat die stuk soms oorhel na volkstoneel en dat die debat ten opsigte van die grondkwessies nie deurgevoer word nie (ibid.).

Tredoux (2004) huldig die mening dat daar moontlik te veel dierekarakters aanwesig was, en De Vries<sup>223</sup> (2006) het aanvanklik in sy kommentaar teenoor Weideman dieselfde gedagte geopper. Wat die dierekarakters betref, was sommige aspekte ten opsigte van die werksdokument vir Botha (2002) problematies: hoewel hy die diere

---

<sup>223</sup> Weideman het aantekeninge gemaak van Abraham de Vries se kommentaar tydens 'n repetisie.

(*fantasie-figure*) as 'n visuele pluspunt sien wat suksesvol is in hul rolle as kommentators op die gebeure in die storielyn, spreek hy sy bedenkinge uit oor hoe funksioneel hierdie diererolle is, en sê dat hulle 'n ongewenste indirektheid teweeg bring. Ook vind hy die Ouboet-karakter te afwesig, wat tot 'n *vaagheid* aanleiding gee, en is verder van mening dat die sterk matriargale karakter van Grieta meer op die voorgrond moet wees. Hy stel voor dat Weideman 'n tronktooneel invoer wat interaksie tussen Whitey en Grieta uitbeeld (Botha, 2000). (Uit die publikasie blyk dit dat Weideman nie die voorstel oor die Grieta-karakter deurgevoer het nie.)

Die interaksie tussen Weideman en diegene wat hy genader het in hulle hoedanighede as raadgevers of kommentators op sy werksdokument, is interessant. Soms is hulle raad gevolg. So het Botha (2002) dit gehad oor die feit dat die diere gebruik word om die krisis van die brand ten tonele te bring in plaas daarvan dat dit vir die eerste keer in die drama ingebring word deur sterk menspersoonlikhede soos byvoorbeeld Grieta. Die voorstel is in die drama ingevoer.

## 7 HOOFTUK SEWE: SLOT

### 7.1 Inleidend

Aangesien die oorgrote meerderheid van Weideman se dramas nie gepubliseer is nie, bring dit mee dat sodanige dramas nie gekanoniseer is nie. In hoofstuk een van hierdie studie is die hipotese gestel dat van die konsepte wat in Weideman se opera magna aanwesig is, in sy dramas teruggevind kan word, en dat 'n beskrywing van sy dramas as 'n noodsaaklike gedeelte van 'n ondersoek na sy oeuvre as geheel geag behoort te word.

In die afdeling hierna sal die terugkerende konsepte soos in die poësie en prosa van Weideman geïdentifiseer, asook die kulminasie daarvan in sy dramas, opgesom word. Daarna sal besin word oor hoe vergoed kan word vir die leemte wat gelaat is omdat die meeste van die dramas nie gepubliseer is nie, en die geheelbeeld van sy skrywerskap gevolglik verlore gegaan het. Ten slotte sal 'n gevolgtrekking gemaak word oor die rol van George Weideman se dramas in die samelewing.

#### 7.1.1 Terugkerende konsepte in die Weideman-oeuvre

##### 7.1.1.1 Die poësie

In Weideman se poësie word sekere konsepte by herhaling aangetref waarvan die uitbeelding van die poësie as metateks en die manifestasie van die ruimte in hierdie studie die opvallendste blyk te wees.

Metatekstualiteit as 'n proses waarin bewustelik geskryf word oor die kreatiewe proses, is die belangrikste terugkerende konsep in Weideman se poësie, en word tot 'n hoogtepunt gevoer in die bundel, *Uit hierdie gryns verblyf*. Deurgaans word die digkuns self uitgebeeld as dié weg waardeur dit wat andersins in vergetelheid sal verval, opgeteken word. Weideman stel die gebreke van taal- en skryfkonvensies aan die kaak as die illusie waaragter die mens skuil; tog is dit slegs taal wat 'n vastigheid aan die onseker bestaan van die mens kan gee.



Die uitbeelding van Weideman se jeugwêreld, die Noordweste as 'n ruimte van die landskap en as 'n manifestasie van identiteit, word (veral) in '*n Staning onder die sterre* en *Hoera hoera die ysman* aangetref. Hierdeur verkry die begrip *ruimte* enersyds 'n konkrete, geografiese dimensie, en andersyds 'n abstrakte, simboliese dimensie. Behalwe 'n verheerliking van 'n geliefde ruimte van vroeër jare, skemer 'n bekommernis oor die natuur deur in die verse waardeur die mens uitgewys word as 'n onverskillige inwoner van sy ruimte.

Politieke onreg en die gevolge daarvan soos geweld en die verwaarlosing van die randfiguur, 'n figuur wat die samelewing gerieflikheidshalwe dikwels "ontgaan" (aanhaling van CB), kom veral sedert Weideman se derde bundel, *Klein manifeste van 'n reisiger*, in sy poësie voor. Die onregverdigheid van die apartheidsbestel in Suid-Afrika word aangestip, en verset teen die dominante groep blyk uit sy werke. Soms word 'n postkoloniale gesprek aangeknoop.

Die bonatuurlike en wonderbaarlike (teenoor die aardse en alledaagse) is 'n tema wat 'n mens in die poësie te wagte kan wees, en is in Weideman se poësie opvallend sedert die verskyning van *Uit hierdie gryns verblyf*. '*n Staning onder die sterre* is by uitstek die bundel waarin hierdie konsep gemanifesteer word. Die mitiese en bonatuurlike karakters wat veral in bogenoemde twee bundels opduik, is nie onverwags nie.

Weideman se werk vind vanweë sy gebruik van verskillende sogenaamde **voorliterêre vorms** (Ohloff, 1999:30) aansluiting by Van Wyk Louw se "Klipwerk"-reeks, asook D. J. Opperman se *Dolosse* (1963). Volkspoësie word dikwels gebruik as voedingsbron, en die taal van die Noordweste is so 'n tipe voedingsbron in sy poësie. Ten opsigte hiervan is ooreenkomste met die werke van Boerneef vir kritici opvallend.

#### **7.1.1.2 Die prosa**

Metatekstualiteit in Weideman se kortverhaalkuns en romans kom voor in die vorm van ingebedde stories en tonele, en daar word dikwels verwys na toneelspel.

Die protagoniste as randfigure (dikwels pikareske figure) in Weideman se jeugverhale (*Die optog van die aftjoppers* en *Dana se jaar duisend*) is gewoonlik arm aan aardse goedere, maar ryk aan verbeelding. Deur die magiese en verlossende krag van die uitvoerende kuns as tema uit te beeld, word daar op kreatiwiteit gefokus.

Kenmerkend van Weideman se prosa is die karnavaleske, die teater, die spel. In *Dana se jaar duisend* oorleef die jong karakters na siel en liggaam deur middel van die kuns wat hulle beoefen om ander te vermaak, en in *Die optog van die aftjoppers* kombineer die hoofkarakter, Jak, sy eie kreatiwiteit met dié van sy effe mallerige maar vindingryke oom Zak. Die gevolg is dat 'n projek tot stand kom waarvan die individuele aard opgeoffer word, en 'n gemeenskapsprojek, of 'n gemeenskapskarnaval, tot stand kom. Weideman (2000c:46) beskou Jak se soektog na deelnemers aan die bont karnaval as die belangrikste storielyn, en diegene wat daaraan deelneem, ervaar die helende uitwerking. Steenberg (1996:71) verbind dit vir die leser aan die feit dat, hoewel sukkel en swaarkry bestaan, 'n bewustheid van die ander wêreld (die karnaval) wat daarnaas bestaan, die lewe vreugdevol maak met die vooruitsig van oorwinning vir almal wat deelneem. Dit dien as 'n essensiële ontvlugtingselement vir die mens.

In Weideman se kortverhaalbundel *Tuin van klip en vuur* (1983) het die beskrywing van die toneel-binne-die-verhaal in *Gelykenis* iets te sê oor die funksie van kuns: die skeiding tussen spel (toneel) en werklikheid word soms oorskry, en kuns is soms boos<sup>224</sup>.

In beide Weideman se romans, *Die onderskepper* en *Draaijakkals*, is dit opvallend in watter mate toneel as kunsvorm as deurlopende motief betrek word. In *Die onderskepper* word die verhaaldebeure saamgebind deur die toneelstuk wat deur die

---

<sup>224</sup> Dit herinner sterk aan Breytenbach se drama *Boklied* (1998) waar die toneel-binne-toneel die kunstenaars konfronteer met die kreatiewe proses.

loop van die roman geredigeer word deur die man in die Kaap vir wie Piet Hoed die teks gestuur het en wat as regisseur sou optree. Aan die einde van die roman word die stuk opgevoer en die lotgevalle van die dorpsmense uitgespeel. Dinge loop deurmekaar tydens die TV-span se opname, en een van die figure is die geheimsinnige towenaar wat die toneelstuk en die millennium-viering in chaos laat eindig. Uiteindelik weet niemand meer wie vir wat te blameer is nie. Hierdie onvastheid en chaos word uitgewys aan die einde wanneer die verhoogspel vermenigvuldig en daar geen duidelike ooreenkomste meer is tussen spel en werklikheid nie. Daar is skielik meer as een Piet Hoed, en 'n hele dosyn Oudokters (274).

Deur toneelspel as tema in die prosa aan te wend, akkommodeer Weideman verder ook tyd- en ruimtewisseling deur middel van terugflitse en vooruitwysings, soos byvoorbeeld uitgebeeld deur die pikareske verteller in *Draaijakkals*. In die roman word rolspel 'n oorlewingstegniek vir sommige karakters wat hulle in staat stel om die wisselende problematiese situasies (bedreiging en onreg) waarin hulle meegesleur word, die hoof te bied. Die verteller, Nicolaas<sup>225</sup>, wys self die voordele daarvan uit.

Cochrane (2003:162) gebruik Guillén<sup>226</sup> se beskrywing van rolspel wat verklaar dat sosiale rolspel wat die temas van ontnugtering en goedgeelowigheid ondersteun, net so belaglik en verspot is as wat dit onmisbaar en onontbeerlik is. Dit behels nie net die sigbare verandering van rolle nie, maar ook 'n algehele verandering in gewoontes en karaktertrekke van die sosiale tipe wat nageboots word. Nicolaas se voorliefde vir die sirkus spruit waarskynlik uit sy strewe na 'n betrokkenheid by iets groots, iets wat die moeite werd sal wees.

---

<sup>225</sup> Ek weet dat dit my nog goed te pas gaan kom, en ek moet eerlikwaar sê dat ek my, sedert my eerste les in die toneelkuns daardie aand op Steenboksvlei, met gemak in rolle kan inleef (228).

<sup>226</sup> Guillén (1971). *Literature as system*. Princeton: Princeton University Press, p. 80.

Nie net Nicolaas nie, maar vele van die ander karakters maak van rolspel gebruik. So verander Piet Praaimus byvoorbeeld in 'n polisieman, en Uncle vermom homself as dr. Merensky, 'n gehawende boemelaar, 'n onderwyser en prins Igor van Karelië. So word Mias en Joy van die vreeslike Lot Hamerkop bevry as Nicolaas, Uncle, Aäron en Piet hulleself vermom, en die meisies red.

'n Los, gefragmenteerde struktuur in veral die twee romans vir volwassenes gee iets van die tipiese prosesse weer wat in die epiese teater aangetref word, naamlik vervreemding en die werkwinkelmetode van probeer-en-tref. Van die leser word, soos die teaterganger, 'n bewuste kritiese waarnemer gemaak om te voorkom dat hy homself passief in die verhaaldebeure verloor. Op dié wyse word nader beweeg aan die ideaal van 'n implisiete leser wat nie gekortwiek word deur die verlamme invloed van gemeenplase nie.

