

POSTKOLONIALITEIT IN DIE
TWINTIGSTE- EN EEN-EN-TWINTIGSTE-EEUSE
AFRIKAANSE DRAMA MET KLEM
OP DIE NA-SESTIGERS

deur

ANNA SUSANNA PETRONELLA VAN DER MERWE

voorgelê luidens die vereistes vir die graad

DOCTOR LITTERARUM ET PHILOSOPHIAE

in die vak

AFRIKAANS

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA
PROMOTOR: DR. J.L. COETSER

NOVEMBER 2003

ERKENNING

Die geldelike steun deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee met dankbaarheid erken.

Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe in hierdie proefskrif gekom is, word nie aan die Instituut vir Navorsingsontwikkeling of die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing toegeskryf nie.

DANKBETUIGING

Dit was vir my 'n voorreg om onder leiding van dr. J.L. Coetser hierdie proefskrif te skryf. Sy positiewe leiding, opbouende wenke en motivering was van onskatbare waarde gewees.

My dank en waardering ook aan:

Pieter Fourie, Antjie Krog, Nico Luwes en Deon Opperman vir die beskikbaarstelling van hulle ongepubliseerde dramatekste

my man Frik, dogters Elmé en Elmarie, en skoonseuns Simon en Philip, vir hulle ondersteuning

Mayléne, Hennah en Jerene vir die tegniese- en taalversorging van die proefskrif

en aan 'n Skepper wat in my die liefde vir letterkunde geplaas het. By Hom het alles begin en sal dit ook eindig.

OPSOMMING

Hierdie proefskrif is 'n ondersoek na die begrip *postkolonialiteit* in die Afrikaanse drama met die fokus op die na-sestigerjare. Die begrip *postkolonialiteit* blyk moeilik omskryfbaar te wees omdat postkoloniale teorieë gedurig verander en wemel van aksentverskille. Ook is die konsepte *koloniaal*, *postkoloniaal* en *post-koloniaal* ten opsigte van die Suid-Afrikaanse situasie problematies omdat daar binne verskillende oorheersings verskillende identiteite gekonstrueer is.

Die studie is onderneem om vas te stel hoe die Afrikaanse drama binne hierdie diskoerse inpas. Die basiese vertrekpunt was dat die Afrikaanse drama as gevolg van postkolonialiteit 'n meer gevarieerde ontwikkelingsgang ondergaan het.

Die ondersoek word in vyf hoofstukke aangebied en elkeen belig 'n afsonderlike aspek van postkolonialiteit in die Afrikaanse drama. 'n Veelheid van perspektiewe figureer binne die breë diskoerse, sodat ook in 'n fase van selfkritiek, 'n meervoudige blik op norme en waardes verkry word. Die ondersoek is hoofsaaklik tematies en daar word nie na dramatologiese aspekte gekyk nie.

Nuwe perspektiewe op kwessies soos kanontekste, stilswye, heldeverering, die beeld van die vrou, patriargie en neokolonialisme is verkry (hoofstuk 1). In hoofstuk 2 val die klem op die pre-1960-periode waarin veral nasionalisme (geassosieer met apartheid) en die beeld van die Afrikaner bevaagteken word. Tydens die herskrywing van postkoloniale geskiedenis, en in die lig van die verskuivende paradigmas na 1960, is met nuwe oë na die terugskryf na die kanon, vorms van geweld en die posisie van Superafrikaners gekyk. Veral verkry die diskoers oor grond nuwe aksente (hoofstuk 3). Rondom die diskoers oor identiteit is opposisies tussen begrippe soos ras, klas, taal, gender en godsdiens heroorweeg om sodoende 'n bydrae tot die heterogene aard van postkolonialiteit te lewer (hoofstuk 4). In die konteks van die demokratiese bestel na 1994 is die funksie van die teater geherevalueer. Tekste fokus veral op die rol van mag, die herontdekking en herskikking van die geskiedenis, versoening, interkulturele kontak en 'n na-apartheidsindroom (hoofstuk 5).

Die anti-hegemoniese weerstand in die Afrikaanse letterkunde vanaf die sestigerjare het aan skrywers die uitdaging gestel om deur middel van hul tekste 'n groter postkoloniale werklikheid oop te skryf.

ABSTRACT

In this thesis the term *post-colonialism* in the Afrikaans drama is investigated, focussing on the post-sixties. The term *post-colonialism* is difficult to define. Not only are theories of post-colonialism in a state of continuous flux and shifting emphasis, but as a result of different colonial dominations, separate identities have been constructed in South-Africa; so that defining the terms *colonial*, *post colonial* and *post-colonial* proves to be even more problematic.

The purpose of this study is to determine to what extent the Afrikaans drama fits into these discourses. The basic point of departure is the fact that post-colonialism played a considerable role in the development of the Afrikaans drama, at the same time providing a more varied scope.

The research covers several aspects of post-colonialism in Afrikaans drama; each dealt with in a separate chapter. A multitude of perspectives are featured within the broader discourse in order to obtain multiple norms and standards in a phase of self-criticism. The focus falls mainly on themes and not on performance aspects.

New perspectives on issues such as canon texts, silence, hero-worship, the portrayal of woman, patriarchy, and neo-colonialism are presented (chapter 1). In chapter 2 focus falls on the period before 1960, and notably the question of nationalism (associated with apartheid) and the portrayal of the Afrikaner. The literary canon, forms of violence and the position of the super-Afrikaner are viewed in a new light during the re-writing of post-colonial history and the resulting paradigm shifts after 1960. Renewed emphasis is placed on discourse concerning land (chapter 3). Contrasting concepts regarding race, class, language, gender and religion are reconsidered in order to contribute towards the heterogeneous nature of post-colonialism (chapter 4). The function of theatre is to re-evaluate in the context of a post-1994 democratic system. Texts now focus especially on empowerment, re-discovery and re-ordering of history, reconciliation, inter-cultural contact and a post-apartheid syndrome (chapter 5).

Anti-hegemonic resistance in Afrikaans literature since the sixties has confronted writers with the challenge of depicting or creating a larger post-colonial reality through their texts.

KEY TERMS

Post-colonial core problems and guises, orientalism, nationalism, neo-colonialism, we/you (binary-) relations, cultural diversity, heterogeneity/racism, power relations/central: power/margin: less power, identity crisis, land/location as symbol of identity, diaspora/'sense of belonging', shift in paradigm, alternative and symptomatic reading practices, re-writing of post-colonial history.

<u>INLEIDENDE HOOFSTUK</u>	2
<u>0.1 INLEIDING</u>	2
<u>0.2 HIPOTESE</u>	3
<u>0.3 PROBLEEMSTELLING</u>	4
<u>0.4 LITERATUUROORSIG</u>	5
<u>0.5 UITKOMSTE</u>	10
<u>0.6 NAVORSINGSONTWERP</u>	11
<u>0.7 DIE NUT VAN DIE STUDIE</u>	12
<u>HOOFSTUK 1</u>	
<u>POSTKOLONIALISME: 'N TEORETIESE OORSIG</u>	
<u>1.1 INLEIDING</u>	15
<u>1.2 ALGEMENE KERNPROBLEME EN VERSKYNINGSVORME VAN POSTKOLONIALISME</u>	16
<u>Samevatting</u>	43
<u>HOOFSTUK 2</u>	
<u>KOLONIALE EN POSTKOLONIALE TENDENSE IN DIE AFRIKAANSE DRAMA VOOR 1960</u>	46
<u>2.1 INLEIDING</u>	46
<u>2.2 NASIONALISME</u>	47
<u>2.3 HERINTERPRETASIE VAN NASIONALISME</u>	69
<u>Samevatting</u>	74
<u>HOOFSTUK 3</u>	
<u>VERSKUIFDE PARADIGMAS IN DIE POSTKOLONIALE DRAMATURGIE NA 1960</u>	
<u>3.1 Postkoloniale geskiedenis herskryf</u>	77
<u>3.2 Veranderde persepsies</u>	83
<u>3.3 Die Afrikaanse drama as getuie en sosiale kommentator</u>	90
<u>3.4 Nasionalisme</u>	94
<u>3.5 Grond en plek as simbool van identiteit en sekerheid</u>	100
<u>3.6 Grondbehepthheid</u>	104
<u>3.7 Diaspora</u>	106
<u>Samevatting</u>	111
<u>HOOFSTUK 4</u>	
<u>GETAKSEER: INDENTITEIT</u>	
<u>4.1 Afrikaneridentiteit gegrond op nasionalistiese beginsels</u>	115
<u>4.2 Kleinburgerlikes vasgevang in 'n koloniale staatsbestel</u>	120
<u>4.3 Afrikanerpsige blootgelê</u>	121
<u>4.4 Kultuurwisselwerking as 'n krag</u>	124
<u>4.5 Rekonstruksie van genderidentiteit</u>	134
<u>4.6 Homoseksualiteit</u>	144
<u>Samevatting</u>	147
<u>HOOFSTUK 5</u>	
<u>DIE ROL VAN MAG IN DIE KONSTRUKSIE VAN 'N POSTAPARTHEIDSDIDENTITEIT</u>	
<u>5.1 'n Kwessie van onthou of nie-onthou</u>	149
<u>5.2 Interkulturele kontak</u>	155
<u>5.3 Koloniale magsuitoefening</u>	159
<u>5.4 Ruimtelike vryheid aan bande gelê</u>	163
<u>5.5 Individuele teenstand teen mag</u>	168
<u>5.6 Diskoers van ontugtering</u>	170
<u>5.7 Vervanging van tradisionele opvoeringsplekke</u>	179
<u>Samevatting</u>	184
<u>HOOFSTUK 6</u>	
<u>SLOTSOM</u>	186
<u>BIBLIOGRAFIE</u>	202

<u>INLEIDENDE HOOFSTUK</u>	2
<u>0.1 INLEIDING</u>	2
<u>0.2 HIPOTESE</u>	3
<u>0.3 PROBLEEMSTELLING</u>	4
<u>0.4 LITERATUUROORSIG</u>	5
<u>0.4.1 Diskoerse oor postkolonialiteit</u>	6
<u>0.4.2 Verskuifde paradigmas in die drama/teater</u>	7
<u>0.4.3 Diskoers oor kultuur</u>	7
<u>0.4.4 Rassisme</u>	8
<u>0.4.5 Identiteit/Nasionalisme</u>	8
<u>0.4.6 Gender en seksualiteit</u>	8
<u>0.4.7 Ruimte</u>	9
<u>0.4.8 Diaspora</u>	9
<u>0.4.9 Diskoers van ontugtering</u>	10
<u>0.5 UITKOMSTE</u>	10
<u>0.6 NAVORSINGSONTWERP</u>	11
<u>0.7 DIE NUT VAN DIE STUDIE</u>	12

INLEIDENDE HOOFSTUK

0.1 INLEIDING

Die beweegrede vir hierdie studie was die waarneming dat die moontlike waarde van die teorieë rondom die begrip *postkolonialiteit* ook aan die Afrikaanse drama 'n sosio-politieke funksie toesê. Hierdie aanname word ook deur die navorser ten opsigte van die Afrikaanse drama, veral na 1960 (Hauptfleisch 1997:9-13) gemaak.

Die koloniale verlede kan nie deur die postkoloniale hede weggeskryf word nie. Wanneer die politieke orde van 'n samelewing onder druk kom, soos in die geval van die kolonies wat verselfstandig het en radikale veranderinge meebring, sal dit ook die literatuur beïnvloed. Postkolonialisme betrek al die dubbelsinnigheid en kompleksiteit van verskillende ervarings wat dit impliseer (Ashcroft 1995:2). Soos Coolsaet (1974:60) dit stel: "Terzeldertijd reageerd de literatuur binne het louter literaire universum ook op de literaire vormgeving van een vroegere periode."

Politieke en sosiale betrokkenheid en literêre reaksie teen imperialisme versterk die soeke na nuwe simbole en geloof. Die dramaturg het 'n verantwoordelikheid teenoor die waarheid, die leuen en onreg. Dis duidelik dat die teater in Suid-Afrika die prooi van politieke en ekonomiese oorwegings geword het. Aan die een kant kon dit veral in die tagtigerjare, as 'n soort luukse vir die wit elite beskou word; aan die ander kant as 'n versetwapen in die hande van onderdrukte swartes en kleurlinge (vergelyk Hauptfleisch 1988:47).

Die uniekheid van die postkoloniale agendas met hul politieke en ideologiese kontradiksies en sosiale en kulturele transformasies, skep 'n vrugbare veld vir die studie van sosio-literêre verhoudings. Die postkoloniale drama betrek kragtens sy eie moontlikhede kontemporêre sosio-politiese en kulturele tendense. Vanweë die veranderde siening van die mens en sy wêreld, word 'n nuwe dramavorm benodig (Smit 1974:81).

Postkoloniale diskoerse dui 'n nuwe denkwysie aan waarin kulturele, intellektuele, ekonomiese of politieke prosesse in die onthulling van kolonialisme saamspan. Gebeure wat in die verlede geïgnoreer is of vanuit 'n "verkeerde", historiese perspektief benader is, moet in berekening gebring word. Herevaluering en herontdekking van aanvaarde geskiedenis kan implikasies vir die postkoloniale debat hê. Loomba (1998:54) stel dit soos volg: "Colonial studies seek to offer in-depth analyses of colonial institutions."

Daar kan aanvaar word dat die begrippe *onthulling* (demaskering) en *verruiming* (ontgrensing) 'n brug tussen die dramawerklikheid van die postkoloniale drama en die werklikheidsbeeld van die sosio-politiese en kulturele problematiek vorm. Met behulp van 'n veranderde werklikheidsbeeld (vernuwing) wil die Afrikaanse postkoloniale drama met sy omwêreld handgemeen raak. Dus lei dit tot herskrywing, fiksionalisering en diskoersvorming.

Daar is egter nie 'n finale eis vir politieke status nie (Walder 1998:4). Carusi (1990:96) verklaar dat 'n groot gedeelte van die blanke bevolking daarmee genoë neem dat die geskiedenis in 'n mate die koloniale verlede bestendig het. Vir die swart meerderheid mag dit dalk steeds problematies wees om aan 'n postkoloniale geskiedenis te dink, voordat apartheid in ál sy vorms verdwyn het. Indien geredeneer word dat kolonialisme steeds funksioneer (Ashcroft e.a. 1989:2), kan die verhouding tussen die koloniale verlede en die postkoloniale drama in terme van die reële werklikheid en die werklikheid wat die drama wederkerend tot stand bring, uitgedruk word. Die dramaturg skep sy eie werklikheid deur tematies die sosio-politiese en kulturele tendense in Suid-Afrika te betrek. Die hipotetiese verhoogwêreld kan as metafoor vir 'n ander (bestaande) wêreld dien, om sodoende die geskiedenis van kolonialisme en postkolonialisme te herontplooï.

Op die vraag waarom kolonisasie steeds na die verkryging van politieke onafhanklikheid relevant is, kan geantwoord word dat die sisteem wat deur die literatuur oopgevelek word, steeds moet voortgaan. Hierdie studie is dus van belang om te probeer vasstel hoe postkolonialiteit die Afrikaanse drama veral na 1960 beïnvloed het. Die postkoloniale drama betrek nie net 'n estetiese ervaring nie, maar het 'n sosiale verantwoordelikheid.

0.2 HIPOTESE

Die eerste hipotese van hierdie studie is dat in die dissipline van literêre studies postkolonialiteit in die Afrikaanse drama in koloniale en postkoloniale diskoerse, magstrukture en hiërargieë vervleg is. Die Afrikaanse drama is in staat om deur opposisionele of medepligtige postkolonialisme terug te skryf ná, of téén die Manicheaanse opposisies. Met betrekking tot die invloed van postkolonialisme het die 20ste-eeuse en 21ste-eeuse drama 'n bepaalde ontwikkeling deurloop.

Die tweede hipotese van hierdie studie gaan van die veronderstelling uit dat verskyningsvorme van postkolonialisme in die Afrikaanse dramaturgie in die periode ná 1960 meer opvallend na vore tree.

0.3 PROBLEEMSTELLING

Die begrip *postkolonialiteit* is moeilik omskryfbaar, omdat daar binne die breë diskoers verskillende aksente figureer. Mishra en Hodge (1993:276) vat die term *postkolonialisme* kortliks soos volg saam: "It foregrounds a politics of opposition and struggle, and problematizes the key relationship between centre and periphery." Ten opsigte van die Afrikaanse letterkunde is dit beter dat postkolonialiteit vanuit die perspektief van ambivalensie en heterogeniteit benader moet word. Mishra en Hodge (1993:289) verduidelik:

Post-colonialism is not a homogeneous category either across all post-colonial societies or even within a single one. Rather it refers to a typical configuration, which is always in the process of change, never consistent with itself.

Postkoloniale teorieë en kritiek is ontoereikend, omdat dit 'n relatiewe vorm is wat nie altyd met die jongste tydsverloop tred hou nie. Ashcroft e.a. (1995:17) waarsku:

Post-colonialism is not simply a kind of postmodernism with politics, --- it is a sustained attention to the imperial process in colonial and neo-colonial societies and an examination of the strategies to subvert the actual material and discursive effects of that process.

'n Algemene opvatting is dat postkolonialisme na die invloed van die proses van kolonisasie ná dekolonisasie verwys, en dit sluit gebeure verwant aan neokolonialisme in. In hulle inleiding tot *The empire writes back* (Ashcroft e.a. 1989:2) gebruik die outeurs die term *postkolonialisme* "to cover all the cultures affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day". In navolging van D'Haen (1990:11-12) verwys die begrip *koloniale literatuur* na literatuur waarin die konfrontasie tussen die koloniserende en gekoloniseerde kulture vergestalt word, met die sentrum se visie as die dominante perspektief:

Zowel in die koloniale als de postkoloniale literatuur gaat het om een confrontatie tussen centrum en marge en periferie. Het onderscheid zit erin of men vanuit het centrum naar de marge of van de marge na de centrum kijkt.

Postkolonialisme impliseer 'n verskuiwing van perspektiewe by die skrywer en die leser. Na die Tweede Wêreldoorlog wil die gekoloniseerde sy storie vertel, sodat die lesers ander perspektiewe kan ontwikkel. Want, redeneer Walder (1998:7):

... until the withdrawal of colonial rule, the colonized seemed to accept that they were always the objects of someone else's story, indeed, someone else's history. [...] And more than that: by retrieving their history to regain an identity.

Om die grense en parameters van die postkoloniale gebied te probeer definieer, is 'n saak vol uitdagings. Dening (1993:170) merk op dat geskiedenis nie die verlede is nie, maar "... it is a consciousness of the past used for present purposes". As dit op die Suid-Afrikaanse situasie en sy geskiedenis toegepas word, is hierdie grense moeilik oplosbaar, omdat die prosesse van verandering en weerstand nie glad verloop nie.

In watter stadium kan gesê word dat Suid-Afrika postkoloniaal geword het? In die Suid-Afrikaanse literatuur is die situasie verwickeld, omdat die Afrikaner by geleentheid gekoloniseer was, maar ook die beoefenaar van kolonialisme en neokolonialisme was/is. Hierdie prosesse is te wyte aan okkupasie, inbesitneming en verskillende vorms van interne kolonisasie (Brink 1991:1-12). Vanweë die mitologisering van onder andere die Groot Trek en die oorlog teen Brittanje in 1899-1902, het die Afrikaner geglo dat dit 'n stryd teen Britse imperialisme was, dus 'n besliste vorm van kolonialisme. Indien die verskillende koloniale tydperke in die Suid-Afrikaanse geskiedenis geïdentifiseer word, sou die term *postkoloniaal* ook op Suid-Afrika na 1910 van toepassing wees, omdat Suid-Afrika as Unie 'n mate van politieke onafhanklikheid verkry het. Vir die gekoloniseerde Afrikaner het Republiekwording in 1961 die aanbreek van postkolonialisme in die historiese sin van die woord aangedui (vergelyk Worden 1994:87-8).

Die veelrassige demokratiese verkiesing van 1994 kan impliseer dat 'n keerpunt bereik is waarin die koloniale struktuur van die verlede finaal ontmasker is, dit wil sê, 'n letterlik postkoloniale era het aangebreek, wat ook 'n fokusverandering in die Afrikaanse letterkunde meegebring het. Die postkoloniale etiket is verweef in die linguistiese, ekonomiese en politieke situasie wat noodwendig die literatuur in Suid-Afrika beïnvloed.

Dis moeilik om te voorspel hoe postkolonialisme in die toekoms ten opsigte van die Afrikaanse drama gaan manifesteer. Vorme waarin die subtiele ondermyning van nuwe vorme van imperialisme en die openlike stryd in belang van marginale groepe voorkom, sal moontlik langs mekaar bestaan. Postkoloniaal gesproke, kan met Hauptfleisch (1989:44) saamgestem word dat die konteks van die "... nuwe Afrikaanse teater 'n verskuifde en verskuiwende teaterparadigma binne 'n radikaal veranderde wêreld is. En om dié konteks te ignoreer, is om die ware aard en impak van die teater as lewende kunsvorm te onderskat".

0.4 LITERATUUROORSIG

Met die literatuuoroorsig wil die navorser aandui dat daar 'n regverdiging vir die studie is. Verder dui die beskikbaarheid van bronne daarop dat die projek lewensvatbaar is. Van die temas wat vir die proefskrif van belang is, is deur verskeie skrywers aangesny.

Gilbert en Tompkins (1996) dek 'n wye veld ten opsigte van die postkoloniale drama, wat met vrug in die studie gebruik is. Die skrywers gee 'n oorsig oor onder andere die rol van kanontekste, postkoloniale geskiedenis, die diskoers oor taal, die liggaam, rituele en neokolonialisme.

0.4.1 Diskoerse oor postkolonialiteit

In die veld van postkoloniale studies is Edward Said se seminale teks *Orientalism* (1978) van belang. Sy studie verwys na 'n hele versameling Westerse kennisuitsprake oor die Ooste. Hierdie Westerse "kennis" het die stereotipering en koloniale onderwerping van Oosterlinge geregverdig, en is in ooreenstemming met Suid-Afrika se apartheidsbeleid.

Goldberg en Quayson (2002) herdefinieer die begrip *postkolonialisme*, weg van 'n binêre, meestal opposisionele benadering. Grossberg (1996) se verwysing na die dekonstruering van die begrip, sluit by Viljoen (1996b) se siening aan dat postkolonialisme steeds besig is om sy eie definisies te herskryf.

Van belang by Mishra en Hodge (1993), is hulle siening van die postkolonialisme, wat aanklank by die heterogeniteit van die Afrikaanse letterkunde vind. Die skrywers onderskei op grond van ideologiese oriëntasie tussen twee soorte postkolonialismes, naamlik *opposisionele* en *medepligtige* postkolonialisme, en wys ook op die sogenaamde *saamgestelde* postkolonialisme. Die meeste Afrikaanse dramatekste kan in terme van saamgestelde postkolonialisme gelees word.

Die terugskryf na die imperiale instansie, soos Ashcroft e.a. (1994) verduidelik, vind ook in die Afrikaanse letterkunde plaas, maar Viljoen (1996b) kom tot die gevolgtrekking dat die term *postkolonialisme*, soos dit in die Europese teoretisering bestaan, nie sonder meer van toepassing op die Suid-Afrikaanse situasie gemaak kan word nie, omdat Suid-Afrika se heterogeniteit in ag geneem moet word. Die spesifieke aard van postkolonialiteit, in vergelyking met Europese teoretisering, is ook in die taal merkbaar. Viljoen meen dat Ashcroft e.a. (1998) die literatuur in Afrikaans en ander inheemse tale ignoreer, en 'n onvolledige beeld van die Suid-Afrikaanse letterkunde weergee.

Patrick Williams en Laura Chrisman (1994) beskou die voortgesette ekonomiese, politieke, militêre en ideologiese magsuitoefening, met ander woorde neokolonialisme, as die mees problematiese faktor ten opsigte van die term *postkolonialisme*. Carusi (1990) huldig dieselfde mening, naamlik dat 'n vryheidstryd steeds in die vorm van neokolonialisme aan die gang is, en dat eerder van *postapartheid* as van *postkolonialisme* gepraat moet word. Of apartheid, wat ook as 'n vorm van kolonialisme beskou word, wel in Suid-Afrika iets van die verlede is, is ook in Afrikaanse tekste ondersoek.

0.4.2 Verskuifde paradigmas in die drama/teater

Die verskuiwing wat Bert Olivier (1991) ook in die literatuur bemerk, beïnvloed volgens hom ook die werklikheidsbeeld wat na alternatiewe denkrigtings lei. Hierdie siening is ook van toepassing op die Afrikaanse drama waar ordes, mites en norme bevestig word. Hauptfleisch (1988, 1989, 1992b) verwys na die *hibridiese* tradisie, waarin Afrika en Europese tradisies oorvleuel.

Die verskuifde perspektiewe oor ander kulture (Hall & Du Gay 1996), die heroorweging van geskiedenisfeite (Steadman 1991) en die Nuwe Historisisme waarvan Roos (1998) praat, vind aansluiting by die bespreking van die postkoloniale Afrikaanse drama. Die kwessie van okkupasie en indringing, die rol van Afrikanernasionalisme en neokolonialisme speel, volgens Coetser (1998), ook 'n rol.

0.4.3 Diskoers oor kultuur

Kulturele identiteit wat 'n deel van imperialistiese diskoerse vorm, kan volgens Ashcroft e.a. (1998) na diskoerse soos multikulturalisme, of soortgelyke liberalistiese raamwerke herlei word. Young (1996) raak ook die kwessie van hibriditeit in terme van teorie, kultuur en ras aan en meen dat 'n term soos *hibriditeit* nie geïgnoreer kan word nie.

Die debat in die Afrikaanse postkoloniale literêre diskoers oor multikulturalisme, word onder andere deur Marlene van Niekerk (1996a) voortgesit. Op sigself het kultuur 'n ingewikkelde geskiedenis, en staan, soos Malan (1997) verduidelik, in 'n komplekse verhouding tot ras.

Stereotipering en verswyging van gekoloniseerde kulture moet volgens Said (1986) betwis word, en Spivak (1988) verset haar teen die konstruksie van die gekoloniseerde, waarin daar deur die koloniseerder, námens hom gepraat word. In die Afrikaanse postkoloniale terugskrywingsproses, waarin die gekoloniseerde in die literêre diskoers herinskryf word, moet daarteen gewaak word dat die *ander* nie in 'n posisie van onderdanigheid geplaas word nie. J.M. Coetzee (1988) wys daarop dat die "natuurlike" verdeling in verskillende rasse ook in die koloniale diskoers in Suid-Afrika van toepassing is.

Wanneer Wasserman (2000b) die kwessie van kulturele identiteit in kontemporêre Afrikaanse tekste aanraak, betrek hy Mishra en Hodge (1993) se opposisionele en medepligtige postkolonialisme, en kombineer hy dit met Bhabha (1994b) en Stuart Hall (1992) se insigte oor essensialisme en hibriditeit.

0.4.4 Rassisme

Atvar Brah (1992) meen dat daar verskillende diskoerse oor rassisme ontstaan, afhangende van die kombinasies, byvoorbeeld ras met klas, of gender. Hierby voeg Van der Merwe (1994) ook godsdiens as bepaler van verskil, by.

Die kategorieë binne dié binêre opposisies is in verskillende posisies ten opsigte van mag geplaas en speel, soos Grossberg (1996) verduidelik, 'n rol by identiteitsvorming. Carusi (1989), Williams (1976) en February (1981) verwys na klassiekeiding as bepaler van mag, en Schoombie (1999) verwys veral na politici wat mag misbruik. Gilles (1996) beskou identiteit en herinnering as 'n sosio-politieke konstruksie. Omdat Liebenberg (1999) apartheid as 'n vorm van mag identifiseer, is die verlede van belang, en pas Goosen (1999) se fokus op skuldgevoelens by die postkoloniale diskoers in.

Ander skrywers, soos Ampie Coetzee e.a.(1990), Blumberg (1995), Young (1990) en Orkin (1991) spreek hulle sterk teen rassevooroordeel uit.

0.4.5 Identiteit/Nasionalisme

Volgens Hofmeyr (1991) vind die totstandkoming van Afrikanernasionalisme aan die begin van die vorige eeu in die Afrikaanse drama neerslag. Vir Renders (1996) spruit die krisis van identiteit in die Afrikaanse tekste uit die verhouding tot die diskoers van Afrikanernasionalisme en apartheid voort. Die ondermyning van die hegenomie van apartheid lei, volgens Renders, na 'n identiteitskrisis, omdat skrywers self deel van die gemeenskap was waarteen hulle in verzet gekom het.

'n Debat oor N.P. van Wyk Louw as spilfiguur ten opsigte van nasionalisme, woed veral tussen Renders (2002), Olivier (1988, 1989), Van Rensburg (1995a) en Jaap Steyn (1998a,1998b). Behalwe Said (1994) en Comaroff en Stern (1995), gee Kriger & Kriger (1996), Pretorius (1995), Schutte (1994) en Vermeulen (1992) spesifiek aan die herinterpretasie van nasionalisme aandag.

0.4.6 Gender en seksualiteit

Williams en Chrisman (1994) en ook Mishra en Hodge (1993) meen dat gender en seksualiteit van die belangrikste kwessies ten opsigte van postkoloniale herskrywing is. Dis vir McClintock (1995) belangrik om die swye oor feminisme te breek. Elsabé Brink (1990) koppel die volksmoederbeeld aan Afrikanernasionalisme en Elsie Cloete (1992) streef daarna om die selfbeeld van die vrou te verbeter.

Verskeie skrywers laat hulle oor homoseksualiteit uit. Le Roux (1999) gee 'n uiteensetting van die gaydrama in die negentigerjare, terwyl Spurlin (1999) op ras en seksualiteit in die nuwe Suid-Afrika fokus.

0.4.7 Ruimte

Volgens Viljoen (1998a, 1999a), en aangedui deur Ashcroft e.a. (1995), vorm die kwessie van plek/grond in relasie met taal, geskiedenis en die omgewing, 'n belangrike onderdeel van die postkoloniale diskoers.

Ashcroft e.a. (1998) meen dat die verskillende prosesse van benoeming en die verskillende ervarings waarvolgens die koloniseerder en gekoloniseerde ruimte ervaar, konflik veroorsaak.

Darian-Smith e.a. (1996) dui aan dat besitreg en beheer oor die landskap/grond ook die invloed van ruimte in die konstruksie van identiteit insluit. Soos in die geval van Suid-Afrika, vorm die geskiedenis, in relasie met ras, gender en nasionalisme, volgens die skrywers, ook raakpunte met ruimte/grond.

In die bepaling van identiteit herdefinieer Viljoen (1998a) ruimte, om sodoende 'n nuwe siening van die verhouding tot die grond en die ander bewoners te verkry. Die superioriteit van die koloniseerder se kultuur word ook deur 'n bepaalde verhouding tot sy omgewing bevestig. Soos Ampie Coetzee (1996) verduidelik, kan grondbesit en die koloniseerder as gelykstaande aan mekaar gesien word. J.M. Coetzee (1988), Orkin (1991) en Wasserman (2000) verwys na boeregeslagte wie se identiteit aan die grond/familieplaas verbind is.

0.4.8 Diaspora

James Clifford (1994) en Noyes (1997) se soektog na die oorsprong van misplasing, aanpassing, ontworteling, verstrooiing en weerstand, sluit by Suid-Afrika se verpligte verskuiwingsprosesse aan. In Goldberg en Quayson (2002) vind 'n mens verskeie verwysings na Suid-Afrika, en die begrippe *diaspora* en *globalisering* kom ter sprake. Stuart Hall (1994) se bespreking oor kulturele identiteit en verstrooiing kan ook op Suid-Afrika van toepassing gemaak word.

0.4.9 Diskoers van ontnugtering

In postkoloniale Suid-Afrika vind die verskuiwing van kulturele magsverhoudinge steeds plaas. Sneja Gunew (1997) meen dat, in die tyd van politieke en kulturele magsverskuiwings, die postkoloniale drama nuwe inhoud aan die konstruksie van 'n nasie moet gee, waar grense van taal, genealogie of grondgebied verval.

Verskeie diskoerse ondermyn die koloniale binariteit van apartheid, maar Wasserman (2001a) gee aan 'n nuwe vorm van weerstand, wat na vore getree het, aandag. Die diskoers van disillusie/ontgogeling het ook 'n invloed op die rekonstruksie van 'n postapartheidsidentiteit.

Vir John Hawley (1996) is die individuele regte van die gekoloniseerde na dekolonisasie van meer belang as dié van nasiebelange. Die Afrikaanse letterkunde se verwoording van die onderdrukte verskil van dié van Hawley, maar die raamwerk wat hy bied, kan wel aangepas word. Daarbinne kan die diskoers van ontnugtering as postkoloniale konstruksie van identiteit gelees word.

0.5 UITKOMSTE

In die studie word beoog om die klem op verskyningsvorme en tendense wat in die postkoloniale drama oorheersend geword het, te laat val. Die doel is nie 'n analise van 'n groot verskeidenheid dramas nie, maar tekste is gekies om op die Afrikaanse drama na 1960 te fokus.

'n Terminologiese verkenning ten opsigte van postkolonialiteit sluit verskillende teorieë in, en die navorser wou vasstel op watter wyse die Afrikaanse drama na 1960 binne die bestaande diskoerse inpas. Daar moes egter in gedagte gehou word dat 'n prekoloniale en 'n koloniale verlede onherroepelik aan postkolonialiteit verbonde is.

Die navorser plaas die tekste binne die groter literêr-historiese raamwerk van die postkoloniale literatuur, om 'n oorsigtelike beskouing van die groter raamwerk te verskaf.

Postkoloniale teorieë verander en ontwikkel gedurig, en die debatte rondom die postkoloniale veld toon duidelike verskille. Die waarde van die postkoloniale diskoers lê daarin dat dit 'n metodologie voorsien waarin die dialoog van ooreenkomste en verskille ten opsigte van gekoloniseerde kulture ondersoek kan word. Ten spyte van die verdeeldheid en negatiewiteit rondom postkoloniale teorieë en diskoerse, bly die feit staan dat dit 'n belangrike, nuwe perspektief op die sogenaamde marginale literatuur open.

Om postkoloniaal te lees, beteken om vas te stel in watter verhouding 'n teks ten opsigte van die koloniale diskoers staan. 'n Postkoloniale lesing beteken volgens Ashcroft e.a. (1998:192):

A way of reading and rereading texts (...) to draw deliberate attention to the profound and inescapable effects of colonization on literary production (...). It is a form of de-constructive reading (...) which demonstrates the extent to which the text (...) reveals it (often unwitting) colonialist ideologies and processes.

Omdat postkolonialisme reaksies op kolonialisme betrek, word die postkoloniale literatuur/drama 'n tekstuele/kulturele uitdrukking van weerstand teen kolonialisme. Postkoloniale tekste is dus daarop ingestel om op die een of ander wyse koloniale perspektiewe teen te staan (Boehmer 1995:3). Veral die teater kan in 'n postkoloniale konteks as antikoloniale werktuig funksioneer, deurdat dramaturge en akteurs historiese gebeure of 'n imperiale teks verwerk of herskryf. Daar is verskillende metodes waarop die postkoloniale drama weerstand teen imperialisme en die gevolge daarvan kan bied. Later in die studie word daaraan aandag gegee.