Hoewel die poësie by uitstek die hoofgenre is waarin die ruimte aan bod kom, verkry hierdie aspek ook (veral) in die kortverhaalbundels, *Tuin van klip en vuur* en *Newelig* 'n abstrakte dimensie deurdat die begrip *grens* betekenisverdigting ondergaan.

### **7.1.1.3 'n Kulminering van die tipiese Weideman-konsepte in sy dramas**

Die konsepte wat in die afdeling hierbo in die poësie en prosa as tipiese Weideman-handgrepe geïdentifiseer is, is deurgaans nagespeur en teruggevind in sy dramas.

#### **7.1.1.3.1 Protes teen sosiale wanpraktyke**

Tematies sou Weideman se dramas deurgaans as protesteater beskryf kan word, hoewel die hoorspele en die jeug- en kinderdramas (behalwe *Wees*, wat onmiskenbaar jeugprotesteater-kenmerke bevat) in mindere mate politieke en sosiale onregte uitwys: die onregverdige hantering van die toekenning van grond (*M29* en '*n Smeerige geskiedenis*, *Die herberg van die wit madonnas*, *My plaas se naam is Vergenoeg*), die uitbuiting van die swakkeres deur diegene in magsposisies (*Gyselaars*, *Die laaste ure van meneer Fabrisius*, *Sand* en *Lig*) en wraak wat daardeur aangewakker word (*Sand*, '*n Smeerige geskiedenis*).

### **7.1.1.3.2 Die ruimte as 'n konkrete en abstrakte gegewe**

In *My plaas se naam is Vergenoeg* ondergaan die begrip *grens* betekenisverdigting as gevolg van die fokus op die eienaarskap van grond. Hierdeur word die ruimte as 'n konkrete sowel as 'n abstrakte entiteit betrek. Geografies dui dit op 'n plek wat konkreet aangewys kan word, terwyl dit as abstrakte ruimte eerder gebiede van gewaarwordinge veronderstel, waarvan die grense nie staties is nie. Die dominante groep in die samelewing behou hom dan die reg voor om sekere individue binne 'n sekere ruimte (konkreet of abstrak) as minder gewens te ag, terwyl dié in die magposisies krampagtig vasklou aan hul oormaat.

### **7.1.1.3.3 Die triekster en/of ongewone karakter, en die koor**

In sewe van die veertien bestudeerde dramas word óf 'n triekster- óf 'n bonatuurlike karakter aangetref wat 'n sfeer van fantasie bewerkstellig waarin die bonatuurlike en wonderbaarlike uitgebeeld word.

Van Kesteren (1979:60-71) se omskrywing van die dramatis personae is nuttig om die rol wat die triekster-figure in die Weideman-dramas speel, te verduidelik (sien 1.2.2.4 vir verdere uitklaring van die kriteria). So sou Ambrosius en Voete (in die tweeluik) aanvanklik as relatiewe affektante optree wat noodsaaklik en verpligtend handeling verrig, asook Sysie in die radiodrama, *Sand*. Deur die loop van die drama verander hulle lot en hulle word relatiewe affekta, met ander woorde, personasies wat noodsaaklik geen handeling verrig nie, en wat verbied word om 'n handeling te verrig. In *Herberg van die wit madonnas* handhaaf Sysie en Sprinkaan 'n laer profiel, en tree op as absolute affekta, aangesien hierdie personasies oor die moontlikheid beskik om geen handeling te verrig nie, en ook verbied word om enige handeling te verrig. Ook die Griekse koor in die personasies van die diere in *My plaas se naam is Vergenoeg* tree as absolute affekta op. Altydanders (in *My plaas se naam is Vergenoeg*) is die enigste personasie wat as absolute affektant oor die moontlikheid beskik, én verplig is om die handeling uit te voer. Hy staan bo alles en almal en funksioneer as 'n tipe krag of mag. Hy staan in 'n alternatiewe asook 'n dominante relasie met die ander karakters.

Weideman gebruik graag verskillende variasies van die tradisionele Griekse koor as 'n vertelstrategie in sy dramas (*Soos voëls op koringlande* en *My plaas se naam is Vergenoeg*). Dikwels word die koor en/of die triekster as die verteller aangewend.

#### **7.1.1.3.4 Raakpunte met die pikareske en die epiese teater**

Om die toeskouer krities te laat dink oor dit waaroor geprotesteer word, word teaterpraktyke wat tipies is van die epiese teater aangewend om vervreemding te bewerkstellig. Hierdie aspek, asook die fragmentariese aanbieding van tonele, byvoorbeeld tussenwerpseltonele in a-chronologiese volgorde, dui op pikareske sowel as epiese elemente in die drama. Die vertellings in *My plaas se naam is Vergenoeg* bewerkstellig 'n montage-effek deurdat verskillende ruimtes en bykomende filmiese projeksies mekaar afwissel en verskillende eenhede van gebeure, tyd en plek dikwels simultaan uitgebeeld word.

Die karakters in die drama ondergaan selde karakterontwikkeling, en dit is eerder karaktertipies wat uitgebeeld word. Ook Altydanders as 'n “onbetroubare” verteller roep die pikareske element rakende vertelstrategieë op.

#### **7.1.1.3.5 Ingebedde tonele en die verwysings na rolspel en tipiese teaterpraktyke**

As deel van die voorstelling van die handelingsgebeure word die toneel-binnel-toneelpraktyk en/of verwysings na rolspel en ander teaterpraktyke in al die volwasse en jeugdramas, asook in die hoorspel (*Sand*) aangewend. Veral in *Die laaste ure van meneer Fabricius*, *'n Smeerige geskiedenis*, *Gyselaars*, *Herberg van die wit madonnas*, asook die jeugdrama *Die saalspook*, vorm ingebedde tonele en rolspel 'n integrale deel van die plot. Hierdeur word die metatekstuele betrek as toneel gemaak word oor toneel.

#### **7.1.1.3.6 Inter- en intratekstualiteit**

Volgens Malan (1992:187) lê 'n (d)inamiese, produksiegerigte teksbegrip ten grondslag aan die opvatting van *intertekstualiteit*. Sy gebruik verder Hardt<sup>227</sup> se verwysing na 'n literêre teks as een wat opgebou word soos 'n **mosaïek van sitate** en waarin 'n aantal vroeëre en tydgenootlike tekste opgeneem en verwerk is.

Tipies van die postmodernistiese era is intertekstualiteit ook in Weideman se oeuvre aanwesig, en veral die musikale interteks kom sonder uitsondering in al Weideman se dramas voor. Soos met die ingebedde toneel, vorm die musikale intertekste 'n inherente deel van die plot.

Intratekstualiteit kom ter sprake wanneer die grense tussen verhale en karakters vervaag soos in die kortverhaalbundel, *Die donker melk van daeraad*. Karakters uit vorige verhale word dikwels teruggeroep om in latere verhale weer diens te doen. Selfs tussen verskillende dramas word hierdie terugkerende karakters aangetref, byvoorbeeld in *M29* en *'n Smeerige geskiedenis* (Ambrosius en Voete), en in *Sand* en *Herberg van die wit madonnas* (Sysie).

#### **7.1.1.3.7 Die speurverhaal**

Die drama as speurverhaal is beperk tot Weideman se hoorspele. Dit blyk dat hy 'n voorliefde vir dié subgenre het, want drie van die vier Weideman-hoorspele bevat speurverhaalelemente (wat in mindere mate ook in sy roman, *Die onderskepper*, voorkom).

#### **7.1.1.3.8 Taalgebruik**

Weideman se aanwending van taal is prysenswaardig. Die verskillende registers van Afrikaans word uiters behendig gehanteer, en in die dramas het die manier waarop die heteroglossia as teaterpraktyk benut is, opgeval. Deurdat verskillende tale

---

<sup>227</sup> Hardt, M. 1975. Julia Kristeva. In: Lange, W. (Hrsg.). *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner.

(byvoorbeeld, Afrikaans, Engels, Latyn, inheemse tale) aangewend word, word die soekende mens geprikkel omdat daar geëksperimenteer word binne 'n intertekstuele leefwêreld, terwyl die gebeure tog herkenbaar en verwerkbaar is vir die minder gesofistikeerde teaterganger.

## **7.1.2 'n Geheelbeeld van Weideman se skrywerskap**

### **7.1.2.1 Inleidend**

Daar is in hierdie studie aangetoon dat bogenoemde konsepte aanwesig is in Weideman se oeuvre, bestaande uit drie-en-dertig werke wat ondersoek is. Negentien van hierdie werke is gepubliseer, en slegs drie hiervan is dramas – as *Die saalspook* en *Wees* (wat in een bundel saam met ander skrywers se jeugdramas opgeneem is), hierby ingereken word. Veertien, dus byna die helfte van die drie-en-dertig bestudeerde werke, is dramas.

### **7.1.2.2 Die gehalte van sy oeuvre**

Vier van die veertien dramas is as leestekste (sonder dat 'n opvoering ter sprake gekom het) ondersoek, en die terugvoering ten opsigte van hierdie dramas was skraal. In hierdie studie is gepoog om te vergoed vir dié hiaat, en veral *Herberg van die wit madonnas* het opgeval as 'n drama waarvan die vertelling en voorstelling uitstekend geïntegreer is.

Van die oorblywende tien dramas het kritici en literatore deeglik notisie geneem en die reaksies was oorwegend positief. Veral uit Van Coller & Van Jaarsveld (2007a, 2007b en 2008) se artikels is dit duidelik dat Weideman se dramas van hoogstaande gehalte is.

Hier en daar is besware geopper. Weideman is 'n idealis, en sy werke het dikwels 'n etiese of didaktiese ondertoon. Dit het helaas implikasies vir sy werk: hy word dikwels daarvan beskuldig dat, veral ten opsigte van sy dramas, hy dwing tot 'n positiewe slot wat volgens sommige kritici soms net te sentimenteel is.



Tog word daar nie weggeskram van die traumatiese nie, en die uitbeeldings ontlok soms skok en ontstelling: *Die laaste ure van meneer Fabricius*, *Gyselaars*, *M29*, *Soos voëls op koringlande* en *Herberg van die wit madonnas* eindig makaber. In hierdie studie is egter ontdek dat Weideman se temas 'n geloof in die mensdom openbaar: die mens behoort ontvanklik te wees vir die lot van ander, en behoort iets te doen om die wêreld leefbaarder te maak.

### **7.1.2.3 Die kanonisering van ongepubliseerde dramas**

'n Dramaproduksie is 'n kunsvorm wat "afgehandel" (aanhaling van CB) word. Die spelers gaan huis toe, die dekor word afgebreek en die ouditorium loop leeg. Die proses verskil dus dramaties van byvoorbeeld 'n kunsuitstalling van 'n skilder waar sy skildery 'n status van permanensie verkry.

Die konvensionele beskouing dat die drama slegs as 'n publikasie gereken word indien dit in boekvorm deur 'n uitgewer uitgegee is, behoort tersyde gestel te word aangesien dit nie die belang van opvoering verreken nie. Indien dit nie gedoen word nie, sal die oeuvres van alsydige skrywers soos George Weideman selde volledig beskryf word en tot hulle reg kom. Dit sou beteken dat die ongepubliseerde werke van gehalte uiteindelik in die niet sal verdwyn.

Die tyd het aangebreek dat daar in die literatuurbeskrywings kennis geneem word van ongepubliseerde dramas deurdat 'n instansie aangewys word wat 'n databank sal skep vir sodanige werke. Hoewel NALN in die verlede so 'n fasiliteit beskikbaar gestel het, het talle skommeling die werkswyse van die instansie nadelig geraak. Daar sal van nuuts af op formele vlak beraadslaag moet word oor die bemagtiging van 'n instituut wat met hierdie belangrike bewarings- en kanoniseringstaak kan voortgaan.

### **7.1.2.4 Die dramateks as aanvangspunt en die opvoering as finale einddoel**

Die dramateks behoort nie losgemaak te word van die teateropvoering nie, en die kanonisering van dramas moet ewe sterk op die opvoering as op die woordteks steun. Literatuurteoretici besef dat die drama nie sonder 'n opvoering werklik beoordeel kan

word nie. Elam (2002:206) het dit in die vooruitsig gestel dat die opvoering bevry sal word van die beperkende literêre tekstualiteit, en dat die opvoering in eie reg as "teks" erken sal word. Conradie (1992d:80) is van mening dat 'n dramateks eers volledig is as dit in volle verwerkliking op die verhoog realiseer, en Styan (1963:3) benadruk dat kritici dikwels buite rekening laat dat die verwoording in 'n speestuk nie losgemaak moet word van die verhoog en die teateropset waarin gespeel word nie. Cronjé (1971:56) haal Luis Vargas aan:

(T)he place for the study of the play is at the theatre . . . A lively and intelligent audience, eager for the play to begin and tense and alert throughout the play, will elicit from the players the finest performance of which they are capable. The actors need the audience, for their skill in interpreting the play is aimed directly at the spectators. The audience need the actors because it is through their use of voice, gesture and movement that they hope to receive the message the playwright is transmitting, and incidentally gain their enjoyment and entertainment from the play.

Die aanloop tot die verwerkliking van die bekroonde drama, *My plaas se naam is Vergenoeg* is 'n duidelike illustrasie van die onderstaande aanhaling van Hamilton (1910:59–72):

(T)he greatest dramatists have built their plays not so much for reading in the closet as for immediate presentation on the stage; they have grown to greatness only after having achieved an initial success that has given them the freedom of the theatre.

Weideman-vollengtedramas het tot stand gekom deur middel van prosesse waarby verskillende deelnemers betrokke was. Sy grootsheid as dramaturg het in so 'n mate

gegroeï dat sy intensie met sy dramas as *immediate presentation on stage*, hierdeur onderskryf word.

#### **7.1.2.5 Bekronings**

'n Instansie soos die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns het tot dusver slegs gepubliseerde dramas bekroon, hoewel dit nie 'n aanduiding van gebrek aan kwaliteit in die betrokke genre impliseer nie (Van Coller & Van Jaarsveld, 2007a:58 e.v.). Die skrywers van dramas behoort, net soos hulle kollegas in die poësie- en prosagenre, beloon te word vir hulle kreatiewe werk. Daarom sou daar inisiatief vanaf owerheidskant moet uitgaan om pryse of ander metodes van aanmoediging te bemagtig sodat die ongepubliseerde drama tot sy reg kan kom.

#### **7.2 Ondersoekmoontlikhede wat uit die studie voortspruit**

Moontlikhede vir verdere navorsing wat na vore gekom het, is om van Weideman se vroeëre dramas, byvoorbeeld *M29*, te vergelyk met sy laaste (bekroonde) drama *My plaas se naam is Vergenoeg*. Hieruit behoort insiggewende kreatiewe en edisieprosesse aan die lig te kom.

Omdat die tekste dikwels verwerk is van een genre-vorm na 'n ander, en soms selfs die volle sirkelgang voltooi het (soos die jeugdrama *Wees*), behoort die verwerking van prosa tot dramateks interessant te wees. Navorsing ten opsigte hiervan is skaars, en hoewel daar heelwat resente literatuur verskyn het oor die kreatiewe skryfproses in die algemeen, en veral oor die skryf van prosa en poësie, het daar heelwat minder verskyn oor die skryf van die dramateks, of die herskryf van prosa tot drama.

Wat sy oeuvre by uitstek boeiende navorsingsmateriaal maak, is die feit dat verskillende skeppingsfases van sy dramas gedokumenteer en beskikbaar gestel is vir navorsing by die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN). Hierdeur word 'n blik gewerp op die sogenaamde genetiese prosesse, en kan die ontwikkeling van tematiese én struktureel-tegniese prosesse ondersoek word. So 'n

situasie is ideaal vir die navorser wat geïnteresseerd is in die skryfproses, maar veral in die eksperimentele teater waarin die werkwinkelmetode aangewend word, en die dramaturg vanaf die aanvangsfase van die skryfproses met die regisseur en spelers saamwerk.

### **7.3 Slotgedagte: die deelnemende en demokratiese rol van George Weideman se dramas in die samelewing**

#### **7.3.1 Die *priori* en die *posteriori* metatext**

Brink (2009:39-40) wys op 'n leemte in teaternavorsing ten opsigte van die skep (kodering) en lees (dekodering) van die aanvanklike teks. Sy gebruik die term *metateks* om te verwys na die *ongeskrewe teks waarmee die regisseur en ander medewerkers van 'n produksie omgaan nadat die oorspronklike literêre teks bestudeer is*, en nuwe toevoegings, ensovoorts gemaak is wat ál die keuses van die regisseur omvat. Sy verwys na De Marinis<sup>228</sup> wat ten opsigte van die begrip *metateks* verder onderskei tussen die *priori metatext* (in die aanvanklike konseptualiserings- en navorsingsperiode van 'n moontlike opvoering) en die *posteriori metatext* (die uitgevoerde metateks) (Brink, 2009:viii).

Tydens die werkwinkelproses word daar dikwels wegbeweeg van die geskrewe teks as die allesoorheersende handboek. Die *priori* en die *posteriori metatext* behoort nie teen mekaar opgeweeg te word ten opsigte van belangrikheid nie, want die twee entiteite is deel van dieselfde proses.

Weideman spits hom toe op dramatekste wat hy *vir* die teater skryf en wat allereers as speelt tekste funksioneer, en daarna die weg vind verhoog (of opname-ateljee) toe waar

---

<sup>228</sup> M. de Marinis (1993). *The semiotics of performance*. Vertaal uit Frans deur O'Healy, A. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Oorspronklik gepubliseer in 1982).

'n nuwe metateks *in* die teater ontstaan. Volgens De Marinis se onderskeid werk hy dus deurentyd met *priori* metatekste. Vele van sy tekste van die subgenres radiodramas, jeug- en kinderdramas en monodramas is as sogenaamde *priori* metatekste in NALN opgeneem ter bewaring. Hierdie tekste is nooit in boekvorm gepubliseer nie, maar het die doel gedien waarvoor hulle geskep is. Van die Weideman-dramas het slegs *My plaas se naam is Vergenoeg* die *posteriori* teksformaat gehaal.

### **7.3.2 Teater as 'n demokratiese en deelnemende proses**

Weideman het verkies om nie in isolasie te skryf nie. Die hoeveelheid korrespondensie tussen hom en regisseurs (in die Weideman-versameling in NALN beskikbaar), getuig van 'n demokratiese deelnemende ingesteldheid. Uit die korrespondensie blyk dit dat hy 'n drama dikwels as 'n (meestal selfopgelegde) opdragstuk gesien het wat in die eerste plek vir die verhoog bedoel was. 'n Publikasie in die konvensionele sin van die woord was selde die dryfkrag agter 'n manuskrip, en met uitgewers is daar veel minder korrespondensie gevoer as met regisseurs. Met die regisseur en die spelers is daar vóór en tydens die werkwinkelfases gereeld gesprekke gevoer, en die teks is deurentyd aangepas.

### **7.3.3 Teater met die vinger op die pols**

Die drama is by uitstek die kunsvorm wat direk die bestaanskrisis van die mens betrek, en tot die gemeenskap op aktuele en universele vlak spreek. George Weideman het 'n verskil gemaak aan die mense se lewens met wie hy as skrywer saamgewerk het. Hy was deeglik in pas met dit wat op internasionale vlak in die teater en die uitvoerende kunste as relevant beskou is. Morris (2006:270 e.v.) het in 'n verslag oor die 15de kongres van die Internasionale Federasie vir Teaternavorsing die volgende fokuspunte geïdentifiseer: choreografie en korporealiteit (**corporeality**), navorsing op die gebied van die feminisme, historiografie, Joodse interkulturele teater, opvoeringsnavorsing, (post)dramatiese teks in die teater, opvoering en gewete,

teater as bemiddelaar en die teater as gebeurtenis. Hierdie aspekte het (in gevarieerde gedaantes) gedurig in die Weideman-dramas opgeduik.

Kritiek is deur Weideman ter harte geneem. In sy werksdokumente (manuskripte in verskillende fases) is dikwels in sy eie handskrif 'n aanhaling<sup>229</sup> van kritiek uit 'n resensie of artikel, aangebring – waarskynlik om homself te vergewis van sy tekortkominge as skrywer, en om verder en beter te skryf.

#### **7.3.4 'n Finale opmerking**

Weideman se dramas het nie die blootstelling gekry wat dit waardig is nie, en is dikwels bloot vlugtig na verwys in die media. (Die tweeluik *M29* en '*n Smeerige geskiedenis*, en *Gyselaars* wat as Kampustoneelprodukte tog die oog gevang het, en die bekroonde drama, *My plaas se naam is Vergenoeg* is uitsonderings.)

Die navorser spreek die hoop uit dat hierdie ondersoek bygedra het tot 'n vollediger en omvattender beskrywing en evaluering van die George Weideman-oeuvre in die geheel.

---

<sup>229</sup> Duidelik dat Weideman se stukke beplan is (*selfs té veel wil insit*). (Sien Weideman, 2000a.)

## OPSOMMING

Weens die omvang en gehalte van George Weideman se literêre oeuve behoort daar deeglik van hom kennis geneem te word. Hy het ag digbundels, vier kortverhaalbundels, twee romans vir volwassenes en een drama gepubliseer. Vier hoorspele is uitgesaai, en nog vyf vollengtedramas en 'n monodrama is opgevoer, hoewel nie gepubliseer nie. Wat kinder- en jeugliteratuur betref, het drie jeugromans en ses kinderboeke verskyn. Drie jeugdramas is opgevoer waarvan twee saam met ander dramaturge se werk in 'n bundel gepubliseer is, en die derde, 'n kinder drama, is 'n verwerking van een van sy kinderboeke.

Hoewel Weideman se oeuve as geheel in hierdie studie betrek is, het die fokus op die dramas geval. Wat sy oeuve by uitstek boeiende navorsingsmateriaal maak vir toekomstige ondersoek, is die feit dat verskillende skeppingsfases van sy dramas gedokumenteer en beskikbaar gestel is vir navorsing by die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN). Hierdeur word 'n blik gewerp op die sogenaamde genetiese prosesse, en kan die ontwikkeling van tematiese én struktureel-tegniese prosesse ondersoek word. So 'n situasie is ideaal vir die navorser wat geïnteresseerd is in die skryfproses, maar veral in die eksperimentele teater waarin die werkwinkelmetode aangewend word, en die dramaturg vanaf die aanvangsfase van die skryfproses met die regisseur en spelers saamwerk.

Ná 'n kort biografiese inleiding oor George Weideman in hoofstuk twee, is bestek opgeneem van sy bydrae tot die poësie en die prosa in hoofstukke drie tot vyf. (Die kinder- en jeugliteratuur is in hoofstuk vier betrek.) Ten opsigte van die poësie en die prosa is tipiese konsepte wat in die Weideman-oeuve teenwoordig is, geïdentifiseer, sodat raakpunte met die dramas in hoofstuk ses uitgewys kon word.

Hoofstuk ses maak die kerngedeelte van die navorsing uit. Die funksies van die teater ten opsigte van die samelewing is ondersoek, asook die praktyke wat eie is aan die teater en teruggevind word in die Weideman-dramas.