0.6 NAVORSINGSONTWERP

HOOFSTUK 1 POSTKOLONIALISME: 'N TEORETIESE OORSIG

Die hoofstuk dien as teoretiese agtergrond waarteen die kernprobleme en verskyningsvorme van postkoloniale diskoerse uitgelig word. Ten opsigte van persepsie word die rol van kanontekste en postkoloniale geskiedenis vanuit 'n veranderde perspektief belig. Die beëindiging van 'n reeks kolonialismes beteken glad nie dat die konstruksie van identiteit ook iets van die verlede is nie. Postkolonialisme kan ook 'n skuilplek vir neokolonialisme, wat die voortslepende proses van ekonomiese en kulturele onderwerping huisves, wees.

HOOFSTUK 2 KOLONIALE EN POSTKOLONIALE TENDENSE IN DIE AFRIKAANSE DRAMA VOOR 1960

Die navorser wou vasstel hoe die tydperk voor 1960 verskille of ooreenkomste met temas en neigings van die periode na 1960 toon. Die fokus val op die problematiek in verband met die diskoers oor nasionalisme.

In hoofstuk 3-5 wil die navorser, in die lig van die omvang van postkolonialisme, vasstel hoe die verskillende perspektiewe in die postkoloniale dramaliteratuur ná 1960 tot uiting kom.

Die ontwikkelingslyn kan met behulp van verskeie primêre bronne bestudeer word. Sekondêre bronne verleen 'n grondige teoretiese substansie aan die ondersoek. Gemeet aan die eienskappe van die postkoloniale literatuur, word geselekteerde dramas in tersaaklike bronne as postkoloniaal uitgesonder en aan die hand van die komplekse en heterogene postkoloniale diskoerse ondersoek. Daarna word algemene afleidings en gevolgtrekkings gemaak.

HOOFSTUK 3 VERSKUIFDE PARADIGMAS IN DIE POSTKOLONIALE DRAMATURGIE NA 1960

Deur gebruik te maak van die Nuwe Historisisme in die literêre praktyk, kan gegewens wat nie in die bestaande geskiedskrywing opgeneem is nie, of geïgnoreer is, bekendgemaak en gerekonstrueer word. Die belangrikheid van grond/plek ten opsigte van veranderde persepsies speel veral 'n groot rol.

HOOFSTUK 4 IDENTITEIT

Identiteit is aan 'n proses van verandering onderworpe (vergelyk Stuart Hall 1994:392). Afrikaneridentiteit wat op individuele en nasionale beginsels gegrond is, word gedemaskeer en genderidentiteit gerekonstrueer.

HOOFSTUK 5 DIE ROL VAN MAG IN DIE KONSTRUKSIE VAN 'N POSTAPARTHEIDSENTITEIT

Diskursiewe magsuitoefening geskied deur die daarstelling van 'n self/ander-opposisie. Die ondermyning van hierdie magsuitoefening word onder die soeklig geplaas.

HOOFSTUK 6 SLOTSOM

Die geselekteerde dramas word as 'n weerspieëling van die dramaturg ('n verteenwoordiger van die samelewing) se belewenis van postkolonialisme geïnterpreteer. Die vraag is of die drama/teater die vermoë besit om in die openbaar koloniale en sosio-politieke strukture te bevraagteken.

0.7 DIE NUT VAN DIE STUDIE

Die navorsing het potensieel 'n sosiale impak, as gevolg van die ontmaskering van koloniale, postkoloniale en neokoloniale diskoerse in die Afrikaanse drama, wat met nasionalisme, identiteit en kultuur in verband staan. Vanweë die gemeenskapsaard van die drama, hoop die navorser om 'n bydrae tot die toekomstige ondersoeke van nuwe dramas, wat in Afrikaans geskryf en opgevoer word, te lewer. Dit kan indirek en uiteindelik tot die vorming van die Suid-Afrikaanse gemeenskap lei.

Die belang van die navorsing lê daarin dat iets soortgelyks nog nie in Afrikaans gedoen is nie. Dit blyk uit die soektog wat die navorser aan die begin van die studie in 1998 by die RGN in die Nexus-databasis laat doen het, om vas te stel of die onderhawige studie nie met 'n ander studie oorvleuel nie. Daar is van twee ander studies kennis geneem wat tydens die soektog na vore getree het:

- _ Thosago, C.M. 1998. Post-colonialism and South African literature (Universiteit van die Noorde)
- _ Clark, C.F.P.J. 1999. Diving into the wreck: an investigation into the other voices of history within the discourse of colonialism and slavery (Universiteit van Kaapstad).

Ten opsigte van ongepubliseerde tekste is 'n navorser verplig om op koerantresensies te steun. Met die welwillendheid van Pieter Fourie, Antjie Krog, Nico Luwes en Deon Opperman, is die volgende dramas bekom:

- _ Boetman is die bliksem in!
- _ Waarom is dié wat voor toyi-toyi altyd vet?
- _ Skroot
- _ Magspel

<u>HOOFSTUK 1</u>	
<u>POSTKOLONIALISME: 'N TEORETIESE OORSIG</u>	
<u>1.1 INLEIDING</u>	15
<u>1.2 ALGEMENE KERNPROBLEME EN VERSKYNINGSVORME VAN POSTKOLONIALISME</u>	16
<u>1.2.1 Persepsie</u>	16
<u>1.2.1a Die rol van kanontekste</u>	17
<u>1.2.1b Postkoloniale geskiedenis</u>	18
<u>(i) Okkupasie en indringing</u>	19
<u>(ii) Opeising van helde</u>	20
<u>(iii) Die posisie van die vrou</u>	20
<u>(iv) Storievertelling</u>	22
<u>(v) Tydsverloop</u>	23
<u>(vi) Ruimtelike geskiedenis</u>	23
<u>(vii) Teaterruimtes</u>	24
<u>1.2.1c Versweë feite</u>	24
<u>1.2.2 Identiteit</u>	26
<u>1.2.2a Taaldiskoers</u>	28
<u>(i) Swye en 'oop plekke'</u>	29
<u>(ii) Sang en musiek</u>	30
<u>1.2.2b Tradisionele handeling</u>	31
<u>(i) Rituele</u>	31
<u>(ii) Karnavalle</u>	32
<u>(iii) Die lag/die volksnar</u>	32
<u>1.2.2c Diskoers oor die liggaam</u>	34
<u>(i) Ras</u>	34
<u>(ii) Gender</u>	35
<u>(iii) Geminagte liggame</u>	37
<u>(iv) Klere en die liggaam</u>	37
<u>1.2.3 Neokolonialisme</u>	39
<u>1.2.3a Neokolonialisme op interne (binnelandse) vlak</u>	40
<u>1.2.3b Neokolonialisme op streeksvlak</u>	41
<u>1.2.3c Neokolonialisme op globale vlak</u>	41
<u>Samevatting</u>	43

HOOFSTUK 1

POSTKOLONIALISME: 'N TEORETIESE OORSIG

1.1 INLEIDING

Die Afrikaanse drama weerspieël 'n eiesoortige, koloniale ervaring wat deur 'n politieke, sosiale, kulturele, ekonomiese en religieuse verlede gerugsteun word. Alhoewel postkoloniale teorieë gedurig verander en ontwikkel, wil die navorser enkele aspekte van Ashcroft e. a. (1989, 1991, 1994, 1995, 1998); Said (1978, 1986, 1994, 1995a, 1995b) en Spivak (1985, 1986, 1987, 1988, 1990, 1999) van die belangrikste grondleggers, se teorieë gebruik om te probeer vasstel waar die Afrikaanse drama na 1960 binne die bestaande diskoerse inpas, en of hierdie teorieë geldig is. Deepika Bahri (1995:77) merk op:

It is too early to be satisfied with the condition of postcolonial studies and too late to dismiss its impact.

Deur te let op die sentrale probleme van *kennis* oor die nie-Europeër, en die klassifisering van die nie-Europeër as sodanig, het aan die koloniseerder strategieë gebied om op politieke, sosiale en kulturele vlak beheer uit te oefen.

Die identifisering van die verskyningsvorme van postkolonialisme dui aan hoe die postkoloniale drama deur imperialisme beïnvloed is. Postkolonialisme kan ook 'n skuilplek vir neokolonialisme wees, wat die voortslepende proses van ekonomiese en kulturele onderwerping huisves. Die vermoë van die teater speel veral 'n rol, deur in die openbaar in te gryp, om sosiale organisasies en politieke strukture te kritiseer. Loomba (1998:54) se opmerking dat koloniale studies "seek to offer in-depth analyses of colonial institutions" sluit by Hauptfleisch (1997:11-12) se siening aan dat herevaluering en herontdekking van aanvaarde geskiedenis implikasies vir die koloniale debat, ten opsigte van die drama in Afrikaans, kan hê.

Deur gebruik te maak van Gilbert & Tompkins (1996) se kerngedagtes, wil die navorser die strategieë waardeur die postkoloniale drama weerstand teen imperialisme bied, ondersoek. Die navorser fokus op die probleme en verskyningsvorme van dramas wat direk of indirek op die koloniale ervaringe reageer. Deur die tekste te herlees kan, soos Steadman (1991:78) dit stel, bo-oor die nou parameters van die *status quo*, van politieke onderdrukking en selfs politieke korrektheid, gelees word.

1.2 ALGEMENE KERNPROBLEME EN VERSKYNINGSVORME VAN POSTKOLONIALISME

As 'n mens die Afrikaanse drama vanuit 'n postkoloniale situasie bekyk, is dit duidelik dat *persepsie* en *identiteit* die kernprobleme vorm. Die drama reageer regstreeks of onregstreeks op die ervaring van imperialisme, en bevraagteken die hegemonie wat die imperiale stelsel onderlê.

1.2.1 Persepsie

Deur aan te neem dat die ander geken word, redeneer die koloniseerder dat hy die reg het om die gekoloniseerde te manipuleer en te oorheers. Die koloniseerder beskou sy eie denke as universeel -- die sogenaamde "wit mitologie" waarvan Young (1990:189) praat. Misplaaste kennis van die ander, word dikwels deur die self gebruik om 'n persepsie van die ander te skep, wat in kontras met die Westerling se eie selfbeeld, persoonlikheid en ervaring staan (Said 1978:1-2).

Die ontwikkeling van 'n stel prosesse waarin die dramageskiedenis, teatergeskiedenis en gepaardgaande kulturele en sosiale prosesse 'n rol speel, dra daartoe by dat die kontemporêre Suid-Afrikaanse teater nie meer in terme van die geykte Eurosentriese vorme en konvensies gemeet kan word nie. Die noodwendige paradigmaverskuiwing maak 'n mens daarvan bewus dat jy deel van Afrika is, met ander, ouer, gevestigde tradisies.

Wanneer die postkoloniale drama krities onder die soeklig geplaas word, om sodoende die probleme en verskyningsvorme van postkolonialiteit vas te pen, word 'n sekere afstand tussen kennis en objek gehandhaaf. Kennis is nie die ontdekking of rekonstruksie van 'n latente betekenis nie; dis 'n aanvulling tot die realiteite waaruit dit ontstaan het. In sy *Orientalism* (1978) het Said aangetoon dat daar 'n noue verbintenis tussen taal, kennis van verskillende kulture en die geskiedenis van kolonialisme en imperialisme is. Die werk kan verskillende stemme weergee --- 'n sekere 'opulence' openbaar, soos Poe dit in *The philosophy of composition* (Hirsch 1977) beskryf. Om net vanuit die oop punt van die leser te lees, voeg Poe by:

... is to remain blind to the conditions which shape the meaning of the work, to see only effects. To really know the writer's intentions we must first establish these conditions and then follow the movement that they generate (Macherey 1986:23).

1.2.1a Die rol van kanontekste

In die bestudering van die Afrikaanse dramaliteratuur, is dit belangrik om ook die funksie en legitimiteit van die literêre kanon op te volg, omdat daar op politieke, sosiale, ekonomiese en opvoedkundige terreine postkoloniale veranderinge plaasgevind het. Postkolonialisme skend die outoriteit van die meestersverhale van die Weste, en deur die invloed van die oorspronklike teks te bevraagteken, te omvorm of te ondermyn, beteken by implikasie om in sosiale kondisionering in te gryp. Deur alternatiewe leespraktyke --- *symptomatic reading* soos Ashcroft e.a. (1989:115) verduidelik --- kan koloniale ideologieë, diskursiewe en postkoloniale strategieë onthul word.

Kritici wat Shakespeare se dramas as fabels van imperialisme gelees het, om die dramaturg binne die koloniale diskoers te plaas, sien Shakespeare, soos Thosago (1998:194) verduidelik, as:

... a staunch defender of colonialism, because he deploys colonial categories such as hegemony, language, centre and periphery, as well as savage and civilised dichotomies, to name but a few.

Met die herinterpretasie van *The tempest* word Shakespeare se teater gedekoloniseer, en word eienskappe wat aan die diskoers van marginalisering en postkoloniale situasies verbonde is en in die Afrikaanse drama aangetref word, onthul. Nandy (1983:99) verskuif die fokus van die gekoloniseerde as slagoffer van kolonialisme, na die koloniseerder as medeslagoffer in die meester/slaaf-verhouding, deur die basis waarop die koloniseerder sy identiteit as superieur oor die gekoloniseerde uitdruk, te ontken. Dis 'n kwessie van die omverwerping van die samehang tussen die klassieke verlede en die postkoloniale hede.

Postkoloniale tekste gebruik soms die Bybelse, klassieke oerteks, deur die inhoud te "vertaal" en in 'n verwerkte vorm as orale storievertelling aan te bied. Hierdie proses ondermyn die outoriteit van die koloniale diskoers, deur die kodes, konvensies, kulture en assosiasies van die kanontekste met dié van 'n veranderde lokale een te vervang. Die outeurs van *Woza Albert!* (Mtwala e.a.1983) benut byvoorbeeld die Bybel om teen apartheid te protesteer.

De Kock (1989:2) verwys na Charles Fourie wat in *Die crazer* (1998/1999) die sprokie van Anderson hervat, waar die *grazy keiser* en sy hofnar na die kind soek wat sy naaktheid uitgewys het, om hom te dwing om sy woorde terug te trek. Hy steun sterk op *The seagull* (1896) as hy *Die eend* (1994) skryf, maar fokus, anders as Tsjechov se 1896-Russiese milieu, op die 1994-verbruikersamelewing van Suid-Afrika. Vergelyk ook die verwewing van intertekste in *Drie susters twee* (Reza de Wet 1996) en *Boklied* (Breytenbach 1998). Die kwessie van intertekstualiteit kom weer in hoofstuk 3 ter sprake.

1.2.1b Postkoloniale geskiedenis

Die betekenis van geskiedenis vir die postkoloniale diskoers lê in die omstandighede waardeur geskiedenis as 'n dissipline, 'n wetenskaplike siening van die verlede en die aanbieding van die samehang van die gebeure aanvaar word. Spengler (1962) verduidelik dat die aanvanklike siening van Europese volke, wat deur twee of drie 'wêreldstede' verteenwoordig word, "absorbed into themselves the whole world of history". Dis te verstane dat die postkoloniale skrywer 'n diepgesetelde wantroue jeens die geskiedenis kan hê.

As die vroeëre literatuurgeskiedenis in oënskou geneem word, is dit duidelik dat die skrywers hul aan insluiting skuldig maak. Die "silencing and marginalizing" van die ander stemme deur die imperiale sentrum, soos deur Ashcroft e.a. (1989:83) beskryf word, is ooglopend. Sedert 1948 is die Afrikaanse literatuur in 'n bevoorregte posisie, omdat vollengte geskiedenis gepubliseer is. Om postkoloniaal te kan lees en interpreteer, is dit noodsaaklik dat die literatuur binne 'n histories-politiese konteks geplaas moet word.

Die relevante vraag, volgens Young (1990:158-9) is: wie word verteenwoordig? Die postkoloniale teater bied die geleentheid om die boodskap van die geskiedenis te betwis, om die medium van die drama te betrek en om die retoriek en heterogeniteit van die historiese aanbieding te herskryf.

Om die imperiale geskiedenis te onthul, beteken nie net om leemtes met onvertelde stories te vul, of om die Eurosentriese met ander kulturele narratiewe te vervang nie. As verklaar word dat kolonialisme die geskiedenis/verlede van die gekoloniseerde verwring en vernietig het (Orkin 1991:32), dan wend Herbert Dhlomo, byvoorbeeld in *Nongqause --- the girl who killed to save* (1935), 'n poging aan om 'n alternatief vir die verwronge beeld van die koloniale geskiedenis daar te stel.

Dis belangrik dat die geskiedenis en die drama/teater 'n komplekse en onderskeidende sosiale, politieke en etiese toestand van die samelewing moet weerspieël (Hauptfleisch 1997:1). In 'n veranderde sosio-historiese situasie is 'n radikale skuif in magsverhoudinge onvermydelik. Hier moet die dramaturg 'n vuur van verset aansteek, sodat dié wat te lank stemloos was, nou 'n beurt kry om te *praat*.

Met die onderskeiding van die verskillende kenmerke van die postkoloniale drama, moet in gedagte gehou word dat die drama as gevolg van historiese prosesse (gebeurtenisse) in verskillende vorms ontwikkel het.

(i) Okkupasie en indringing

Geskiedenis is in ruimte/plek ingebed. Plek is ook 'n palimpsest waarin voormalige generasies die geskiedenis beskryf en herskryf het. Leë ruimtes is deur ontdekkingsreisigers en koloniseerders benoem; sekere gebiede is herkarter, en daarom kon koloniseerders beheer oor die grond uitoefen en die inwoners manipuleer. Hall (1994:400) verwys na die leë ruimtes wat aggressief deur Europese koloniseerders beset is.

Die drama ... en *toe kom die Hollanders* (Neil Pietersen e.a 2003) wat tydens die 2003-Klein Karoo Nasionale Kunstefees opgevoer is, gee 'n uitbeelding van die eerste konflik tussen die inheemse bevolking en die Europeërs in die 17de-eeuse Suid-Afrika. Daar word dieper gedelf as net die stof wat in geskiedenisboeke aangebied is, sodat die gewelddadige besetting van die Suid-Afrikaanse binneland en die kulturele onderwerping, gekoppel aan rasse-uitsluiting, in perspektief gestel kan word.

Die postkoloniale drama kan die geïdentifiseerde verband tussen self en plek probeer herstel deur, wat Ashcroft e.a. (1989:8-9) noem:

... the special post-colonial crisis of identity [...], the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place.

Die stryd om 'n stuk aarde, waarin die opkomende mag van die grondbesittende "vry setlaars" (Ashcroft e.a. 1989:9) teenoor die leenheerskap van Van der Stel gestel word, word byvoorbeeld in D.J. Opperman se stuk *Vergelegen* (1956) uitgebeeld. In die grond wat deur koloniseerders ingeneem is, moes onder andere, die idee van 'n selfstandige Afrikanerskap wortelskiet. Soos Van der Stel (*Vergelegen*), moes ook die De Witts in *Donkerland* (Deon Opperman 1996) van die grond afstand doen wat aan hulle behoort het. Lehmann (1993:115) verwys na die karakter Nzobo in *Dingane* (Dhlomo 1936/37) wat die volgende verklaar:

I do not see clearly in this matter, this strange Boer request for land. They speak as if when it is given to them, the land will actually be theirs.

Hierdie gebrek aan kennis en misverstande tussen die Voortrekkers en die Zoeloes geld ook in *Donkerland* (Deon Opperman 1996).

(ii) Opeising van helde

Die postkoloniale drama kan die geskiedenis hersien, deur die onderdrukte figure toe te eien, en van hulle helde te maak. Die rebelleleier, wat teen koloniale magte veg, of iemand wat algemeen in die geskiedenis as skurk bekend is, word byvoorbeeld gerekonstrueer om 'n belangrike rol in die vryheidstryd teen imperialisme te speel.

'n Held word dikwels teenoor die massa, of die volk gestel. Hy moet probeer om sy ideale teenoor die massa, wat hom wil dwing om hulle wil te doen, te handhaaf. N.P. van Wyk Louw verrai sy siening van 'n held, as iemand wat, soos in die geval van *Germanicus* (1956), hom nie soseer deur sy dae nie, maar deur sy denke onderskei.

Om die volksgeheue te verfris en die heldeverlede lewend te hou, skryf Langenhoven in 1913 *Die Hoop van Suid-Afrika*. Wanneer Louw se drama, *Die vonnis*, in 1952 uitgesaai word, beskou die feesgangers die volksplanter as 'n held wat die Europese beskawing na Suid-Afrika gebring het. Hy het die koloniale ruimte (die grond), wat later vir die Afrikaner so belangrik sou word, ontgin (vergelyk hoofstuk 3 in die studie).

Sannie Metelerkamp skryf egter in 1939 'n historiese toneelstuk met die titel, *In die dae van Jan van Riebeeck*, met nie Jan van Riebeeck nie, maar die bootman Derrick van Eltsen van die *Dromedaris* as 'n protagonis. So skryf N.P. van Wyk Louw ook *terug* na die diskoers van die ons/julle-relasie, wanneer hy in *Die pluimsaad waai ver* (1966) saam met die Afrikanervolkshelde ook die Engelse vereer.

(iii) Die posisie van die vrou

Binne die feministiese diskoers het snypunte tussen gender, ras en klas toenemend aandag begin trek. Postkoloniale diskoerse kan volgens Williams en Chrisman (1994:18) allegorieë van genderopposisies wees. Deur die insluiting van vrouegeskiedenis in die diskoers van die verlede, kan die grense van die geskiedenis uitgebrei word, om die outoriteit en imperiale bakens van eensydige, historiese optekening te verskuif.

Vroeëre seksistiese diskoerse het vroue as historiese objekte gekarakteriseer en hulle as swak, sonder geskiedenis en afhanklik uitgebeeld, en in baie samelewings en kulture tot die *ander* gemarginaliseer, en in 'n metaforiese sin gekoloniseer. Die vrou se posisie in die letterkunde verander voortdurend, volgens die gees, gebruike en opvattinge van die tyd. 'n Voorbeeld hiervan is *Die Vrou van Suid-Afrika* (1921), waarin Langenhoven die onderdanige (nasionalistiese) posisie van die vrou duidelik uitspel.

Die vroulike liggaam is dikwels as simbool vir 'n verowerde gebied gebruik. Omdat die verowerde gebied beheer word, is die vrou metafores as objek beskou, waaroor mag uitgeoefen kan word. Deur middel van politieke en seksuele oorheersing tydens die apartheidsjare in Suid-Afrika, is vroulike eienskappe en voortreflikhede, van die koloniseerder, op die ander, die onbeskaafde, oorgedra of afgedwing (Lomba 1998:152).

Die diskoers oor die dubbelonderdrukte vroue (die histories swygende subjek) is, volgens Spivak (1985:122), tussen die dominansie van inheemse patriargie en 'n manlik, imperiale ideologie vasgevang. Dabi Nkululeko (in Natrass 1995:40) verwys na die viervoudige onderdrukking van swart vroue deur middel van kolonialisasie, rassisme, klassisme en seksisme. Vroue wat tot stilswye gedwing is, raak die hele bevolking; daarom moet die postkoloniale vrou se rol strategieë van weerstand insluit.

Spivak (1985) vestig die aandag op die dominante, middelklas, Westerse feminisme, wat ook 'n aandeel in die marginalisering van gekoloniseerde vroue het, deur hulle soms as die ander te kenmerk en daardeur hulle eie posisie te konsolideer. In Antjie Krog se ongepubliseerde drama, *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* (1999), skemer die wit karakter se aanvanklike wanbegrip en superioriteit beduidend deur.

Sommige vrouegeskiedenis se poging om die feitlikheid van die verlede te omseil, deur die gebeure te mitologiseer, of die karakters so te konstrueer dat die aandag doelbewus op fiksie gevestig word. Hulle destabiliseer epistemologiese kategorieë van die geskiedenis, deur te suggereer dat oordrywing deel van geskiedskrywing is.

Die uitdrukking van feminisme binne die gerestruktureerde geskiedenis kan postkoloniaal op verskeie maniere bekom word, byvoorbeeld deur die imperiale geskiedenis se siening van geslagsrolle te kritiseer, (*Nag, Generaal Reza de Wet* 1991), die areas uit te wys waar die vroue tydens die koloniale situasie onderdruk of onsigbaar gemaak is (*Poppie --- die drama* Elsa Joubert 1984) en op sterker vrouerolle te fokus (*Moeder Hanna* Bartho Smit 1959) en *Mooi Maria* 1980 en *Ek, Anna* van Wyk 1986, van Pieter Fourie).

In die teater kan veranderinge ten opsigte van stilistiese eienskappe, narratiewe struktuur, en/of metateater as hulpmiddel gebruik word om die geskiedenis op die verhoog te denaturaliseer.

Geskiedenis en die betrokkenheid daarvan by feministiese teorieë toon dus parallele met die ontwikkeling van postkoloniale teorieë. Die twee faktore streef na die ondermyning van dominansie en patriargale, literêre vorms.

(iv) Storievertelling

Omdat die storieverteltradisie 'n manier van kommunikasie is, pas dit maklik by die verhoog aan. Ten opsigte van byvoorbeeld die *linstom*tradisie van storievertelling en opvoering in Xhosa- en Zoeloekulture in Suid-Afrika, som Gay Morris (1989:98) die situasie soos volg op:

It has no knowledge of the fourth wall: that metaphor for the separation of communication and art which renders art meaningless and useless. It has no knowledge of a play set, a script or a pre-ordained performance; rather it reminds us to recreate the theatrical act because we enjoy it and believe in it, and to re-create meaning afresh each time.

In die voortstuwung van die storie bepaal die verteller die gehoor se reaksie, en improviseer hy of sy, indien nodig. Deur die storie te verander, daag die verteller die aanvaarding uit dat geskiedenis onveranderlik is, en kry veral die inheemse (tradisionele) storieverteller die kans om Westerse konvensies te bevraagteken. Die gehoor kan met aktiverende deelname aan die dramaverwikkeling saambou, of as manipuleerder tot die inname van 'n sekere standpunt oorreed word.

Die vertelling van die verhaal in *Vatmaar* (2002 by die KKNK) vanuit die perspektief van 'n gekoloniseerde, sluit by die stelling aan dat postkolonialiteit as die proses beskryf kan word, waardeur gekoloniseerdes hul posisie as historiese subjekte met handelingsbevoegdheid kan inneem (Boehmer 1995:3).

Om Bain en Hauptfleisch (2001:19) se stelling dat storievertelling as belangrike toerismebedryf kan funksioneer, te staaf, haal hulle Stefanova (2000:193) soos volg aan:

South Africa seems to be one of the few countries where the traditional culture of ritual and story-telling still exists intact --- in a natural, non-preserved form, not and yet commercialised not yet transformed into a tourist attraction only. At least to a great extent. What theatre-makers in other countries have to resuscitate from remnants of folklore and rites and then patch together, in South Africa is simply alive and bursting with energy. It doesn't need excavation and resuscitation. It needs just to be drawn from the environment and put on stage.

In 'n teater wat op storievertellerkonvensies gebaseer is, waar nuwe narratiewe geformuleer word en ou en bekende stories deur hul aanbieding verander word, belig dit die geskiedenis nie as 'n geordende waarheid nie, maar as 'n gerekonstrueerde fiksie wat kan verander. Storievertelling gee aan die postkoloniale geskiedenis 'n sekere inhoudelike vorm van politieke weerstand.

(v) Tydsverloop

Die tydsverloop in postkoloniale, *historiese* dramas wissel, en enige aantal momente kan aangebied word, byvoorbeeld die koloniale en die postkoloniale era. Sommige dramas beeld die geskiedenis uit deur 'n reeks gebeure met dit wat oor 'n lang tydperk gebeur het in verband te bring; ander situeer een of meer historiese momente wat in 'n kontemporêre konteks relevant is.

'n Dramaturg kan op selektiewe wyse binne 'n redelik kort tydsverloop die illusie van geskiedenis konkreet vergestalt, soos met die apokaliptiese *Donkerland* (Deon Opperman 1996), waarin byna 158 jaar van Afrikanergeskiedenis oor ses geslagte heen vir die teater saamgevat word. Die verteller dra die gebeure vanuit 'n agternaperspektief oor. Nadat Pieter de Witt in 1838 sy plaas uitgemeet het, is vyf geslagte van die De Witt-familie daarna in 'n stryd met die ruimte, die Britte en die swartes gewikkel. Die stryd word tot in die postapartheidbedeling voortgesit.

(vi) Ruimtelike geskiedenis

In baie postkoloniale dramas funksioneer die verdeling van tyd, in samewerking met die historisering en herkartering van ruimte. Dit is 'n sentrale strydpunt vir gekoloniseerde volke wie se lande ingeneem en deur Europese magte versplinter is. Voor die kolonisasieproses het inheemse volke in hul eie ruimte geleef, met 'n begrip van hul geskiedenis en met die relasie plek/self as baie belangrik. Ashcroft e.a. (1989:8) praat van verpligte verskuiwing as verslawing, verkleinering, en sosiale vervreemding, soos in die geval van meester-slaafverhouding. Dis mense wat van 'n eie identiteit, taal en kultuur beroof is.

Wanneer die koloniseerder die ingepalmde ruimte tot plek verander en herbenoem, maak hy op eienaarskap van die grond aanspraak, en dit vorm deel van 'n diskoers oor grondeienaarskap (Ampie Coetzee 1996:136, Ashcroft e.a. 1998:179-183). Grondeise en grondverliese speel 'n belangrike rol in die geskiedenis, ten spyte van pogings deur setlaars om dié eise met hul fisiese teenwoordigheid teen te werk. Inheemse opvoerings herkarter verhoogruimtes strategies om grondregte op te eis, of om die dominante samelewing se kontrole oor sosiale ruimte te ondermyn. Dis meestal simbolies, maar het 'n wyer politieke strekking. Die verhoog dien as 'n fiktiewe ruimte wat aan die dramatiese handeling meedoen, en as terrein vanwaar inheemse groepe kulturele en politieke protes kan aanteken.

Van die postkoloniale dramaturge wys op die herbevestiging van 'n ruimtelike versugting na 'n eie stukkie aarde. Die tekste bied die landskap/verhoogruimte nie net as 'n metafoor vir menslike houdings aan nie, maar ook as 'n tasbare krag wat weerstand kan bied. Charles Fourie verwoord in *Vrygrond* (1994) die versugtinge van die plakkergemeenskap na grond. Die plakkerskamp is 'n simbool van vreemdelingskap en onderdrukking.

Die herstellende mag van ruimtelike geskiedenis word duidelik, wanneer 'n dramaturg onderdrukking en weerstand benadruk, deur middel van grense wat rassegroepe van mekaar skei. Die twis oor ruimte in *Joanie Galant-hulle* (Adam Small 1978) is sinnebeeldig; dis deel van die gemarginaliseerde en ontwrigte ander se pogings om ruimtelike hiërargieë te konstrueer. Vergelyk *Dit sal die blêrrie dag wees* (Melvin Whitebooi), wat die sloping van Distrik Ses as tema het (Boekkooi 1988:58).

(vii) Teaterruimtes

Dis wel waar dat die argitektuur van 'n teater, of 'n spesifieke ruimte wat as teater gebruik word, die opvoeringsgeleentheid beïnvloed, omdat terrein 'n sleutelaspek van die narratief is. Die verskuifde paradigmas waarvan Hauptfleisch (1988:35) praat, wanneer hy die formele teater met 'n township-musiekblyspel in Soweto vergelyk, laat 'n mens besef dat 'n entoesiastiese gehoor miskien meer reg laat geskied aan een van die vereistes van die drama/teater, naamlik dat dit as 'n sosiale kunsvorm geniet én waardeer kan word. In die buitelug en in skool- en kerksale word tydens verskeie kunstefeeste teater beoefen. Die teaterruimtes voldoen nie aan elitistiese *koloniale* vereistes nie, maar doen geensins afbreuk aan die geesdrif van die gehoor nie.

Die stelling dat teater as 'n samestelling van mense nie in 'n formele gebou hoef te wees nie, soos die Yard Theatre in Jamaika wat mense *van die straat af* betrek om 'n lewensvatbare en kreatiewe alternatief daar te stel, vind aanklank by Schipper (1982:8), wat die teater as 'n middel beskou waardeur skrywers, vertellers, dansers, sangers en spelers hulle eie begrip van die realiteit kan interpreteer, en daardeur imperiale prosesse ondermyn. As Wole Soyinka in byvoorbeeld *Death and the king's horseman* die arenastyl of ronde speelruimte verkies, wil hy die gehoor se deelname aan die spesifieke stuk emosioneel, spiritueel en kognitief intensiveer.

1.2.1c Versweë feite

Die diskoers oor stilswye plaas 'n nuwe aksent op die kwessie van feite in die kontemporêre Afrikaanse geskiedskrywing. Die prosesse van postkolonialisme in die Afrikaanse drama kan binne 'n sekere raamwerk herskryf word, sodat die stilswye oor versweë feite weggeskryf kan word. In hierdie verband kan die literatuur verskeie diskoerse open (Macherey 1986).

As die Suid-Afrikaanse geskiedenis in 'n wyer perspektief benader word, kan erkenning ook aan 'n Khoikhoivrou se rol in die Suid-Afrikaanse geskiedenis verleen word. Hierdie herskrywing van die geskiedenis impliseer polities die erkenning van die gemengde bloed en die Khoikhoi se bydrae tot Suid-Afrika. Krotoä, (later Eva genoem), word die Afrikaner se betekenisvolle ma toe haar kinders deur Europeërs aangeneem is. Die vroegste verwysing na Krotoä in die Afrikaanse literatuur word in literêre werke, soos Adriaan Francken se drama *Suanna Reyniers: 'n blijspel* (1908), gevind.

As Krotoä as Eva in die drama verskyn, word daar nie na haar huwelik met Meerhof, en haar insluiting in die Kaaps-Hollandse elite verwys nie, omdat sy 'n verleentheid vir die suiwer, blanke bevolking sou wees. Dis teen hierdie uitsluiting van swart mense in die diskoers van die Afrikaanse literatuur wat skrywers soos J.M. Coetzee (1988) hulle postkoloniaal verset.

In Antoinette Pienaar se eenmanvertoning, *Krotoä*, (die eerste opvoering tydens die KKNK van 1995), is Piernella (dogter van Eva en Meerhoff) die verteller. Soos Carli Coetzee (Nuttall en Coetzee 1998:119) verduidelik, sou die oorheersend Afrikaanse gehoor kon agterkom dat Krotoä in die opvoering as hul stammoeder gereken word:

This version of Krotoä's life is an attempt to embrace a different history, especially for Afrikaners. 'Our mother' long denied by white Afrikaners has to be remembered and acknowledged.

Deur die onderdrukte of gekoloniseerde se lewe as metafoor vir vervreemding te gebruik, konstrueer Pienaar 'n postkoloniale verbintenis met Afrika; dis 'n geskiedenis waarin die ons/julle-binariteit verwerp word.

Die stiltes in die tekste oor die Anglo-Boereoorlog is steeds tydens die 21ste eeu *hoorbaar*. Daar is onder andere geswyg oor wandade wat deur die Afrikaners gepleeg is, en die rol van swartmense in die oorlog. Die dramas wat tot 1920 geproduseer is, het veral die republikeinse, nasionale identiteit beklemtoon. Die temas wat deur Afrikanernasionalisme gevoed is, is deur ideoloë en intellektuele in die Afrikanergemeenskap verstewig en uitgebou. *Kwaggapolitiek* (Chris Vorster 2000) is 'n terugtog na die oorlogsverlede, wat onder andere die diskoers oor sentrum/marge postkoloniaal ondermyn.