In hoofstuk ses is die kinder- en jeugdramas asook die hoorspele ondersoek, en ten opsigte van hoorspele is veral gekyk na die redigeringsprosesse wat plaasgevind het vandat die skryfproses begin het tot wanneer die hoorspel uitgesaai is. Weideman se monodrama en vollengtedramas het daarna aan die beurt gekom, en daar is gekonsentreer op die ongepubliseerde dramas, hoewel die enigste gepubliseerde drama, *My plaas se naam is Vergenoeg*, ook in diepte bespreek is.

In die studie het die waarde van die werkwinkelproses in die hedendaagse teaterbestel opnuut opgeval. Uit die navorsing blyk dit dat die dramateks nie losgemaak moet word van die speelstuk in die teateropset nie, en dat, ter wille van die kanoniserings van die ongepubliseerde dramas, ten minste net so sterk gesteun moet word op die opvoering as op die woordteks.

George Weideman se oeuvre is voltooi met sy heengaan op 'n relatief vroeë ouderdom. In hierdie studie is aangetoon dat die konsepte wat in die Weideman-poësie en -prosa aanwesig is, in sy dramas kulmineer. Dit het bygedra tot die geheelbeeld van Weideman se skrywerskap en vergoed vir die hiaat wat in sy oeuvre gelaat is omdat die meeste van sy dramas nie gepubliseer is nie.

## **ABSTRACT**

As a result of the extent and standard of Weideman's literary oeuvre, he is someone to take note of. He published eight volumes of poetry, four volumes of short stories, two novels for adults and one drama. Four of his radio plays were broadcast and another six full length dramas were staged. As far as youth literature is concerned, three youth novels and six children's books were published. Two youth plays and one children's play were staged.

Although Weideman's oeuvre as a whole forms part of this study, the main focus was on his dramas. The fact that manuscripts of his works in draft form are available at the "Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum" (NALN), makes it easy and tempting for researchers who are interested in the different phases



of the creative process to make a further investigation. It clarifies aspects concerning the experimental theatre because of the workshop method that is applied in which the dramatist works together with the director and the players.

A short biographical introduction to Weideman (chapter two) is followed by an investigation into his poetry and prose, including youth and children's literature in chapters three to five. Typical Weideman concepts were identified and earmarked to be investigated in his dramas.

Chapter six involves the core of the study and focuses on the theoretical and practical aspect of the performing arts. The function of the theatre as an art form and the specific techniques that are used in theatre are investigated to see how they are applied in the Weideman dramas. Youth and children's plays were studied very briefly, followed by a more intensive look at the radio plays, especially the creative processes that they went through, from the beginning through to the broadcasting stage. This was followed by an analysis of the full-length dramas. The unpublished dramas were the focus of the investigation, although the only published drama, *My plaas se naam is Vergenoeg*, was also discussed in depth.

In this study the importance of the workshop method in theatre has become clear, and it is realised that the drama text should not be separated from the play text and the performance itself. For unpublished dramas to be canonised, the performance must be considered to be as important as the drama text.

George Weideman's oeuvre was completed when he died at a relative early age. This study has tried to prove that the concepts which were present in Weideman's poetry and prose culminate in his dramas. It was the aim of the research project to contribute to the complete overview of Weideman as an author, and to compensate for the gap (hiatus) in his oeuvre caused by the fact that most of his dramas were not published.

## **KEY TERMS**

- heteroglossia
- space
- theatre practice
- theme
- workshop theatre

BYLAAG A: WEIDEMAN TEKSTE

	Skool- en universiteitsloopbaan: 1957 – 1968	Onderwys: 1969 - 1978	Lektor, Namibië: 1978 – 1989	Lektor, Skiereilandse Technikon: 1990 - 1997	Aftrede: 1997 – 2008
<b>POËSIE (digbundels)</b>	<i>Hondegaloppie</i> (1966)  <i>As die son kliplangs spring</i> (1969)	<i>Klein manifest van 'n reisiger</i> (1970)  <i>Hoera, hoera die ysman</i> (1977)	<i>Uit hierdie grys verblyf</i> (1987)	<i>'n Stanning onder die sterre</i> (1997)	<i>Pella is 'n kruistog vër</i> (1998)  <i>Verskombuis</i> (2005)
<b>PROSA</b> <b>Romans vir volwassenes</b>				<i>Die onderskepper, of Die dorp wat op 'n posseël pas</i> (1997)!!	<i>Draaijakkals</i> (1999) !!  <i>Gaping vir 'n moordenaar</i> (1999)
<b>Jeugromans</b>				<i>Los my uit, paloekas</i> (1992) !  <i>Die optog van die aftjoppers</i> (1994) !!	<i>Dana se jaar duisend</i> (1998) !
<b>Kinderboeke</b>					<i>Ben, Babi en die geel helikopter</i> (1998) #  <i>Rykdom uit rommel</i> (1998) #  <i>Die raaisel van die spuitmaalde</i> (1999) #  <i>Die storie van die liewenheersbesie</i> (1999) #  <i>Koeries se rivier</i> (1999) #  <i>Die geel komplot</i> (2003)
<b>Kortverhaalbundels</b>			<i>Tuin van klip en vuur</i> (1983)	<i>Die donker melk van daeraad</i> (1994)	<i>Newelig</i> (2007)  <i>Bloujare se stories</i> (2007)
<b>DRAMAS</b> <b>Vollengtedramas</b>			<i>M29</i> (1986)*  <i>'n Smeerige geskiedenis</i> (1987)*  <i>Gyselaars</i> (1988)*	<i>Soos voëls op koringlande</i> (1991)*  <i>Die herberg van die wit madonnas*</i> (1991)	<i>My plaas se naam is Vergenoeg !</i> (2005)
<b>Monodrama</b>					<i>Die laaste ure van meneer Fabricius</i> (2000)
<b>Jeug- en kinderdramas</b>		<i>Wees</i> (1977)*		<i>Alles op die spel</i> (1991)	<i>Die geel komplot</i> (2005)
<b>Radiodramas</b>	<i>Man op die treinspoor</i> (studentedae)*!			<i>Sneeu</i> (1996)*	<i>Lig</i> (2001)*!  <i>Sand</i> (2003)*!  <i>Moord in die ateljee</i> (2006)*!
<b>VERTALINGS</b>					<i>Die Boek van God</i> (2003)  <i>Die verhaal van Paulus</i> (2005)  <i>Jesus: 'n roman</i> (2006)  <i>Die boek van alle tye</i> (2006)

\* ongepubliseer

! prys en/of toekenning

## **BRONNELYS**

### **PRIMÈRE BRONNE**

- Weideman, George H. 1966. *Hondegaloppie*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Weideman, George H. 1969. *As die son kliplangs spring*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Weideman, George H. 1970. *Klein manifes van 'n reisiger*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1977. *Hoera Hoera die Ysman. (1970-1976)*. Johannesburg: Perskor.
- Weideman, George. 1980. *Gyselaars*. Ongepubliseerde drama, opgevoer tydens die ATKV se Kampustoneel.
- Weideman, George. 1983. *Tuin van klip en vuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1986. *M29*. Ongepubliseerde drama, opgevoer tydens die ATKV se Kampustoneel.
- Weideman, George. 1987a. *'n Smeerige geskiedenis*. Ongepubliseerde drama, opgevoer tydens die ATKV se Kampustoneel.
- Weideman, George. 1987b. *Uit hierdie grys verblyf*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1991a. *Soos voëls op koringlande/ Like birds on cornfields*. Ongepubliseerde drama, opgevoer as opdragstuk aan die Technikon Skiereiland. NALN Ms 4019/2006/1010.
- Weideman, George. 1991b. 'n Gedeeltelike werksmanuskrip van die ongepubliseerde drama, *Herberg van die wit madonnas*, opgevoer met die inwyding van die aula van die Technikon Skiereiland.
- Weideman, George. 1991c. 'n Sinopsis met handgeskrewe aantekeninge oor *Herberg van die wit madonnas*. NALN Ms 4019/2006/988.
- Weideman, George. 1991d. 'n Ongepubliseerde werksdokument met die oog op die drama, *Herberg van die wit madonnas*. NALN Ms. 4019/2006/980.

- Weideman, George (samesteller). 1991e. *Alles op die spel: 'n Kortspelkeur*. Durbanville: Klipbok-Uitgewery.
- Weideman, George. 1992. *Los my uit, paloekas!* Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1994a. *Die optog van die aftjoppers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1994b. *Die donker melk van daeraad. Oustories en nuwe stories*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1996. *Sneeu*. 'n Radiodrama aangebied op Radiosondergrense tydens die program, *Radioteater*.
- Weideman, George. 1997a. *'n Staning onder die sterre*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1997b. *Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas*. Kaapstad: Queillierie.
- Weideman, George. 1998a. *Pella lê 'n kruistog vêr: 'n keuse uit sy poësie 1966-1987*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1998b. *Dana se jaar duisend*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1998c. *Ben, Babi en die geel helikopter*. Pretoria: Kasigo.
- Weideman, George. 1998d. *Rykdom uit die rommel*. Pretoria: Kasigo.
- Weideman, George. 1999a. *Draaijakkals oftewel die ongelooflike eerste jeug van Nicolaas Alettus Lazarus – stofpoepertjie, tusseninner en aartskalant van die Onderveld*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 1999b. *Die raaisel van die spuitnaalde*. Pretoria: Kasigo Education.
- Weideman, George. 1999c. *Die storie van die liewenheersbesie*. Pretoria: Kasigo Education.
- Weideman, George. 1999d. *Koeries se rivier*. Pretoria: Kasigo Education.
- Lessing, S. E. 1999e. *Gaping vir 'n moordenaar*. Kaapstad: Queillierie.
- Weideman, George. 2000a. *Die laaste ure van meneer Fabricius*. Ongepubliseerde drama, opgevoer in die Sterrewag, Bloemfontein.

- Weideman, George. 2000b. *Die laaste ure van meneer Fabricius*. 'n Werksteks in die beplanningsfase. NALN Ms 4019/2006/869.
- Weideman, George. 2001a. *Lig*. 'n Radiodrama aangebied op Radiosondergrense tydens die program, *Radioteater*.
- Weideman, George. 2003. *Die geel komplot*. Kaapstad: Tafelberg.
- Weideman, George. 2004a. *Sand*. 'n Radiodrama aangebied op Radiosondergrense tydens die program, *Radioteater*.
- Weideman, George. 2004b. *Sand*. 'n Werksmanuskrip van die teks met aantekeninge. NALN Ms 4019/2006/995.
- Weideman, George. 2005. *My plaas se naam is Vergenoeg*. Dainfern: Praag.
- Weideman, George. 2006a. *Verskombuis*. 'n Kookboek met gedigte. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Weideman, George. 2006b. *Moord in die ateljee*. 'n Radiodrama aangebied op Radiosondergrense tydens die program, *Radioteater*.
- Weideman, George. 2007a. *Newelig. Stories loop nie padsaam nie*. Pretoria: Litera Publikasies.
- Weideman, George. 2007b. *Bloujare se stories*. Pretoria: Lapa.

## **SEKONDÊRE BRONNE**

### **A**

- Adendorff, Elbie. 2007. Die Voëlvry-beweging as groter konteks. <http://www.litnet.co.za>. Toegang: 10/06/2007.
- Anker, Willem. 2008. Die denke van Deleuze en Guattari: filosofie as teater. <http://www.litnet.co.za>. Toegang: 12/12/2009.
- Anoniem. 1966. 'n Resensie (sonder opskrif). *Beeld*, 1/5/66. NALN-manuskrip.
- Anoniem. 1978. Akademie kom met nuwe stuk. *Die Republikein* 15 Maart, p. 6.