Die geskiedenis bly 'n gehibridiseerde diskoers wat met konflik en teenstrydigheid besmet is, en sal moeilik op volledigheid kan aanspraak maak, wat tot voordeel van koloniseerder, sowel as gekoloniseerde sal strek. Daarom moet die postkoloniale teater die eensydigheid van die geskiedenis onthul.

1.2.2 Identiteit

In die literatuur kan individuele, kulturele en groeps- of volksidentiteite onderskei word. Barth (1969:13-14) klassifiseer 'n persoon se identiteit volgens die soeke na sy herkoms. Die individu se eie persoonlikheid is 'n integrerende eienskap van sy persoonlike samestelling en menswees (vergelyk Hubmann 1967:61). Dis vir die individu belangrik dat hy tussen ander uitgeken sal word, omdat hy 'n eie aard het. Die gekoloniseerde se unieke identiteit is verdraai: die beeld wat die koloniale subjek skep of oordra, is nie met sy ware identiteit versoenbaar nie.

Identiteit kan postkoloniaal herskryf word en, soos Said (1994: xxv) aandui: "Now provokes and challenge the fundamental static notion of *identity* that has been the core of cultural thought during the era of imperialism." Hierdie siening gee ook aan die Afrikaanse letterkunde die geleentheid om na identiteit vanuit 'n vernuwende of alternatiewe perspektief te kyk.

Postkoloniale rekonstruksie van die begrip *identiteit* gaan met die ondermyning van opposisies gepaard, tussen die begrippe ras, gender, klas, asook godsdiens en plek/ruimte. Anthias (2001:634) meen dat identiteit met betrekking tot etnisiteit/ras, gender en klas die volgende behels:

... categories of difference and identity (boundaries), they also construct social positions (hierarchies), and involve the allocation of power and other resources. What characterizes such categories as boundaries is relationality, naturalization and collectivization.

Dis duidelik dat die kontemporêre, postkoloniale diskoers oor identiteit in andersheid figureer. Loomba (1998:177) stel haar standpunt soos volg:

It is not the Colonialist Self or the Colonised Other, but the disturbing distance in between that constitutes the figure of colonial otherness --- the White man's artifice, inscribed on the Black man's body. It is in relation to this impossible object that emerges the liminal problem of colonial identity and its vicissitudes.

Hierdie ons-julle-vervreemding kan as 'n politieke en psigologiese verskynsel beskou word, wat spesifiek die vraag na identiteit belig.

Die spanning tussen rasinklusiwiteit en -eksklusiwiteit is ook vir die postkoloniale literatuur van belang. Marc Lottering, wat deel van die Djamaqua-teatermaatskappy in Kaapstad is, probeer om in die teater stereotipes af te breek, en uit te vind wat dit beteken om 'n Clora, 'n bruin Suid-Afrikaner, te wees. Hy is bewus van velkleur, haartekstuur, rassisme, of die Afrika-deel van hulle samestelling waarvan hulle soms wegstroom. Deur hierdie, dikwels ongesproke, kwelpunte op die verhoog op 'n snaakse manier uit te lig, probeer hy die pyn daarvan verlig. Peter Snyders is in *Daai's nou politiek!* (2000) ook hard besig om 'n eie, bruin identiteit te rekonstrueer.

Deur identiteit te herdefinieer, word die grense wat deur patriargale seksuele, tekstuele skeidings daargestel is, verbreek. Die vrouedramaturg toon byvoorbeeld die vermoë om feministiese strategieë, soos om weerstand teen seksuele magstelsels te bied, in te span, en daardeur 'n hoë profiel en sigbaarheid in die postkoloniale diskoers te verkry. Die vrou se posisie word herskryf, deur die gebruik van sterker vrouerolle, waarin vroulike gendertwispunte direk uitgelig word, soos in die geval van *Koffer in die kas* (Jeanne Goosen 1992).

Alhoewel die gaytema nie 'n algemene verskynsel in die Afrikaanse drama is nie, kom daar in Hennie Aucamp se *Sjampanje vir ontbyt* (1988), suggesties van homoseksualiteit voor, wat ondermynend op koloniale, patriargie inspeel, en aan die homoseksuele 'n eie aard en identiteit gee. Die feit dat gaytekste op LitNet gepubliseer word, is 'n aanduiding dat die onderwerp postkoloniaal van sy skroomvalligheid losgeskud word.

Historiese gebeure word in die postkoloniale drama in temas of persepsies oor identiteit vergestalt. Na die Anglo-Boereoorlog soek Afrikanerideoloë en -skrywers na 'n verlore identiteit, (vergelyk *Liefde en plig* Celliers 1909), wat ook nasionale aspirasies sou voed. Gustav Preller en ander Nasionaliste het gevrees dat die verstedelike Afrikaner 'n gesigslose nonidentiteit sou word.

In die apartheidjare ken die Nasionale Party-regering buitepersoonlikheidstekens aan persone toe, die pasboek, waarmee die Afrikaner sy eie identiteit deur die daarstelling van 'n definitiewe self-ander-binariteit wou bevestig. Die onmenslikheid van die apartheidstelsel word tot 'n klimaks gevoer, wanneer Sizwe, (in *Sizwe Bansi is dead*, Fugard e.a. 1978), Robert se pasboeknommer moet memoriseer, ter wille van 'n nuwe identiteit wat aan hom 'n werk sal verskaf.

In *Die joiner*, (Pieter Fourie 1976), word identiteit as 'n voorafbepaalde lot ervaar. Sarel word geostraseer, omdat hy oor die kleurgrens getrou het; rassesuiwerheid is immers 'n kenmerk van Afrikaneridentiteit.

Wanneer skrywers soos Horatius, (*Mag is reg*, 1917), en N.P. van Wyk Louw, (*Die dieper reg*, 1938), identiteit op grond van nasionale ideologieë bevestig; Deon Opperman, (*Donkerland*, 1996), identiteit sosiaal-psigologies ontleed, en Breyten Breytenbach, (*Boklied*, 1998), Afrikaneridentiteit teen die agtergrond van toenemende globalisasie meet, word 'n sirkel ten opsigte van die persepsie van identiteit voltrek. Dis 'n teken dat 'n postkoloniale herkonstruksie van identiteit, in samehang met die ondermyning van die koloniale diskoers van binariteit, (vergelyk Comaroff & Stern 1995:5), plaasgevind het.

Suid-Afrika word by verskillende vloeibare prosesse van identiteitsvorming betrek. Die strewe na kulturele volksidentiteit vir die Afrikaner, toon ooreenkomste met Joris Vlasselaers (1993) se beskrywing van die Vlaamse volksidentiteit in België. Vergelyk ook die invloed van die Duitse filosofie van die 19de eeu op die vorming van Afrikanernasionalisme. Die woord *Afrikaner* beteken, nadat Hendrik Bibault dit in 1707 vir wit inboorlinge gebruik het, onder andere, betreklik geografiese isolasie, 'n lotsverbondenheid, en die soeke na soewereiniteit. As gevolg van die stigma wat daar aan rassevermenging kleef, verbind die Afrikaner hom in *Van Riet van Rietfontein*, (J.C.B. van Niekerk 1930), en *Die verminktes*, (Bartho Smit 1960b, 1976), koloniaal aan 'n sentrum-margediskoers.

1.2.2a Taaldiskoers

Taal is 'n belangrike aanduider van koloniale outoriteit. Deur mense te verbied om hul eie taal te praat, word hulle van 'n eie identiteit en kultuur beroof (Gilbert & Tompkins 1996:164). As die gekoloniseerde die geleentheid kry om teaterdialoog in hul eie taal te hoor, verstaan hulle dit deur letterlike, metaforiese en politieke verwysingsraamwerke wat by hul eie kultuur en ervaring aanpas (Ashcroft e.a. 1989:37).

Omdat mense ontwikkel en deur 'n taal bemagtig word, is dit vanselfsprekend dat die postkoloniale stukrag tot identiteit, in die literatuur en politiek, en rondom taal, gesentreer is. Deur een of ander taal te gebruik, kan 'n persoon gehoor word of weerstand bied. Vir die taal van die karakters in *Susanna Reyniers* (1908) kies Adriaan Franken "verskillende vorme van het Hollands zoals dit nu in Zuid-Afrika gesproken wordt" (7). In Opperman se *Vergelegen* (1956) word soms plat en boerse, soms stroewe en tipies 18de-eeuse taalgebruik aangetref. In albei dramas is daar tekens dat die taalgebruik *koloniaal* aanvaarbaar is.

As taal postkoloniaal gebruik word om linguisties teen imperialisme weerstand te bied, is plaaslike tale, streeksvariante, verskuifde registers en inheemse aksente van belang. Deur 'n taal, veral Afrikaans, vir die verhoog te kies, is op sigself 'n politieke handeling: die linguistiese medium moet by die geïmpliseerde gehoor aanpas. Om die register van die teaterdialoog te verander, kan die mag van Engels byvoorbeeld ondermyn word. Die toenemende gebruik van byvoorbeeld Kreools en Pidgin op die verhoog, onthul ook die outoriteit van Standaardengels, en gee aan die sprekers die mag om in hulle eie taal te kommunikeer. Die Hottentot-/Khoivrou in *Kaatje Kekkelbek* van die 1830's, rebelleer in die Kaapse pidgin-patois teen haar missionêre opvoeding.

Groepe het regte, maar dis belangrik dat groepsidentiteite en -verskille geïdentifiseer moet word (Glazer & Moynihan 1975:3,15). As Afrikaans in die drama/teater as taalmedium wil oorleef, sal dit postkoloniaal binne die hibridiese vorm moet wees. Deur die hibridiese vorm in die teatersisteem te aanvaar, sal die gebruik van konvensionele Afrikaans, maar ook verrykte en dialektiese vorme, die taal van sy strukturele funksie bevry.

Die taal sal, soos Hauptfleisch (1989:43) dit stel, "nou as semiotiese element binne 'n totale teater kommunikasie funksioneer". Daarom gebruik dramaturge vorme soos Kaaps, tsotsitaal, Engels, Afrikaans en *suburb*-Afrikaans, in kombinasie met ander tale in die land, om 'n beeld van die gemeenskap as geheel te weerspieël (vergelyk Schuring 1977).

In *Daai's nou politiek!* (Snyders 2000) ondermyn Snyders die dominante taal, en die dialoog in *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* (Antjie Krog 1999) vind in Afrikaans, Engels en Sotho plaas. Soms slaan hulle na sleng in ander tale oor. Reisenhoffer, van die Djamaqua-teatermaatskappy, erken dat daar Afrikaans in hulle produksie van *Suip!*, en *Meet Joe Barber*, ingesluip het. Dit het *cool* geword om Afrikaans te gebruik!

(i) Swye en 'oop plekke'

In die koloniale diskoers is die gekoloniseerde tot koloniale stomheid gedwing en sy subjektiwiteit (*right to be*) aangetas. Spivak (1985) protesteer teen die imperiale heerser wat die inboorling oorreed het om te aanvaar dat sy minderwaardige samestelling, (die "not-yet-human-other"), van hom 'n stemlose nonidentiteit maak.

Die verswyging van die gekoloniseerde vorm deel van 'n strategie om die binêre verhouding tussen koloniseerder en gekoloniseerde te handhaaf, en sodoende 'n magsposisie vir die sentrum te beding (Spivak 1990:16). Dit is, soos J.M. Coetzee (1988:5) dit sien, 'n geval van "blindness to the colour black". Die verswyging van swart karakters in Afrikaanse tekste het daartoe gelei dat die koloniale diskoers uitsluitlik vanuit die wit koloniseerder se perspektief, vanuit 'n Europese, estetiese tradisie, gekonstrueer is.

Wanneer president Steyn gedwing word om oor vrede met Kitchener te onderhandel, (*Die pluimsaad waai ver* N.P van Wyk Louw 1972), en hy verklaar "ek kan nooit vrede maak sonder ons onafhanklikheid nie. Ek is met 'n dure eed gebind aan al ons dooies onder die aarde ..." is dit 'n subtiele miskenning van die rol wat swartmense in die oorlog gespeel het. Alhoewel Meidjie, (*Donkerland*, Deon Opperman 1996), 'n ondergeskikte spreekbeurt kry, word sy met haar dood as die biologiese moeder van die blanke volk erken.

Op die verhoog kan swye soms veelseggender as die gesproke woord wees. Dis 'n diskoers op sy eie, en bevorder kommunikasie deur middel van sy eie uitdrukkingsvermoë. Soms kan 'n karakter hom/haarself nie op die verhoog hoorbaar maak nie, en gebruik hy/sy dan lyf- en ruimtelike taal om te kommunikeer. Wanneer 'n karakter weier om te praat, kan hy deur sy swye die koloniale bestel betwis. In die geval van Pieter Fourie se *Naelstring* (2001), moet Baba noodgedwonge lyftaal gebruik om te kommunikeer en weerstand te toon. Die psigies-gestremde kinders in Reza de Wet se *Diepe grond* (1991), is in staat om, ten spyte van hulle gebrekkige taalgebruik, patriargale, koloniale mag te ondermyn.

Swye as gevolg van fisiese stomheid kom algemeen in die postkoloniale drama voor. Vusi se tong in die bottel, (*Die jogger* Brink 1997), verteenwoordig Kilian se herinneringe aan die verlede, en "praat" met hom. Die stom tromslaner, in Dennis Scott se *An Echo in the Bone* (Walcot e.a. 1986) is tot swye gedwing, toe die koloniale meester sy tong uitgesny het, maar hy kommunikeer deur middel van sy trom. Alhoewel haar tong uitgesny is, kon Semumu deur middel van 'n "voice over" haar storie vertel. Sy kon ook, deur die skryf van haar naam, deel van die geskiedenis van Afrika word (*Skroot* Nico Luwes 2001).

(ii) Sang en musiek

Dramaturge wat op die orale tradisie fokus, open die moontlikheid om die tirannie van die koloniaal gesproke woord uit te daag en te ondermyn. Kulturele betekenis kan metafores met behulp van emosie, deur nieliterêre musikale aanduiders, weergegee word. Sang en musiek is in staat om die reaksies van die gehoor en die spelers te intensiveer. Inheemse sang en musiek bevestig die waarde van orale tradisies en help om die Westerse houvas te verbreek. Deur hibriediese vorms te gebruik, kan protes teen die dominansie van die koloniseerder se linguisties, musikale tradisies aangeteken word.

Die ontwikkeling van die kabaret as artistieke vorm is al dikwels beskryf. Dit sluit kunsvorme soos drama, digkuns, die lied, sang en die chanson in (Budzinski 1985:119). Appignanesi (1975:13) se bondige omskrywing vat die essensie van kabaret vas:

... a form of performance which can span the intellectual, the artistic and the popular, while providing a vehicle for living satire.

Die ontwikkeling van artistieke kabaret tot literêre kabaret, word deur wisselende politieke en sosiale toestande bepaal. Die Suid-Afrikaanse kabaret, wat in die werk van Hennie Aucamp aangetref word, is vanuit 'n polities-satiriese, wit, Afrikaner perspektief geskryf. In *Met permissie gesê* (1980), lewer Aucamp postkoloniaal sagte, versigtige, sosiale kommentaar. Aan die ander kant toon Etienne van Heerden se *Lied van die Boeiings* (1998), sterker sosio-politieke slaankrag.

Of daar verbaal, stilswyend of met behulp van musiek en sang gekommunikeer word, die postkoloniale drama beklemtoon die groot invloed van taal op kultuur. Wát 'n kultuur kommunikeer, is volgens Gilbert en Tompkins (1996:200), verbonde aan hóé hy kommunikeer. Dit is die vorm, toon, register, styl en manier waarop hy die taal struktureer. Deur die hibridiese vorm in die teatersisteem te aanvaar, sal die gebruik van dialektiese en verrykte vorme die taal postkoloniaal voed. Die taal sal, soos Hauptfleisch (1989:43) verduidelik, as semiotiese element binne 'n totale teaterkommunikasie kan funksioneer.

1.2.2b Tradisionele handelinge

Met die klem wat na die inheemse drama begin verskuif het, met onder andere die spontane, improvisatoriese speelstyl, die rituele, Afrika-inslag, inkantasie en inheemse danse, informele speelruimtes en die verwerping van die tradisionele Westerse drama- en teatervorm, is die blanke, Eurosentriese teaterganger genoop om anders, met ander woorde, postkoloniaal, oor die aard van die drama te dink. Hauptfleisch (1989:31), verwys, benewens die Afrika en Europese tradisie, na 'n hibridiese tradisie, wat 'n samevloeiing van eersgenoemde tradisies is.

(i) Rituele

Rituele kan sekere eienskappe uitlig en ekstra betekenis aan die opvoering gee. Dit kan terselfdertyd help om tradisionele vorms en praktykte te bewaar en te versprei. Die rituele wat Soyinka in *Death of a king's horseman* (1975), uitbeeld, is byvoorbeeld duidelik religieus, maar soos Moody (1991:10), dit stel, ook estetiese, kulturele en politieke handelinge. Polities gesproke, is dit 'n kwessie van spirituele energie wat as uiting van mag teenoor Britse koloniale outoriteite funksioneer.

In *Don Gxubane onner die Boere*, (Charles Fourie 1994), sluit die eerste toneel by die Afrika-ritueel as sosiale gebeurtenis aan. Sangoma Sannie is 'n byderwetse toordokter, wat heen en weer wieg, "prewelend aan die een of ander inkantasie, terwyl sy die dolosse, skulpies en klippies in haar bakhande skommel" (83). Alhoewel verwesters, bly Don Gxubane steeds aan inheemse, kulturele tradisies getrou.

(ii) Karnavalle

In sy fokus op inklusiwiteit, is karnaval populêre teater; 'n teater van "the streets and yards" soos Gilbert en Tompkins (1996:84), dit noem. Dit is teater waar die afbakening tussen spelers en gehoor afgebreek en gemaklike verkeer tussen deelnemers verseker is. Die karnavalliggaam is oop, veelsydig, vrolik, veranderlik en beweeglik. Markplein-karnavalfeeste is, volgens Bakhtin (1984:9):

... the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and incompleted.

Binne hierdie karnavalmilieu druk kunstefeeste ook hulle postkoloniale stempel af, en sluit by Bakhtin (1984:9), se beskrywing van karnavalfeeste aan:

They were the second life of the people, who for a time entered the utopian realm of community, freedom, equality and abundance.

(iii) Die lag/die volksnar

Buite die volkskultuur, die karnaval, rituele en skouspele, is die begrip *humor* deur moderne, kulturele, estetiese en literêre vorme beïnvloed. Toe die lag sy verbintenis met die volkskultuur verloor en 'n literêre drama geword het, het humor sekere veranderinge ondergaan.

Wanneer die nar die literatuur betree, is hy as dramatiese karakter 'n skakel tussen die verhoog en die gehoor, en veroorsaak, soos Welsford (1935:55) verduidelik:

amusement not merely by absurd gluttony, merry gossip or knavish tricks, but by mental deficiencies or physical deformity which deprive him both of rights and responsibilities and put him in the paradoxical position of virtual outlawry combined with utter dependence on the support of the social group to which he belongs.

Die volksnar bemark die volksmitologie. Hy is uniek. Hy is ook bievader en geneser. Hy kommunikeer met die volk, en sy gehoor verstaan sy humor. Wanneer die volksnar heilige koeie ophaal, doen hy dit met omsigtigheid; hy weet wanneer om halt te roep.

Die grapjas kan ook volksverteller wees. Hy word volksbesit. Hy wil nie ondergrawe nie, maar kan al laggende koloniale vergrype oopvlek. Vergelyk die nar in *Die keiser* (Bartho Smit 1977), wat ontstig, maar terselfdertyd gerusstel.

Dieselfde met die plaaswerkers in *Bacchus in die Boland*, (Bartho Smit 1974), wat as verteenwoordigers van die nar optree. Klaas Steytler (1992:6), verwys na ongedifferensieerde idiote, soos in *Op dees aarde*, (Reza de Wet 1991), *Stille nag*, (Deon Opperman 1989) en Pieter Fourie se *Faan se stasie*, en *Faan se trein*, (1976), wat lagmateriaal is en groot waarhede aan die gehoor bied.

Satire vervul 'n funksie in die postkoloniale, Afrikaanse dramakuns ten opsigte van die klem wat dit aan aktualiteit verleen. Daar is 'n verskil tussen Boniface se burleske satire, Langenhoven se satiriese humor, en Bartho Smit se tragikomiese satire wat ervaringskommunikasie bewerkstellig (Smit 1974:120). H.A. Fagan kom met opvallendgerigte, sosiale satire in *Ruwe erts* (1946) na vore, Adam Small gebruik satiriese skimpe in *Kanna hy kô hystoe*, (1983a), Brink takel in *Afrikaners is plesierig*, (1973) die volk, sy politiek, geskiedenis en vele landsprobleme met 'n genadelose, satiriese aanslag af.

In Charles Fourie se uitbeelding van die stereotipiese idiote, Worsie en Otto, (Halgryn se luitenant), in *Don Gxubane onner die Boere* (1994), tref Fourie se spottende pyle die kol. Nichols (1971:64), verwys na die satiris wat binne 'n persoon, Willem Adriaanse, (*Bacchus in die Boland* Bartho Smit 1974) 'n gesigspunt vergestalt:

whose words, actions or attitudes will help define the object of the satire and determine the feelings of the audience toward the object.

Vergelyk in hierdie opsig die maatskaplike ongerymdhede in *Di bedriegers* (1923), deur D.P. du Toit waar die satirikus namens die leser/gehoor kommentaar lewer.

Die gewilde *Stoepstories* (P.G. du Plessis), wat ook al by die Afrikaanse kunstefeeste aangebied is, se fyn spot is meestal op 'n spesifieke groep gerig. Sit daar in die gehoor persone wat die verborge kodes van 'n inheemse taal nie kan begryp nie, kan dit soms deur dialoog of aksie "vertaal" word. Deur met veral die man die spot te dryf, word sy patriargale meerderwaardigheid ondermyn.

Glenn (1992:81) verwys na Pieter-Dirk Uys wat al in sy werk die verregse Afrikaner as idioties uitbeeld, soos in *A Kiss on Your Koeksister* (1990) waarin hy die Afrikaner se engheid, kortsigtigheid, preutsheid en skuldige gewete uitsonder. In die stuk is onder andere kabinetministers in magsposisies binne die Nasionale Party-regering soos Pik (Pik Botha), Koornhof (Piet Koornhof) en FW 'de Clowns' (F.W. de Klerk as staatspresident wat wil hervorm).

Gilbert en Tompkins (1996:172-173) verwys na humor wat op dieselfde manier funksioneer omdat die kulturele kode van die taal en sy spesifieke semantiese inhoud sekere luisteraars toelaat om ironie, *double entendre*, sekere nuanses en ander lagwekkende betekenisse te aanvaar.

Tomson Highway (1992:27) sinspeel byvoorbeeld op die insluitingsfunksie van humor in die Cree taal wat sprekers wat nie die Rooihuidtaal kan verstaan nie, uit die sosiale en kognitiewe wêreld van die karakters uitsluit. Humor skep dus 'n afstand wat mense die geleentheid bied om met ander (postkoloniale) perspektiewe na dinge te kyk. Dit geld dan ook vir André Brink (1999:46 - 47) se opmerking oor 'n vorige-eeuse skrywer:

Langenhoven employed the liberating effect of laughter in his writings in a way that very few writers in Afrikaans before Etienne Leroux could match,

en dis altyd geskryf

in a way that would encourage his readers to involve themselves in a burgeoning, wide-flung cultural and political situation.

1.2.2c Diskoers oor die liggaam

Op die verhoog word die postkoloniale liggaam as een van die mees soepele en resonante middels beskou om die rolle van identiteit, subjektiwiteit en liggaamlikheid wat aan die gemarginaliseerde toegeken is, te ondermyn en te problematiseer (Gilbert en Tompkins 1996:253).

Deur middel van die postkoloniale drama/teater word die afgetakelde gekoloniseerde liggaam wat as sinnelik, lyflik, ongetem, instinktueel en onbeskaafd gebrandmerk is en tot voordeel van die koloniale meesters gebruik is, herstel. Die liggaam kan 'n bruikbare strategie wees vir die rekonstruering van die postkoloniale subjektiwiteit en omdat die liggaam 'n terrein van kennis en mag is, kan dit ook weerstand toon.

(i) Ras

In die postkoloniale drama is die fokus op rasseverskille deel van 'n "scrupulously visible political interest" wat die gemarginaliseerde subjek herstel of, alternatiewelik, om alle rassekategorieë te onthul deur op hul samestelling te wys (Spivak 1988:271-313). Postkoloniale literêre en kulturele uitinge beteken die wegswaai van die fokus op die andersheid.

In die Suid-Afrikaanse postkoloniale drama is die radikale destabilisering van andersheid van die swart liggaam van belang as gevolg van die deurbeweeg na die volgende fase van marge na sentrum. Rustin (1991:80) verduidelik dat die betekenis van ras eintlik op emosionele vooroordele berus en:

However, cultural, religious and national differences have a more positive existence than those of race. Regard for differences of history, social memory, and values should be the essence of a democratic society.

Rassevooroordeel, met velkleur en fisieke voorkoms as die belangrikste kriteria van verskil, het die grondslag vir die apartheidsideologie gevorm (vergelyk Young 1995:41). Rolle vir swartes in die Westerse drama is dus saamgestel binne die ons/julle-diskoerse en dien as veronderstelde verteenwoordigende funksies, maar kan nie in eie reg 'n fokuspunt vorm nie. In *Die jogger "praat"* Vusi namens die subaltern as 'n faktor in die agtergrond. In byvoorbeeld *Woza Albert!* (Mtnwa e.a. 1983) word rassehiërargieë met behulp van bewegende, dansende, spelende en singende liggame uitgedaag. Die postkoloniale teater herbeklee dus die swart liggaam met mag.

(ii) Gender

In die diskoers van kolonialisme en ook in dié van postkolonialisme, verteenwoordig gender 'n ideologiese grensposisie, soos in die geval van vroulike subjekte wat hulle in 'n situasie van óf koloniseerder (in 'n magsposisie ten opsigte van kultuur of ras) óf gekoloniseerde (patriargaal onderworpe) bevind.

Die literêre tematiek betrek ook die rol van identiteit om die vrou se rol binne die manlik georiënteerde sosiale orde te heroorweeg. Williams en Chrisman (1994:17) beskou gender en seksualiteit as sentrale kwessies in die postkoloniale en koloniale diskoers en vir Mishra en Hodge (1993:284) vorm feminisme 'n onlosmaaklike deel van die preokkupasie van postkolonialisme (vergelyk 0.4.6:8)

Hoewel reeds by die Grieke as metafoor gebruik, word die vroulike liggaam as metaforiese skakel tussen vroue en die grond in die imperiale diskoers as 'n belangrike stylfiguur gebruik. Die vrou word, soos Lomba (1998:152) verduidelik, 'n terrein waarop mag uitgeoefen kan word.

As Senior in *Ek, Anna van Wyk* (Pieter Fourie 1986) as die vergestaltung van falliese mag geles word, daag Anna die outoriteit van die sentrum uit. Sy kom in opstand teen Senior se obsessie om deur haar liggaam 'n erfgenaam vir sy plaas/grond te verseker. Deur te rebelleer, verkry die vrou 'n hoë profiel in die postkoloniale diskoers (vergelyk Parker 1994:3-7). Dis 'n uitdaging vir postkoloniale skrywers om sulke liggaamspolitiese (koloniale brutaliteit) te weier en om alle teaterliggame met meer bevoegde merkers van gender te herbeskryf.

Met die fokus op faktore soos seksualiteit en reproduksie binne die Christelik-nasionale diskoers is die Afrikaner- of Boervrou beskou as die steunpilaar van die volk. Die karaktertrekke van die volksmoeder, soos deur Elsabé Brink (1990:274-281) beskryf word, kom na vore: hulle is bereid om op te offer, is toegewyde huisvrouens, voorbidders, verstandig, anti-Brits en streef na 'n nasionale vryheidsideaal vir die Afrikanervolk. Die Afrikanervrou was ook die metafoor van suiwerheid, die offerlam wat die volk se kultuur en beskawing sou beveilig. Volgens Hilda Grobler (1993:51) is sy gestereotipeer as

homemakers, comfortable home bodies, cleaners who breed, obey, serve and satisfied their masters.

Pieter Fourie laat in *Die plaasvervangers* (1978) toe dat, deur die toedoen van die kampmoeder, wat oënskynlik alles wat suiwer en opreg is verteenwoordig, die mite van die *suiwer* Afrikaner ondermyn word.

Gekonstrueer en gesitueer binne sosiale verhoudinge, is die vrou, soos in die geval van Maria (*Putsonderwater* Bartho Smit 1962), onderwerp aan patriargale mag. Die koster en dominee (die kerk), die sersant (staatsgesag) en die dokter (die wetenskap) is allegoriese almal "verkragters" van Maria se liggaam omdat hulle deur middel van skynwaarhede hulle doel wil bereik.

Reza de Wet verydel die magspel wanneer sy in haar triologie *Trits: Mis, Mirakel, Drif* (1993) aan die vrou die geleentheid bied om te soek na bevryding en om haarself te definieer. De Wet lewer kommentaar op die patriargale aard en belemmerende uitwerking van strominge soos die Calvinisme en Puritanisme.

Vroue ondersoek dikwels die moontlikheid van die monodrama om uitdrukking aan 'n identiteit te gee wat dikwels as gevolg van baie diskoerse gefragmenteer is. Die dramaturg herdefinieer die identiteit wanneer die liggaam met behulp van die stem en bewegings 'n metamorfose ondergaan.

In die inheemse, Kanadese drama transformeer die bedrieër dikwels in die figurante van die narratiewe verlede, van die mitologie of van die karakter se eie fantasieë. Die huisvrou in *Kombuis-blues* (Jeanne Goosen 1992) verken deur middel van haar vertolking van vyf personasies die vele fasette van 'n vrou.

(iii) Geminagte liggame

Imperialisme poog om nie net die liggaamlike inskripsies van ras en geslag nie, maar ook die liggaam as sodanig, te beheer. Die geskende, gedegradeerde, verminkte en gevange liggaam funksioneer as allegoriese raamwerk in die postkoloniale literatuur en suggereer dat liggaamlikheid 'n strategie is om weerstand teen imperialisme te bied.

Die gekoloniseerde soek na 'n subjektiewe *heelheid*. In *Die verminktes* (Bartho Smit 1960b) verbind Frans verminging met die Ou-Testamentiese voorskrifte insake seksuele oortreding. In die herskrewe stuk (1976) is daar tekens van geestelike ontmanning/skending. In *Naelstring* (Pieter Fourie 2001) is Baba fisies gestrem as gevolg van die feit dat hy al een-en-veertig jaar gespeelde tyd met die naelstring aan sy ma verbind is. Hy wend allerlei vindingryke pogings aan om die naelstring te breek. Dit word 'n heelwordingsproses waarin ruimtelike bepalinge van mag en hegemonie ondermyn word.

Op die verhoog kan die stemlose, verdrukke en verminkte ander, wat in lewe en dood vergete is, 'n tasbare teenwoordigheid verkry. In sommige stukke kan 'n afwesige liggaam in 'n ironiese "teenwoordigheid" gegenereer word wanneer die gehoor die afwesigheid as 'n tasbare "beliggaamlike" teenwoordigheid ervaar.

Die uitgesnyde tong van Vusi in 'n bottel is fisies die metafoor van imperiale skending (*Die jogger* Brink 1997) en die fisies en psigies gedegradeerde liggame van die Afrikanerbroer en -suster dien as metafoor vir die korrupte en verbrokkelende apartheidsregime (*Diepe grond* Reza de Wet 1991). Vergelyk ook die fisies en geestelik verminkte John en Winston in *The Island* (Fugard 1973) en Biko se dooie liggaam op die verhoog in *Steve Biko: the inquest* (Essa en Pillai 1985) wat as metafoor van onderdrukte dien wat 'n kans gegun word om hulle saak te stel (Gilbert & Tompkins 1996:230).

(iv) Klere en die liggaam

Klere in die postkoloniale teater het spesifieke konnotasies, maar kan maklik verander, afhangende van die situasie. As kleredrag polities benader word, kan dit ook die ondermyning van die koloniale status bewerk. In sekere postkoloniale dramas kan die *cross-gender* of *cross-cultural* aantrek van klere 'n situasie skep waarin die kostuums, kultuur en selfs die liggaam verpolitiseer word.

Die geakkultureerde inboorling is die gekoloniseerde subjek wat gekoöpteer is binne die imperiale stelsel van outoriteit. Karakters wat gedurende die opvoering van klere verwissel ter wille van verskillende rolle wat hulle moet vertolk, wys op die onthulling van 'n uniforme chronologie. Athol Fugard laat Sizwe Bansi (*Sizwe Bansi is dead* 1978) 'n dooie man se klere aantrek om sodoende in "a-man-about-town" te verander en daardeur die paswette te omseil.

Gilbert en Tompkins (1996:245) toon aan dat klere ook kulturele verskille kan aandui deurdat die *barbaar* en die *beskaafde* se kleredrag verskil, en verduidelik dat, in David Diamond se stuk, *No'Xya*, die koloniseerder beheer uitoefen oor die tipe klere wat die inboorlinge dra. Die Christensendinge (die koloniseerders) beveel die inboorlinge (gekoloniseerders) om hulle tradisionele *heidense* klere te verbrand om sodoende die sogenaamde *beskawing* te mag betree.

Aan die ander kant kies Don Gxubane 'n wit Carducci-pak en Crocket en Jones-skoene (94) om hom met die wit Boere te vereenselwig (*Don Gxubane onner die Boere*). Met dié klere aan, wil hy die klas- en kulturele gaping tussen die ons en die ander oorbrug en terselfdertyd die outoriteit van die Boere (kolonialisme) fnuik.

In *Die Keiser* (Bartho Smit 1977) word klere met mag (kolonisasie) geassosieer; aan die ander kant dui die keiser se naaktheid op 'n vorm van dékolonisasie: die koloniseerder betoon deur sy kaal/gestroopte liggaam medemenslikheid aan sy onderdane.

Die teatersubjek kan ook deur die toeskouersblik, wat byvoorbeeld die gekoloniseerde liggaam in 'n posisie van onderdanigheid hou, omraam word. Die postkoloniale teater kan deur middel van 'n spel-binne-'n-spel (metateater) die blik fnuik. Hierdie verdeelde blik kan goed in Fugard se *The Island* (1973) waargeneem word: tydens die opvoering van Antigone ('n spel-binne-'n-spel) kry die twee gevangenes dit reg om die outoritêre blik van die bewaarder te ondermyn.

Die vroulike karakter in *Kombuis-blues* (Goosen 1992) hersien en verander haar identiteit en karakter om koloniale outoriteite te konfronteer. Sy gee uitdrukking aan 'n eie identiteit terwyl "the body metamorphoses into new more varied personae" (Gilbert en Tompkins 1996:233). Die spel-binne-die-spel skep 'n dialogiese spanning tussen die veranderde vlakke van optrede.

1.2.3 Neokolonialisme

Suid-Afrika se amptelike dekolonisasie in 1961 tydens republiekwording het binne die postkoloniale literêre teorie nie die einde van dominansie *per se* beteken nie. Op die ruïnes van die tradisionele koloniale empire het dus 'n indirekte en subtieler, moderne, kolonialisme verrys. Neokolonialisme is nie net op ekonomiese gebied werksaam nie, maar is ook polities, religieus, ideologies en kultureel betrokke. Dis nie 'n geval van 'n herkolonisasieproses waarin 'n openlike magspel voltrek word nie. Neokolonialisme gaan subtiel te werk en het verskuilde agendas. Shohat (1992:107) wys daarop dat die fokus op nuwe vorme van die ou koloniale praktykte val:

Although 'neo-colonial', like 'post-colonial', implies a passage, it has the advantage of emphasizing a repetition with difference, a regeneration of colonialism through other means. The term 'neo-colonialism' usefully designates broad relations of geo-economic hegemony.

Gilbert enTompkins (1996:257) beskou die begrip *neokolonialisme* as verbonde aan

situations in which the most significant coloniser is not Britain (or one of the former Europe powers) but some other nation or cultural group.

Dit wil voorkom of die Afrikaanse drama die moontlikheid van neokolonialisme sublimer, deurdat verskeie tekste die voorkoms daarvan ekspliseer. Postkoloniale dramas wat teen neokoloniale hegemonie rebelleer, maak gebruik van die geskiedenis, die taal en die liggaam om subtiel of openlik die manipulasie van mag (nuwe vorme van imperialisme) te ondermyn. Daarom kan Crow en Banfield (1996:17) hulle met die funksie van die postkoloniale teater vereenselwig:

In such post [...] but neo-colonial context dramatists have created theatre for a variety of urgent cultural functions. They have often been concerned to use the stage to define and affirm their people's cultural 'personality' [...] in the face of continuing cultural, economic and political subjugation [...] by recovering the past, freed from the biases of metropolitan or mainstream history.

Verskeie vorms van neokolonialisme is aktief op interne, streeks- en globale vlak (Gilbert en Tompkins 1996:260).

1.2.3a Neokolonialisme op interne (binnelandse) vlak

Dramatiese response op kontemporêre kulturele dominansie kan intern plaasvind, soos wanneer verskillende kulturele groepe vir die erkenning van kulturele, ekonomiese en politieke verteenwoordiging veg, soos byvoorbeeld Suid-Afrika se apartheidswette. Hoewel sekere politieke partye neokolonialisme implisiet ondersteun het, het die oorgang tot 'n neokoloniale situasie in Suid-Afrika net na die bewindsoorname deur die Nasionale Party, nie vinnig plaasgevind nie.

N.P. van Wyk Louw het met baie van sy dramas wat deur nasionalisme geïnspireer is, op die proses van neokolonialisme in die Afrikaanse gemeenskap gereageer (*Die pluimsaad waai ver* 1972). Vergelyk ook *Die dieper reg* (1938) wat neokolonialisme aanwakker. In die neokoloniale drama word die veranderde definisie oor Afrikanerskap byvoorbeeld in *Die jogger* (1997) onderstreep as Brink 'n regstellende perspektief op die koloniale wandade aanbring.

Verskeie geleentheidsdramas wat vanaf 1938 vir feesgeleenthede geskryf is, stimuleer neokolonialisme. *Die dieper reg* (100-jarige feesviering van die Groot Trek) en *Die jaar van die vuur-os* (300-jarige feesviering in 1952 van koloniale oorheersing deur Jan Van Riebeeck) stimuleer nasionalisme en het in 'n neo-imperiale apartheidstelsel uitgekling.

Steve Whitley (1971:5) verwys na die rol van taal as instrument vir die uitbreiding van neokolonialisme. Deur Derdewêreldlande te voorsien van Engelonderrig-programme, kan Engels

as being a firm link in the neo-colonialist chain binding the Third World to the English-speaking section of monopoly capitalism

gesien word.

Om die politieke greep van die Afrikaner te verseker, is Afrikaans as neokoloniale wapen ingespan. Vergelyk die Soweto-opstand met die gepaardgaande afdwinging (neokolonialisering) van 'n taal. In *Political Joke* (1983) wend Peter Snyders deur middel van abrogering en toe-eiening Kaaps as strategiese aanslag teen die suiwer Afrikaanse taal aan. Dit is 'n reaksie op interne manipulasie van kulturele mag. Schoombie (1987:2) wys daarop dat Pieter-Dirk Uys in *Panorama* (1987) Afrikaans én Engels gebruik om die magsposisie van Afrikaans te herkonstrueer en ook as verzet teen neokolonialisme.

Interne neokolonialisme kan dus in sy verhouding tot sy eie interne dinamiek en tot die verandering wat hy steeds polities, kultureel, sosiaal en ekonomies teweegbring, gesien word.

1.2.3b Neokolonialisme op streeksvlak

'n Gebied se geografiese posisie kan sy potensiaal om mag uit te oefen, of om die gevolge van neokolonialisme te ontken, beïnvloed. Die narratiewe van dramas oor byvoorbeeld die Anglo-Boereoorlog fokus hoofsaaklik op die heldedade van die blanke bevolking, maar die rol van die swart- en bruinmense word ondermyn deur duidelike sentrum-marge-skeidslyne te trek. Nico Luwes gee nietemin aan 'n swartvrou Semumu die geleentheid om haar indrukke van die oorlog weer te gee (*Skroot* 2001).

As plaasmoorde en verkragting (voormalige gekoloniseerdes pleeg die geweldsdade) as metafoor vir die regverdiging van regstellende aksie, beskou word, word die proses van magsuitoefening (soos deur kolonialisme gepleeg), omgekeer. In *Wydekloof* (Hennie van Greunen 2001) is die plaas vir die boervrou 'n singewende ruimte waarin sy haar identiteit binne die diskoers van nasionalisme kan bevestig. Die vrou se ruimte kom in gedrang, wanneer ruimte 'n betekenisgewende ruimte ten opsigte van die diskoers van geweld word. Dis 'n neokoloniale verset teen die diskoers wat met Afrikanernasionalisme en apartheid geassosieer word.

Die geweldsdaad, tesame met die toename van misdaad, kan binne postapartheid Suid-Afrika geplaas word en 'n distopiese visie teweegbring. Plaasaanvalle neem ontstellende afmetings aan en daarom maak die vrou op die gehoor se simpatie aanspraak. Indien sy slegs vanuit haar eie, wit perspektief 'n verslag van verkragtings en 'n plaasmoord gee, kan haar wit siening weer die onshulle-relasie (neokolonialisme) onderstreep. Die swart aanvalle kry egter nie 'n beurt om self die rede vir sy misstap te verduidelik nie. Haar houding veroorsaak dan weer 'n neokoloniale ons-julle-vervreemding.

Suid-Afrika se verbintenisse met oorloë op sy grense kan ook spore van neokolonialisme huisves omdat subtiele manipulasie van mag in die naam van "vryheid" uitgeoefen word. As geredeneer word dat patriargale onderdrukking en meerderwaardigheid 'n vorm van neokolonialisme huisves, kan individuele weerstand soos aangetref in *Boetman is die bliksem in!* (Pieter Fourie 2001), binne die postkoloniale diskoers as die ondermyning van koloniale mag gelees word.

1.2.3c Neokolonialisme op globale vlak

Dis ook vir die internasionale media moontlik om kontemporêre vorms van globale neokolonialisme te bevorder, soos bewys met die ekonomiese en militêre inmenging (verskuilde dominansie) van Amerika in die Iran-Irak-konflik in 2003. Aan die ander kant dien die 11 September 2001-aanval op die Wêreldhandelsentrum as 'n vorm van weerstand teen vorms van neokolonialisme wat met globale kapitalisme geassosieer word.

Apartheid het ook deel van die neokoloniale bestel uitgemaak (Ashcroft 1998:51). Tydens die apartheidsbewind is steun van ander lande wat teen apartheid gekant was, verkry. Die apartheidstelsel was 'n verskanste vorm van magsuitoefening (Spivak 1988:288).

Koloniale oorheersing kan uitgebrei word om neo-imperialisme in die vorm van toerisme in te sluit. Gilbert en Tompkins (1996:290) beskou toerisme as een van die verskanste vorms van neokolonialisme, wat as 'n vorm van uitbuiting van Derdewêreldkulture binne 'n kapitalistiese wêreldekonomiese mag funksioneer, en wat ten koste van die gebied se inheemse bevolking is.

Dis duidelik dat reisigers en die nuusmedia hulle eie stories oor inheemse bevolkings opbou, ter wille van toeristiese gewin. John Frow (1991:151) verduidelik die situasie soos volg:

The logic of tourism is that of a relentless extension of commodity relations and the consequent inequalities of power between centre and periphery, First and Third Worlds, developed and underdeveloped regions, metropolis and countryside.

Beskrywende clichés ten opsigte van die ander as "eksoties", is nie 'n teken van postkoloniale assimilasië met die Afrikakultuur nie. Foto's van "gelukkige Afrikane" gee 'n misleidende beeld van mense wat eintlik ge(neo)koloniseer word. Dis weereens 'n kwessie van 'n ongelyke magsbalans tussen sentrum en marge; Eerste- en Derdewêreldlande, ontwikkelde en onderontwikkelde gebiede.

Woddis (1980:120) redeneer dat neokolonialisme wel nuwe lewe aan imperialisme gee en geleenthede voorsien om voort te gaan met hul aktiwiteite, maar soos kolonialisme sy eie grafgrawers geskep het, sal ook neokolonialisme kragte teen kapitalistiese magte moet meet. 'n Onafhanklike ekonomie sal die mag van neokolonialisme kan breek. Op 'n vraag of neokolonialisme dan besig sou wees om die aftog te blaas, antwoord Woddis (1980:120) ontkennend:

Neo-colonialism is not simply imperialism in retreat, but imperialism finding a new basis on which to continue its activities in the Third World.

Daar kan geredeneer word dat Suid-Afrika na 1994 polities wel postkoloniaal is, maar ten opsigte van veral die ekonomiese invloed van die Weste, steeds vasgevang sit in 'n (neo-) koloniale relasie met ekonomies sterker lande uit die Eerste Wêreld.

Neokolonialisme gee gestalte aan nuwe interne konflikte en aan nuwe magte wat dit moet oplos. Aansluitend by hierdie gedagte, waaroor al heelwat gedebatteer is, kan die bewering gemaak word dat kunstefeeste in die rigting van 'n fase van imperialisme beweeg. Die feit dat die oorspronklike doel van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees die beskerming en behoud van Afrikaans was, beteken dat 'n sentrum-marge-lyn (onbewustelik) getrek is.

In 1995, met die Nasionale Pers as stigtersborg, het die Feeskomitee sy *bona fides* gevestig met "die herontdekking en vestiging van Afrikaans en al sy geestesgoedere uit en vir alle Afrikaanses" (*Kunste feesprogram: Debuutfees 7-13 April 1995*). Gaerin Hauptfleisch en Francois Toerien (1996:103) se feesverslag dui aan dat die fees wat, op 'n elitistiese Afrikaanse "laertrekking" sou kon afstuur, met die groot verskeidenheid van kulture wat teenwoordig was en met produksies van onder andere Fugard en Small, besweer is. Kobus Rossouw (2000:175) ondersteun hierdie gedagte deur te verduidelik dat die fees wat elitisties en eksklusief sou voorkom:

... became instead a spontaneous and even multilingual celebration of a language and of a people by all who have come into contact with its riches – its users, its devotees and its contemporaries.

Daar moet egter in gedagte gehou word dat die insluiting van voorheen gemarginaliseerde Afrikaanssprekendes, om Afrikaans se posisie te bevorder, dalk as verskuilde magsbedinging (neokolonialisme) vertolk kan word.

Samevatting

In die teoretiese oorsig is algemene kernprobleme en verskyningsvorme van postkolonialisme uitgewys. Ten opsigte van die kernprobleem *persepsie* is bevind dat vooroordele en wanopvattinge 'n verskuiwing ondergaan het. Die relevansie van meesterwerke is in die lig van die postkoloniale hede bevraagteken. Oorspronklike tekste is deur middel van alternatiewe leespraktyke ondermyn, óf deur tekste te vereietyds óf te depolitiseer.

In die proses van herevaluering en herontplooiing van die geskiedenis is die dialektiek oor ruimte en ruimtelike misplasing deur imperialisme daargestel, bevraagteken. Daar is op kwessies soos die regmatige erkenning van gekoloniseerde helde, die rol van vroue in die vestiging van 'n Afrikaneridentiteit, die belangrikheid van die orale tradisie en die diskoers oor stilswye gefokus.

Die spesifieke kompleksiteit ten opsigte van *identiteit* wat ook as kernprobleem geïdentifiseer is, is rondom vraagstukke soos die taal, tradisionele handeling en die diskoers oor die liggaam ondersoek. Daar is bevind dat identiteit direk met 'n spesifieke taal wat postkoloniaal polities, kultureel en literêr gebonde is, verbind word. Tradisionele handeling soos rituele en karnavalle is ook funksioneel binne die volkskultuur en bevestig terselfdertyd 'n eie identiteit. Die postkoloniale verhoog bied 'n ideale geleentheid om die gekoloniseerde liggaam tot die vestiging van 'n eie identiteit te rekonstrueer.

Neokolonialisme is op interne, streeks- en globale vlak werksaam. Binne die diskoers van kolonialisme en postkolonialisme word die impak van neokolonialisme polities, kultureel, linguïsties en psigologies ervaar.

Elke periode stel sy eie vereistes en die drama reageer op die prikkels van sy tydvak. Dit beteken dat nie al die kenmerke van postkoloniale dramas wat in hierdie hoofstuk geïdentifiseer is, op die drama in Afrikaans van toepassing is nie.

In hoofstuk 2 wil ek fokus op die verskyningsvorme van (post) kolonialisme in die Afrikaanse drama voor 1960.

HOOFSTUK 2**KOLONIALE EN POSTKOLONIALE TENDENSE IN DIE AFRIKAANSE DRAMA VOOR 1960**

<u>2.1 INLEIDING</u>	46
<u>2.2 NASIONALISME</u>	47
<u>2.2.1 Tydvakke wat die groei van Afrikanernasionalisme beïnvloed het</u>	48
<u>2.2.1a Vryburgers</u>	48
<u>2.2.1b Migrasie na die binneland</u>	49
<u>2.2.1c Die Anglo-Boereoorlog</u>	51
<u>(i) Die soeke na 'n eie, nasionale identiteit</u>	52
<u>(ii) Verraaiers</u>	53
<u>(iii) Die rol van vroue</u>	54
<u>2.2.2 N.P. van Wyk Louw: woordvoerder van Afrikanernasionalisme</u>	55
<u>2.2.2a Gedagtewisseling oor N.P. van Wyk Louw se nasionale filosofie</u>	56
<u>2.2.3 'n Nasionale kultuur</u>	58
<u>2.2.3a Inleiding</u>	58
<u>2.2.3b Taal as kulturele uitdrukking</u>	59
<u>2.2.3c In gesprek met C.J. Langenhoven</u>	60
<u>2.2.3d Kulturele diversiteit</u>	62
<u>2.2.4 'n Nasionale identiteit</u>	64
<u>2.2.4a Inleiding</u>	64
<u>2.2.4b Die vestiging van 'n nasionale volksidentiteit</u>	65
<u>2.2.4c Vroue en 'n nasionale identiteit</u>	66
<u>(i) Inleiding</u>	66
<u>(ii) Die vrou in die arbeidsmark</u>	68
<u>2.3 HERINTERPRETASIE VAN NASIONALISME</u>	69
<u>2.3.1 Afrikanernasionalisme</u>	69
<u>2.3.2 Patriargale gesag bevraagteken</u>	71
<u>2.3.3 Matriargale onderdanigheid</u>	72
<u>2.3.4 Ruimte (grond)</u>	73
<u>Samevatting</u>	74

HOOFSTUK 2

KOLONIALE EN POSTKOLONIALE TENDENSE IN DIE AFRIKAANSE DRAMA VOOR 1960

2.1 INLEIDING

Om postkoloniaal te lees, beteken om 'n leesstrategie te ontwikkel wat histories, maar ook sosio-polities betrokke is. Die teruggryping na die verlede, speel in die Afrikaanse drama 'n groot rol en word daarom met historiese gebeure in Suid-Afrika, soos die Groot Trek, die groei van nasionalisme, die twee Afrikaanse Vryheidsoorloë, Uniewording, die apartheidsbeleid, gelykberegting binne 'n nierassige, demokratiese verkiesing in 1994, en die Afrikaner se reaksie daarop, geassosieer.

Die herinterpretasie van die verlede verskerp die Afrikaner se idee van "behoort-tot-'n-volk" en sy nasionale plek van oorsprong. Volgens Brink (1991:1) het 'n proses van dekolonisasie in die Afrikaanse letterkunde vanuit die historiese verbintenis ontwikkel.

Elke geslag vertolk die verlede volgens die insig van sy eie tyd. Gerwel (1983:3) beskryf die Suid-Afrikaanse geskiedenis as die geskiedenis van groepsverhoudinge, waarin veral die Afrikaner kleur en kleurverhoudinge belangrik in hul wêreldbeskouing ag. Dit kristalliseer in die letterkunde van die groep uit. Hans Werkman (1996:29) beweer dat die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur "een overwegend blank gezicht" vertoon. Deur gebruik te maak van die Nuwe Historisisme in die literêre praktyk, kan gegewens wat nie binne die bestaande geskiedskrywing opgeneem is nie, of geignoreer is, bekend gemaak en gerekonstrueer word (Roos 1998:106; Coats 1993:277).

Die herontdekking en herevaluering van aanvaarde geskiedenis kan, in teenstelling met die aanvaarding en doodswyg van foutiewe geskiedenisfeite, soos Hauptfleisch (1997:11,12) bevestig, implikasies vir die postkoloniale debat hê.

Die drama/teater in Suid-Afrika het saam met die politieke en sosiale realiteite, teen verskillende tempo's, bepaalde ontwikkelinge deurloop en sal, soos Bartho Smit (1974:82,108) aandui, die grondvorme van die werklikheidsbeeld van 'n bepaalde tyd "ook die basiese kunsvorme van daardie tyd" wees. Die teatertradisie het duidelik die Suid-Afrikaanse bevolkingsdiversiteit in berekening gebring, toe tussen Afrikaanse, wit, Engelse en swart teater onderskei is. Kruger (1999a:1-4) meen dat kruisbestuiwing van die begin af teenwoordig was. Dit het tydens die inhuldiging van president Mandela (1994) duidelik geword. Die Uniegebou was deel van die koloniale erfenis, maar omringende teateropvoerings, baie kulture en een reënboognasie het deel van die postkoloniale era gevorm.

Daar is verskeie menings oor die betekenis van nasionalisme, ten opsigte van die postkoloniale diskoers. Loomba (1998:186) meen dat dit moeilik is om nasionalisme te veralgemeen, omdat faktore soos taal, 'n gedeelde verlede, godsdiens, ras en gewoontes, wat moontlik 'n nasionale bewuswording kan bevorder, nie in alle opsigte van toepassing sal wees nie.

2.2 NASIONALISME

Volgens Van Jaarsveld (1959:176 e.v.) vind die nasionale gedagte uiting deur die toewyding aan 'n eie volk en vaderland, 'n drang na selfbehoud en 'n eie identiteit, 'n gevoel van geroepenheid en uitverkorenheid, en 'n liefde vir die volksverlede. Hierdie siening lok postkoloniale weerstand uit (vergelyk Ashcroft e.a.1995:152).

Nasionalisme as 'n vorm van postkoloniale identiteit in die Afrikaanse drama, veral voor 1960, beteken die teruggryp na die verheerlikte geskiedenis, en die rassebeheptheid wat sy oorsprong in die Duitse filosofie en die Kuyperiaanse teologie het. S.J. du Toit se reeks Calvinistiese beginsels vir die nasionalisme is vir *Afrikaners* aangebied. Sy idees is vanaf Hollandse neo-Calvinistiese teologieë verkry, wat die doktrine van die Christelike Nasionalisme geformuleer het.

Volgens Kuyper se *kultuurmodel* word die nasionale belange van die Afrikaner op 'n Christelik-nasionale grondslag geplaas (Bratt 1998). Die leiding van God word in die vorming en behoud van die Afrikanervolk erken. Dit gaan oor die uitbouing van 'n bepaalde *volksfilosofie*, om die liberalistiese stroom van internasionale verbroedering teen te werk.

Daar was 'n besondere band tussen die geskiedenis, die volk en volksleiers, en die funksie van die Afrikaanse skrywer binne die breër konteks van Afrikanernasionalisme. Die ouer, Afrikaanse literatuur het bewustelik meegehelp om die mite van 'n Afrikaner-heldegeskiedenis, wat heg met die nasionale strewe verweef was, te vestig. Stander en Willemse (1992: 5-6) merk op:

Just as Afrikaner Nationalism fed on Afrikaans literature, the central concerns and mythology of the nationalism were consciously broadened by a majority of the earlier Afrikaans writers. Yet this literature remained thematically limited. It exuded an overriding dedication to the fatherland in general and to the Afrikaner in particular. Those who wrote it were generally from the petty bourgeoisie, and they tended to confine the purpose of their writings to the edification of the ordinary Afrikaner.

Hier kan na Cilliers, Leipoldt en Totius se oorlogsliriek, en selfs D.J. Opperman se *Joernaal van Jorik* (1949) verwys word, waarin die Afrikanergeskiedenis via Wiesa se perspektief die voorkoms van 'n heldeverering aanneem. Skrywers soos C.J. Langenhoven herroep in *Die Hoop van Suid-Afrika* (1937) die verlede om Afrikaneridentiteit te versterk.

2.2.1 Tydvakke wat die groei van Afrikanernasionalisme beïnvloed het

Hoewel onderlinge verdeeldheid en tweedrag dikwels in Afrikanergeleedere voorgekom het, kon iets van 'n volkseenheid of nasionalisme in sekere momente beleef word. 'n Bepaalde soort nasionalisme is aangehang, wat op 'n bepaalde tydstip met ander soorte in botsing was. Daar sou *onnasionale* en *onvolkse* letterkunde wees, wat nuwe temas en velde ontgin, en die taalpenne wyer inslaan.

Die paradoks dat die literatuur tegelykertyd nasionaal en universeel, met ander woorde, postkoloniaal kan wees, is mettertyd aanvaar. N. P. van Wyk Louw beklemtoon in *Liberale nasionalisme* (1958a: 28) die universele krag van nasionalisme soos volg:

Daar is geen volk, groot of klein, vir wie die nasionale waardes nie bestaan nie. Maar by die grotes (en die onbedreigde kleineres) bly die nasionalisme self onbewus.

2.2.1a Vryburgers

Die vestiging van die Vryburgers in 1657 het die landelike karakter van die Afrikanerkultuur bevorder en 'n sterk vryheidsin laat posvat. Reeds in 1707 het die Kapenaars van hulself as Afrikaners begin praat, en in die loop van die 18de eeu tot 'n homogene groep ontwikkel. Die gesamentlike stryd van die Vryburgers en Hugenote teen W.A. van der Stel, het aan die blankes getoon dat hulle 'n eie identiteit in Afrika kan ontwikkel.

D.J. Opperman raak in *Vergelegen* (1956) ook die tema van Afrikanernasionalisme aan en rig 'n waarskuwing oor verwording, namate die gedagte van 'n selfstandige Afrikanerskap begin posvat het. In dié stuk stel Opperman die Vryburgers en amptenare se onversoerbare standpunte teenoor mekaar.

Van der Stel probeer die Afrikaner se nasionale identiteit ondermyn: "die heuningdou mag versprei in julle wingerdstokke" en "die kuddes beeste, skape --- alles vrek / van luise pes en droogte" (101). Wanneer Van der Heiden egter verklaar dat hy 'n Afrikaner is, skemer 'n sterk Afrikanernasionalisme deur. Van der Heiden se gewete hinder hom egter toe hy saam met die slaaf, Arie, in die Donker Gat opgesluit word. Die grensdrade tussen self en ander verslap.

2.2.1b Migrasie na die binneland

'n Belangrike kenmerk van postkolonialiteit is die rol van grond, of plek, dit wil sê, 'n spesifieke ruimte, waar 'n mens hoort (Gilbert & Tompkins 1996:145). In die geskiedenis van die Afrikaner is grond, met gepaardgaande politieke mag, 'n sterk leitmotiv. Hierdie drang het as een van die hoofredes van die Groot Trek uitgestaan. In die proses van blanke kolonisasie is inheemse stamme erg geraak, en is inheemse grond drasties deur oorloë en verdrae gereduseer. Met die vestiging van 'n Afrikanerstaat is die inheemse bevolking se historiese verbintenis met die grond as irrelevant beskou.

'n Ongerepte stuk aarde is in die naam van Afrikanernasionalisme opgeëis en Bybels verantwoord. Die Afrikaner se teenwoordigheid in Afrika, die sogenaamde beloofde land, is as 'n goddelike roeping beskou. Die Judaïes-Christelike mite van 'n uitverkore volk was een van die verklarings wat vir die Groot Trek verskaf is. Die verband tussen die Christelike godsdiens en Afrikanernasionalisme het in die Afrikaanse koloniale literêre diskoers tot die vorming van 'n kulturele, meerderwaardige identiteit bygedra. Die opposisie Christelike self, teenoor heidense ander het tot nasionale selfbeskikking gelei.

Vroeëre dramas oor die grond het deel van die Afrikanernasionalistiese diskoers gevorm. Die grondbesitters het, vanweë die feit dat hulle in 1838 die reg gehad het om 'n nuwe lewensruimte te skep, soos wat dit in *Die dieper reg* (1938) vergestalt is, die standpunt gehandhaaf dat grondbesit aan Afrikaneridentiteit gebonde is. J.M. Coetzee (1988:134) stel dit dat grond as 'n metafisiese krag beskou is. Die boer moes veg vir die behoud van sy grond, omdat dit aan kulturele identiteit en finansiële bates gekoppel is.

Alhoewel die Afrikaanse prosa sterk ten opsigte van plaasromans staan, kom plaasdramas ook voor. Veral in die twintiger- en dertigerjare, was grond 'n sentrale motief, waar die boer aan die grond verknog was. Dit blyk byvoorbeeld uit Fritz Steyn se drama, *Grond* (1957). Die gedagte kom duidelik na vore wanneer die vader verklaar dat die grond meer as 'n stuk rykdom of woonplek was. Die erfplaas word as die moeder van die familie beskou, en haar eienskappe is in hulle "siele oorgeplant".

Steyn wil hê dat die Afrikaner die tradisies van die verlede en die plaasruimte moet vertroetel en bewaar. So ook word die spanning tussen die familielede, in *Die jaar van die vuur-os*, (De Klerk 1952), aan 'n gronddispuut gekoppel. Die patriarg en Anglo-Boereoorlog-veteraan se outoriteit word met die mite vereenselwig dat die Afrikaner 'n reg op grondbesit het, omdat dit deur bloed, sweet en tranes verkry is.

Wanneer D.F. Malherbe, in *Spel van Blank en Swart* (1955), na die rassetwis, oor wie die reg het om Suid-Afrika te besit, verwys, glo die blanke dat hy die Lig en die beskawing bring. Die grondmotief figureer ook later in *Vrygrond* (Charles Fourie 1994) en *Donkerland* (Deon Opperman 1996). Dis duidelik dat die siening oor grondbesit in Opperman se drama van Gustav Preller s'n verskil. Preller koppel die Afrikaner se goddelike roeping in Afrika aan die regmatige inbesitneming van die grond.

Tydskrifte soos *Die Huisgenoot* moes die volk aan "die mees heroïeke tydperke in die geskiedenis" herinner, en Gustav Preller en ander Afrikanernasionaliste het helde probeer skep om die nasionale volksgedagte te beklemtoon. Renders (1999a:127) vat dié gedagte soos volg saam:

Through the manipulation and idealisation of the past, myths were created which expressed the Afrikaner's outlook and values and legitimised his presence in and conquest of Southern Africa.

Aan die ander kant verwys Cameron en Spies (1986:127) en Herbert Dhlomo in sy stuk, *Dingane* (Couzens 1985), na die Voortrekkers se grondhonger, wat verlies van die swartman se grond en vryheid beteken het. Opperman bring ook in *Voëlvry* (1974), die geskiedenis netjies met die historiese realiteit in verband: Trichardt en sy volgelingen leef as werklike mense, en nie as helde nie. Die trekkerleier ondermyn die mitiese verbintenis met Afrika, en ook die gedagte van die regmatige besitreg op die grond, soos dit in *Die dieper reg* (1938) na vore kom. Trichardt wonder of al die opofferings die moeite werd was. Hierdie vertwyfeling vergestalt later in die geskiedenis, toe die ANC gewysigde sieninge oor die Afrikaner huldig.

Gustav Preller het as volkshistorikus baie tot die skep van 'n Groot Trekmitologie bygedra, en terselfdertyd die Afrikanervolk van die breë Suid-Afrikaanse geskiedenis geïsoleer. 'n Duidelike sentrum-periferie-skeidslyn is gevestig. Die Trek word 'n besieling vir toesprake, geskiedskrywing, feesvierings en monumente.

Die 1938-feesvieringe, met onder andere die simboliese Ossewa-trek, en die inwyding van die Voortrekkermonument, speel 'n groot rol. Uit dié trek is die Reddingsdaadbond en die Ossewabrandwag gebore, wat die Afrikaner se selfbeeld en nasionalisme sou voed. D.F.Malan se *Afrikaner-volkseenheid en my ervarings op pad daarheen* (1959) onderstreep die sterk nasionale bewussyn. Hierdie geesdrif kulmineer in verskeie dramas: *Magrita Prinslo of Lijfde getrou tot in die dood* (S.J.duToit 1896); *Magdalena Retief* (Uys Krige 1940).

N. P. van Wyk Louw is in *Die dieper reg* (1938), op soek na 'n metaforiese regverdiging vir die voortbestaan van die Voortrekkers in die land wat hulle verower het.

2.2.1c Die Anglo-Boereoorlog

Die Anglo-Boereoorlog was die eerste antikolonialistiese vryheidstryd in Suider-Afrika. Dit was 'n stryd tussen imperialisme en monargisme aan die een kant, en die herrese Afrikanernasionalisme en republikeinse strewe aan die ander kant.

Na die oorlog sou Suid-Afrika nooit weer dieselfde wees nie. Die oorlog het kragte en sentimente geskep wat ook in die Afrikaanse postkoloniale drama tot uitdrukking sou kom. Die literatuur kon uit die heldemoed, ontbering, verwoesting, geweld, verraad, korrupsie, idealisme en selfbelang aan beide kante van die oorlog put.

Omdat die Afrikaanssprekende boere in die Boererepublieke voor die oorlog kultureel en ekonomies geïsoleerd was, kon toneelbedryghede nie na wense ontwikkel nie. Pretorius (1988:156) verwys na individue wat in *transitokampe*, op kommando, of onderweg na ballingskap, met toneelopvoerings besig was. Konserte saam met vroue het ook eenbedrywe, wat spesiaal vir die geleentheid geskryf is, ingesluit.

Daar was natuurlik diegene wat die oorlogsgebeure wou vergeet; ander wou onthou. Die manier waarop die oorlog onthou word, en hoe dit Afrikaneridentiteit beïnvloed het, word in verskeie Afrikaanse dramas vergestalt. Die debatsverenigings waarna Coetser (1999b:133) verwys, het later op spontane, of georganiseerde wyse, tydens *transitokampe*, op kommando, tydens seereise en in krygsgevangenekampe in toneelbedryghede ontwikkel.

Temas van volksnasionanisme, verraad en die volksmoeder tree direk na die oorlog na vore, en sou, soos deur Smit (1974:82) aangedui, deel van 'n veranderde kultuur-historiese identiteit word.

In tye toe die intensiteit van die emosies oor die oorlog effens afgeneem het, roep dramaturge ná die oorlog nie soseer historiese feite op nie, maar die geskiedenis word vir die uitbeelding van verskillende temas benut. Temas in verband met republikeinse nasionalisme tydens die oorlog, is deur intellektuele en ideoloë, as reaksie op Britse sosiale en ekonomiese imperialisme na die oorlog uitgebrei.

(i) Die soeke na 'n eie, nasionale identiteit

Hoewel die oorlog nie die republikeinse ideaal en Afrikanernasionalisme vernietig het nie, het 'n spesifieke identiteitskrisis na die oorlog ontstaan (vergelyk Ashcroft e.a. (1989:8-9). Ten spyte van die krisis, het die politieke en ekonomiese mag van die Afrikaner later, soos Nel (1979:328,359) aandui, tot sy eksklusiwiteit, of eie identiteit, gelei.

Indien die oorlog nie plaasgevind het nie, en Preller se ideologie nie 'n stempel op Afrikanernasionalisme sou afdruk nie, sou die Afrikaanse teater nie ontwikkel het, soos dit die geval was nie. Preller se historiese bewussyn was nou aan Afrikanernasionalisme verbind. Veral na die Tweede Vryheidsoorlog wou Preller die Afrikaneridentiteit ontwikkel. Hierdie geskiedenis sou in die daaropvolgende dekades die identiteitsmerkers in die Afrikaanse teater word.

Die opmerking in die tydskrif *Insig* (Julie 1989:45) dat Preller as die voorloper van Johannes Kerkorrel se dissidensie beskou word, is interessant. Albei loods 'n aanval op die heersende orde: Preller wou die Afrikanerverlede laat herleef om 'n wankelende volksbewussyn te voed, en Kerkorrel val die valse grootheid van die Afrikaner aan. Daar word ook na 'n parallel tussen Preller se werk, *Ons parool: dae uit die dagboek van 'n krygsgevangene*, en Breyten Breytenbach se *True confessions of an albino terrorist* verwys.

Die weergawe van konstruksionistiese identiteit waarna Comaroff en Stern (1995:5) in oorlogsdramas verwys, beteken dat persoonlike herinneringe aan 'n sekere tydstop in die geskiedenis verbind word. Dis waarskynlik, meen Coetser (1999b:134), dat hierdie toneelstukke binne die Afrikaanse dramasisitem trekke van *agitprop* toon. Toneel op kommando het by dramas aangesluit wat in die krygsgevangenekampe opgevoer, en na die oorlog gepubliseer is. Die tekste toon tematies ooreenkomste met Harm Oost se *Ou' Daniel* (1907) ten opsigte van ekonomiese lyding voor en na die oorlog.

Die vorming van konstruksionistiese identiteit op kommando, is volgens Pretorius (1988:440 e.v.) eerder 'n voorbeeld van republikeinse as Afrikanernasionalisme, omdat vir die behoud van die Boererepublieke geveg is, soos in *Mag is reg* (Horatius 1917) verbeeld is. Daarin roep oom Fritz die oorsake van die oorlog in herinnering. Toe die Britse troepe weier om van hul grense te onttrek, was die burgers gereed om te veg (32).

Na 1902 word die Afrikaanse toneelgeskiedenis, volgens Comaroff en Stern (1995:5), deur 'n vorm van premordiale identiteit gekenmerk, wat as prikkel vir die opkoms van volksnasionalisme gedien het, en wat weer na Afrikanernasionalisme gelei het. Om as ware Afrikaner, of volksnasionalis, geklassifiseer te word, moes die individu lojaal aan sy groep wees. In hierdie verband kan na Jan Celliers se *Liefde en plig* (1909), en *Heldinne van die oorlog* (1924) en M.M. Jansen se stuk, *Afrikanerharte* (1939), verwys word.

Die verhale van al die "sterftes van 'n volk" sou as prikkel kon dien om die geboorte van 'n postkoloniale letterkunde te stimuleer.

Die narratiewe oor die nasionale geskiedenis van 'n volk sentreer dikwels rondom helde. Die rol en invloed van verraaiers in kommandotoneel, maak egter ook deel van konstruksionistiese identiteit uit.