- Anoniem. 1982. Doktor George wys hulle toe. *Die Republikein* 22 April p. 3.
- Anoniem. 1987a. *Smeerige geskiedenis*: oefening in toneelspel. *Die Vaderland* 9 Julie p. 13. (Ook in *Die Transvaler* 9 Julie p. 24).
- Anoniem. 1987b. Akademie skitter met 'n *Smeerige Geskiedenis*. *Die Republikein* 23 April p. 8.
- Anoniem. 1995. Boeke. *Klasgids* 30(3) Augustus p.5.
- Anoniem. 1996a. 'n Keurverslag oor *Sneeu*. NALN Ms 4019/2006/997.
- Anoniem. 1996b. Die skrywer wat skuilplek soek. *Rooi Rose* 54(3) 7 Februarie pp. 72-73.
- Anoniem. 2005a. Wenners van radiokompetisie. *Die Burger* 23 Desember p. 12.
- Anoniem. 2005b. *Die geel komplot*. *Die Burger* 11 November.
- Anoniem. 2006. Weideman op Versindaba met Akker vereer. *Die Burger* 7 September.
- Antonissen, Rob. 1965. *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*. Kaapstad, Bloemfontein en Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Armstrong, Karen. 1999. *A History of God. From Abraham to the Present: the 4000-year Quest for God*. London: Vintage Books.
- Aucamp, Hennie. 1983. *Tuin van klip en vuur*: 'n Ryk en volwasse prosadebuut. *Die Vaderland* 7 November p. 12.
- Aucamp, Hennie. 1994. Só word Afrikaans 'n Stradivarius. *Insig* Oktober p. 4.
- Aucamp, Hennie. 1995. *Sewe sondes, nee meer*. Kaapstad: Tafelberg.
- August, Tyrone. 1987. (Resensie sonder opskrif). *CUE* (koerant van die Grahamstadse Kunstefees) 8 Julie.

## B

- Banning, Yvonne. 2005. Embodied selves: ritual, relationships and identity in theatre production: An ethnographic case study of *Dance in the Shadow of Pain*. *SOUTH AFRICAN THEATRE JOURNAL* volume 19 pp. 72 – 92.
- Barnard, Riana. 1995. Weideman verruim horison van elke leser wat deelneem. *Die Volksblad* 27 Maart pp. 6-7.
- Behrens, Aldo. 1987. Prof gee mening. *Die Republikein* 26 Julie p. 3.
- Behrens, Aldo & Weideman, George. 1987. Regisseursnotas, geskryf ná die Kampustoneel-opvoerings van *M29* en '*n Smeerige geskiedenis* in 1986 en 1987, (aan die einde van Weideman se dramateks '*n Smeerige geskiedenis*) pp. 129 – 135.
- Behrens, Aldo. 2003. *Hoop*. Ongepubliseerde drama, opgevoer in Windhoek en Gent, België.
- Behrens, Aldo. 2009. 'n Gesprek met Beuke-Muir oor sy samewerking met Weideman as regisseur. Windhoek, 15 Mei.
- Behrens, Aldo. 2010. George Weideman. 'n E-pos aan Beuke-Muir, 14 Mei.
- Bester-Gräbe, Ida. 2007. Die aanwending van die sonnetvorm en metaforiese konstruksies in George Weideman se sonnettesiklus "Die nuwe herout". *Ensovoort* 11(1) pp. 29-36.
- Beuke-Muir, Chrisna. 2002. *Dawid, klong van God*. Ongepubliseerde drama (op laserskyf beskikbaar), opgevoer in Windhoek en Gent, België.
- Beuke-Muir, Chrisna. 2004. *Voor een dag van morgen*. Ongepubliseerde drama, opgevoer in Windhoek en Potchefstroom.
- Beukes, Gerhard J. & Lategan, Felix V. 1952. *Skrywers en rigtings*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Bezuidenhout, Suzanna-Louise. 2009. *Verwonding, verwoording en verwerking*. '*n Beskouing van Henning J. Pieterse se kortverhaalbundel* Omdat ons alles is



- vanuit 'n terapeutiese perspektief. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Bisschoff, Anna-Marie. 1992. Outobiografie. In: Cloete, T. T. 1992. pp. 361-362.
- Bloemhof, Francois. 1994. Aspekte in George Weideman se “(Gelykenis)”.  
*Klasgids* 29:4 Oktober pp. 7-9.
- Boekkooi, Paul. 1987. Teater vir verandering. *Beeld* 11 April p. 6.
- Boekkooi, Paul. 1988. Kampustoneel begin nou hoogte verloor. *Insig* Mei pp. 45-46.
- Botes, Nina & Cochrane, Neil. 2006. 'n Ondersoek na die kunstenaarskap in *Die swye van Mario Salviati* binne die konteks van die magiese realisme. *Literator* 27(3) Desember pp. 27–49.
- Botha, Danie. 1991. Protesteater oor protes is goed. *Die Burger* 4 Oktober. NALN Ms 4019/2006/1023.
- Botha, Danie. 2002. (Brief aan Weideman wat kommentaar bevat op die werksmanuskrip *My plaas se naam is Vergenoeg*.) NALN Ms 4019/2006/842 18 Oktober.
- Botha, Danie. 2006. *Voetligte & Applous. Die beginjare van die Afrikaanse beroepstoneel*. Hatfield: Protea Boekhuis.
- Botha, Elize. 1999. Ons moet opnuut tuiskom en onself weer deur stories leer verstaan. *Beeld* 8 November p. 9.
- Botha, Wilna Marié. 1987. Die pikareske grondpatroon in enkele werke van Etienne Leroux. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Brecht, Bertolt. 1964a. A short organogram for the theatre. In: Willet, John (red.). 1964. pp. 179–205.
- Brecht, Bertolt. 1964b. On the use of music in an epic theatre. In: Willett, John (red.). 1964. pp. 84 – 90.
- Brink, André P. 1978. 'Hoera hoera die ysman'. *Rapport* 29 Januarie p. 11.

Brink, André P. 1983. Weideman bring nuwe groeipunt in kortprosa. *Rapport 2* Oktober p. 39.

Brink, André, P. 1988. Weideman se *Grys Verblyf* is onder die bestes van 1987. *Rapport 7* Februarie p. 30.

Brink, André P. 1989. *Vertelkunde: 'n inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academica.

Brink, Rachel Stéphanie. 2009. *'n Semiotiese ondersoek na seksuele ritueel in die werk van Jean Genet*. Tesis vir die gedeeltelike voltooiing van die graad PhD (Drama en Teaterkuns). Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

## C

Camilleri, Frank. 2008. Collective improvisation. The practice and vision of Ingemar Lindh. *The Drama Review* 52:4 (T200) Winter pp. 82–97.

Carlson, Marvin. 1992. Theatre and dialogism. In: Reinelt, Janelle G. & Roach, Joseph R. (reds.). 1992. pp. 313–323.

Carlson, Marvin. 2009. *Speaking in tongues. Language at play in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Cilliers, Cecile. 1999. Jeugverhaal lewendig en met sterk morele inslag. *Rapport* Februarie p. 14.

Cirlot, J. E. 1978. *A dictionary of symbols*. Second Edition. New York: Philosophical Library.

Cloete, Rika. 1986. Weideman slaag. *Die Republikein* 12 Mei p. 5.

Cloete, R. 1994. “(Gelykenis)” deur George Weideman: die storie in die storie.

*Die Unie* Oktober 91(2) pp. 58–61.

Cloete, T.T. et al. (reds.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou.

Cloete, T. T. (red). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.

- Cloete, T. T. 1997. 'Staning' Weideman se beste verse. Van knapste in onlangse Afrikaanse digkuns. *Beeld* 23 Junie p. 6.
- Cochrane, Neil. 2003. *Draaijakkals* van George Weideman as pikareske roman: 'n Voorlopige verkenning. *Stilet* 15(1) pp. 145 – 166.
- Cochrane, Neil. 2005. Die verhouding tussen parateks en pikareske aanspraak: *Draaijakkals* deur George Weideman as voorbeeld binne die moderne Afrikaanse prosa. *Ensovoort* (11)1 pp. 37-47.
- Coetzee, Marietjie. 1993. ('n Brief van die senior uitgewer van die HAUM-DE JAGER UITGEWERSGROEP). *NALN Ms 4019/2006/877*.
- Coetser, J. L. 2004a. Kinder- en jeugtoneel in Afrikaans: oorsig en tendense. *Literator* 25(3) November pp. 83–105.
- Coetser, Johan. 2004b. Keurverslag oor *Lig*. *NALN Ms 4019/2006/993* 26 Februarie.
- Coetser, Johan. 2004c. Keurverslag oor *Sand*. *NALN Ms 4019/2006/994*.
- Coetser, Johan. 2004d. Keurverslag oor *Die laaste ure van meneer Fabricius*. *NALN Ms 4019/2006/992*.
- Coetser, Johan. 2005. Afrikaanse kinder- en jeugtoneel. In: Wybenga en Snyman (reds.). 2005. pp. 56–67.
- Coetser, Johan. 2006. Drie welkome én veelseggende dramatekste in Afrikaans. *Beeld, Johannesburg Finaal* Maandag 20 Februarie p. 19.
- Conradie, P. J. 1992a. Eenbedryf. In: Cloete, T. T. (red.). 1992. pp. 88–89.
- Conradie, P. J. 1992b. Hoorspel. In: Cloete, T. T. (red.). 1992. pp. 168–170.
- Conradie, P. J. 1992c. Monoloog In: Cloete, T. T. (red.). 1992. p. 325.
- Conradie, P. J. 1992d. Drama. In: Cloete, T. T. (red.). 1992. pp. 80–83.
- Conradie, P. J. 1996. Debates surrounding an approach to African Tragedy. *SOUTH AFRICAN THEATRE JOURNAL* 10/1 Mei pp. 25–34.
- Cronjé, G. 1971. *Die drama as speelstuk*. Johannesburg: Voortrekkerpers.

Cruywagen, Eben. 1996. 'n Brief van aanbeveling aan die AS (Afrikaanse Stereo) van die SAUK om *Sneeu* uit te saai 25 Januarie. *NALN Ms 4019/2006/999*.

Cruywagen, Eben. 2006. Gepubliseerde dramas is soos manna uit die hemel. *Die Burger* se bylaag *By* 30 September p. 10.

## D

De Bruin, Philip. 2001. Verlof is nodig vir plaasgrafte, sê hof. *Die Burger* Vrydag 28 September. *NALN Ms 4019/2006/832*.

Dekker, G. 1958. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Tafelberg.

De Villiers, Dirkie & Hartman, Anton e.a. (reds.). 1961. *Nuwe F.A.F.-Sangbundel*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel Bpk.

De Villiers, Izak. 1999. Leeskringe.

[http://www.24.com/Lifestyle\\_&\\_Interests/books/litnet/leeskring/199912.asp](http://www.24.com/Lifestyle_&_Interests/books/litnet/leeskring/199912.asp).

Toegang: 12/05/2007.

De Vos, Willa. 2007. Om weer die krag van die woord en die Woord te ontdek. *Lig*, Februarie pp. 28–29.

De Vries, Abraham. 2006. Kommentaar deur Weideman neergeskryf na 'n repetisie. *NALN Ms 4019/2006/851*.

De Vries, Abraham. 2007. Weideman beweeg met gemak tussen soorte kortverhale.

*Die Burger* 16 April p. 13.

De Vries, Anastasia. 1995. *Die optog van die aftjoppers. Karring (Nege) Lente* pp. 42-43.

De Vries, Anastasia & Weideman, George (samestellers). 1997. *Nuwe Stemme 1*. Kaapstad: Tafelberg.

De Wet, J. 2004. Vir die jonges: *Die geel komplot. Beeld* 12 Januarie p.12.

Du Plessis, André-Pierre (red.). 2005. Uithaal en saamvat BYLAE. *Die Matie*.