(ii) Verraiers

Wapenneerlêers, of hensoppers, het teen die einde van die oorlog 'n aansienlike getal van die bittereinders uitgemaak. Deur Johnnie daarvan te beskuldig dat hy 'n boereverneuker is, (*Ou' Daniel* Oost 1907), word die goud-jode met die vyand tydens die oorlog vereenselwig, en as verraaiers gebrandmerk.

Hester, in *Mag is reg* (Horatius 1917), konfronteer die verraaiër Jan, soos volg:

Daar is so iets als plig en eer en die man wat nie 'n volksgevoel het nie en sijn broeder in die nood in die steek laat, sijn siel is dood, en sijn hart is eng, en sijn eergevoel is stomp (15).

Karel (*Die verlore seun* Melt Brink 1916), word as verraaiër uitgekryt. Reeds voor die oorlog heul hy met die vyand as hy Engelse koerante lees en Engelse vriende het. Hy word daarvan beskuldig dat hy teen sy familie, God en volk gesondig het.

Ten tye van die vorming van kulturele identiteit, is ander vorme van identiteit, soos genderidentiteit, binne en buite die Afrikanergemeenskap, in sy invloedssfeer ingetrek. In dié proses is die ontwikkeling van die ideologie van die volksmoedermite gevestig.

(iii) Die rol van vroue

Die rol van vroue in die vestiging van 'n Afrikaneridentiteit kan postkoloniaal as 'n weerstand teen Britse imperialisme beskou word. Van Niekerk (2001:103) verduidelik dat hulle persoonlike ervaring nie van ideologiese invloede, die konstruksie van 'n persoonlike identiteit, en hulle "iewers behoort" (sense of belonging) wat aan hulle familie, nasie en God gekoppel word, geskei kan word nie. Die vrou vereenselwig haar politieke en ideologiese met die benaming "moeder van die nasie".

Dramas lewer verslag oor die rol van die vrou wat te velde was, sowel as dié wat vir die Boeremagte gespioeneer, tuis na die boerdery moes omsien en kinders opgevoed het. Die lyding van vroue, kinders en bejaardes, en die kampmoeder, as simboliese verteenwoordiger van die Afrikanervrou, word belig.

In Grosskopf se stuk, *Oorlog is oorlog* (1983), word Rachel aan die einde van die drama, 'n tragiese gestalte, as gevolg van haar gedwonge keuse. Sy besef dat daar tussen haar en Cuthbert se nasies 'n oorlog en bloed staan. Sy berus in haar skuld, wanneer die onwaarheid dat "oorlog is oorlog" openbaar word.

Johanna lewer in *Ou' Daniel* (Oost 1907), bewys van haar integriteit, wanneer sy die waarde van grond, 'n tradisionele vesting van die Afrikaner, hoër as geld ag. Dat die heldefigure tydens die oorlog meestal die mans ingesluit het, is te verstane, maar daar het meer vroue in die kampe gesterf as mans op die slagveld. Vroue het net vroue gebly, met ander woorde, hulle is gekoloniseer of gemarginaliseer.

Britse konsentrasiekampe het 'n tragies-heroïese betekenis aan die Afrikanervrou se rol tydens die oorlog gegee. Dit het tot 'n nuwe uitbeelding van die vrou in die Afrikaanse letterkunde, en die vestiging van die eerste Afrikaanse vroueskrywers gelei.

Vroue is in die jare 1875-1900 belet om aan die Eerste Taalbeweging deel te neem. Van 1910 af het vroue hulle as joernaliste onderskei en word hulle in die redaksie van tydskrifte soos *Die Brandwag*, aangestel. Teen 1922 laat die kritiesdenkende M.E.R. haar postkoloniale stem in die Afrikaanse literatuur hoor.

Antionette Pienaar se eenvrou-opvoering van *Johanna* (2001), bied 'n vernuwende blik op die oorlog. Johanna se haat vir die Britte na haar seun se dood, word nie deur die ongeluk waarin haar man sterf, besweer nie. Sy bevind haar in 'n konfliktsituasie wanneer sy van aangesig tot aangesig met die vyand, 'n gewonde soldaat, kom.

N.P.van Wyk Louw word in hierdie studie op grond van sy bydrae tot die postkoloniale dramaliteratuur as spilfiguur geïdentifiseer, omdat hy, soos Karen de Wet (1997:45) aandui, 'n inisiërende krag binne die literêre sisteem uitoefen.

2.2.2 N.P. van Wyk Louw: woordvoerder van Afrikanernasionalisme

N. P. van Wyk Louw se wydaanvaarde status in die Afrikaanse letterkundige gemeenskap blyk, volgens Van Rensburg (1995a), uit die feit dat daar 'n kwarteeu na sy dood nog byna weekliks in openbare besprekings en debatte, veral op politieke en algemeen kulturele terrein, na van sy belangrikste konsepte as rigtinggewend verwys word. Dit is vir 'n Suid-Afrikaanse skrywer iets unieks.

'n Bewys daarvan is, onder andere die volgende:

- . die publikasie van J.C.Steyn se tweedelige bibliografie, (*Van Wyk Louw: 'n lewensverhaal*) in 1998;
- . die hele polemieks na die publikasie van Olivier se doktorsale proefskrif, (*N.P. van Wyk Louw: literatuur, filosofie, politiek*) in 1988; en
- . Luc Renders se gedenklesing by die Randse Afrikaanse Universiteit in 2002: *Die dramatiese werk van N.P. van Wyk Louw: met volk-wees as inspirasie*.

Sy filosofie oor nasionalisme het veral 'n aantoonbare gespreksituasie ontlok, en dit het deur herwaardering, konfrontasie of kritiek tot 'n bepaalde postkoloniale diskoers gelei.

2.2.2a Gedagtewisselinge oor N.P. van Wyk Louw se nasionale filosofie

Die belangrikste deelnemers aan die debat was Gerrit Olivier en Luc Renders. Albei betwis sekere uitsprake in N. P. van Wyk Louw se dramatiese werk. Volgens Olivier (1989:38), geld N. P. van Wyk Louw steeds as die argetipiese, liberale nasionalis en Afrikanerintellektueel by uitnemendheid, maar hy vind sekere botsende uitsprake, soos in *Die dieper reg* (1938), wanneer die volk wat verdoem is, kwytskelding vir hulle dade verkry, omdat dit voor God geregverdig is. Olivier (1989:38-39) stel die vraag: "Hoe moet die instinktiewe 'daad' metafisies regverdig word?" Hy meen Louw probeer in dié stuk onafhanklik van estetiese oorwegings 'n grondslag vir die optrede van 'n klein volk vind.

Renders (2002) stem saam dat Louw se argumente mekaar weerspreek. Hy verwys na die suiwer daad, die lewe in geregtigheid en volkskap (*Die dieper reg*), teenoor Germanicus (*Germanicus* 1973), wat daadloos, nie nasionaal-geïnspireerd nie, as individuele leier optree. Dis vir Renders onaanneemlik dat iemand se geloof sy dade kan regverdig, omdat die dade van die Voortrekkers (*Die dieper reg*), en president Steyn (*Die pluimsaad waai ver*), in die geskiedenis bevraagteken word.

Peter Louw (2003) beskou dit as 'n teken dat N. P. van Wyk Louw gedurig na antwoorde gesoek het. Dit is 'n teken van postkoloniale denke, omdat ander insigte verkry kan word.

Daar is ook kritiek ten opsigte van N. P. van Wyk Louw se hantering van nasionalisme. Olivier (1989:38) meen dat N. P. van Wyk Louw 'n gelaaide vorm aan sentrale momente in die volksnasionisme gee, soos in *Die dieper reg*, wanneer hy nie enige individuele of lokale omstandighede in berekening bring nie. Renders (2002) stem met hierdie gedagte saam en beskuldig N.P. van Wyk Louw daarvan dat Afrikanernasionalisme en volkswording soos 'n rooi draad deur sy dramas loop. Hy verwys na *Die dieper reg*, waar die individu van geen belang is nie, en na *Die pluimsaad waai ver*, wat miopies op Afrikanerbelange gerig is.

Dis vir Renders (2002) onaanvaarbaar dat *Die eerste voortrek* vanuit 'n suiwer, blanke, historiese perspektief (soos ook *Die dieper reg*) geskryf is, en dat N. P. van Wyk Louw rasseverhoudinge, demokratiese regte en die verhouding koloniseerder-gekoloniseerde, wat ook 'n grondkwessie is, in *Berei in die woestyn* vermy het. Dit beteken dat N. P. van Wyk Louw se nasionalistiese oortuigings eensydig is.

As verweer maak Peter Louw (2003) die stelling dat N.P. van Wyk Louw se denke wel ontwikkel het. Dit is in *Germanicus*, wat meer verwickelde argumentasie as *Die dieper reg*, bevat, bewys. Volgens Peter Louw moet daar in gedagte gehou word dat N.P. van Wyk Louw as liberale nasionalis deel van 'n klein, bedreigde volk en taal was. *Die dieper reg* en *Die pluimsaad waai ver* moet as tekens van die tyd waarin dit geskryf is, gelees word.

Renders (2002) vind dit ook onaanneemlik dat N.P. van Wyk Louw nie openlik oor apartheid geskryf het nie. Hy skep wel 'n duidelike sentrum-periferie-skeiding in sy voorwoord tot D.P. Botha (1960) se *Die opkoms van ons derde stand*. Van Rensburg (1996b:159) fokus egter op N.P. van Wyk Louw se pleidooi tot 'n oop gesprek, wat later in politieke regte vir almal vergestalt sou word.

Peter Louw (2003) is daarvan bewus dat die Afrikaner as geslote groep, andersdenkendes as volksvyande sou sien. Jaap Steyn (1998b:13) huldig dieselfde mening as Peter Louw, naamlik dat baie Afrikaanse intellektuele, tot in die laat jare sestig, gehoop het dat billike skeiding van binne af sal kan geskied.

Vir N.P. van Wyk Louw het 'n oomblik van waarheid aangebreek, toe H.F. Verwoerd hom na die opvoering van *Die pluimsaad waai ver*, in die openbaar aangeval het. Vir Afrikaanse letterkunde was dit 'n waterskeiding. Skeppende, postkoloniale skrywers sou hulle daarna van hierdie koloniale denke distansieer.

In 1956 al het N.P. van Wyk Louw in *Tristia: Nuusberigte*, van die Afrikaners wat in aansienlike posisies sit, gepraat: "[H]ulle gaan nie bly nie: hulle gaan misloop word." Twintig jaar na die eerste opvoering van *Pluimsaad*, in 1986, word die drama oor Radio Suid-Afrika uitgesaai.

N.P. van Wyk Louw se postkoloniale denke sou moontlik binne die problematiek van die tagtigerjare beter begryp word. Hierdie problematiek is in president Steyn se visie vir sy volk, wat uit 'n droom en die hoop vir 'n nuwe begin bestaan het, vergestalt. Die pluimsaad sou, soos Coetser (2002) aandui, groei en metafories 'n nuwe Suid-Afrika vorm.

Peter Louw se kritiek teenoor Renders se vergissings is in die kol. N.P. van Wyk Louw hoef nie verskoning te vra vir die feit dat hy as skrywer en nasionalis, 'n sosio-politieke verantwoordelikheid teenoor die Afrikaner en sy taal gehad het nie. Ten spyte daarvan dat N.P. van Wyk Louw teen 'n spesifiek Afrikaner-historiese agtergrond geskryf het, openbaar sy denke postkoloniale tendense.

N.P.van Wyk Louw se lojaliteit aan sy volk, het in 'n bepaalde sin kontinuïteit aan die kultuurgeskiedenis verleen, wat die hele Dietse gemeenskap verryk het. Hy het die versindheid aan die dag gelê om te besef dat oorlewing nie op ongeregtigheid gebou kan word nie. Indien die Afrikaner, soos N.P.van Wyk Louw, kritieser denke openbaar het, sou daar minder probleme in die postkoloniale, demokratiese Suid-Afrika gewees het.

Van Rensburg (1995b:196) kom tot die slotsom dat Olivier se proefskrif (1988) 'n mens dwing om op 'n nuwe manier na N.P.van Wyk Louw se werk te kyk. Sy boek het 'n verdere, postkoloniale debat stimuleer. Renders (2002) meen ook dat 'n kritiese herevaluering van N.P.van Wyk Louw se werk nog nie voltooi is nie.

2.2.3 'n Nasionale kultuur

2.2.3a Inleiding

Kultuur is 'n noodsaaklike georganiseerde middelpunt van 'n volk se sosiale, politieke en ekonomiese aktiwiteite. Deur 'n volk se geskiedenis word 'n kultuur gevorm en hernu. 'n Nasionale kultuur is, soos Fanon (1986:188) dit stel:

the whole body of efforts made by a people in the sphere of thought to describe, justify and praise the action through which people has created itself and keeps itself in existence.

Kultuur is deur Said (1993:xii) as die byeenbrenging van kennis tot die beskikking vir 'n spesifieke nasie of staat uitgewys. Kulturele kragte maak van postkolonialisme 'n twispunt ten opsigte van koloniale identiteite omdat die diskoers oor kultuur 'n voortdurende ons-julle-relasie is. Om hierdie koloniale binariteit te ondermyn sal, soos Said (1993:336) verduidelik, kulturele identiteit gedurig gerekonstrueer moet word. Omdat 'n groot deel van die koloniseerder/gekoloniseerde-konflik in die kulturele arena plaasvind, veg opponerende magte, soos deur Carusi (1989:84) verduidelik, om kulturele beheer ter wille van 'n nasionale identiteit.

Binne die raamwerk van (post)kolonialisme ontwikkel die Afrikaner 'n volks- en nasionale kultuur wat, tesame met 'n politieke en morele bewussyn, die volk aanmoedig om sy eie kultuur te beskerm en te bewaar. Kulturele bewuswording stimuleer 'n anti-imperialistiese nasionalisme wat in die Afrikaanse drama as weerstandskultuur manifesteer.

2.2.3b Taal as kulturele uitdrukking

Taal is volgens Ashcroft e.a. (1989:37) in die geskiedenis verstrengel en kan as 'n suggestiewe kommunikatiewe krag kultuur skep. Dit speel 'n belangrike rol in die ontluiking van Afrikaneridentiteit en -nasionanisme; veral wanneer dit teen opkomende imperialisme gemik is.

Afrikaans is reeds met die stigting van die Genootskap van Regte Afrikaners (1875) as legitimisering van die volk se bestaansreg gebruik om Afrikanernasionanisme te versterk; dit het later tot koloniale oorheersing of apartheid gelei. February (1981:49) wys daarop dat, tydens die Tweede Taalbeweging, in die Afrikaanse literêre diskoers die rol van die bruin sprekers van Afrikaans as stereotipes en minderwaardig beskou is.

In die koloniale Afrikaanse letterkunde is swart karakters se taalgebruik as pittig of koddig beskou, en is dit, soos Van Rensburg (1987:79) verduidelik, *Kaffer-Afrikaans* genoem. Outomaties is die diskoers oor Afrikanernasionanisme geassosieer met veral rasse- en klasseklassifikasie en staan dit altyd in verhouding tot mag (Hofmeyr 1993:116). Kultuuruitinge wat verskil het van die dominante waardes is geïgnoreer of doodgeswyg.

Die Afrikaanse taal en die Afrikaanse letterkunde toon dus beide tekens van ambivalensie: Afrikanernasionaliste beskou Afrikaans as dit wat aan hulle 'n eie identiteit en bestaansreg gee, terwyl die Afrikaanssprekende bruinmense deur 'n rassebasis van die Afrikanernasionanisme weerhou word. Soos February (1976:14) aandui, is hierdie redenasie as 'n "political instrument in securing for the Afrikaner total hegemony" gebruik.

As February (1998:3) na *bevryde* Afrikaans verwys, beteken dit dat anderskleuriges vir die eerste keer hul deelname aan die wordingsgeskiedenis van die taal kan bevestig, en deur die taal en literatuur ook 'n eie identiteit kan vind.

Daar is veral vanaf die sestigerjare in die Afrikaanse letterkunde kapse teen die binariteit van Afrikaans gemaak. Dis te verstane dat hierdie assosiasie van Afrikaans 'n identiteitskrisis sou veroorsaak. Hierdie postkoloniale soeke na identiteit duur steeds na die demokratisering van Suid-Afrika voort.

'n Besonder sterk uitlewing van Afrikaanse kuns- en kultuurbeoefening vind veral tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees op Oudtshoorn plaas, gevolg deur ander kunstefees in Suid-Afrika, waarin veral die drama sy postkoloniale stem laat hoor. Die kwessie van kunstefees word weer in hoofstuk 5 hervat.

2.2.3c In gesprek met C.J. Langenhoven

Sekere merkers kan in hierdie gesprek geïdentifiseer word. Van hierdie merkers manifesteer as postkoloniale verskyningvorme binne die konstruksie van Afrikanernasionalisme.

In *Langenhoven: 'n Lewe* het dit by J.C.Kannemeyer 'n behoefte geword om die *vertekende beeld* van Langenhoven as die groot volksheld en vaderlander reg te stel (1995b *Voorwoord*). Hy het ontdek dat "daar veel meer groeilote vir die latere ontwikkeling van ons letterkunde aanwesig is as wat die kritiek [dit] tot dusver kon agterhaal".

Dekker (1980:129) verwys na Langenhoven wat die nasionaal bewuste volk kultureel moes voed, maar Olivier (1988) waak daarteen om Langenhoven op simplistiese wyse as *volksopvoeder* te beskou. Langenhoven tree in gesprek met sy volk soos Van Wyk Louw wat later gevra het hoe jy met 'n hele volk kan praat (1986:427). Hy bereik die Afrikaner deur middel van 'n vertroulike omgang met die volk en die didaktiese en satiriese tradisie.

'n Kragtige nasionale herlewing word tydens die Eerste Wêreldoorlog (1914-1919) ervaar: dis 'n volks- en taalstryd. Die skep en herskep van die Afrikaanse geskiedenis, taal en kulturele instellings (soos die Federasie van die Afrikaanse Kultuurvereniging (FAK) en die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (ATKV)) dra die nasionale boodskap uit.

Volksfeeste vorm 'n belangrike onderdeel van die ontwikkeling van die Afrikaanse drama en teater. Die sosiale en historiese gebeurtenisse (soos die volksfeeste) word in 'n "gebeurlikheid" omgekeer (Hauptfleisch 2002). Hiermee saam word 'n feesgeleentheidsdrama opgevoer wat die gebeure "omraam". Die stukke wat opgevoer word, is deur Afrikaners vir Afrikaners geskryf.

Staub (1992:31) noem hierdie feesteater "'n spieël wat die volksgevoel reflekteer". In hierdie Afrikanernasionalistiese diskoers is sterk op mitevorming as middel gesteun om Britse oorheersing, veral die angliseringsbeleid, teen te werk. Politieke toesprake, kore en voordragte verleen verdere trefkrag aan die feesgeleentheid en sweep die volksgevoel op. Daar word behoorlik laer getrek en 'n duidelike (koloniale) skeidslyn tussen sentrum en marge sluit alle nie-Afrikaners uit.

Langenhoven se drama *Die Hoop van Suid-Afrika* wat op Dingaansdag in 1913 opgevoer is, bevorder die tradisie van die nasionale en volksdrama. In die stuk fokus Langenhoven op die historiese tydperk (1650-1838) van net voor Van Riebeeck se koms na die Kaap, en die lotgevalle en marginalisering van die blanke daarna in die land. Die fokus op die vrou, godsdiens en ras was deel van die postkoloniale diskoers, met die ontmagtiging van die Afrikaners aan die begin van die 20ste eeu. Hierin word ook die aard van die Afrikaneridentiteit bevestig. *Die Vrou van Suid-Afrika* (1921) dramatiseer die geskiedenis van 1843 tot ongeveer 1902. Binge (1969:45,57) verwys daarna as die vergestaltung van opwelling van 'n sterk volksgevoel wat in diens van die didaktiese gestel is.

Die feesgeleentheid word gebruik om die kulturele identiteit van 'n volk te bevestig. By geleentheid van die Voortrekker-Eeufees in 1938 het die opdragstuk *Die dieper reg* (Van Wyk Louw) 'n verband tussen volksverband en bloedbesef gelê. Vyftig jaar later is die Groot Trek weer herdenk, en sou die aktualiteit van *Die dieper reg* na vore kom, deurdat die vraag hoe die Afrikanervolk homself die reg toeëien om as aparte volk te wil voortbestaan, postkoloniaal 'n gewetensvraag word.

Vir uitsending tydens die Van Riebeeckfees van 1952 word die hoorspel *Kruger breek die pad oop* (Van Wyk Louw 1964) aangebied, waarin 'n oorsig van die volk wat begin groei, gegee word. Krisisse is onvermydelik deel van hierdie proses. In *Die vonnis* (Van Wyk Louw 1964) maak die feesgangers en die geleentheid van Van Riebeeck 'n vaandeldraer van die Westerse beskawing. Diegene in swart en bruin gemeenskappe het egter sy koms as die begin van koloniale onderdrukking in Suid-Afrika beskou.

Dis moeilik om die *vestigingsmite* te bevraagteken omdat dit vir 'n groep of individu binne 'n bepaalde konteks sinvol is. Die taak van die postkoloniale dramaturg sal wees om historiese voorstellings by veranderde omstandighede, soos die verval van die vakansiedag, Stigtingsdag, aan te pas.

Wanneer die vyftigjarige bestaan van die Unie van Suid-Afrika gevier word, word die 1910-verwysingsraamwerk in Van Wyk Louw se stuk *Koning-Eenoog* (1963) in perspektief geplaas, deurdat die 1910-tydsfokus met die 1960-tydsfokus in die teks op grond van die profesieë in die kristalbaltooneel verbind word.

Alhoewel die twee tydsgewigte verskillend is, word in albei gevalle sekere aspekte van die tyd en omgewing, met ander woorde, die voortbestaan van die Afrikaner, as 'n bedreiging ervaar. Met sy verbale aanval op die bedreigde werklikheid transporeer Louw die situasie tussen die Anglo-Boereoorlog 1910 (die aanvang van die gespeelde tyd) na 1960 (die hede van die speelyd).

As die volksfeeste met die kontemporêre kunstefeeste (soos die Klein Karoo Nasionale Kunstefees), vergelyk word, is daar sekere ooreenkomste. Die KKNK voer 'n taalstryd van die 1990's teen neokolonialisme. Die Afrikaanse taalstryd van die laat 19de en vroeë 20ste eeu (teen kolonialisme) is in 1925 gewen. In 1998 fokus die KKNK juis op Langenhoven, wie se 125ste herdenking met opdragwerke soos die fees se eerste pantomime *Brolloks en Bittergal* (1935) gevier word.

Kannemeyer het in sy navorsing (Voorwoord 1995b) bevind dat:

nog geen enkele literatuurhistorikus tot dusver Langenhoven behoorlik binne die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde kon plaas nie. Sy totale andersheid in vergelyking met sy tydgenote het meegebring dat hy selfs tot vandag toe nie deur die vakliterature reg verstaan word nie.

Skrywers soos Langenhoven en Preller wat Britse kolonisasie, die Anglo-Boereoorlog, die taalstryd, Uniewording, Die Afrikaanse Taalgenootskap, Rebelle, Depressie en verstedeliking meegemaak het, se werk toon reeds tekens van postkoloniale verandering en verruiming. Dis 'n kwessie van postkoloniale perspektiewe wat subtiel in die literatuur werksaam is.

Hibridisering kom in die postkoloniale samelewings voor as gevolg van bewuste momente van kulturele onderdrukking, soos wanneer die koloniale mag indring en politieke en ekonomiese aspekte beheer of om inheemse volke te verplig om met koloniale norme te assimileer (Gilbert en Tompkins 1996:10). Said (1994:xxv) beweer dat alle kulture deels as gevolg van imperialisme ineengestremel is:

... non is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic.

2.2.3d Kulturele diversiteit

Literêre teoretici en kulturele geskiedskrywers se betrokkenheid by multikulturalisme sou die basis vorm waarop die postkoloniale wêreld gevestig kon word. Die gehibridiseerde aard van die postkoloniale kultuur is volgens Ashcroft e.a. (1989:36, 1995:183) 'n krag eerder as 'n swakheid. Om die koloniale diskoers waarin die gekoloniseerde 'n magposisie verkry, te ondermyn, beklemtoon Said (1993:43) die:

interdependence of various histories *on* one another, and the necessary interaction of contemporary societies *with* one another (oorspronklike kursivering).

Met die verarmde Afrikaner se trek na die stede, vloei onvermydelik drie kulture ineen: die konserwatiewe Afrikaner, die Engelsman met sy liberale stedelike industriële tradisie en die swart- en bruinmense wat tussen die twee wêreldes nêrens 'hoort' nie. Om sy *eie* te beskerm, het die Afrikaner hom polities en kultureel geïsoleer en kon multikulturalisme, as gevolg van die komplekse sosio-politieke situasie in Suid-Afrika, nie gedy nie.

Hauptfleisch (1989:33) omskryf *hibriditeit* as 'n proses waar beïnvloeding aanvaar en aangemoedig word en produksies nie suiwer "van Afrika" of suiwer "uit Afrika" kom nie. As voorbeeld noem hy *Woza Albert!* (Mtwala e.a.1983) wat uit verwerkte elemente iets nuuts uit beide die Afrika- en Europese tradisies skep. Om die Europese en inheemse kulture te betrek sonder enige slaafse navolging van 'n spesifieke tradisie, is vir Balme (1999:23) een van die effektiëste maniere om die teater te dékoloniseer.

Volgens Hauptfleisch en Steadman (1984:3, 4) het die teater 'n belangrike rol in die multikulturele Suid-Afrikaanse situasie gespeel. Hauptfleisch (1992b:168) verwys dan na die sewentigerjare toe van 'n breër "Suid-Afrikaanse" teater kennis geneem is, soos in *U'phu Van der Merwe* waarin verskillende groepe deur middel van die tradisionele storieverteltegniek verskillende tradisies en kulturele gebruike bespreek en verklaar.

Sinkretisme het in baie opsigte die waarmerk van die postkoloniale teater geword en 'n diskoers geopen wat die estetiese fundamentele prinsiepe van die Westerse teater bevraagteken. Literêr-postkoloniaal beteken dit, volgens André Brink, (1991:3) dat:

dit nie meer nodig [is] om die ek so militant af te baken, in te perk, en te bevestig nie: in 'n vrye omgang van ander --- met al wat 'ander' is --- word die verhouding sentrum/marge nie meer omgekeer nie, maar oopgemaak, en vrygestel van prekondisionering.

Coetser (1997:65-82) twyfel of daar wel Afrikaanse dramas (veral voor 1960) is wat as *multikultureel* beskou kan word. Die karakters in *As die tuig skawe* (Grosskopf 1926) is oorwegend Afrikaans, maar in *Ousus* (Fagan 1934) en in *Oorlog is oorlog* (Grosskopf 1974) word onderskeidelik 'n swartvrou Klaartjie en 'n Britse offisier as figurante ingesluit sonder dat 'n sintese van kulture ontstaan. Wat wel as multikultureel sal kan deurgaan is onder andere Jeanne Goosen se eenakter *Koffer in die kas* (1992) waar 'n wit vrou 'n swartman in haar woonstel betrap terwyl hy steel.

Die dansritueel in die toneelaanwysings word soos volg verduidelik: "Die 'strip' moet [...] die verskille tussen 'wit' kultuur en Afrika se kultuur oordra, ook in die ironiese onoorbrugbaarheid in 1992." In Reza de Wet se *Diepe grond* (1991) sing Ou Alina 'n slaaplidjie in Sotho om kulturele wisselwerking te bevorder.

Sou Afrikanerwees die Afrikaspreuk "umuntu ngumuntu ngabantu" --- 'n mens is mens deur mense --- van toepassing maak op die Afrikaner se nasionale kultuur, sou hy, soos Ernst van Heerden (1969:17) te kenne gee, in 'n multikulturele situasie ontdek dat anderswees 'n noodsaaklike voorwaarde vir selfkennis en volledige menswees is.

Die feit dat daar, saam met Afrikanernasionalisme, ook so iets soos Afrikanasionalisme kon ontwikkel het, is misgekyk. Ongesiens het kulturele kruisbestuiwing plaasgevind. Ashcroft e.a. (1989:36-37) beweer dat die krag van postkoloniale teorieë geleë is in:

its inherently comparative methodology and the hybridized and syncretic view of the modern world which this implies. This view provides a framework of 'difference on equal terms' within which multi-cultural theories, both within and between societies, may continue to be fruitfully explored.

2.2.4 'n Nasionale identiteit

2.2.4a Inleiding

Identiteit kan beskou word as 'n (sosiale) konstruksie wat in samehang met geografiese, historiese en maatskaplike toestande steeds oop bly vir verandering en herdefiniëring (Ashcroft e.a. 1995:213). Saam met etnisiteit en inheemsheid is identiteit 'n komplekse uitvloeisel in die postkoloniale diskoers. Daar is 'n byna obsessiewe poging om die aard en identiteit van die Afrikaner in die Afrikaanse literatuur te definieer. Deur die manipulasie en idealisering van die verlede is mites geskep wat uitdrukking aan die self- en wêreldbeeld van die Afrikaner gee.

M.J. Hooper (1994:22) is van mening dat die postkoloniale individu binne die bepalings van 'n eie samelewing en spesifieke waardes en kulturele belange, 'n eie identiteit kan konstrueer. Vir die Afrikaner beteken dit dat hy homself en sy kultuur binne volksgroepverband sal kan omskryf. Hierdie volksbewussyn stimuleer 'n anti-imperialistiese nasionalisme wat in die Afrikaanse drama as weerstandskultuur manifesteer.

2.2.4b Die vestiging van 'n nasionale volksidentiteit

Nasionale identiteit funksioneer hoofsaaklik in die geskiedenis van die volk, sy taal- en godsdiensnorme. Hierdie kenmerke word in die gedagte van 'behoort tot' saamgevat. Blanke vooroordeel tesame met politieke en ekonomiese mag het tot die Afrikaner se eksklusiwiteit gelei. Meestersimbole, soos deur Du Preez (1983:73) geïdentifiseer is, dat blankes superieur is en dat Suid-Afrika aan die Afrikaner behoort, het veral tot die vorming van 'n eiesoortige nasionalisme bygedra. Sedert 1948, toe 'n magspel amptelik voltrek is, is 'n nuwe soort identiteit gevorm: ons *versus* ander, ons *anders* as ander, ons *uitverkies* bo ander.

Reeds in die stuk *Van Riet van Rietfontein* (J.C.B. van Niekerk 1930) bevestig die patriargvader sy Afrikaneridentiteit: "Hy (god) het van my 'n witman gemaak" (87-88). Teenoor hom, buite die Afrikanerkring tree, soos F.C.L.Bosman (1930:47,49), dit stel, die ou meid Klara, en Roossen die Jood op, wat tot die ontwikkelingsdiskoers oor wit Afrikaneridentiteit bygedra het. Vergelyk Cronjé (1944:52), se siening dat die Afrikanervolk "die suiwere voortbestaan van die blanke ras" en "die oppergesag van die witman" beteken, met Gerwel (1983:3) se siening, byna veertig jaar later, wat hierdie ideologie absoluut ondermyn.

In Grosskopf se dramas kan die postkoloniale verskuiwings van 'n koloniale, na 'n nasionale, van die lokale en tipiese, na die universele en individuele letterkunde, bemerk word.

Omdat die literatuur vir hom onlosmaaklik aan Afrikanernasionalisme verbonde was, het dit beteken dat die skrywer en die volksleier 'n verantwoordelikheid teenoor mekaar gevoel het, en daarom sou Grosskopf ook nie teen politieke ongeregthede protesteer nie. Ook sy sosio-historiese probleem drama, *'n Esau* (1920), verbeeld die Transvaler se nasionale en sosiale nood na die Vrede van Vereeniging. Die Afrikaner-kapitalis-in-wording se volkseie word as positief, teenoor die ander, (kaffers, Jode en Engelse) as negatief, ervaar.

J.M. Coetzee (1988:79), wys daarop dat die Afrikaner geneig was om in hierdie periode die Jode die skuld vir hulle swak finansiële posisie te gee. Die faktore wat die ontstaan van 'n Afrikanervolksidentiteit en -nasionalisme stimuleer, soos onder andere die saamwoon in 'n omlýnde grondgebied, eners biologiese rasseherkoms, 'n eners kultuur, 'n gemeenskaplike geskiedenis, die daarstelling van 'n georganiseerde ekonomiese, sosiale en politieke bestel, geld egter vir net sowel die Oosterling as die ander.

Soos Said in sy boek, *Orientalism* (1978) aandui, is die koherente diskoers oor die Ooste vanuit 'n Westerse, meerderwaardige magsvertoon gedoen, en die binêre pole binne die koloniale diskoers is as vasstaande beskou (Ashcroft e.a. 1998:25). Van der Merwe (1994:3) meen dat postkoloniale terugskrywing in dié geval op ras en godsdiens as bepalers van verskil sou val.

Johan van Wyk (1989:29) verduidelik dat Grosskopf se *Legende* (1942) en *Padbrekers* (1947) ook 'n nuwe klem op die individu plaas, maar steeds as deel van die nasionale program, wat tot die skeiding tussen literêre bande en nasionale ideologieë lei:

... the emphasis had shifted from texts blatantly propagating nationalist values (especially through historical themes and those praising the virtues of rural life and the unity of the family) to the more subtle use made of the aesthetics of the individual as an autonomous entity within the nationalist programme.

2.2.4c Vroue en 'n nasionale identiteit

(i) Inleiding

Die uitbeelding en posisionering van vroue in die samelewing, en die refleksie op die postkoloniale Afrikaanse drama, is van belang by die herdefiniëring van identiteit. Al is vroue op die agtergrond geskuif, is daar geen twyfel dat hulle tydens die wordingsgeskiedenis van die Afrikaner, en in die vestiging van 'n nasionale Afrikaneridentiteit 'n belangrike plek ingeneem het nie.

Die vrou se posisie in die letterkunde verander gedurig volgens ideologieë en tradisies van die tyd. In 'n stadium toe die *Afrikanervolk* ideologies begin vorm aanneem het, is die korrekte karaktertrekke van die Afrikanervrou uitgespel: godsdienstig, patrioties, onderdanig, seksueel onderdruk, deugsam. Sy is in diens van God, volk en vaderland (vergelyk 1.2.2c:34).

Die beeld van die volksmoeder staan sentraal in sulke konsolidasies. Kriger en Kriger (1996:144), beweer die volksmoedermite:

gained a special momentum in the 1920's and the 1930's when the dire economic position in the cities made it necessary for the Afrikaner history to be popularised, an Afrikaner tradition to be invented and an Afrikaner community to be imagined.

Die blinkpapiergeraamde kunswerke in hierdie era, "Wat is 'n huis sonder 'n moeder?" in vele Afrikanerhuise, het hierdie gedagte ondersteun.

Nasionale skrywers soos Totius en Celliers, mitologiseer die *Boervrou* binne die Afrikaner-ideologie. Tydskrifte soos *Die Huisgenoot* en *Die Boerevrou*, het 'n spesifieke nasionale, Afrikanerinhoud van die stereotipe Afrikanervrou verbeeld. Haar kinders kry 'n nasionale, Afrikaneropvoeding en hulle sal deugsam vir volk en vaderland wees.

Die Afrikanervrou moes haarself met die idee van die Afrikaner se nasionalistiese volksutopia versoen. Hier kan ook na Loomba (1998:217) se standpunt in verband met die ideologie van die gesin en familie verwys word.

In die Afrikaanse dramatiek is dit opmerklik dat die-vrou-as-personasie binne die Afrikanergeskiedenis, aanvanklik as heldin voorgestel word, soos uit S.J. du Toit se stuk, *Magrita Prinslo: of lijfde getrou tot in die dood* ('n historiese toneelstuk uit die tyd fan di Grote Trek 1896) blyk. Magrita bly, nadat sy verneem het dat Pieter deur die "kaffers" vermoor is, "tot in die dood aan hom getrou". In *Mag is reg* (Horatius 1917:13), verklaar Fanie:

[...] Die Voortrekkervrou leef nog. [...] mij bors swel van trots als ik denk aan die heldinne wat die klein Afrikaner volkie opgelewer het.

Seksuele begeerte kan as 'n belangrike dryfveer in die koloniale diskoers gesien word (Young 1996:97). Die reprodktiewe kragte van die Afrikanervrou word beslissend binne die Christelik-nasionale ideologie, as sy as "die moeder van die nasie" beskou word. Vroue is gedwing om te glo dat seksualiteit en genderidentiteit in botsing met Afrikanervolksbelange sou wees. Die idee van 'n hardwerkende, nederige en seksueel onderdrukte vrou is gevestig.

Omdat die gekleurde pool van die ons-julle-binariteit 'n pejoratiewe belading in die koloniale diskoers verkry het, moes die vrou, vanweë haar posisie as volksmoeder en bewaarder van tradisionele waardes, die positiewe pool suiwer hou, daarom toon sy 'n afsku, ten opsigte van bloedvermenging binne die Afrikanernasionalistiese diskoers.

Die neiging om die vrou koloniaal aan patriargale gesag te onderwerp, word in verskeie pre-1960-dramas gevind. In *Ousus* (Fagan 1934), word Nelie gedwing om haar eie ideale en identiteit prys te gee, en volgens Christelike waardes, na haar ouers om te sien. Nelie ervaar woede en rebelleer, maar moes haar lot noodgedwonge aanvaar. Sy word die ideale vrou, die een wat gewillig is om op te offer.

In *Die jaar van die vuur-os* (De Klerk 1952), is Emma steeds die toonbeeld van 'n onderdanige eggenote vir Pieter. In I.G. Horak se stuk, *Sannie Pienaar: 'n drama uit die Tweede Vryheidsoorlog* (1925) moes Sannie 'n toonbeeld van deugszaamheid wees. Sy was selfs bereid om Willie, ter wille van haar vaderlandsliefde, op te offer. Die stuk sluit aan by die vestiging van die volksmoederideologie wat volgens Elsabé Brink (1990:281) ook daarna gestreef het om blanke, Afrikaanssprekendes onder die mite van Afrikanerskap en nasionalisme te verenig.

(ii) Die vrou in die arbeidsmark

Saam met die Afrikaner se nasionale nasiebesef moes ook met die problematiek van verstedeliking, en die proletarisering van volksgenote tred gehou word. Hoewel die Afrikanernasionalis die vrou as eggenote en moeder beskou, word baie vroue teen 1920, as gevolg van armoede, na fabriekse soos die kleremakersbedryf, gedwing. Daar is van haar verwag om in die stad steeds die *volk* te dien, deur die Afrikanergees in haar werkplek te laat deursyfer.

Met die groei van die Nasionale Party, is pogings aangewend om meer invloed in die bestaande Afrikaanse vakbonde te verkry, en om die Klerewerkersunie (KWU) in 'n swak lig te stel. Hierdie politieke klimaat het die KWU-werkersklasdramas beïnvloed. Deur moeilike, kulturele, politieke en ekonomiese omstandighede is daarin geslaag om gestalte aan 'n alternatiewe, Afrikaanse teater te gee (Coetser 1999a:73). Laasgenoemde verwys na Gready (1994:163), wat beweer dat die KWU-werkersklasdramas outobiografies van aard was, en 'n rol in die totstandkoming van 'n eiesoortige kulturele en werkersklasidentiteit sou speel.

Ter ondersteuning van die volksmoederideologie skryf I.G. Horak die stuk, *Sannie Pienaar* (1925), waarin blanke, Afrikaanssprekendes onder die vaandel van Afrikanernasionalisme moes verenig.

Coetser (1999a:69) verwys na *Eendrag* (Hester Cornelius), 'n KWU-drama wat moontlik tussen 1936 en 1941 geskryf is, wat die onsekerheid wat volg, nadat Bessie onregmatig ontslaan is, verbeeld. Die werkers dreig om te staak, en pleit vir samehorigheid, sodat die kapitaliste oorwin kan word. Elsabé Brink (1986:66, 99, 157) vestig die aandag op die fisiese mishandeling, swak woonomstandighede, onderhorigheid aan die nuwe, meestal Engelse baasklas, en die verskeie vorms van uitbuiting waaronder die werkers 'n eie identiteit moes probeer behou. Van die jong Afrikanervroue, wat met Engelse mans getrou het, het onder invloed van die Engelse kultuur, sekere Afrikanerwaardes en patriargale outoriteite begin bevraagteken.

Fagan fokus in *Die nuwe wêreld* (1947) op klasseverskille in die Suid-Afrikaanse samelewing, waarin die werkers magteloos teenoor die kragte van kapitalisme staan. So ervaar Dhlomo in *The workers*, wat in die middelveertigs geskryf is, die koloniale uitbuiting en onderdrukking van swart, manlike werkers, wat simbolies van die kontemporêre postkoloniale situasie in Suid-Afrika is. Vergelyk ook in hierdie verband die mag van die staat oor die liggaam, in *The bloodknot* (Fugard 1980), waar rasseklassifikasie en die Ontugwet die lotgevalle van die twee broers bepaal.

2.3 HERINTERPRETASIE VAN NASIONALISME

2.3.1 Afrikanernasionalisme

Die konstruksie van Afrikanernasionalisme binne die dominante Afrikaanse, literêre diskoers, loop hand aan hand met die ondermyning van opposisies, ten opsigte van ras, klas, etnisiteit, gender, godsdiens en plek, of ruimte. Binne die raamwerk van die postkoloniale diskoers kan 'n teks, waarin die geskiedenis die aanvaarde en konvensionele norme in die literatuur ondermyn, herskryf word.

Die postkoloniale dramaturg kan, soos Said (1994:xxvii) verduidelik, deur middel van die teater 'n nuwe en kragtige identiteit vir die gekoloniseerde skep, waarin bewys gelewer word dat gemarginaliseerdes ook 'n eie stem het. Dit is in ooreenstemming met by Herbert Dhlomo (Couzens 1995:83) se siening:

Great art or thought is more than racial or national. It is universal, reflecting the image, the spirit, of the All-Creative Being who knows neither East or West, Jew nor gentile, time nor space, life nor death.

Ten opsigte van stereotipering en verswyging oor gekoloniseerde kulture, is dit belangrik dat die rigiede onderskeid tussen self en ander gewysig word. Kulture moet nie meer as monolities gesien word nie, maar sluit ook vreemde elemente in. Dié gedagte herinner aan Said (1994:16) se stelling dat kulture voortdurend herontdek word.

Sedert die vyftigerjare is pogings aangewend om interkulturele grense oor te steek. In die postkoloniale siening van 'n volk vernietig, onder andere N.P. van Wyk Louw, 'n hele paar mites oor die geskiedenis. Die fase van literêre dekolonisering wat Fanon (in Amuta 1989:90) die *assimilationist phase* en die *cultural nationalist phase* noem, is in *Die pluimsaad waai ver* (1966) werksaam. Daar is nie plek vir nêr mitologiese helde in die samestelling van 'n volk nie. Die stuk gee 'n aanduiding van die vele aangesigte wat die Afrikaner openbaar: helde, sterk leiers, lafaards, manteldraaiers. So word 'n volledige blik op die koloniseerder-gekoloniseerde groepe verkry. Die insluiting van die twee vyande, Wauchope en Hannay, bevestig die postkoloniale fokus op taal en plek.

Byna twintig jaar na *Pluimsaad*, gee P.G. Du Plessis in *Vereeniging, vereniging* (1985), in die woorde van Kestell:

'n Volk is soos 'n mens:
helderheid én moer,
heiligheid én sonde (50),

substansie aan N.P.van Wyk Louw se siening van die volk. Du Plessis maak nie helde van die Afrikanerleiers nie.

Die proses van verskuiwing van volksheld tot volksverraaier, van miteskepper tot ikoonklas, het, soos Pretorius (1995:187), verduidelik, 'n skeiding tussen skrywer en regering, skrywer en skrywer, en uiteindelik skrywer en volk veroorsaak. Die mite dat Bloedrivier die geboorte van die Afrikanervolk, of simbolies die Christendom se oorwinning oor die heidendom was, word postkoloniaal ontmasker.

Dis belangrik dat verhale wat tydens die honderdjarige herdenking van die Anglo-Boereoorlog verskyn het, in konteks geplaas word, en teen die kontemporêre siening van Afrikanernasionalisme gemeet word. Die mite van die grootsheid van die Afrikanervolk word, postkoloniaal beskou, platgeslaan. Soos G.J. Schutte in sy werk, *De Boereoorlog na honderd jaar* (1997) verduidelik: "Het beeld van Afrikaner heldendom, heiligheid en eenheid werd vergruisd." Die sogenaamde eenheid na die oorlog, is deur verskeie omstandighede versplinter (Hofmeyr 1993:95).

Gestereotipeerde literatuur, wat die tradisionele, Afrikanerperspektief op die Anglo-Boereoorlog openbaar het, is deur, onder andere, Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein* (1976) ondermyn. In 2002 skryf Pieter Fourie, *Gert Garies ('n Baaisiekkel-babelas)* as baldadige reaksie op *Magersfontein, o Magersfontein*.

'n Ander aksent word op die oorlogsgebeure geplaas wanneer Mentz in die gedramatiseerde teks, *Op soek na Mannetjies Mentz* (Coetzee 1998) as universele figuur met eienskappe van onbeheerste, seksuele drif uitgebeeld word.

Honderd jaar na die Anglo-Boereoorlog verskuif Chris Vorster die grense, toe die Aardklop Nasionale Kunstefees (2001) se opdragstuk, *Kwaggapolitiek*, tydens die KKNK opgevoer word. Die stuk is op die verhoog, deur middel van openhartige gesprekke van die spelers voltooi. Die miskenning van die swart bevolking se aandeel, is op 'n manier reggestel, toe 'n swartman ook aan die gesprek kon deelneem.

Nico Luwes se *Skroot* (2002) is in 'n mate 'n voortsetting van Louw se werk, *Die pluimsaad waai ver*, waarin begrippe oor Afrikaneridentiteit gerekonstrueer word. Luwes laat toe dat die swartvrou, Semumu, as verteller in die stuk optree.

Hoewel N.P. van Wyk Louw die verraaier as 'n beduidende faktor in die vryheidstryd beskou het, toon president Steyn simpatie, as Grootvader, Jan Visser en Vermaas om hul eie redes na die vyand oorloop (*Die pluimsaad waai ver*). Oost laat in *Ou' Daniël* (1907) toe dat Afrikanerskap bevraagteken word. Die swendelaar, Billy Black, verloën sy mede-Afrikaner.

In *Die joiner* (1976), en in *Donkerland* (1996), bekyk Fourie en Opperman onderskeidelik die kwessie van die volksverraaier vanuit 'n ander, postkoloniale perspektief. Die vraag of die *joiners* lafaards en uitverkopers was, kan retrospektief, as 'n visie wat op 'n ander vlak geleë is, gesien word.

2.3.2 Patriargale gesag bevraagteken

Een van die mees prominente kenmerke van die Afrikaanse drama, wat gedurende die tagtigerjare geskryf is, is die demitologisering van die begrip *Afrikaner* (Schutte 1994:53). Die dramas ondersoek, onder andere, die opstand van die nuwe Afrikaner, teen die ou *establishment* se politiek, kerk, rassisme en selfsugtigheid. Die patriarg-nasionalis se ideologieë word dus betwyfel.

Kenmerkend van die vroeëre dramas, is die besinning oor die Afrikanervolk se voortbestaan, soos uit D.F. Malherbe se allegoriese drama, *Die siel van Suid-Afrika* (1938) blyk. Dit is die Afrikaner se stryd en worsteling om nasieskap en die behoud van sy eie identiteit. Vir Oupa (*Moeder Hanna* Bartho Smit 1959) is die voortgang van sy geslag en die naam Harmse, van die grootste belang. Die Boerepatriarg stort egter geleidelik ineen en sy plek word deur Hanna, 'n vrou, ingeneem.

In *Die joiner*, (Pieter Fourie 1976), word oor die wese van Afrikanerskap besin. Sarel se lewe is 'n appèl teen die mag wat die oorsaak van alles is, teen die Afrikaner en die manlike oudstryders met hulle verkramptheid en gebrek aan vergewingsgesindheid. Die generaal, in *Nag, Generaal* (De Wet 1988) verteenwoordig die mitiese krag van die patriargfiguur, en herinner aan die tradisionele heldefiguur van die ouer literatuur, soos dit in *Die jaar van die vuur-os* (De Klerk 1952) na vore kom. In die karikatuuragtige voorstelling van die sterwende generaal, skep De Wet egter 'n totaal ander beeld van die sogenaamde manlike krag.

'n Postkoloniale, multikulturele benadering ten opsigte van karakterkeuse sluit nou ook nie-Afrikaners in. Swartmense word nie meer doodgeswyg of gestereotipeer nie. Bartho Smit laat in *Bacchus in die Boland* (1974) die klem op die verhouding tussen werkgewer en werknemer val, as Bacchus sy nasionale identiteit verloor, wanneer hy as "Hotnot" saam met die ander arbeiders moet werk. So word die mite dat wittes altyd superieur en verhewe bo ander is, ook in *Die koggelaar* (Fourie 1988) ontmasker.

Brink (*Die jogger* 1997) ondermyn die patriargale mag, wat deur die pa en Afrikanernasionalisme verteenwoordig word, wanneer Ilse haar pa se God en volk verag, en weier om met die Afrikanervolk vereenselwig te word. Dit sluit by die gedagte aan dat die literatuur op 'n tydstip nie meer op Bloedrivier, Slagtersnek of Majuba kon teer nie. Nasionalisme sou groter as enige politieke party, leier of kerk wees.

Die patriargale beheer oor seksuele verhoudinge word ook 'n knou toegedien, wanneer meer openlik oor lesbiese verhoudinge geskryf is. By I.D. du Plessis en C.Louis Leipoldt word die homoseksuele element deur middel van die verholde metafoor verwoord. Dit lei later tot die sogenaamde seksrewolusie en die aanvaarde hantering van dié onderwerp. Dié liefde kon nie openlik bely word nie, en versluerde taal is gebruik om seksualiteit te verberg.

Volgens Olivier (1996b:34) is Hennie Aucamp die eerste skrywer van belang wat eksplisiet oor homoseksuele begeerte skryf. In *Sjampanje vir ontbyt* (1988) en *Punt in die wind* (1989) belig hy uit verskillende hoeke die bestaan en beproewing van die homoseksuele, sonder oordeel. Olivier (1996b:34) verwys daarna as 'n "nuwe vorm van literêre 'verpakking'". Dis inderdaad 'n kwessie van 'n postkoloniaal veranderde perspektief.

2.3.3 Matriargale onderdanigheid

Die vrou se deelname aan en plek in die literatuur het mettertyd verander en sy kon ten spyte van tyd en ruimte haar eie identiteit in postkoloniale dramas vergestalt. Die beeld van die volksmoeder het later vervaag. Die vrou is nie meer die moeder van die volk nie. Sy kan los van die volk, in 'n postkoloniale posisie in die literatuur ingeskryf word. Cloete (1992:52) verwys na 'n ander metafoor, dié van 'n vrou wat haar nuwe selfbeeld kan handhaaf en bevestig: "She was no longer necessary as willing and willed concubine of the Fatherland."

Onderhewig aan sekere vasgestelde sosiale strukture in 'n bepaalde tydsgewrig, moes Grosskopf en Fagan, in teenstelling met skrywers wat vanaf die tagtigerjare koloniale mites ondermyn het, vrouekarakters as dubbel gekoloniseer in hulle rol as dienende Marthas, afhanklik en deur hulle mans gedomineer en ter ondersteuning van die volksmoedermite, uitbeeld.

In die sosio-realistiese stuk, *As die tuig skawe* (1974), toon Grosskopf sy betrokkenheid by die materiële en geestelike verarming van die Afrikaner en fokus hy op die persoonlike problematiek van die vroulike hoofkarakter, soos ook in *In die wagkamer* (1958). Reza de Wet gee, meer as drie dekades later, in *Trits: mis, mirakel, drif* (1993) egter 'n heeltemal ander postkoloniale perspektief op die sogenaamde armblankevraagstuk. De Wet lei die leser/gehoor op 'n speelse wyse weg van die beperkinge van sosiale realisme. Die bevryding van die vrou vorm die hooftema.

Fagan lê die grondslag vir die veranderde opvattinge oor die vrou vir latere Afrikaanse dramaturge. Hierdie postkoloniale neiging hang saam met die ontwikkeling van die Afrikaanse drama in die twintigerjare. In sy struktuuranalise van *Ousus* bevind Kannemeyer (1970:28) dat die drama 'n vernuwing toon, deurdat Nelie aan die einde tog in opstand teen matriargale onderdrukking kom. In *Lenie* (Fagan 1924) het die vrou geen reg op haar eie lewe nie. Lenie kom egter in opstand teen haar ongenaakbare pa. Sy sê aan haar moeder: "[...] en ek gaan my buig voor geen man wat dit nie erken en eerbiedig nie". Haar aanval op Afrikanersimbole en -gebruike maak haar beskuldiging teen die familie 'n beskuldiging teen die volk.

In *Magdalena Retief* (1940) werk Uys Krige met 'n byna argetipiese vrouefiguur: die Trekkervrou wat in talle tonele op die agtergrond beweeg, waar sy met die versorging van haar man en huisgesin besig is. Selfs Anna (*Donkerland*, Deon Opperman 1996) bly, soos van 'n ideale volksmoeder verwag kan word, getrou aan haar volk, toe sy aan haar geliefde, die vyand, eise stel, maar Magda (*Nag, Generaal* 1991) versteur die stereotipiese beeld van 'n ware volksmoeder. Bartho Smit ken aan Hanna (*Moeder Hanna* 1959) postkoloniale eienskappe toe. Sy verwag deursettingsvermoë en durf van die mans in haar lewe. Sy is onverskrokke, nie die willose vrou nie. Haar monomanie dryf haar man en enigste oorgeblewe seun die dood in.

2.3.4 Ruimte (grond)

Ruimte, wat ook met grond geassosieer word, kan 'n betekenisvolle bydrae binne die diskoers oor postkolonialisme lewer. Vir Ashcroft e.a. (1995:391-393) beteken plek in postkoloniale samelewings "a complex interaction of language, history and environment".

Deur hulle grond te vat, is die inheemse bevolking uit hulle geskiedenis geskryf en van 'n eie identiteit beroof. Veral die familieplaas is vir die inheemse volke 'n simbool van koloniale indringing (Orkin 1991:59-60). Hoofman Kreli se woorde: "Kreli wil triumph over the European, Kreli will rule over all the country" (*The girl who killed to save*, Dhomo 1985) word deur die profetiese woorde in *Donkerland* (155) bewaarheid. Dis duidelik dat die geskiedenis wat Deon Opperman in *Donkerland* aanbied, van dié in Fritz Steyn (*Grond*), W.A. De Klerk (*Die jaar van die vuur-os*), D.F. Malherbe (*Spel van blank en swart*) en ook van 'n Gustav Preller verskil. Hy ondermyn die tradisionele mite dat die Afrikaner sy goddelike roeping vervul het, deur die suidpunt van Afrika ter wille van 'n beskawingsideaal te ontwikkel.

'n Feit wat Ampie Coetzee (1996:128) onderstreep, is die verandering in die aanvanklike koppeling tussen plaas en identiteit. Die idee dat die boer en sy plaas noodwendig die Afrikaner se ware identiteit sou bepaal, is postkoloniaal verruim. Die stadsmilieu word ook betrek, wanneer sosio-ekonomiese faktore Afrikaners na die stede dwing. Die rol van die Afrikanerpatriarg is gewysig. In die stad moes hy gedurig teen magte wat sy identiteit, taal, kultuur, ras en tradisies bedreig het, veg. Die Afrikaner se ingebore afkeer aan die stad, is mettertyd afgebreek en die volksaard en -karakter van die Afrikaner verander. Die teenstelling tussen die plaas, Afrikanerbesit, waar hy hoort, en die stad, 'n volksvreemde, diasporiese ruimte, word opgehef.

Die stelling wat Viljoen (1999a) maak dat die mens deur die grond besit word, beteken in die konteks van Afrikanernasionalisme dat die Afrikaner sy reg op grondbesit verbeur het en daardeur 'n nuwe, postkoloniale identiteit verkry.

Samevatting

Nasionalisme, wat as postkoloniale verskyningsvorm geïdentifiseer is, het ten opsigte van tendense soos patriargale gesag, matriargale onderdanigheid en die verhouding tot die grond binne die Afrikaanse drama 'n ommekeer bewerkstellig. Binne die kontekstuele grense van die pre-1960-geskiedenis, het die dramaturgie 'n bewuste tradisie vasgelê, wat as voortsetting vir die post-1960-era sou dien. In dié periode het politieke, sosiale en ekonomiese determinante die Afrikaanse dramaturgie beïnvloed en paradigmaskuiwe veroorsaak.

Tussen 1960 en die begin van die derde millennium sou politieke krisisse ook die Afrikaanse drama nie onaangeraak laat nie. Suid-Afrika maak sy bande los van sy koloniale moondheid, Afrikanermag word bevestig, Sharpeville eis onnodige lewens, die ANC word verban, die Soweto-opstand lei tot landwye verset en oproer, feminisme en bewegings vir vroueregte wen veld, Afrikanereenheid skeur, regeringsvertegenwoordigers en die ANC begin met gesprekke, en die eerste demokraties verkose president in Suid-Afrika veroorsaak 'n radikale, politieke ommeswaai.

In die volgende drie hoofstukke word die gesprek wat in hoofstuk een oor die kernprobleme en verskyningsvorme van postkolonialisme begin is, hervat. Die verskuiwing in die Suid-Afrikaanse, staatkundige bestel en die veranderde sosio-politieke konteks ná 1960, vereis 'n literêre herondersoek en 'n verantwoordelike debat, om sodoende kontemplatiewe, postkolonialisme versus ondermynende postkolonialisme te kan identifiseer.

HOOFSTUK 3**VERSKUIFDE PARADIGMAS IN DIE POSTKOLONIALE DRAMATURGIE NA 1960**

<u>3.1 Postkoloniale geskiedenis herskryf</u>	77
<u>3.1.1 Terugskryf na die kanon</u>	78
<u>3.1.1a Die keiser: 'n kaal pronker</u>	79
<u>3.1.1b Histories-literêre afhanklikheid van epiese grondstof</u>	79
<u>3.1.1c Die hofnar as universele kommentator</u>	79
<u>3.1.1d Drie susters twee: 'n postrevolusionêre diaspora</u>	81
<u>3.2 Veranderde persepsies</u>	83
<u>3.2.1a Verskillende vorms van geweld in die literatuur</u>	83
<u>3.2.1b Nag, Generaal: dis nag vir die generaal</u>	83
(i) Eertydse Boereheld maak plek vir 'n nuwe bestel	84
(ii) Die vrou in 'n magsposisie	85
<u>3.2.1c Die pluimsaad waai ver: dit ontkiem in 'n ons-ons-verhouding</u>	86
<u>3.2.2 Grensliteratuur</u>	86
<u>3.2.2a More is 'n lang dag: vrae sonder antwoorde</u>	87
(i) Ruimtelike konflik	87
<u>3.2.3 Stille nag: rassediskoers versus 'n familietwis</u>	88
<u>3.3 Die Afrikaanse drama as getuie en sosiale kommentator</u>	90
<u>3.3.1 Die kabaret as verholde en direkte uitlaatklep</u>	90
<u>3.3.1a Met permissie gesê: die geskiedenis as basis vir sosiale kommentaar</u>	90
(i) Die liggaam in 'n oorlogsituasie	91
<u>3.3.1b Lied van die Boeings: sosio-politieke kommentaar</u>	92
<u>3.4 Nasionalisme</u>	94
<u>3.4.1 Die literatuur beweeg verby die grense van Afrikaner-volksnasionisme</u>	94
<u>3.4.2 Verby is die dae van Superafrikaners</u>	95
<u>3.4.2a Die koggelaar: 'n patriarg word bespot</u>	95
(i) Mag gekoppel aan rassesuiwerheid	95
(ii) Die koggelaar se selfbeklag	96
(iii) Onderworpenes verkry mag	96
<u>3.4.2b Bacchus in die Boland: baas word klaas</u>	97
(i) Die baas se dilemma	97
<u>3.4.2c Die joiner: 'n Afrikaner-outsider</u>	98
(i) Die sondebok se diasporiese verwildering	99
<u>3.5 Grond en plek as simbool van identiteit en sekerheid</u>	100
<u>3.5.1 Donkerland: die Afrikaner-in-wording</u>	101
(i) Grond en mag as leitmotiv	101
(ii) Indentiteit verknoop aan grondbesit	102
<u>3.5.2 Vrygrond: almal plak op God se grond</u>	103
<u>3.6 Grondbehepthheid</u>	104
<u>3.6.1 Die Van Aardes van Grootoor: hulle klou vas aan hulle aarde/grond</u>	104
<u>3.7 Diaspora</u>	106
<u>3.7.1 Gedwonge verskuiwings ter wille van Afrikanereksklusiwiteit</u>	106
<u>3.7.1a Die verminktes: uitgeskuif na die marge</u>	107
<u>3.7.1b Kanna hy kô hystoe: 'n outsider in 'n niemandsland</u>	108
<u>3.7.1c Joanie Galant-hulle: verstrooiing binne vasgestelde grense</u>	109
<u>3.7.1d Krismis van Map Jacobs: op soek na identiteit</u>	110
<u>3.7.1e Voormalige koloniseerders ook verstrooi</u>	111
<u>Samevatting</u>	111

HOOFSTUK 3

VERSKUIFDE PARADIGMAS IN DIE POSTKOLONIALE DRAMATURGIE NA 1960

Bert Olivier (1991:106) se verwoording van die nuwe kultuurparadigma vind aansluiting by die begrip *postkolonialiteit* ten opsigte van die Afrikaanse drama:

Reeds vir 'n geruime tyd lewer ontwikkelinge in die kunste, literatuur, filosofie en argitektuur, asook op sosiopolitieke terrein blyke van 'n veranderende (en selfs veranderde) opvatting van die wese van kuns, taal, waarheid, werklikheid en van 'n alternatiewe houding ten opsigte van ander mense en die natuur.

Hierdie paradigmatverskuiwing veroorsaak dat aanvanklike diskursiewe grense vervaag, en plek vir nuwe diskoerse maak.

3.1 Postkoloniale geskiedenis herksryf

Soos in hoofstuk 2 aangedui, is sosio-politieke, maar ook historiese betrokkenheid noodsaaklik om vorme van postkolonialiteit in dramatekste te identifiseer. Die twee vorme van postkoloniale terugskrywing na die sentrum, naamlik opposisionele (ondermynende-) en kontemplatiewe (medepligtige-) postkolonialisme, verskil, soos Mishra en Hodge (1993:286, 277) opmerk, ten opsigte van die literatuur se verhouding met die koloniale mag.

Omdat die postkoloniale dramaturg getuie van gebeure bo-oor die grense van klas, ras, geslag en volkere heen is, toon produksies groter bewustheid van historiese, kontemporêre en toekomstige gebeure. Martin Orkin (1991:252) verwys na dramas wat getuies was van sosio-politieke gebeure, wat tot nadeel van Suid-Afrika was, maar voeg by dat:

in their very determination to address directly, represent or fictively interact with the social order from which they come, they provide a glimpse of and prepare for a democratic South Africa.

Geskiedenis word aanvaar as 'n diskoers wat vir interpretasie oopgestel is, daarom is dit ook vir Steadman (1991:78) belangrik dat tekste hersien en herlees moet word, sodat hulle strategiese politieke agendas ten opsigte van kolonialisme geïdentifiseer kan word. Dit is die taak van die postkoloniale dramaturg om die boodskap van die geskiedenis uit te daag en die heterogeniteit van die historiese aanbieding te herbeskryf (vergelyk Ashcroft e.a. 1995:356). Wanneer nuwe vrae opduik, kan die dramaturg dit wat hy wil sê, vanuit 'n ander perspektief as dié van die bestaande geskiedenis, aanbied.

3.1.1 Terugskryf na die kanon

Wanneer Gilbert en Tompkins (1996:12) na die postkoloniale benadering tot kanontekste verwys, omskryf hulle die proses as 'n

canonical counter-discourse through which imperial/classical texts are no longer automatically privileged at the expense of other discourses.

Soos in 1.2.1a:17 aangetoon is, ontstaan daar 'n onderlinge samehang tussen die klassieke verlede en die postkoloniale hede. Herlees, herverwerking en herskrywing van kanontekste bied die geleentheid om 'n teenteks wat postkoloniale strategieë kan ontbloot, te ontwikkel. Die herskryfproses skep 'n raamwerk vir alternatiewe leespraktyke en bied ook ruimte vir die vasstelling van verskillende binne- en buite-kognitiewe kodes. Die outeurs kan die brontekste se outoriteit bevraagteken, deur middel van verruiming of toeligting, wanneer tot die kanontekste toegetree word. Om postkoloniaal te herskryf, beteken dus om ook te kritiseer, of 'n ander fokus op die oorspronklike teks te plaas.

Met bogenoemde stellings in gedagte, sal daar aan die kwessie van *hetskrywing* en *voortskrywe* aandag gegee word, en vasgestel word in hoeverre daar in *Die keiser* (Bartho Smit) en *Drie susters twee* (Reza de Wet) met die omvorming van die oorspronklike grondstof sinvolle inhoud aan die postkoloniale literatuur verleen is.

Wanneer Smit en De Wet se dramas deur middel van intertekstualiteit in 'n postkoloniale diskoers ontaard, dui dié simbiotiese proses op die dinamiek van die literatuur. Hier kan ook na die verwewing van intertekste uit ander letterkundes in byvoorbeeld *Boklied* (Breyten Breytenbach 1998) verwys word. Die eerste bedryf is gedeeltelik 'n kreatiewe verwerking van die Franse skrywer Rimbaud, se *'n Seisoen in die hel*, en die klassieke Griekse dramaturg, Aristophanus, se *Die voëls*.

3.1.1a Die keiser: 'n kaal pronker

Die aflas van die KRUIK-opvoering van *Bacchus in die Boland* in April 1975, is 'n teken van die verval van die teater wat deur selfaangestelde bewakers van sedes veroorsaak is. D.J. Opperman se voorspelling ná die verbod op Brink se *Kennis van die aand* (1982), dat die Afrikaanse skrywer dalk gedwing sal word om in raaisels en sprokies te praat, is bewaarheid toe *Die keiser* (1977) as 'n Oude Libertas-opdragstuk verskyn het.

3.1.1b Histories-literêre afhanklikheid van epiese grondstof

Deur te let op die belangrike rol van intertekstualiteit in Smit se dramas, (vergelyk *Don Juan onder die Boere* 1960a, *Bacchus in die Boland* 1974), is dit verstaanbaar dat *Die keiser* ook van invloede uit 'n Europese denkklimaat getuig. Die "variasie" is vernuftig by die sprokie se verhaallyn ingeweeft. Smit moes 'n balans tussen die sprokie aan die een kant, en die werklikheid aan die ander kant, vind.

3.1.1c Die hofnar as universele kommentator

Die nar, met sy veranderlike identiteit en onveranderlike dubbelsinnigheid (Pruitt 1976:16), pas beter in die rol van postkoloniale kommentator as die kind in die oerteks. Die gehoor kan met hom identifiseer, en deur in sy spieël te kyk, verduidelik Miller (1967:323), verkry die gehoor 'n indirekte blik op die realiteit wat andersins misgekyk sou word. Onder dié gerieflike masker voorsien die nar, soos Welsford (1935:224) verduidelik, "a piece of submissive flattery disguised as satire; it sometimes contained a very dangerous criticism of contemporary politics".

Die nar se funksie in Smit se stuk is uitgespel: sinisme, 'n aanhang van die waarheid, die hof vermaak, loervink en spioen. Hy is selfs "soos die tradisionele hofnar geklee en gegrymer" (1) en ten volle in sy narrefunksie aangewend, soos op p.37 aangedui word:

Keiser:	Dis tog die nar se funksie om sinies te wees.
Hofnar:	En die waarheid in sy Kroon se ore te fluister.
Maarskalk:	Die nar se funksie is om die Hof te vermaak.

Hy lewer kommentaar op ander mense en sy eie probleme. Hy is ook Pierrot wat sy gevoel agter 'n masker wegsteek, en is lojaal aan sy meester. In sy woorde "Shame, my arme Kroon" (68) skuil medelye en moontlik ook die voorwete dat die keiser ondergang in die gesig staar.

Deur middel van die hofnar kring die stuk tot 'n breë, postkoloniale verwysingsveld uit en lewer dit kommentaar op die dubbele standaarde in die wêreldpolitiek en die verval van sedelike en Christelike norme. Smit wou uitspel wat mag (sentrum-/margediskoers) aan die mens doen. Die "waarheid" in die stuk sou veral tot koloniale, politieke heersers kon spreek.

Daar word verwag dat almal 'n illusie moet "sien". Die nar is allegories simbool van die waarheid. Hy is 'n spieël wat die gewete van die keiser terugkaats. Die nar openbaar die ware toedrag van sake as hy erken dat hy sien wat die ander sien. Om deur die leuen te sien, beteken selfkastyding, maar wanneer die volk die keiser toejuig, word die skeiding tussen syn en skyn opgehef. Die keiser sien skynbaar die volk se naaktheid raak en kry terselfdertyd insig in homself. Omdat die nar die waarheid ontmasker, word hy as sondebok gebrandmerk, en stap hy figuurlik saam met die keiser "net so kaal soos sy volk" (67) uit as die sondebok en martelaar.

Die gebruik van die nar in *Die keiser* onderskryf die begrip *metateater*. Dit is 'n spel-in-'n-spel (Salomi Louw 1984:11). Die stuk stuur op onthulling en die soeke na die waarheid af. Hoewel die keiser insig verkry, hou hy sy onderbroek aan. Dit beteken postkoloniaal dat die mag en verhevenheid wat klere, beskaafdheid en borswering teen barbarisme, volgens koloniale denke suggereer, steeds deurskemer.

Postkoloniale eienskappe is ook in die sentrale botsing tussen syn en skyn merkbaar. Smit is van die toelaatbare, dubbele standaarde en die universele leuen, bewus. Wat ons as die werklikheid ken, is volgens Smit (1974:81, 89) " ... nie absoluut en sonder meer objektief nie. Dis geen werk *an sich* nie, maar reeds ons waarneming van die werklikheid". Daar is sedelike en geestelike verval, omdat die waarheid geen rol meer speel nie. "En as hulle almal lieg, as almal sáámlieg --- wat is dan die waarheid? Word hulle leuen nie dan die waarheid en die een wat sê hulle lieg, die leuenaar nie?" (51) Op die nar se stelling dat 'n mens nie oor enige iets hééltemal seker kan wees nie, kom die keiser tot dié gevolgtrekking: " ... 'n mens kan vir jouself ook lieg" (51).