Du Plessis, Phil. 1998. Roman laat misterie wegafel. *Die Burger* 22 April p. 11.

Du Plooy, Heilna. 1984. Digter slaag met bundel verhale. *Die Volksblad* 4 Februarie p. 4.

Du Plooy, Heilna. 1992. Semiotiek. In Cloete, T. T. (red.). 1992. pp. 473–476.

Du Toit, P. J. (samesteller) 1986. *Fasette. Verhoog-, radio- en televisiedramas*. Pretoria, Kaapstad: Academica.

Du Toit, P.J. & Kloppers, A. 1980. *Tema en tegniek. Inleiding tot aspekte van die visuele en ouditiewe letterkundige media*. Pretoria en Kaapstad: Academica.

## **E**

Elam, Keir. 2002. *The semiotics of theatre and drama*, 2de uitgawe. New York: Routledge.

Erlank, Johan. 1966. 'Hondegaloppie' toon nie veel meer as belofte. *Dagbreek en Sondagnuus* 31 Julie.

Esslin, Martin. 1985. *Brecht. Choice of evils. A critical study of the man, his work and his opinions* (vierde hersiene uitgawe). London en New York: Methuen.

Esslin, Martin. 1987. *The field of drama. How the signs of drama create meaning on stage and screen*. London en New York: Methuen.

Esterhuyse, Willie. 2009. *God en die gode van Egipte. In die voetspore van die onsienlike*. Wellington: Lux Verbi.

## **F**

Fokkema, D. W. & Kunne-Ibsch, E. 1984. *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeidspers.

Fokkema, D. W. 1985. The concept of code in the study of literature. *Poetics today* pp. 643-656.

Fokkema, D. & Ibsch, E. 1992. *Literatuurwetenschap & Cultuuroverdracht*. Muiderberg: Coutinho.

Foster, Lenelle. 2005. Die grenservaring is belangrik: trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. *Stilet* XVII:2 Junie pp. 68–86.

Foster, Ronel & Viljoen, Louise. 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Freeman, Evelyn, B. 2003. Introduction: Dear Bookbird reader. *Bookbird* 41(3) July p. 2.

<http://www.uptjournals.com/jour.ihtml?lp=bookbird/bookbird413.html>.

Toegang: 23/04/2008.

## G

Gassner, John. 1967. Directions in modern theatre and drama. An expanded edition of FORM AND IDEA IN MODERN THEATRE. New York, Chicago, San Francisco, Toronto en London: Hot, Rinehart and Winston, Inc.

Gilfillan, F. R. 1978. Weideman se jongste bundel verras. *Oggendblad* 31 Januarie p. 25.

Goosen, D. 2007a. *Die Nihilisme: notas oor ons tyd*. Dainfern: Praag.

Goosen, Danie. 2007b. Téén geweld. 'n Dramatologiese perspektief. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 47(4) deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, Desember pp. 28–45.

Goosen, Jeanne. 1978. Hoera vir George Weideman se Ysman. *Hoofstad* 16 Maart p. 10.

Goosen, Jeanne. 1992. *Drie eenakters. Kombuis-blues, Kopstukke, 'n Koffer in die kas*. Bloemfontein, Durban, Kaapstad, King William's Town, Pietermaritzburg. Port-Elizabeth, Pretoria: Haum-Literêr.

Gouws, Tom. 1988. George laat 'n vlinder vry. *Insig* Januarie p. 46.

Gouws, Tom. 1994. Die vakman wat hoop op magiese verbindings. *Beeld* 12 September p. 8.

Grobler, Hilda. 1997. Boek groei uit posseëls. *NALN Manuskrip* 3(49).

Groenewald, Elise. 1995. Sanlam prize-winners 1994. *Boekbekendstelling. KWAZNPLIS* Januarie/Februarie 1(1) p. 8.

Grové, A. P. 1988. 'n Wêreld van weleer met kleur opgeroep. *Beeld* 15 Februarie p. 10.

Grové, A. P. 1997. Met die aksent op die persoonlike beleving en problematiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 37(3) pp. 217–225.

Gorney, Howard. 1966. Littlewood in rehearsal. *The Tulane Drama Review* 11(2) (Winter) pp. 102–103.

Guy, Nancy. 2008. Feeling a share history through song. *The Drama Review* 52:4 (T200) Winter pp. 64–81.

## H

Hambidge, Joan. 1988. Bundel bevestig Weideman se digtalent. *Die Burger* 14 Januarie p. 13.

Hambidge, Joan. 1994. Redding lê in die storie self. *Die Burger* 20 Julie p. 8.

Hambidge, Joan. 1997. Poësiechroniek nommer 8. *Tydskrif vir Letterkunde* 35(4) Augustus pp. 107–116.

Hambidge, Joan. 2007. Weideman in virtuose variasie. *Die Volksblad* 14 Mei p. 8.

Hamersma, Elsa. 1998. Jeug kry drie wenboeke. *Die Burger* 18 November p. 16.

Hamilton, Clayton. 1910. The actor and the dramatist. An analysis of the relationship between playwrights and their actors. New York: Henry Holt and Company.

Heese, Marié. 1969. Hierdie digter is Boerneef se kind. *Beeld* 26 Oktober p. 11.

Hill, Jan (opsteller). 2006. Weideman, George. Hoofsaaklik 'n biografiese leesstuk wat binne konteks en met begrip van die volledige GEORGE WEIDEMAN-dokumentasie geïnterpreteer en gebruik behoort te word. Ongenommerde NALN-manuskrip 04/05/2006.

Horn, Hannes. 1987. Akademie skitter met 'n Smeerige geskiedenis. *Die Republikein* 23 April p. 6.

Hodge, Francis. 1982. *Play directing, analysis, communication and style*. Englewood Cliffs, New Jersey: University of Texas.

- Hough, Barrie. 1986. *M29* – historiese oomblik. *Beeld* 12 April.
- Hough, Barrie. 1987. Aucamp, Weideman verskuif die grense van SA toneel. *Beeld* 13 April p. 2.
- Hough, Barrie. 1994. Wenboeke vol verrassings en vreugde. *Insig* Desember/Januarie p. 89.
- Hough, Barrie. 1999. Pikareske roman, ook digterlik, lirie, vol skoonheid. *Rapport* 21 November p. 2.
- Hovey, Richard. 1894. *Symbolism and Maurice Maeterlinck*. Chicago: Herbert S. Stone & Company.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Loki>. Toegang: 18/08/2007.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Odin>. Toegang: 18/08/2007.
- <http://en.wikipedia.org>. Toegang: 23/04/2007.
- <http://www.lyricsvault.info>. Toegang: 23/04/2007.
- <http://en.wikipedia.org>. Toegang: 23/04/2007.
- <http://music.yahoo.com/track/44346676>. Toegang: 23/04/2007.
- <http://www.loki-game.com>. Toegang: 18/08/2007.
- <http://www.roekeloos.co.za/boekrak/boekra14.html>. Toegang: 16/10/2007.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Epic\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Epic_theatre). Toegang: 17/07/2008.
- Hugo, Daniel. 1988. *Grys verblyf* een van 1987 se bestes. *Die Volksblad* 16 April p. 15.
- Hugo, Daniel. 1997. Boeke g'n wroegings. *De Kat* Oktober pp. 22–23.
- Hugo, Jeanne. 2003. Verlore in muisdrome. *Die Burger* 23 Augustus p. 4.
- Human, Thys. 2005. 'n Rooikopvrou met 'n verehoedjie?: Die manifestasie(s) en rol van die trieksterfiguur in Ingrid Winterbach se *Niggie*. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 12(1) pp. 65–85.
- Human, Thys. 2007. Uiteenlopende bundel trakteer liever met om- en afdraaipaaie.



*Beeld* 14 Mei p. 13.

## I

## J

Jacobs, Arthur & Sadie, Stanley. 1964. *The Pan book of opera*. London: Pan Books Ltd.

Jacobs, Jaco. 2003. Skryf van kinderboek 'groot avontuur'. *Volksblad* 4 Augustus, p. 8.

Jansen, Ena. 1994. Gekomponeerde bundel. *De Kat* Desember pp. 120–121.

Johl, Johan. 1978. Bundel open nuwe dimensie op vele vlakke. *Die Volksblad* 22 Maart p. 3.

John, Philip. 2000. Versoening, Aufarbeitung, Renaissance, Verligting: Wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons? *Stilet* 12(2) pp. 43-62.

Jongeneel, Els. (red.). 1989. *Over de autobiografie*. Utrecht: Hes Uitgevers.

Joubert, Doria. 1986. Talente wat deurskemer. *Die Burger* 13 Junie, NALN Ms. 4019/96/481.

## K

Kannemeyer, J. C. 1992. Weideman-vers vol aktuele toespeling. *Beeld* 9 Maart p. 4.

Kannemeyer, J. C. 1997. Weideman 'keer terug' met beweeglike verse. *Rapport* 29 September pp. 27–32.

Kannemeyer, J.C. 2006. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Tafelberg.

Keet, Rosa. 1987. Probleme by wonder van Kampustoneel. *Rapport* 12 April p. 28.

Keuris, Marissa. 1992. Ruimte in die dramateks en in die opvoering. In: Cloete, T. T. (reds.). 1992. pp. 455–458.

Kloppers, Albert. 1994. Om oop te dink tot voltooiing. *Klasgids* (21: 1) Februarie pp. 10–12.

Kruger, Joan. 1988. George Weideman. Die nuwe stem van Namibië. *De Kat*, Oktober pp. 73–75.

Kunsredaksie. 2000. Weideman roman ook met M-Net Prys bekroon. *Die Burger* 20 Maart p. 4.

Kunsredakteur, 1966. Ons jongste digter sing van sy kleim. *Beeld* 1 Mei.

## L

Labuschagne, Marielle. 1988. Verskeie invloede smelt saam in *Gyselaars*. *Die Transvaler* 14 April p. 14.

Langendijk, Pieter. 1981. Tekstkunde. In: Van Luxemburg, Bal & Weststeijn (reds.), pp. 98-102.

Le Roux, André. 1987. Gedigte in die stilte van die oggend vroeg. *Die Burger* 21 Desember p. 10.

Le Roux, Andre. 1994. Die groot stem. *Sarie* 14 September p. 16.

Le Roux, André. 1995. Weners vir tieners. *Sarie* 18 Januarie p. 8.

Le Roux, Marina. 1994. □Aftjopper' ware wener. *Die Burger* 14 Desember.

Leech, Clifford. 1978. *Tradegy. The critical idiom*. London: Methuen & Co Ltd.

Lindenberg, E. (red.). 1965. *Inleiding tot die Afrikaanse letterkunde*. Pretoria en Kaapstad: Academca.

Lombard, Jean. 1986. *M29* in retrospeksie: 'n ontleding van resensies. *Logos* 6(6) pp. 97–110.

Lombard, Jean. 2004a. Mitisiteit as basis vir vergelykende literatuurstudie, met verwysing na waterslangsimboliek. *Literator* 25(1) April pp. 91–112.

Lombard, Jean. 2004b. Waterslangverhale in Afrikaans: die relevansie van mitisiteit. *Literator* 25(1) April pp. 113–137.

Loock, Irma. 1998. Genoeg plesier in Weideman se roman om dit weer te lees. *Die Volksblad* 30 Mei p. 10.

Louw, Salomi. 1989. Ruimte in die drama: 'n uitgebreide terminologie. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 5(3/4) Desember pp. 262–278.

Louw, Salomi. 2006. Ruimte in Brink se *Die jogger*. *Stilet* XVIII:1 Maart.

## M

Maatje, Frank C. 1977. Literatuurwetenskap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk. Vierde druk. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.