Smit span die begrip *Utopia* in om aan die leser die onhaalbaarheid van sosiale gelykheid met die politieke bestel van daardie dae voor te hou. Tod en Wheeler (1978:7, 99) beskryf Utopia as "unrealistic, impracticable, doomed to failure ..." en oor die "droom van Utopia" dat dit "an epic voyage of discovery into the possible future and inspiration and guide to the transformation of reality" is. In die sprokie het die keiser skyn bo die werklikheid verkies. In die drama aanvaar hy skyn as sy persoonlike werklikheid. Die begrensde siening van die werklikheid of waarheid lei tot selfmisleiding. Daar is suggesties dat die gebeure in die 20ste-eeuse Afrika plaasvind. Maarskalk se dekorasies herinner aan Idi Amin. Daar is hongersnood in Ethiopië en Bokassa hou 'n reusefees vir gaste, terwyl die volk kripeer.

Smit is noodwendig deur diskriminerende politieke stelsels beïnvloed. Sy werk word polities gekleur en daarom lewer hy kommentaar op 'n tipies neokoloniale, Suid-Afrikaanse situasie. Die hof (die regering van die wittes) onderdruk en buit die volk (die ander) uit. Die drama gee, soos Pretorius (1987:110) dit uitspel:

'n onthutsende beeld van die wêreld waarin ons woon: 'n siek wêreld van leuenaars en verraaiers, van narre en malles, 'n wêreld waar niks seker is nie.

Die stuk se tematies universele tersaaklikheid en relevansie vir die 21ste eeu, kan as korrekatief dien, sodat die Afrikaner die foute van die koloniale verlede kan regstel. Sy boodskap bly universeel: korrupsie, vertoosug en verraad kom oral voor. Dis 'n beeld van die moderne mensdom wat vol leuenaars en verraaiers is, en waar integriteit nie meer 'n rol speel nie.

Met die produksie van *Die keiser* in 1992, was dit duidelik dat Smit se profetiese stem tog bo tyd, ruimte en selfs omstandigheid uitgestyg het en daardeur bewys van postkoloniale denke lewer.

N.P. van Wyk Louw (in *Swaarte- en ligpunte 1958b*) het gesê dat die pad waarop die kritikus is, geen end het nie. Die laaste woord oor *Die Keiser* sal nie gesprek kan word nie.

3.1.1d Drie susters twee: 'n postrevolutionêre diaspora

As gevolg van Reza de Wet se bemoeienis met die geskiedenis (*Nag, Generaal*), is dit nie vreemd dat sy aan die einde van 'n millennium weer die geskiedenis hergebruik en op Tsjechov se *Tri sestri* inspeel en aan 'n nuwe teks in die idioom van die oue voortbou nie.

Hoewel die stuk as 'n selfstandige teks funksioneer, kan, met die Rooi kommunisme en die 1994-regeringsverandering in gedagte, beweer word dat daar ooreenkomste met Tsjechov se *fin de siècle*-teks van 1901 is. Die skrywer hanteer die voorts krywing egter sinvol en gee aan die einde van 'n millennium, aan die werk 'n eie, individuele De Wet-stempel. Dat Ferguson (1997:320-1) met hierdie gedagte saamstem, blyk uit die volgende opmerking:

Reza de Wet's decision to base her play on ideas embodied in a text that was first produced in Russia ninety-six years ago and to set her play seventy-six years in the past triumphantly demonstrates how culture can draw from many wells and springs to enrich and develop our individual understanding of society. It is an object lesson for South Africans who tend to place too much confidence and pride in strictly local cultural values.

De Wet probeer om die Tsjechov-karakters se lewe in 'n ander ruimte sin en betekenis te gee. Daardeur plaas sy die kanonteks in konteks met die postkoloniale teks, en ondermyn deur middel van teendiskoerse die imperiale mag, soos wat dit in die kanonteks verteenwoordig is. Die vereenselwiging van gekoloniseerdes in 'n bepaalde ruimte, met dié van gekoloniseerders in 'n ander ruimte, is deel van die homogeniserende strewe van opposisionele postkolonialisme (Loomba 1998:211).

Die stuk toon parallels met die sosiale en politieke realiteite van die gebeure rondom die Oktober-revolusie, en van die gebeure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Daar is korrupsie in die staatsbestel, armoede neem toe, politieke teregstellings vind plaas en burokratiese onvermoë vier hoogty. Die stuk verkry daardeur sterker politieke inhoud en kan as eietydse, politieke metafoor geles word.

Die geskiedenisverloop in Rusland het dit vir De Wet moontlik gemaak om die Prozorofs se lotgevalle verder te voer. Die voortsetting van die beleid van tsaristiese outokrasie het enige vernuwing onderdruk. Die tyd het alles verander. Die Prozorof-susters en hulle broer leef in die wete dat hulle wêreld verpletter is en hul drome verkrummel het. Die Rusland waarna so in *Drie susters* uitgesien is, het in 'n soort hel verander:

Die mense vrek soos vlieë. Alles ruik na as en riool en die dood. [...] Ons mooi huis is nou 'n bordeel vir offisiere --- ons sal moet wegkruip in klam, donker kamers. [...] (64).

Die lewe bied nie antwoorde nie, daarom verklaar Olga aan die slot: "As ons net geduldig wag, sal ons miskien nog eendag weet waarom ons lewe, waarom ons ly" (64). Die susters toon ooreenkomste met die vroue in *Nag, Generaal* (Magda) en *Diepe grond* (Soekie en haar ma). Hulle is deur omstandighede buite hulle beheer deur patriargale mag gekoloniseer.

In die diskoers van mag en geweld as vorme van verowering deur onregmatige besitname, kolonisasie en oorloë, is die koloniale opposisie sentrum/marge 'n bepaalde teenwoordigheid. Postkoloniale terugskrywing as ondermyning van dié opposisies vereis 'n spesifieke, veranderende perspektief.

3.2 Veranderde persepsies

3.2.1a Verskillende vorms van geweld in die literatuur

Die dramas, *Die pluimsaad waai ver* (N.P. van Wyk Louw 1972), *More is 'n lang dag* (Deon Opperman 1984), *Nag, Generaal* (Reza de Wet 1991), *Stille nag* (Deon Opperman 1990) en *Magspel* (Deon Opperman 1999) word deur die drang gekenmerk om aktualiteitsvrae oor geweld in die verlede en die hede in perspektief te plaas. Deur die herskep van 'n koherente verlede kan versweë feite geopenbaar word. Samehang en eenheid kan verkry word en "oop plekke" aangevul word. Op hierdie manier verkry feite geldigheid binne die postkoloniale raamwerk.

3.2.1b *Nag, Generaal*: dis nag vir die generaal

Byna nege dekades na die Anglo-Boereoorlog skeep Reza de Wet, met behulp van historiese grondstof, 'n ander, dramatiese werklikheid in *Nag, Generaal*. Binne nasionale verband verkry dié stuk 'n meerkantige, postkoloniale blik op die dramas oor die Tweede Vryheidsoorlog. Die Afrikaner word in die mees vernederende omstandighede in die Afrikaner se geskiedenis voorgestel. Die visuele gegewe bied 'n ander beeld van die lyding in die oorlog. John Michel (1988:6) stel dit soos volg:

It is a desolate scenario. Death, stench and ash. It is also an allegory that portrays the Afrikaner in one of the most ruthless and cruel depictions of a besieged nation ever presented on the South African stage.

Die titel verwys, universeel gesproke, na 'n anonieme generaal wat swaar gewond is. Die swerende wond (die verrotte ou orde) staan sentraal in die stuk, en word 'n ingewikkelde parallel tussen die verlede en die huidige Suid-Afrikaanse situasie. De Wet trek parallele tussen die situasie in die koeistal en die noodtoestand van die tagtigerjare toe magswellus wou seëvier. In plaas van 'n messias wat in 'n stal gebore word, sterf 'n wit generaal (die ou orde) en word 'n bruin seun die messias (die nuwe orde).

(i) Eertydse Boereheld maak plek vir 'n nuwe bestel

In die lig van die disintegrasië van 'n spesifieke, sosiale orde, verskuif postkoloniale aksente. *Nag, Generaal* verteenwoordig 'n neiging van die jare tagtig tot die demitologisering van die Afrikaner se geskiedenis. Die stuk sluit by werke van Pieter Fourie, Pieter-Dirk Uys, Deon Opperman en Charles Fourie aan. In *Nag, Generaal* word die demitologiseringsproses verder gevoer. Die generaal, wat as patriargale figuur die tradisionele Afrikaner simboliseer, behoort nou aan die verlede. Die heldhaftige kryger, die tradisionele held, is letterlik verrot. Die generaal dien as allegorie vir die verslane Afrikanerdom.

Een van die meestersimbole, wat deur die kommunikasiekundige, Hanneke du Preez (1983:13), as 'n simboliese beeld omskryf is, en wat in die waardesisteem van sy aanhanger ingegraveer is sodat dit as 'n vanselfsprekende feit aanvaar word, is dat die Afrikaner militêr vernuftig is. Met behulp van onder andere allegorie en Bybelse simboliek, word die Afrikanermite van die tradisionele Boeregeneraal en Boereheld ontluister. Die generaal word tot 'n kind gereduseer wat deur sy vrou gevoed en verpleeg word.

Die generaal is 'n argetipiese Boerepatriarg, hard en chauvinisties oor sy manlikheid. Hy het 'n obsessie oor geweld en word aan geweld, gewere en kanonne gekoppel wat soos vernietigende, falliese voorwerpe die omgewing verwoes. Binne falliese verband, sentreer die generaal se manlikheid om sy seksuele mag oor die vrou. Hy verag sy vrou wat in haar verhouding met haar seun van hom 'n "sissie" maak (126): "Altyd jy, en hy! Jy en hy! Vas teen mekaar in die donkerte!" (147)

Die generaal verwag dat sy seun met die rol van die vaderfiguur moet identifiseer. In sy koorsdrome waan hy vir sy seun verskillende variasies van 'n heldedood, om as grondslag van die nasionalistiese ideologie te dien. Hy moedig sy dooie seun herhaaldelik aan om aan die oorlog deel te neem. Die nasionalistiese siening oor die oorlog was 'n toets vir manlikheid, heldhaftigheid, dapperheid en selfopoffering. Die woorde van *Die Stem*: "Ons sal offer wat jy vra / ons sal lewe, ons sal sterwe / ons vir jou Suid-Afrika" is ook 'n weerspieëling van hierdie versugting.

Daar is konflik tussen die ou en die nuwe orde. Die sieklike en afgetakelde Boeregeneraal en die lyk van sy seun staan teenoor die nuwe bestel. Magda verklaar: "Ek ... gaan lewe, maar jy ... gaan vrek" (30). Magda en Naas simboliseer vrugbaarheid en helende krag. Die "nuwe orde" groei uit elemente van die ou orde en 'n nuwe Afrikanerbloedlyn of magiese verbastering. Al verbeeld dit 'n visie van wanhoop, kan 'n nuwe hoop vir die toekoms geaktiveer word.

Die magte van geweld soos deur die ylende generaal versinnebeeld, staan in kontras met die kruiedokter, wat deur sy stille krag vir die generaal, maar ook vir die oorlogswonde heling bring. Hy is die messias van hoop en die nuwe orde, gebore uit 'n verkragting, 'n daad van geweld (142) wat die bondgenootskap tussen twee verskillende kultuurgroepe verseël. Die paljasdraer se brousel blyk 'n bose dosis te wees wat die gewonde pasiënt vir ewig laat rus, want die ou orde moet sterf; daarom sterf die sieklike wit seun en leef die gesonde basterkind.

(ii) Die vrou in 'n magsposisie

Postkoloniale literatuur ten opsigte van die vrou sluit strategieë van weerstand in, wat die klem ook na die vroulike perspektief verskuif. *Nag, Generaal* fokus deur middel van die vrou, op aspekte van die introspektiewe en dikwels geslote Afrikanerpsige. Gemarginaliseerde vroue wil die patriargale strukture destabiliseer (Ashcroft e.a. 1989:174-177). In die stuk word Magda die leidende karakter as sy die sterfte van die ou orde aankondig.

Die vrou word onder oorlogsomstandighede binne die drama, aan nuwe uitdagings blootgestel. Die stuk is 'n versinnebeelding van 'n seksueel verwaarloosde, desperate vrou wat die afbreking van alles wat vir haar voorgeskryf word, uitdaag. Sy wil die rol van *ware* Afrikanervrou ondermyn. Sy is nie meer die sagte en liefdevolle vrou, wat alles in stilte verduur nie. Die leser/kyker kry 'n ander beeld van die Afrikanervrou (vergelyk 1.2.2c (ii):35; 2.2.1c (iii):51 waar die vrou as 'n volksmoeder en steunpilaar van die volk beskryf word).

Magda versak haar man toe hy geestelik en liggaamlik uitgeput is: "Jy...gaan...vrek!" (149). In *Mag is reg* (Horatius 1917) sê Fanie aan Hester dat die man hom in sy donkerste oomblikke na sy vrou vir aanmoediging wend (13).

In *Magda* se verwysings na die oorlog word De Wet se vroulike parallel met die hede duidelik. Die oorlog (dood) dien as metafoor vir die sterwende, patriargale mag. Magda praat van "julle oorlog", van dood en verrotting. Die generaal praat van die vyand, uithouvermoë en mannemoed. Die oorlog is vir hom, soos Sichel (1988:14) dit stel, 'n spel ter wille van glorie:

The evils of senseless killing to satisfy man's territorial imperative, a time old universal theme, are brutally exposed and to an extent expelled.

Vir Magda is dit 'n bittere werklikheid.

De Wet slaag daarin om met *Nag, Generaal* weer eens toneelgangers en lesers aan die dink te sit. Dit is 'n stuk wat postkoloniaal gewig dra.

3.2.1c Die pluimsaad waai ver: dit ontkiem in 'n ons-ons-verhouding

Die pluimsaad waai ver is ook, soos *Nag, Generaal*, 'n genuanseerde weergawe van die oorlog, waarin Louw op die gematigde president Steyn fokus. Hoewel die stuk tydens die Anglo-Boereoorlog afspeel, is dit nie bedoel om 'n oorlogsdrama te wees nie. Dis 'n ideëdrama, waarin die geskiedenis opgeroep word om te bevestig dat 'n volk nie 'n homogene groep is nie.

In die stuk word vorme van sinkretisme, wat Ashcroft e.a. (1991:36) *cross-culturality* noem en waarin uiteenlopende kulturele belange kan saambestaan, uitgebeeld.

Daar is verskillende sieninge van nasionalisme in die teks, en verskillende antwoorde op die grondvraag: "Wat is 'n volk?", maar deur Steyn se gehoorsaamheid kan hy die antwoord op die vraag verstrek. Hy stel dit dat daar nie plek vir net mitologiese helde in die samestelling van 'n volk is nie. Daar is internasionaliste, bittereinders en verraaiers, daarom sluit Louw twee vyande/die *ander* (Wauchope en Hannay) op grond van Ashcroft e.a. (1991:36) se "acceptance of difference on equal terms" in. Die Ou Vrou sê van Wauchope: "Hóm prys ons ook, saam met óns dapperes!" (28) en sy gee ook erkenning aan Hannay (38). Die *ander* word deur hulle dood metafories deel van die land. Die pluimsaad van veranderde, postkoloniale perspektiewe het uit die oorlogsgeweld ontkiem, om die ons-julle (Afrikaner-Engelsman)-diskoers, te ondermyn.

Met Suid-Afrika se betrokkenheid by die grensoorlog in Namibië en Angola, het die grenstema genoeg impak op die literêre wêreld gehad om die term *grensverhale* te vestig.

3.2.2 Grensliteratuur

Die term *grensliteratuur* besit 'n meerduidige betekenislading wat nie tot 'n bepaalde ruimte en tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis beperk kan word nie. Roos (1989:24) noem dit 'n "gruwelike getuienis oor ons tyd".

Die dienspligstelsel as tema, is ook deur die drama opgeraap om 'n stuk eietydse geskiedenis op te teken. Jong mans gaan veg in 'n oorlog wat deur ideologiese misleiding gemotiveer is. Dis 'n bestel wat postkoloniaal as 'n onreg beskou word, omdat dit die diskoers oor die sentrum/marge-relasie aktiveer (vergelyk *Boetman is die bliksem in!* Pieter Fourie 2000). Die gewapende konflik tussen gekoloniseerde en koloniseerder kring tot 'n neokoloniale magsvertoon van die regime uit (vergelyk 1.2.3b:41).

3.2.2a More is 'n lang dag: vrae sonder antwoorde

Hoewel Opperman by die sogenaamde grensliteratuur aansluit, steek hy nie by die alledaagse gebeurtenisse van 'n oorlogssituasie vas nie. Waar skrywers soos Alexander Strachan ('n *Wêreld sonder grense* 1984) van buite af oor die ontwikkelende oorlogssituasie geskryf het, skryf Opperman van binne af oor die oorlog (vergelyk *My Kubaan* Etienne van Heerden 1983).

Soos in *Om te awol* (Etienne van Heerden 1984), het Deon Opperman in *More is 'n lang dag* (1984) ook 'n storie gehad om te vertel. Toe die debuutdrama in 1984 by die Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging (ATKV) se Kampustoneel op die planke gebring is, het dit 'n opskudding veroorsaak. Die teater-*establishment* is deur die "plofbare eersteling" wat die lewe binne die destydse Suid-Afrikaanse Weermag ontmasker het, geruk. 'n Dramaturg het dit gewaag om postkoloniaal teen die diskoers van mag terug te skryf.

(i) Ruimtelike konflik

Die drama speel op fisiese en 'n metafisiese vlak af. Die jong soldate is aan 'n vreemde ruimte blootgestel. Hierdie geografiese oorlogsruimte is tot plek omvorm. Dis 'n ruimte wat deur Suid-Afrikaanse magte (koloniseerders) en die vyand (gekoloniseerders) gedeel word. Vanuit 'n klein tent "iewers op die grens" (universeel is daar baie tente en oorloë soos dié) vra dienspligtiges vrae. Dis strydvrae binne die militaristiese en persoonlike situasie wat verbaal en soms fisies tussen die tente uitgewoed word. Die natuurlike, sterk realistiese dialoog (in Engels en Afrikaans), verwoord in weermagsosiolek die onderdrukte spanning wat opbou:

Lappies:	Dit was 'n ongeluk, man.
Niel:	Accident, my arse. Tell him Kosie.
Lappies:	Jy't bôggeroll met my sake uit te waai (8)

Ruimte kan, soos Viljoen (1999:2) aandui, 'n palimpse van verskillende ervarings van die gekoloniseerde en koloniseerder vorm. Die soldate wil hul eie identiteit binne 'n vyandige ruimte (die hede) rekonstrueer, maar is ook aan 'n ruimtelike verlede verbind.

In die stuk kom die blanke Suid-Afrikaners se voorgeskiedenis, hul politiek en eksistensiële opvattinge soos wat dit in 'n spesifieke ruimte ervaar word, aan bod. Niel se woorde: "The terrs are no problem. You just shoot them" (29) vergestalt die sinloosheid en onverdedigbaarheid van geweld. Openlike protes klink in Niel se woorde : "Killing is killing. Torture is torture, and whether you do it in the name of freedom, there's no difference" (25). Die wagstaan, vrees en verveling groei tot die bestaansvraag oor die sin van die grensoorlog, en 'n bespiegeling oor die sin van die lewe as sodanig uit. Dis 'n eindelose wag op iets (of niks), soos Godot. Die Engelsman Niel sê: "You talk and talk in this place and say nothing. It's like keep quiet for two years"(19). Tyd word reeds in die titel gemanifesteer, want "more" impliseer onsekerheid, en "lang dag" beklemtoon doelloosheid.

Eintlik kan die stuk as 'n mikrososiale studie van die respons van mense in onnatuurlike omstandighede beskou word. Konflik in eie gemoedere en onderling, lê dieper as die oorlogsituasie waarin die groepie ingedwing is. Lappies se magtelose, "Ek sal julle almal kry" (29), releveer ook die onbegrip van elke grensoldaat. As Neil wonder waarom hulle eintlik oorlog maak, bedoel hy: " I don't mean this stupid bloody war, man, I mean people --- living, man --- life" (20). By implikasie beteken dit dat die Suid-Afrikaanse bestel bevraagteken word. Dit is dus, soos Hough (1990:51) dit stel, nie 'n geval van 'n anti-oorlog- of antigeweldbetoog soos in *Sing jy van bomme* (Ryk Hattingh) nie.

3.2.3 *Stille nag*: rassediskoers versus 'n familietwis

Dat die drama deur sy sosio-politieke betrokkenheid deel van die literêre proses was, is duidelik in die tagtigerjare sigbaar. Opperman skroom nie om in *Stille nag* (1989) kommentaar op aktuele sake te lewer nie. Dis 'n teks vir Suid-Afrika in die onstuimige tagtigerjare, tydens 'n periode van politieke pessimisme, toe mense by onvermydelike veranderinge en 'n sosio-politieke oorgangsfase moes aanpas.

Dis 'n kragtige, aangrypende drama wat landwyd met waardering ontvang is. Die feit dat *Stille nag* in 1989 oordadig positief en met staande toejuiging deur teatergangers op die Grahamstad Kunstefees ontvang is, het heel moontlik met die feit te make dat dit oor eietydse, aktuele sake handel. Die stryd in Afrikanergeledere, en veral die Afrikaner Weerstandsbeweging (AWB), is bevraagteken.

Die dramaturg stel 'n hipotese oor die hedendaagse Afrikanerpolitiek en spalk die politieke polariteite binne 'n Afrikanergesin tot op die been oop. Die sielkundige stryd of oorlog midde-in die gesin, staan in teenstelling met die fisiese oorlog in *More is 'n lang dag*. Dis terselfdertyd 'n tweespalt tussen Afrikanernasionalisme en die Nasionale Bevrydingsbeweging. Daar is byvoorbeeld assosiasies met die massamoordenaar, Barend Strydom, die leier van die Wit Wolwe.

Deur apartheidswetgewing is *ras* as kategorie van verskil daargestel. Hierdie verskille of andersheid, word nie deur die gekoloniseerdes bevraagteken nie, omdat die gekoloniseerde kulture as deel van die ons-julle-opposisie, op grond van onoorbrugbare verskille, gekonstrueer is. Binne hierdie rasseklassifikasie in die stuk is daar kontras tussen rasionaliteit en emosie. Die progressiewe broer, Gerhard, streef saam met aktiviste na die vryheidsideaal. In sy alternatiewe weergawe van *Die Stem*, weerklink die bitterheid van die onderdruktes in Suid-Afrika. Dis volgens Gerhard 'n lied "vir dié wie se tonge uitgesny is" (27). Hoewel hy rassisme ondermyn, word die ondermyning van hierdie rassistiese diskoers vanuit die posisie van medepligtige postkolonialiteit gedoen, omdat hy aan die raamwerk van 'n wit groepering voldoen.

Die konserwatiewe broer, Adriaan, heul met rasse-eksklusiwiteit wat met Calvinisme en patriargie geassosieer word. Hy tree met 'n neofascistiese, haatgevulde Afrikaner-Weerstandsbeweging mentaliteit op. Die diskoers van rassebinariteit is aktief. Adriaan se konstruksie van 'n kulturele identiteit vind onder die mantel van Afrikanerskap plaas. Hy glo dat God en die kerk aan sy kant is: "My God het nie plek vir kommuniste en verraaiers nie" (21) en vir die Afrikaner sal daar "'n wit son skyn op 'n wit aarde waarop net wit mense se sweet sal drup" (44).

Daar is 'n intertekstuele verband tussen *Stille nag* en *Die jaar van die vuur-os* ten opsigte van die perspektiefverandering by die Afrikaner meer as vier dekades gelede. In albei dramas is daar tussen die broers van 'n verligte (postkoloniale) en verkrampte (koloniale) sienswyse sprake.

Die dramaturg sluit die tradisionele elemente van die Afrikanerkultuur in. Die pa se patriargale en machowaardes, seksisties en rassisties, hou hy vir 'n Afrikanerman voor. 'n "Kaffer" moet sy plek ken en 'n vrou ook hare (16; 23; 28). Tekens van postkoloniale sienswyses wat verskuif, word bemerk toe die pa se aanvanklike aggressie teen Gerhard, na die dood van Daantjie, na sy konserwatiewe kind (53) oorgeplaas word, en vir die eerste keer kom Antionette in opstand teen haar chauvinistiese man (50).

Die stuk vorm 'n belangrike toevoeging tot die postkoloniale literatuur, deurdat patriargale gesag bevraagteken word. Op vrae wat in die stuk gestel is, kon nie antwoorde gevind word nie.

Die kabaret is 'n genre wat postkoloniaal nuwe uitdagings stel. Die talle definisies wat kabaret alles behels, dui op die lewenskragtigheid van die medium (vergelyk 1.2.2a (ii):30).

3.3 Die Afrikaanse drama as getuie en sosiale kommentator

3.3.1 Die kabaret as verhulde en direkte uitlaatklep

Kabarette as gegewe het tydens die 1997-Klein Karoo Nasionale Kunstefees groot getalle feesgangers gelok. Die gewildheid daarvan is aan die medium se aktuele en satiriese aanslag toe te skryf. Volgens Hutcheon (1989:16, 154, 163) kan ironie, as gevolg van die paradoksale aard daarvan, die dominante diskoers subtiel kritiseer en ondermyn. Die gehoor moet aktief meewerk. Wat die kabaretis oor die wêreld-van-hier-en-nou wil meedeel, dwing die gehoor om daarvan kennis te neem. Dit daag die gebruikelike norme uit. Geen grense is gewaarborg nie.

Die kabaret was nog altyd 'n protesmedium. In tye van sosiale veranderinge verskuif waardes en norme wat met twyfel en onsekerhede gepaard gaan Wim Ibo (1974:10) stel die saak soos volg:

Want de cabaretartiest heeft ons altijd iets te zeggen; wat hij ook doet en hoe hij dat ook doet, hij protesteerd, niet alleen tegen wantoestanden, maar ook tegen wansmaak.

Dit is presies wat Aucamp (*Met permissie gesê* 1980) en Van Heerden (*Lied van die Boeings* 1998) deur middel van respektiewelik beskaafde en onbeskaafde protes wil doen. Hulle kabarette is sensitiewe registreerders van realiteite in die samelewing. Die genoemde twee skrywers kan, op grond van hulle ras, as deel van die koloniserende groep beskou word. Die weerstand kom dus van subjekte wat in 'n sin medepligtig aan dít waarteen hulle protesteer, is.

3.3.1a *Met permissie gesê*: die geskiedenis as basis vir sosiale kommentaar

Aucamp wil die vooropgestelde idees van die teaterganger konfronteer, deur op die maatskaplike bestel van Suid-Afrika te fokus: "sonder versinsel/van verf of tinsel" (47), want hy het dit téén die loue middelmaat en selftevrede kleinburgerlikheid (Aucamp 1984:4). Aucamp se gebruik van allegorie by sy satiriese aanslag, dui daarop dat daar eintlik meer op die spel as "beskaafde protes" is.

Aucamp lewer implisiet kritiek op die Afrikaner. Hy ondermyn die gedagte dat die Afrikaner verhewe is en sluit by die diskoers oor identiteit aan. Die M.C. stel in sy openingsmonoloog die kwelvrae wat in die kabaret opgeneem is. Sy vernaamste funksie, net soos dié van die hofnar in *Die keiser*, is om te spot, te betig en dinge oop te vlek. Aucamp verkies dit om eietydse, sosio-politieke probleme ten opsigte van algemeen menslike sondes uit te wys.

Die taal waarop sosio-politieke diskoerse gegrond is, kan aangewend word om te rebelleer en om as magsbedinger op te tree. Deur die taal, liedjies, woordspelings en musiek, word identiteit ondergrawe. Dit sluit by die literêre kabaret in die Franse tradisie, en sy protes teen burgerlike selftevredenheid en ydelheid aan.

In *Slegs vir almal* (1986:6) bewys Aucamp dat die taal van die kabaretis wesenlik anders as die taal van die gewone teaterkunstenaar is. In die satiriese liedere en dialoog word onder andere sensuur, die verkramptheid binne die kerk en teenoor die literatuur, en Suid-Afrika as prooi van die geskiedenis uitgebeeld. Woorde en sinne is dikwels met dubbele betekenis gelaai en woordspeling is subtiel en kan vir 'n oningeligte leser/toeskouer verlore gaan.

(i) Die liggaam in 'n oorlogsituasie

Die soldaat se geskende liggaam, visueel verbeeld, word postkoloniaal as metafoor vir die Suid-Afrikaanse geskiedenis en politiek gebruik. Dit sluit aan by Gilbert en Tompkins (1996:221) se diskoers oor die liggaam:

The body which has been violated, degraded, maimed, imprisoned, viewed with disgust, or otherwise compromised, has particular relevance to post-colonial literatures and invariably functions within some kind of allegoric framework.

Aucamp (1980:30) meld dat die liedere en dialoog implisiete kritiek op die grenssituasie lewer --- iets wat binne die konteks van die tagtigerjare as taboe beskou is --- en ook op sensuur, verkramptheid in die kerk, vroetelpappies en jong slette, en die Suid-Afrikaner as anachronisme en "prooi van die geskiedenis". Die toonaard en stemming van die lirieke wissel. Aucamp voel verbitterd teenoor diegene wat vanuit die politieke bestel 'n grensoorlog goedkeur.

Die refreine in *Lied van die verminktes* (Aucamp 1980: 31-32) en Jan Celliers se poësie, in byvoorbeeld *Dis al*, waarin die leed van ballingskap in die Anglo-Boereoorlog verwoord word, is 'n skreiende aanklag teen geweld en oorlog. Aucamp sluit hier by die Duitse, literêre kabaret aan. Hy toon sy veragting:

Elders val die lentereëns
 en roep die voëls die more;
 maar hierdie aarde is verhard,
 sy vrugte doodgebore (Lied van die verminktes: 31).

Die drietal verminkte soldate konfronteer via die seremoniemeester, die Afrikaner en die Nasionale Party-politiek. As gevolg van 'n kortsigtige "koloniale" beleid het die soldaat ook 'n *outsider* geword wat in omstandighede buite sy beheer vasgevang is. Hy moet die sin uit die dood haal om te oorleef, daarom die parodie van *Die Stem*:

Nkosi, sikelel' Afrika
 in die lamfer van ons trou
 Bulalani abatagati
 om te handhaaf en te rou. (28).

Dit herinner aan Gerhard se weergawe van *Die Stem* in *Stille nag*.

Met *permissie gesê* onderstreep die feit dat postkoloniale vernuwing die ou bekende middele van die teater binnegedring het. Die teks sal postkoloniaal ter sake bly, selfs al verander die sosiale omstandighede van die spesifieke weerloses na wie verwys word. Agtien jaar later benut Etienne van Heerden ook die kabaret om kommentaar te lewer.

3.3.1b Lied van die Boeings: sosio-politieke kommentaar

Met die tagtigerjare verby, dui *Lied van die Boeings*, wat in opdrag van die KKNK in 1998 geskryf is, op 'n oorgang in die Afrikaanse kabaret. Dis nie meer die Nasionale Party se ondeursigtige apartheidsbeleid waarop die klem val nie, maar op diegene wat nou die land regeer.

Van Heerden situeer sy kabaret in 'n lughawevertreksaal, wat onder andere reis, emigrasie, ontvlugting, afwagting en onsekerheid suggereer. Hiermee word bewys, sê Aucamp (1998:34), dat kabaret, vervlietend soos dit mag lyk, 'n wesentliche bydrae tot die oorgangsliteratuur, wat met politieke spanning, geweld en die ondermyning van vorige regeringsnorme gepaard gaan, te lewer het. Dit is in wese postkoloniaal.

Van Heerden probeer om in die teks 'n metafoor oor die krankheid van die land in te bou. Die Boeing en die gepaardgaande lughawe-atmosfeer dien om die tema van ewige verandering te ondersteun, terwyl die sekvens *Afwiel-donkiekar Suid-Afrika* (1-3) en *Kwela vir Mandela* (4-6) op die onrustige veranderde aard van die land sinspeel. Dis hoorbaar in *Buppie-rap*:

Amandla comrade hallo my bra
 nooit hoef jou kinders weer te vra
 na skole en klere na kos en 'n huis
 want vryheid sal ons die highway na die hemel wys [...] (35).

In die derde nommer van die kabaret, *Ekskuus vir die wals* (7-9), waarsku Van Heerden dat die waarheid ontbloot gaan word, en kom dan die ou regering, die stilswyende aandadiges en die nuwe bestel by.

Vooraf noem Van Heerden die sake van belang: "die post-wittebroodfase in Suid-Afrika" en "die lotgevalle van veral die wit middeljarige Afrikaner-man". Burgerman Hans word 'n allegoriese persona vir Afrikanermanlikheid. Hy is, soos sy naam aandui, *Burgerman*, en in dié sin *Everyman*, *Elkerlijck*. Die twee vrouekarakters bevraagteken die mites van die ou, wit, mansgerigte samelewing.

Die Afrikaner word as bekrompe, patriargaal, 'n onderdrukker van vroue, 'n verkragter van kinders, heerser in die ou Suid-Afrika, en met 'n onvermoë om te kommunikeer, as bron van bespotting uitgebeeld. Hy is 'n bedreigde spesie in die dae van regstellende aksie, en ervaar die vervreemding van sy eie land. Hy voel ontman, 'n geknakte bok. Die eksistensiële angs word treffend in liedjies soos *Wie van ons* en *In stede van die liefde* uitgewerk om universeel uit te kring.

Soos reeds in 2.2.1:48 aangetoon is, het verskillende tydvakke in die geskiedenis die groei van nasionalisme beïnvloed.

3.4 Nasionalisme

3.4.1 Die literatuur beweeg verby die grense van Afrikaner-volksnasionalisme

Die Sestigters het veral deur middel van desillusie en ontluistering met 'n ander oog na nasionalisme gekyk, want dis 'n "konfrontasie met, en 'n ingaan teen 'n bestaande bestel" soos Van Rensburg (1971:177) dit stel. 'n Meer liberale, tolerante nasionalisme, sluit by die veranderde houding aan. Dié houding laat toe dat postkoloniaal oor nasionalisme geredeneer word.

Binne die postkoloniale dramaturgie kan gesien word hoe breed ons volk- en nasionale register is wanneer ware en egte Afrikaners verwydering tussen Afrikaners bring. Dit gebeur veral as dramaturge se boodskap of protes die nasionale volkskarakter aantast. Omdat 'n literêre teks aan sy sosio-kulturele en kultuurhistoriese konteks gebonde is, vind verruiming van perspektiewe plaas. Grense is verskuif en ook oorskry, hiervan is die neiging tot herinterpretasie van die begrip *nasionalisme* tekenend.

Postkoloniaal beskou, is daar in die literatuur dus ook ten opsigte van die begrip *nasionalisme* 'n paradigmatverskuiwing te bespeur. Dis veral merkbaar in die tagtigerjare toe die nasionalistiese Afrikaner 'n "kastratiewe aanslag op sy ideale en identiteit, op sy 'suiwer substansie' as wit Afrikaner" ervaar het (Vermeulen 1992:28).