Magee, Bryan. 2001. *The story of philosophy*. London: Dorling Kindersley Limited.

Malan, Lucas. 1988. Verrassings in die oes. *De Kat* Mei p. 81.

Malan, Regina. 1992. Intertekstualiteit. In: Cloete, T. T.e.a. (red.). 1992. pp. 187-189.

Marais, Johann Lodewyk & Papenfus, Theresa (reds.). 2007. *Ensovoort*. 'n *Hondegaloppie vir George Weideman*. 'n Weideman-gedenkuitgawe 11(1).

Marais, Johann Lodewyk (samesteller). 2006. *Honderd jaar later: ter viering van die publikasie van Eugène N. Marais se "Winternag" op 23 Junie 1905*. Dianfern: Praag.

Marais, Johann Lodewyk. 2007. George Weideman. (1947-): 'n profiel. *Ensovoort* 11(1) pp. 5-23.

Marais, Johan Lodewyk. 2007. Afrikaanse literatuur en onder meer argivale bewaring. *Ensovoort* 11(1) pp. 2-3.

Marais, Renée. 2007. George Weideman se jeugliteratuur: 'n Triomfantlike tetralogie. In: Marais, Johann Lodewyk & Papenfus, Theresa. 2007. pp. 48-57.

Mautner, Thomas (red.). 2000. *The Penguin dictionary of philosophy*. London, New York, Camberwell, Ontario, New Delhi, Albany, Rosebank: Penguin Books.

McDonald, Marianne. 2006. Wearing the third hat: Athol Fugard as director. *South African Theatre Journal* vol. 20 pp. 207–220.

Morgan, Naomi. 1998. Sprokie oor die nuwe en ou Suid-Afrika. *Die Volksblad* 2 November p. 8.

Morris, Gay. 2006. Report on the 15<sup>th</sup> World Congress of the International Federation of Theatre Research: 'GLOBAL VS LOCAL', 7 – 12 August, Helsinki, Finland. *South African Theatre Journal* vol. 20 pp. 270–275.

Mouton, Marisa. 1989. *Dramateorie vandag: die bydrae van die drama- en teatersemiotiek*. Potchefstroom: Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO, Reeks A: Geesteswetenskappe nr. 68.

Muller, Braam. 2004. Finalisstuk se tema oor grondbesit aktueel. *Die Volksblad*, Vrydag 16 Julie p. 2.  
<http://152.111.1.251/argief/berigte/volksblad/2004/07/16/VX/2k/04.html>.

Toegang: 17/04/2007.

Müller, Petra. 1999. SANLAM prize for young literature 1998. *Kaapse Bibl.* Jan/Februarie pp. 15–19.

Musarra-Schroeder, Ulla. 1989. Vormen van 'autobiografisch schrijven'. In: Jongeneel, Els (red.). 1989. pp. 41-56.

## N

Nieman, M. M. & Hugo A. J. 2004. Vrouekarakters in bekroonde Afrikaanse jeugboeke: 'n Opdatering. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 44/1 pp. 1–14.

Nieuwoudt, S. 1996. Vernuwning in tienerlektuur. *Beeld* 27 Februarie.

Nieuwoudt, Stephanie. 1999. Ons herontdek Afrikaans. *Beeld* 21 Oktober p. 6.

## O

Odendaal, Bernard. 1997. Bundel sorg dat Weideman 'n waardige 'stanning' kry. *Die Volksblad* 1 September p. 8.

Odendal, F. F. & Gouws R. H. (reds.). 2005. *HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Maskew Miller Longman: Pinelands, Kaapstad.

Ohloff, Heinrich. 1999. Die poëie voor 1900 tot 1960. In: Van Coller, H. P. (red.). 1999. pp. 21-243.

Oliphant, Andries Walters & Roos, Henriëtte (reds.). 2005. *Word, (Wo)man, World. Essays on Literature*. Departement Afrikaans en Literatuurteorie, Unisa: Pretoria.

Olivier, Fanie. 1995. Dié verhale verg baie van die leser, maar moet dit nie misloop nie. *Rapport* 23 April p. 19.

Olivier, Fanie. 1998. Kleindorpse intriges knap beskryf en slim ontknoop. *Beeld* 2 Maart p. 8.

Oosthuysen, Janie. 2000. Praatjie tydens 'n werkwinkel oor kinderboeke aangebied aan die Universiteit van Namibië, Windhoek, Oktober.

## **P**

Pakendorf, Gunther. 1992. Dramas vir jonges. *Die Burger Laaste* se Boekejoernaal, 30 Junie p. 5.

Philander, Freddie. 1986. *M29* shows definite potential. *The Windhoek Advertiser* 2 Mei.

Philander, Freddie. 1987. 'n Smeerige geskiedenis. *Die Republikein* 13 Julie.

Pretorius, Réna, 2006. *Erepenning vir radiohoorspele aan prof. George Weideman*. Huldigingswoord tydens 'n prysoorhandigingsgeleentheid van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, Oktober.

## **Q**

## **R**

Raditlhalo, S. I. 2003. *'Who am I?' The construction of identity in twentieth-century South African autobiographical writings in English*. Ongepubliseerde proefskrif ter verkryging van 'n doktoraat in letterkunde. Groningen: Rijksuniversiteit.

Raes, P. 2000. Erwin Straus over de ruimte van het landschap en de geografiese ruimte. *Tijdschrift voor Filosofie* vol. 62 pp. 313-340.

Reinelt, Janelle G. & Roach, Joseph R. (reds.). 1992. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan

- Renders, Luc. (Datum kon nie opgespoor word nie). Over Zuid-Afrikaanse literatuur. Tussen vertwijfeling en hoop. <http://users.online.be/gramadoelas/ozalit/osalit18.htm>. Toegang: 16/10/2007.
- Retief, Hanlie. 2006. 'n Gedig in 'n pampoer. *Rapport* 19 November p. 2.
- Rode, Linda & Bodenstein, Christel en Hans. 1988. *Goue fluit my storie is uit*. Uitgegee deur Linda Rode.
- Rode, Linda & Bodenstein, Christel en Hans. 1993. *Stories suid van die son*. Kaapstad: Tafelberg.
- Roodt, P. H. 1978. Dit tref diep in ons menswees. *Die Transvaler* 22 April p. 7.
- Rosenberg, Helane S. 1987. *Creative drama and imagination. Transforming ideas into action*. New York: CBS College Publishing. Holt, Rinehart and Winston, The Dryden Press.
- Rosenthal, J. 1993. Getting into history through fiction. *Weekly Mail* 9(21) p. 4.
- Roos, Henriëtte. 1998. Dorpstories word 'misteriespel'. *Insig* Maart p. 32.
- Roux, Jaybee. 2007. Bundel 'praatstories' helder blouste dag op. Boekbekendstelling. *Beeld* 26 Augustus, p. 5. [http://www.news24.com/Beeld/Vermaak/Boeke/0,3-2109-2112\\_2171610,00html](http://www.news24.com/Beeld/Vermaak/Boeke/0,3-2109-2112_2171610,00html). Toegang: 14/09/2007.
- Roux, Riaan. 1987. Oortuig die dinamiet? *Die Republikein* 11 Mei p. 5.
- S**
- Sahakian, Emily. 2008. A review on Marvin Carlson's book *Speaking in tongues: Languages at play in the theatre*. *The Drama Review* Summer 52(2) pp. 189–191.
- Schechner, R. 1969. *Public domain. Essays on the theatre*. New York: Bobbs-Merrill.
- Schechner, R. 2008. Grotowski and the Grotowskian. *The Drama Review* Summer 52(2) pp. 7–13.
- Schmid, W. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Fink.
- Scholtz, M.G. 1992. Roman. In: Cloete, T. T.e.a. (red.). 1992. pp. 437–446.
- Schutte, Jan. 1978. Die radiodrama. In: Senekal, J. H. (red.). 1978. pp. 137–156.

- Schutte, Jan. 1982. *Ontmoeting by Dwaaldrif – 'n Analise: 'n Inleiding tot Henriëtte Grové se drama*. Johannesburg: Perskor. (Studia-reeks nr. 2) p. 1.
- Senekal, J. H. (red.). 1978. *Beeld en Bedryf. Inleidende opstelle oor fasette van die Afrikaanse drama*. Pretoria: J L van Schaik Beperk.
- Sichel, Adrienne. 1986. A spotlight on future and past. *The Star* 14 April. (Dieselfde resensie is in *Pretoria News* opgeneem onder die opskrif “Unrest played off against the past and the future ...”.)
- Sichel, Adrienne. 1987. Real, stylish, relevant: that’s why it will last. *The Star* 9 April p. 8.
- Smith, Charles. 2004a. Afrikaans ‘aan die blom’. Weideman-drama kry Sanlam-prys. *Beeld* 19 Julie p. 5.
- Smith, Charles. 2004b. Teaterprys: Weideman-stuk wen ‘Sanlam gee hoop vir drama’. *Volksblad* Maandag 19 Julie p. 10.  
<http://152.111.1.251/argief/berigte/volksblad/2004/07/19/VB/10k/01.html>.  
 Toegang: 12/06/2009.
- Smuts, J. P. 1983. *Tuin van klip en vuur 'n volwasse debuut*. *Die Suidwester* 15 Desember p. 10.
- Smuts, J. P. 1990. Die musikale interteks by die *Rebellie van Lafras Verwey*. *SOUTH AFRICAN THEATRE JOURNAL* 4/1 Mei pp. 149–158.
- Smuts, J. P. 1998. *Die onderskepper of Die dorp wat op 'n posseël pas* deur George Weideman. Radiopraatjie op *radiosondergrense* se program, Skrywers en Boeke, 12 April.
- Smuts, J. P. 2000. Humor en fantasie dra sprankelende roman. *Insig* Januarie pp. 49–50.
- Smuts, J. P. 2004. Dramakroniek. Deon Opperman en enkele ander dramaturge van die jare negentig. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 44/1 pp. 15–27.
- Smuts, J. P. & Smuts, Ria. 1994. 'n Moderne □parabel: “(Gelykenis)” van George Weideman. *Tydskrif vir Letterkunde* 32( 4) pp. 99–105.

- Spies, Bertha M. & Groenewald, Marita. 2005. Musiek in diens van menslike kapasiteitsbou. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 45/3 pp. 412–421.
- Steenberg, Elsabe. 1995. Drie wenverhale is 'n geslaagde bydrae tot Afrikaanse jeuglektuur. *Beeld* 20 Februarie p. 6.
- Steenberg, Elsabe. 1996. Jeugboekkroniek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 36(1) Maart pp. 69–74.
- Styan, J. L. 1963. *The elements of drama*. Cambridge University Press
- Styan, J. L. 1972. *The challenge of the theatre. Introduction to drama*. Encino and Belmont, California: Dickenson Publishing Company, Inc.
- Swart, Corlietha. 2008. Goosen, D. 2007. 'Die Nihilisme: notas oor ons tyd'. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, uitgegee deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns 48(4) Desember pp. 509–510.

## T

- Thamm, Marianne. 1986. An intense and sombre playlet. *Die Burger* 13 Junie NALN Ms 4019/96/481.
- Tötemeyer, Andree-Jeane. 1993. Trends in children's literature at home and abroad. In Cilliers, Isabel (red.). *Towards more understanding. The making and sharing of children's literature in Southern Africa*. Kaapstad: Juta & Co, Ltd., pp. 159-169.
- Tredoux, Francois. 2004. Vergenoeg is oorgenoeg en hope daarvan. *LitNet: Teater. Argief* pp. 1–2. <http://www.outlitnet.co.za/teater/vergenoeg.asp>. Toegang: 17/04/2007.
- Turin, J. 2003. Disturbing books. *Bookbird* 41(3) July.  
<http://www.utpjournals.com/jour.ihtml?lp=bookbird/bookbird413.html>.  
Toegang: 23/04/2008.
- Turner, Victor. 1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. New York City: Performing Arts Journal Publication.



## U

## V

Van Coller, Hendrik Petrus. 1980. *Etienne van Heerden as siklusbouer*. Ongepubliseerde proefskrif vir die graad Doktor in die lettere en wysbegeerte aan die Randse Afrikaanse Universiteit.

Van Coller, H. P. 1990. *Tussenkoms*. Pretoria: HAUM.

Van Coller, H. P. 1995a. Tussen nostalgie en parodie: Die Afrikaanse prosa in die jare negentig. Deel 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 35(3) pp. 197-208.

Van Coller, H. P. 1995b. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet* 7(2) pp. 22–31.

Van Coller, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet* 9(2) pp. 9–21.

Van Coller, H.P. (red.). 1998. *Perspektief en profiel 1: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L.van Schaik.

Van Coller, H.P. (red.). 1999a. *Perspektief en profiel 2: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L.van Schaik.

Van Coller, H. P. 1999b. Dié geskiedenis moet gehóór word. Omvattende roman Weideman se voortreflikste tot nou. *Die Volksblad* 20 Desember p. 8.

Van Coller, H. P. 2000. Die kuns van oorlewing: *Draaijakkals* deur George Weideman. *Tydskrif vir Letterkunde* 38(1/2) pp. 130–134.

Van Coller, H. P. 2002. Prosakroniek 1992 – 2000: skrywers op die tweesprong. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(4) pp. 304–320.

Van Coller, H. P. 2005a. Revisiting the canon and the literary tradition: A South African case study. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 21(1/2) pp. 29–47.

Van Coller, H. P. 2005b. Anderkant die stilte (André P. Brink) en die verwerking van trauma. *Tydskrif vir Letterkunde* 42(1) pp. 117–133.

- Van Coller, H. P. 2005b. Die Afrikaanse prosa se peregrinasie van die plaas na die stad. In Oliphant, Andries Walter & Roos, Henriëtte (reds.). 2005. pp. 56–93.
- Van Coller, H.P. (red.). 2006a. *Perspektief en profiel 3: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: J.L.van Schaik.
- Van Coller, H. P. 2006b. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet* 18(1) pp. 90–121.
- Van Coller, H.P. 2009. *Tussenstand. Letterkundige opstelle*. Pretoria en Kaapstad: Van Schaik Uitgewers.
- Van Coller, H. P. 2010. Terugvoering aan Beuke-Muir oor studie, April.
- Van Coller, H.P. & Odendaal B.J. 1999. George Weideman (1947 -). In: Van Coller, H.P. (red.). 1999a. pp. 764–785.
- Van Coller, H. P. & Van Jaarsveld, Anthea. 2007a. George Weideman se radiodramas: 'n Voorlopige beskrywing en evaluering. *Ensovoort* 11(1) pp. 58–69.
- Van Coller, H. P. & Van Jaarsveld, Anthea. 2007b. Vergenoeg. Weideman as dramaturg (deel 1): vroeë dramatiese werke van George Weideman. *SOUTH AFRICAN THEATRE JOURNAL* (21) pp. 328–342.
- Van Coller, H. P. & Van Jaarsveld, Anthea. 2008. Vergenoeg. Weideman as dramaturg (deel 2). *SOUTH AFRICAN THEATRE JOURNAL* (21) pp. 150–165.
- Van den Berg, Johannes Petrus Cilliers. 2009. *Die representasie van trauma in die letterkunde, met spesifieke verwysing na die Holocaust in die Nederlandse letterkunde*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.
- Van der Merwe, Chris N. & Viljoen, Hein. 1998. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik. Akademies.
- Van der Walt, P. D. 1971. Digter se nuwe koers. *Die Transvaler* 8 Maart.
- Van der Walt, P. D. 1991. *As die son kliplangs spring*. 'n Waardebepaling.

- Van der Walt, Thomas. 1999. *Dana se jaar duisend* van George Weideman. *Beeld-Plus* 15 Januarie p. 8.
- Van der Walt, Thomas. 2005. Afrikaanse kinder- en jeugprosa. In: Wybenga, Gretel en Maritha Snyman (reds.). 2005. pp.14–32.
- Van Gorp, H. (e. a.). 1991. *Lexicon van literaire terme*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Gorp, H. (e. a.). 1998. *Lexicon van literaire terme*. Groningen: Martinus Nijhoff uitgewers, Deurne: WKBnv, Wolters Plantyn.
- Van Kesteren, Aloysius. 1979. Personages en handeling. Een logische benadering van het personage in dramateksten. In: Bal, Mieke. (red.). 1979. *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*. Assen en Brugge: Van Gorcum en Uitgeverij Orion.
- Van Luxemburg, Jan, Bal, Mieke & Weststeijn, Willem G. 1981. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Rooyen, Piet. 1994. *Die spoorsnyer*. Kaapstad: Tafelberg
- Van Rooyen, Piet. 1995. *Agter 'n eland aan. Een jaar in Namibië*. Kaapstad en Pretoria: Queillerie.
- Van Rooyen, Piet. 1997. *Die olifantjagters*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Schalkwyk, D.J. (red.). 1994. *Woordeboek van die Afrikaanse Taal. Negende deel. L*. Stellenbosch: Buro van die WAT.
- Van Tonder, Jan. 1986. George se M29 kry 'n pluimpie. *Die Transvaler* 10 April.
- Van Vuuren, Helize. 1999. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960 – 1977). In: Van Coller, H. P. (red.). 1999. pp. 244–304.
- Van Zyl, Dorothea. 2007. Wydse Weideman se alsydige. *Rapport (Perspektief)* 1 Julie p. 4.
- Van Zyl, Ia. 1977. Weideman klim op engage-skotskar. *Die Suidwester* 5 Desember p. 2.

- Van Zyl, Ia. 1988a. *Uit hierdie gryns verblyf. Die Suidwester* 8 Julie p. 21.
- Van Zyl, I. 1988b. Kinderliteratuur of -letterkunde? – 'n grensafbakening. *Klasgids* Mei pp. 3–14.
- Venter, L. S. 1992. Outeur (epiek). In: Cloete, T. T. (reds.). 1992. pp. 359-361.
- Venter, L. S. 1992. Verteller (Epiek). In: Cloete, T. T. (reds.). 1992. pp. 564–569.
- Venter, Sanet. 2005. Kontroversialiteit as tematiese lokmotief in Barrie Hough se *My kat word Herfs, Droomwa, Vlerkdans en Skilpoppe*. Ongepubliseerde MA-skripsie, Universiteit van Johannesburg.
- Viljoen, Louise. 1998a. Salpeterput maak reg vir eeuwending – en kyk terug. *Rapport* 1 Maart p. 26.
- Viljoen, Louise. 1998b. Plek, landskap en die postkolonialisme in twee Afrikaanse romans. *Stilet* 10(1) Maart pp. 73-92.
- Viljoen, Louise. 1999. George Weideman – *Draaijakkals*, van LitNet-Seminaarkamer, pp. 1–7. <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/draaijakkas.asp>. Toegang: 16/10/2007.
- Vinassa, Andrea. 1988. Weideman holds audience hostage. *The Star* 11 April p. 12.
- Viviers, Marni & Foster, Ronel. 2007. Die voorstelling van die Noordweste as ruimte in George Weideman se *'n Staning onder die sterre*. In: Marais, Johann Lodewyk & Papenfus, Theresa. 2007. pp. 70-82.
- Viviers, Marni. 2010. Ruimte, identiteit en representasie in George Weideman se *'n Staning onder die sterre*, vir moontlike publikasie in *Stilet*.
- Vorster, Magdel. 2003. <http://www.childlit.org.za/resgeelkomplot.html>. (Ook 'n resensie in *Rapport*). Toegang: 3/09/2008.

## W

- Wasserman, Herman. 2000. Enkele draad loop deur roman. *Die Burger* 12 Januarie p. 8.
- Weideman, George. 1988. 'n Nuwe skrywersgilde? *De Kat* September p. 75.

- Weideman, George. 1990. Dramas vir voorskryf wel eietyds, maar ..., *Die Burger Laaste* 12 April.
- Weideman, George. 1991f. "Geskiedenis van die stuk, ens.", 'n inligtingstuk wat saam met 'n persverklaring oor *Soos voëls op koringlande/ Like bird on cornfields* uitgestuur is. *NALN Ms 4019/2006/1005*.
- Weideman, George. 1993. Van halfmense en volmense. *Tydskrif vir Letterkunde* 31(4) November pp. 6–14.
- Weideman, George. 1999f. Praatjie oor *Die onderskepper* gehou vir 'n groep leeskringe by NALN 13 Maart.
- Weideman, George. 1999g. Die seëlmotief in *Die onderskepper*. Uittreksel uit praatjie tydens die Bloemfonteinse Filatelievereniging, 23 April.
- Weideman, George. 2000c. Jou boek hoef nie af te tjop nie! Aspekte van die skryfpraktyk. *Literator* 21(2) Augustus pp. 32–50.
- Weideman, George. 2001b. Oor die ontstaan van *Draaijakkals*. Boekpraatjie. Cape Libr. Mei/Junie 45 (3) pp. 20–22.
- Weideman, George. 2004c. Tuis by God. *Kerkbode* 173(4) 10 September p. 7. *NALN 4096/2004*.
- Weideman, George. 2006c. 'n E-poswisseling met Aldo Behrens waarin die opsomming van *My plaas se naam is Vergenoeg* bespreek word. *NALN Ms 4019/2006/852*.
- Weideman, George. 2006d. Technikon Skiereiland. Teaterprojek 1990/1991. *NALN Ms 4019/2006/1002*.
- Weideman, George. 2006e. Die clowneske in die kortverhale van Abraham H. de Vries. Deel 1: 'n Inleidende verkenning. *Stilet XVIII*: 2 September pp. 1–21.
- Weideman, George. 2006f. Die clowneske in die kortverhale van Abraham H. de Vries: 'n Chronologie. Deel III. *Stilet XIX*: 2 September pp. 177–202.
- Weideman, George. 2006g. "Die nuwe herout". In: Marais, Johann Lodewyk (samesteller). 2006. pp. 56-57.

Weideman, George. 2007c. 'n Gesprek met Chrisna Beuke-Muir tydens 'n informele besoek aan hom tuis in Bellville.

Wellek, René & Warren, Austin. 1976. *Theory of literature*. London: Penguin Books.

Whitmore, J. 1994. *Directing postmodern theatre. Shaping signification in performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Willett, John. (red.). 1964. *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. By Bertolt Brecht. Trans. And notes John Willett. London: Methuan.

Willet, John. (red.). 1984. *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. New York: Hill and Wang, en London: Methuen.

Wollheim, O. D. 1984. Story kaleidoscope. *The Argus* 8 Februarie p. 15.

Wright, Elizabeth. 1989. *Postmodern Brecht: A re-presentation. critics of the twentieth century ser*. London en New York: Routledge.

Wybenga, Gretel & Snyman, Maritha (reds.). 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom. 'n Gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Wybenga, Gretel. (2005). Profiel. George H. Weideman (1947-). In: Wybenga, Gretel en Maritha Snyman (reds.). 2005. pp. 476-479.

## X

## Y

Young, Robert. 1996. 'n Brief van die bestuurder: musiek en drama van die AS (Afrikaanse Stereo) van *Radiosondergrense* 17 April. *NALN Ms 4019/2006/998*.

Young, Stuart. 2009. Playing with documentary theatre: *Aalst* and *Taking care of Baby*. *New Theatre Quarterly* 97 XXV(1) Februarie. Cambridge University Press pp. 72–87.

## Z