Dit geld ook vir die tydperk na 1994 toe 'n noodwendige verskuiwing in die Suid-Afrikaanse staatkundige bestel die dramaturgie tot die besef gebring het dat nasionalisme nie beperkend kan funksioneer nie. Omdat nasiewees en nasionalisme onafskeidbaar deel van 'n politieke bewustheid is, kan geredeneer word dat Afrikanernasionalisme 'n volksnasionalistiese en rassistiese karakter aangeneem het.

Die koggelaar (Pieter Fourie 1988), *Bacchus in die Boland* (Bartho Smit 1974) en *Die joiner* (Pieter Fourie 1976) sal binne die raamwerk van die postkoloniale teorie as tekste wat na die diskoers van Afrikanernasionalisme terugskryf, ondersoek word. Die terugskryf van die tekste staan nie in 'n binêre verhouding van hede/verlede nie, maar in die vorm van 'n postkolonialisme waarin die verlede nie heeltemal ondermyn word nie.

3.4.2 Verby is die dae van Superafrikaners

3.4.2a *Die koggelaar*: 'n patriarg word bespot

Die sosio-politieke krisis wat in die tagtigerjare 'n merk op die geskiedenis gelaat het, vind onder andere in *Die koggelaar* neerslag. Die politieke, kerklike en sosiale krisisse veroorsaak dat die siening oor meestersimbole, wat reeds tydens die bespreking van *Nag, Generaal* onder die loep geneem is, in die Afrikanergemeenskap ondermyn word. Pieter Fourie lewer in *Die koggelaar* subjektiewe kommentaar op die Afrikaner in sy misplaaste, nasionalistiese ideologieë. Vanuit 'n Lacaniaanse perspektief kan die tagtigerjare dus as 'n krisistyd binne die wêreld van Afrikanerpolitiek en -kultuur gesien word.

Boet Cronje word deur Hauptfleisch en Steadman (1987:2) as 'n harde man " --- who has claimed the right to live his life according to his personal dictates" beskryf. Hy is deel van die patriargale gemeenskap, waarom die simboliese orde van die sogenaamde Naam-van-die-Vader en sy uitbreiding, Die-Wet-van-die-Vader draai. In sy ontmaskering van die blanke Afrikaner, wat in Boet se selfsug, rassisme en godslastering gesetel is, wys Vermeulen (1992:22) op die botsing tussen die falliese en die kastratiewe, en die opheffing van hierdie konflik deur die farmakoniese.

(i) Mag gekoppel aan rassesuiwerheid

Met Klein-Ben se geboorte word sy geslagsdele met potensie, mag en viriliteit verbind (7,8,19-22). Klein-Ben (die fallus) wat die suiwer bloedlyn moes waarborg, sterf egter in 'n boorgatongeluk. Daar is 'n subtiele suggestie dat, met die dood van die "suiwer" erfgenaam, die toekoms dalk aan Anker en sy kinders sal behoort, daarom wil Boet Knaplat se saad tap en deur kunsmatige inseminasie 'n "meesterteler" word. Hy ignoreer Knaplat se versugting: "Jy het my alles wat ek is, ontnem" (3). Die bloed tydens die bokkapater se kastrering word 'n metafoor van Boet se ontmanning en beteken die einde van sy suiwer bloedlyn. Dit is dus die einde van die sentrum-marge-diskoers.

Boet reageer negatief toe hy hoor dat Anker sy halfbroer is. Dit is 'n aanval op sy wit, Afrikaner-identiteit. Dit was vir Boet onmoontlik om die wit/swart grens te oorbrug en hom van historiese en tradisionele mites los te maak. Boet is behep met wit/kleur/ras en Klein-Ben praat van hulle stamboek wat nou besmet is (59, 60).

Tydens die kroegtoneel (28-32) word Anker op grond van velkleur geklassifiseer. Anker moet selfs sy mond oopmaak, sodat aan sy tandvleise vasgestel kan word wat sy afkoms is. Hierdie aanmatigende houding beduie vanuit Lacaniaanse perspektief dat Boet sy eie tekortkominge ontken. Hy merk Anker as *mindermens*, sodat hy as *meerdermens* substansie kan verkry.

(ii) Die koggelaar se selfbeklag

In sy selfsug en onstandvastigheid in die geloof, is Boet vol verwyte teenoor God. Hy ervaar God as die aggressiewe ander. Die droogte, die grootste kastreerder waarmee Boet in die Koggelkaroo worstel, versinnebeeld die sosio-politieke agteruitgang van 'n volk wat nou vir sy sonde moet boet. As arrogante patriarg voel hy hom die gelyke van God. Hy neem Hom as vennoot in en misbruik die godsdiens om dit in diens van Afrikaneroorlewing en -suiwerheid te stel. Hy stel sy saak soos volg aan Knaplat:

Ja, hy was my God. As jy boer, is jy en jou God saam. Dis 'n persoonlike ding. Hy's soos jou bankbestuurder, 'n soort vennoot, 'n vertroueling --- Dis 'n snaakse ding, maar dis anders. Jou verhouding met God is anders as dié van 'n dorpenaar of stedeling (5).

Die ramspoed op die plaas word 'n politieke, kulturele, godsdienstige en familiekrisis. As Boet besluit dat God met hom spot, en speletjies met hom speel, koggel hy God terug (60). Hy begin op sy regte staan en daag God uit. Mag God sy, die Afrikanergelowige, se bestaan verander? Mag God sy, 'n uitverkorene se geboortegrond aantast? (44) Hy val God, (die Naam-van-die-Vader) aan en verbreek die Wet-van-die-Vader wanneer hy God 'n laaste kans gee.

(iii) Onderworpenes verkry mag

Aanvanklik is Knaplat net "die skaap hier rond" in 'n onderworpe posisie, maar hy beklee 'n magsposisie toe hy, as getuie en kommentator van die Afrikaner se beheptheid met rassessuiwerheid, sy huigelagtige Christelikheid en die ondermyning van die ander se menswaardigheid, die gehoor direk aanspreek. Hy is Boet se alter ego en gewete, sy Mefistofeles.

Knaplat en Anker trek die draadmasker oor Boet se kop, in kastratiewe verband, bespot sy viriliteit en word daarna die koloniseerder. 'n Rassistiese bestel word afgesluit. Eers nadat bloed gevloei het, word 'n nuwe toekomsbeeld vir Suid-Afrika beding, daarom kan Anker aan Knaplat sê: "Saam sal ons die water losboor en die kampe laat volloop" (61). Aan die einde is Knaplat en Anker, die *underdogs*, die mense wat Boet se lyk wegdra (61) en word hulle die oorwinnaars uit die dood van apartheid.

Boet probeer sy selfmoord regverdig (33), maar in Anker se antwoord: "Alles, almal koggel jou glo. Maar jy --- jy is die groot koggelaar! Jy wil God speel!" (55) beskuldig Anker die Afrikaner dat hy die oorsaak van die onreg van apartheid, met die falliese betekenaar van nasionalisme was, wat die Afrikaner tot 'n god verhef het.

Die feit dat die besluitnemers oor die kunste en die N.G.- kerk in die OVS die produksie van die stuk in 1987 gekanselleer het, kan die idee vestig dat die Afrikaner homself nie met sy eie, koloniale selfbeeld wil konfronteer nie. Fourie het baie te sê en hy doen dit met postkoloniale, teatrale mokerhoue.

3.4.2b *Bacchus in die Boland*: baas word klaas

In *Bacchus in die Boland* (1974) tree Bartho Smit in 'n twisgesprek met 'n bedreigde wêreld. Gebeure en omstandighede in die geskiedenis gaan met aksentverskuiwings binne die belewenisse van 'n besondere gemeenskap gepaard. As die werklikheidsbeeld bedreig word, veroorsaak dit, soos in die geval van *Bacchus in die Boland*, 'n krisis (vergelyk Smit 1974:89).

Die stuk verbeeld 'n soeke na identiteit binne die diskoers van die rasseklassifikasies van apartheid. Die binêre opposisies word ondermyn. Die bruin werkers word in teenstelling met die wit subjekte as positief geherklassifiseer. In die rol van spreker-as-satirikus rig Smit hom tot die Suid-Afrikaanse regering en laat sy morele verontwaardiging blyk as hy die tema van ongelykheid in die samelewing deur middel van ongerigte satire aanval.

(i) Die baas se dilemma

Die gesatiriseerde teiken is die koloniale wanpraktykte op die plaas Boland, met Willem Adriaanse, wie se woorde, handeling en optrede "will help define the object of the satire and determine the feelings of the audience toward the object" (Nichols 1971:64).

Willem Adriaanse, wat as tiran en bullebak (8) beskryf word, met falliese betekenaars soos vergestalt as 'n gesagsfiguur en 'n grondbaron, met sy sambok, sterk drank, rewolwer en geweer, vloekwoorde, rassisme en die onderwerping van sy vrou, bedreig die teenswoordige orde.

Hy is die heerser op Boland en dit wil voorkom asof hy homself tot 'n god verhef het, daarom besluit Bacchus: "Ek sal van hom 'n mens moet maak" (8). Hierdie ongelykheid word onderskeidelik deur die satiriese karakters, Bacchus en Willem, bevraagteken.

Om die maatskaplike onreg uit te wys en te vernietig, om, soos Gaier (1967:397) dit stel, "die bedrohliche Wirklichkeit" te besweer, voer die satirikus retoriese maneuvres soos ironie, parodie en onderbeklemtone uit. Hiervolgens werk die aanval deur insinuasie en speel die spelelement 'n rol by die satiriese effek. Smit hanteer die tegniek van spel-binne-die-spel, 'n spel met 'n *Verfremdungseffekt*, met vaardigheid. Willem word deur Bacchus tot ommekeer gedwing, maar die rolverwisseling lei mettertyd tot 'n identiteitskrisis. Op Japie se vraag: "Dink oom Abie hy glo regtig hy's 'n Hotnot?" antwoord Abie: "Ek weet nie meer aldag wat ekself glo nie" (39).

Om die maatskaplike ongelykheid uit te skakel, wil hy in 'n vlag van medemenslikheid 'n groot deel van sy plaas aan sy bruin werkers uitdeel. Sy werkers aanvaar nie sy gulle aanbod nie. Japie verwoord die werkers se gevoel soos volg: "Nee wat, Oubaas, ek sal daai plaas mos maar net deur my gorrel jaag, Oubaas" (62). Dié houding getuig uiteindelik van die ons-hulle-relasie waarin die negatiewe "hulle", in hierdie geval vanweë 'n gebrek aan selfvertroue, deur kolonialisme ingemessel is.

Die fantastiese transformasie van die werklikheid wat poog om vir Suid-Afrika sosio-politieke oplossings te bring, misluk. In Willem se woorde aan Bacchus: "Jy't alles net verder kom bedonder!" (65) en: "Jy sal maar weer moet kom probeer, ou kêrel" (66), skuil fantasie-ironie. Die oop einde dui op dubbelsinnige interpretasiemoontlikhede. Die suggestie dat 'n herhaling sal plaasvind, is postkoloniaal daargestel.

Die lading van *Bacchus* stel genoeg sosio-dramatiese energie vry, dat kortsigtige kritici deur middel van introspeksie skuldig kon voel deur met sensuur daarop te reageer. In die lig van die sensuurropset in die sewentigerjare, die ondersoek na die plek en aard van die teater en die misbruik van die teater vir politieke doeleindes, stel Abraham de Vries (1976:20) dié vraag: "Is die sensuur teen die feit dat 'n boer 'n hotnot word om hom medemenslikheid te wil leer, gemik?" Is Smit se intensie dié van iemand wat in *Bacchus* normatief of korrektief optree, wat wesenlik die geval kan wees, is die satiriese konsep postkoloniaal vir die Afrikaanse dramakuns 'n pluspunt.

3.4.2c Die joiner: 'n Afrikaner-outsider

Die joiner lewer bewys van die uitbreiding van 'n historiese gegewe met die inspelings daarvan op 'n eietydse aktualiteit. Die historiese en kontemporêre problematiek word tematies en tegnies op sinvolle wyse verbind, om die joiner se volks- en bloedverraad as rede vir sy *outsiderskap* te bevestig.

Hoewel Fourie terloops van die politieke protesteater melding maak, soos uit Sarel se woorde: "Duimafdruk en 'n kruisie vir identiteit, maar nie vir die stembriefie nie"(37) blyk, val hy die kerk aan oor die godsdienstige regverdiging van apartheid: "As Dominee, broer Piet en die dorp reg is, dan moes die Here mos vir my en Mina teen die tyd al gestraf het dat die wêreld stink na horing" (22).

(i) Die sondebok se diasporiese verwildering

Sarel, die joiner, word as geïsoleerde en buitestaander in die volle konsekwensies van sy lot uitgebeeld. Om sy ma en ander vroue teen verkragting te beskerm, verskaf hy inligting van die Boeremagte aan die vyand. Dit lei tot die slagting van Bloedfontein. Hy pleeg ook verraad toe hy in 1910 met 'n swart vrou trou en in 1948 vir die verkeerde kandidaat stem.

Volgens nasionalistiese Afrikanernorme moet hy uit die gemeenskap geostraseer word. Hy is die buitestaander wat ontuis in die omwêreld waarin hy hom bevind, voel. Sy soeke na meelewing in die gemeenskap word deur die oudstryders, wat deur Sarel "die brommers" genoem (15) word, se vervolgingswaan gefnuik. Laasgenoemde se veroordeling en gramskap wentel om die datum, 4 Oktober, toe Sarel die eerste keer verraad gepleeg het. Die "afgevaardigdes" skep behae daarin om Sarel te verneder en hom te dwing om sy verraad te bely.

Identiteit is as 'n voorafbepaalde lot ervaar. Sarel se identiteitskrisis word deur die newegeslikte personasies (Sarel 1, 2 en 3) uitgebeeld. Die drie Sarels kan as fasette van een groep, naamlik die Afrikaner, beskou word. Sarel 3 beliggaam die oudstryders, vervolgers en aanklaers, 'n kollektiewe voorstelling van die behoudende Afrikaner wat deel van Sarel 1 en 2 geword het.

Sarel is deur omstandighede buite sy beheer vasgevang. As uitgeworpene moet hy gedurig sy skuld en die minderwaardigheid van sy nageslag bely: "Nie Boere-adel nie, maar Basters, Geelbekke, Hotnots --- Safswartes, Halfnaatjies --- Amperbase" (37). Daarom sê hy: "Die dinge lê nie net veldiep nie --- dit skroei al in die hart --- lê spoeg op die tong" (3). Sarel is egter met 'n nageslag geseën (22), hy geniet goeie gesondheid (30), hy gee aan die koster water uit sy put (7), na sy en Mina se gebed begin dit reën (7), Drieka noem hom 'n held, en nie 'n joiner nie, en vir die eerste keer praat hy oor die verraad van die verlede (30, 32).

In sy briewe aan sy vriend het N.P. van Wyk Louw (1958a: 27) ten opsigte van chauvinisme opgemerk:

Wanneer jy van die engheid van die nasionalisme praat, is dit ongeveer wat jy voel: "Waarom sal ek net een groep mense liefhê? En as dit net een kan wees, waarom moet dit die een wees waarin ek self toevallig gebore is? Waaorm sal my simpatie nie tot alle onderdruktes uitgaan nie?"

Hierdie wanbalans word in *Die Joiner* gevind. Postkoloniaal bevraagteken die dramaturg wel die wese van Afrikanerskap.

In die diskoers van bevoorregting word die Afrikaner se verlede en hede aan die konsekwensie van dominansies oor die onbevoorregte groep gekoppel. Hierdie dominansie word onder andere deur die diskoers oor grond bevestig. Ashcroft e.a. (1989:8-9) verduidelik die betrokkenheid met plek, grond en misplasing soos volg:

It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place.

3.5 Grond en plek as simbool van identiteit en sekerheid

Ten opsigte van die relasie grondbesitters/grondloses kan aanvaar word dat die Afrikaner, wat eienaarskap van 'n sekere stuk grond bekom het, 'n sekere verhouding met die grond aangeknoop het (vergelyk Nuttall 1996).

Daar sal vasgestel word in hoeverre die drama in *Donkerland* (Deon Opperman 1996), *Vrygrond* (Charles Fourie 1994) en *Die van Aardes van Grootoor* (Pieter-Dirk Uys 1979) daarin kon slaag om die ruimte en grond as medespeler, en nie as 'n middel van die geskiedenisverloop nie, te laat funksioneer.

3.5.1 *Donkerland*: die Afrikaner-in-wording

(i) Grond en mag as leitmotiv

In die diskoers oor grondbesit word die Afrikaner se verlede en hede aan die konsekwensies van mag gekoppel. Verskeie geslagte Afrikaners vestig hulle vanaf 1838 tot in die postapartheidsera op 'n plaas in Zoeloeland. Die pen waarmee De Witt sy besitreg, sy Kanaän, afbaken, is 'n bewys van Afrikanernasionalisme. *Donkerland* sentreer om die tema van die bloed-en-bodem-filosofie. Die soeke na 'n stuk aarde, 'n bestaan (25, 100), is ook die soeke na heerskappy. Dis ook 'n pad van konfrontasie wanneer die strewe in jukstaposisie ontaard. Loren Kruger (1999a:127) haal Graver (1997) aan wat die konflik soos volg saamvat:

Opperman transforms the history of his people from a heroic tale of righteous battles and triumphs to a series of conflicts --- first with an English enemy they cannot conquer and then with black compatriots whose humanity they refuse to recognize.

Die kwessie van eienaarskap en "behoort aan" die grond, word deur J.M. Coetzee (1988:110) bevestig en deur Pieter verwoord: "Om Donkerland te verloor, is 'n erger dood as 'n koeël deur die hart" (69). Vir hom is grond van meer waarde as nasionalisme en nasieskap. Klein Piet ag "'n stukkie grond waarop hulle vir niemand hoef baas te sê nie" van groter belang. Vir hom is daar net een Republiek waarop 'n man kan staatmaak: "'n stukkie aarde wat hy sy eie kan noem" (93, 100) en hy wil nie van die grond aan 'n swartman afstaan of dit verdeel nie (80). Ook wil Arnold sy grond "vir geen kaffer gee nie" (154). Hierdie besitreg op grond is in die siening gesetel dat dit 'n godgegewe taak is, maar dit word deur die karakter, Mtonga, se woorde, dat die land nog eendag aan die swartman sal behoort (144), ondermyn.

In die verhouding Afrikaners (ons) met die ander (julle), ervaar die Afrikaner homself as patriarg en nasionalis, maar nie as onderdrukker nie (93, 100). Pieter de Witt ontken sy aandeel aan 'n multikulturele volk ná sy seksuele verbintenis met Meidjie. Dis ironies dat dit 'n verkrachte *ander* is wat die voortbestaan van die geslag De Witts verseker.

In die postkoloniale teater word voorheen aanvaarde kulturele merkers ten opsigte van die relasie grensboer/inheemse vrou ondermyn (Gilbert & Tompkins 1996:206). Die Afrikaner se lot is nou met dié van die gekoloniseerdes ineengestremel.

(ii) Identiteit verknoop aan grondbesit

Die familieplaas veral, is vir die inheemse volke 'n simbool van koloniale indringing (Orkin 1991:59-60). Die persepsie is geskep dat identiteit gelykstaande aan grondbesit is. Deur hulle grond te vat, is die inheemse bevolking se eie geskiedenis ontken en is hulle van 'n identiteit beroof. Opperman wysig die nuanses van die postkoloniale diskoers. Die Afrikaner se identiteit en die siening van territoriale gebondenheid word gerekonstrueer en heroorweeg.

Die drama beredeneer die Afrikaner se hantering van sy oorlewingsvrees en soeke na 'n eie identiteit. Met N.P. van Wyk Louw se half swartgallige siening oor volkwees: "Die hele wording van 'n klein volk is 'n waagspel. Tussen die groot magte moet hy opkom soos 'n plantjie tussen die pote van die grootvee opkom" (*Donkerland*), beweeg die stuk in die rigting van fatalistiese denke. Die Afrikaner kry nou 'n sinnebeeldige besef van vernietiging. Uit hierdie oordeel kan die besef groei dat die Afrikaner die uitdaging sal en kan aanvaar, dat hy deel van Afrika is, want na Arnold se droom, kyk die swartman hom in die oë: "Kaffer en Boer loer vir mekaar oor 300 jaar se misverstand en verraad en verdriet" (156).

Die Afrikaner is in die teks die onregmatige besitter van die land, en is tot ondergang en vergetelheid gedoem, want:

... ons is net tydelik hier. Die wiele van Afrika draai stadig ... stadig, maar so seker soos die dood, en eendag ... ééndag sal daar net 'n verbrokkelde stapeltjie klippe oorbly, getuie van 'n klein strepie mensdom, verlore in die gras van Donkerland (157).

Betekens dit dat niks in Afrika behoue bly nie? Sou al wat van die Afrikaner en sy ras gaan oorbly, net 'n voetnoot van die geskiedenis wees? Indien wel, beland Opperman in 'n tipe neokoloniale diskoers, omdat die sentrum-marge-relasie dan omgekeer word.

Opperman draai nie doekies om oor die Afrikaner se geskiedenis nie. Dit is asof hy daarmee wil saampraat met diegene wat nie die gevestigde geskiedskrywing wil aanvaar nie. Terselfdertyd wil hy ook nie die geskiedenis afskryf of misken nie. Opperman (1996b:15) beskou homself as 'n volksanger "wat in die tradisie van die 'bards' van ouds die geskiedenis van die Afrikaner besing". Hy vertel die waarheid soos hy dit sien. Hy wil aan die gehoor wys "so is dit dan", as hy "die lied van die Afrikaner met al sy goed en kwaad, sy eerbaarheid en oneerbaarheid" besing. As verweer teen Botha (1996:62) se kritiek dat Opperman die Afrikaner te eensydig as verkrampde, patriargale magsfiguur uitbeeld, meen die dramaturg dat hy die Afrikaner "te veel vergewe het, dat (hy) te veel tyd aan sy **redes** vir sy brutaliteit en hardkoppigheid in die drama gegee het" (oorspronklike vetdruk).

Die drama skud bagasie uit. Die Afrikaner kon nie sy eie spieëlbeeld miskyk nie, en hierdie katarsis sny postkoloniaal dwarsdeur verstarde, koloniale ideologieë. *Donkerland* sluit by *Vrygrond* aan, deur die wysiging van die nuanse van die postkoloniale diskoers oor grondbesit.

3.5.2 *Vrygrond*: almal plak op God se grond

In *Vrygrond* kom die koloniale diskoers van apartheid, die kwessie van ras en klas, in samehang met grondbesit, in gedrang. Die stuk kan wel binne Mishra en Hodge (1993) se opposisionele diskoers gelees word, as in gedagte gehou word dat gemarginaliseerdes weerstand teen historiese bevoorregting toon.

Fourie benader die kwessie van grondbesit vanuit 'n gans ander hoek. Pagtersgrond en die apartheidsideologie verkry 'n nuwe dimensie. Die aarde/grond is belangrik. Die mense moet op die aarde/klei waaruit hulle geskape is, gaan plak. Die (koloniale) vraag wat hulle moet saamdra, word sinoniem met knegskap.

Toe die Carnegie-verslag oor wit armoede verskyn en die lot van meestal Afrikaners versag het, het die omvangryke swart armoede nie aandag gekry nie. Die nageslag van Gam moes help bou aan die wit Afrikanerkoninkryk. In hierdie onderworpe posisie, sonder enige eiendoms- of politieke reg, vind die karakters se sin vir verankering uitdrukking in die tydelike ruimte van 'n plakkerskamp.

Grond word as simbool van identiteit en vryheid binne Afrikanernasionalisme, in die stuk uitgewerk. Ook die plakkers het 'n versugting na grond: "...sonder grond onder onse voete is ons niks! Niks nie!" (2). Terence glo "dis ons grond dié", maar Florrie is realities: "Julle bly op ander mense se grond" (6, 7). Plakkerskampe is egter ongedefinieerde areas. Dis plekke wat nie bestaan nie. Dis 'n ruimte van inperking en koloniale onderdrukking. Dis 'n metafoor vir die Suid-Afrikaanse werklikheid waar narratiewe 'n aanklag teen die miskennis van menswaardigheid is.

Op 'n vraag van Charl Blignaut (1992:28) of *Vrygrond* polities relevant is, antwoord Fourie: "It's a play without a message. I'm not a propagandist, I'm a playwright. I suppose what I'm trying is to create an awareness." Hy beweeg dus weg van die protesteater, bring vernuwing, doen weg met stereotipes en verbeeld komplekse, menslike karakters binne kontemporêre konflik. Op 'n nuwe, postkoloniale, wyse dra die dramaturg 'n uitgeworpe samelewing se geestelike ingesteldhede aan die leser en toeskouer oor.

Die leser/toeskouer kan die mimetiese ruimte, wat met die sosio-kulturele omstandighede van die plakkers, te make het, onderskei. Teen 'n politieke onlusagtergrond verloor die familie hul huis na oproer en brandstigting. Dit verkry 'n tematiese, metaforiese en simboliese betekenis. In gesprek met Lancelot Roux (1992:33) verwoord Fourie die verhouding plek-ruimte in *Vrygrond* soos volg:

We are all squatters on God's earth. [...] [...] The Afrikaner's obsession with land, as portrayed in for example Reza de Wet's *Diepe Grond*, strikes one as absurd when you really get thinking about the transcendence of life.

Sy werk laat 'n mens aan die realisme van Athol Fugard en P.G. du Plessis dink. Hoewel sosio-polities nie meer so aktueel nie, omdat daar oral plakkerskampe is, verwys Louw Odendaal (1998:162) na *Vrygrond* wat die realisme van die problematiek van 'n plakkersgesin blootlê, en "tog die lot van hierdie laagste van die 'underdogs' skrywend blootlê". Fourie skryf dus as medepligtige, postkoloniaal terug teen die sentrum-marge-relasie en die koloniale apartheidsbestel.

3.6 Grondbehepthheid

Pieter-Dirk Uys speel as skerpskertser en satirikus met sy revues en dramas 'n betekenisvolle rol in die ontwikkeling van die postkoloniale drama. Ian Ferguson (1977-1978:86) beskryf Uys as 'n dinamiese dramaturg en sy belangrikheid "for the present, lies in the original use he makes of South African idiom and the fearless expression of his ideas and beliefs about South Africa". Daar is min mense wat die Suid-Afrikaanse parlement kan wys wat om nié met 'n piesang en 'n kondoom te doen nie, en dan 'n staande applous daarvoor kan kry, maar, soos Christine Whitehouse (2001:71) verduidelik: "But political satirist and provocateur Pieter-Dirk Uys did just that with a special parliamentary performance of his one-man show *Foreign Aids* earlier this year". Met dieselfde satiriese aanslag loods hy 'n aanval op die Van Aardes (die Afrikaner) se behepthheid met grond.

3.6.1 Die Van Aardes van Grootoor: hulle klou vas aan hulle aarde/grond

Glenn (1992:80-90) verwys na Uys wat in *A kiss on your koeksister* (1990) die Afrikanernasionaliste, as mense, wat vir te lank Christelikheid en demokrasie met apartheid, leuens en gryplus besoedel het, uitbeeld. Dit is, volgens Uys, die rede waarom die Nasionale Party sonder skroom op enige stuk grond aanspraak maak.

'n Diskoers oor grond, erfgrond in hierdie geval, gekoppel aan nasionalisme en rassisme, vorm die handeling in *Die Van Aardes van Grootoor*. Twee susters probeer om hul erfplaas, Grootoor, uit die kloue van 'n Engelse skuldeiser te hou. Die een suster besluit om haarself en die plaas in die lug op te blaas, voordat sy dit aan 'n swarte oorgee. Vergelyk *Donkerland* waar Klein Piet nie sy grond aan 'n swartman wil afstaan nie (80). Dis ook die geval met Arnold (154).

In 2003 is die *Van Aardes* ietwat verouderd. Wat die mense in die laat sewentigerjare snaaks gevind het, het waar geword en is nie meer komies nie. Destyds was die satire onskadelik en eenvoudig, maar vandag sou dié soort humor as kras en onryp beskryf kon word.

Uys sien Afrikanernasionalisme, met al sy grootdoenerigheid en opgesmukte pretensies, as billike spel, en daarom steek hy in *Die Van Aardes van Grootoor* die draak met die "heilige" simbole van die Afrikaner: die samelewing, politieke bestel, sedelike en morele waardes, preutsheid ten opsigte van seks, die Afrikaner se trots op sy herkoms en tradisies, sy liefde vir die grond, en sy skynheiligheid en selfgenoegsaamheid. Homoseksualiteit, maagdelikheid, onwettige swangerskappe, waansin, transvestie en ontrou is nie meer verbode temas nie, maar dien as metafoor vir die verval en hipokrasie van die Afrikanervolk. Die lot van die Van Aardes en dié van die Afrikaner en die Nasionale Party, blyk dieselfde te wees. Dié allegorie blyk die verval en verrotte karkasse van Afrikanernasionalisme te wees.

Toe die stuk die eerste keer in 1977 in die Baxter-teater opgevoer is, het die dramaturg ook onder die Publikasieraad deurgeloopt. Byna tien jaar later is die stuk as 'n klassieke, Afrikaanse drama aanvaar. Uys se vermoë om met sy volk die spot te dryf, beteken dat hy die Afrikanervolk nie meer op 'n troontjie plaas nie. Dit is dus 'n postkoloniale, demitologisering van die begrip *Afrikaner*.

Vanaf republiekwording tot aan die einde van die sewentigerjare is wit, hegemoniese mag gekonsolideer, en bring dit 'n verskerpte stryd tussen Afrikanernasionalisme en swart aspirasies mee. Geforseerde verskuiwing (soos die skoonmaak van Sophiatown in 1955, toe mense na Soweto gedwing is) en die daarstelling van geografiese grense, veroorsaak diasporiese ontwrigting en misplasing.

3.7 Diaspora

3.7.1 Gedwonge verskuiwings ter wille van Afrikanereksklusiwiteit

Die term *plek* word binne die postkoloniale diskoers deur Ashcroft e.a. (1995:391-2) as 'n komplekse interaksie tussen taal, geskiedenis en omgewing beskou. Deur die geskiedenis van koloniale onderdrukking word in die opposisionele, postkoloniale diskoers na verlore, verbrokkelde identiteit gesoek. Hall en Du Gay (1996:2) beskou gefragmenteerde identiteite as 'n proses van wording en syn.

Die postkoloniale diskoers van plek en misplasing (Ashcroft e.a. 1989:9) sluit by die konflik oor vervreemding, ontheemding en identiteit aan. Vrae oor wortels en oorsprong, kwel volke dwarsoor nasionale en interkontinentale grense. Hierdie proses kan kreatief wees, as dit herontdek en herinterpreteer. Die ruimte as narratief van misplasing waarna Hall (1994:402) verwys, herskep " ... the endless desire to return to 'lost origins', to be one again with the mother, to go back to the beginning".

Die ervaring van diaspora in opposisie tot nasionalistiese perspektiewe word in die ons-julle-diskoers weerspieël. As dit op gedwonge verskuiwings in Suid-Afrika toegepas word, kan aansluiting by R. Radhakrishnan (1993:762) se beskrywing van die diasporiese stemme gevind word:

Among the many heated dialogues that are taking place under the tentative aegis of post-colonialism, there is none more frustrating than the exchange between "diasporic" and "resident" voices. The exchange invariably centers around questions of authenticity and perceptions of "insideness" and "outsideness".

Bartho Smit (*Die verminktes* 1960b/1976) en Adam Small (*Kanna hy kô hystoe* (1983a), *Joanie Galant-hulle* (1978) en *Krismis van Map Jacobs* (1983b) verwoord die ondraaglike verskuiwings, vervreemding, verlies en misplasing waarna Bhabha (1994a:226-7) verwys. Die gemarginaliseerders se geografiese, fisiese en psigologiese verwildering word tematies, struktureel en stilisties uitgebeeld. Die dramaturge praat, soos Toni Morrison (Gyssels 2001) verduidelik, namens die gemarginaliseerde stemme se "unspeakable thoughts unspoken" en die "unpronounced, unsaid, unspoken".

3.7.1a *Die verminktes*: uitgeskuif na die marge

Smit het nie gehuiwer om stekelrige sake in sy werk aan te raak nie. In *Die verminktes* val hy die gevolge van apartheid, wat op die simptome en nie op die stelsel self gemik is nie, aan. Hy wou die vooroordele van rassesseiding oorsteek en dit raak 'n ondersoek na Afrikanerskap. Hy konfronteer die sondes van die vaders: sosiale bekrompenheid, politieke ambisie en die feilbare, Christelike waardes.

Die feit dat die stuk eers in 1977 professioneel opgevoer is, kan 'n aanduiding wees dat die samelewing Smit se postkoloniale verset teen die onwaarheid in 'n verworde wêreld, en die mens se worsteling om belydenis van skuld af te lê, wil ontwyk.

Met die hantering van die tema *rassesuiwerheid* val die klem op die ontstellende afmetings wat oortredings van die Ontugwet aangeneem het. Die gemeenskapsdruk, vanweë die apartheidsideologie, het tot die slagoffer, Frans, se verwerping uit die gemeenskap gelei. Cope (1982:145) som die situasie soos volg op:

Out of such group attitudes, long engrained by history, arose the bathos of apartheid. In the 'twenties' and 'thirties' the taboos on sex and marriage across the colour line were largely customary; in the 'fifties' and 'sixties' they were the law of the land, bringing into the family, the private home, bedroom and bed the hand of the police.

In die teks fokus Smit op die diskoers van diaspora waarin herinnering, kultuurverlies en disoriëntering inskribeer is. Bart Harmse wil sy seun, met die onsuiver bloed in sy are, om morele redes, wegsteek. Hy dwing hom om na Europa terug te keer. Frans moes sy herkoms vergeet, maar die regressie na sy verlede deur middel van terugflitse en droombeelde, toon hoe sterk die verlede in hom leef. Hy wou deur herinneringe op sy kulturele wortels, om in 'n vreemde land sy eie identiteit te herontdek, fokus (Balme & Carstensen 2001:35). Hy wou afwesige insidente uit die verlede deel van die hede maak. Hy onthou in 'n droombeeld hoe Harmse hom by sy ma kom haal het. Toe is hy, ("n klein skurwepootaap") na 'n nuwe, vreemde wêreld uitgelei (1, 62).

Oorsee word hy 'n buitestaander, 'n tweedehandse burger. Sy ma bevestig dié wete: "Maar ons wêreld is nie meer jou wêreld nie" (17). Die woorde is 'n toespeling op die verset wat as gevolg van 'n begrensde bestaansreg in Frans gekweek is. Frans het probeer aanpas, maar soos Floya Anthias (2001:622) dit stel:

... even where individuals adopt some of the cultural traits of the new society, they may remain marginalized and be seen as 'strangers'.

Frans hunker na sy eie, bekende ruimte. As Frans na sewe jaar terugkeer, sê hy: "Dis my land hiêrdie. Ek het reg om hier te wees" (1976:8). Wanneer Harmse met Frans oor laasgenoemde se terugkeer praat, verwys hy na die grense wat deur die mens tot tralies of skanse gemaak kan word (32). Frans weier om die grense te erken. Hy weet van die byna paranoïese vrees by die Afrikaner vir swart binnedringing. Hy bevestig:

Ek dra die swart kiem in my --- julle is bang --- as julle een melaatse inlaat, sal hy julle hele klein wit stadjie in Afrika besmet. Maar julle het hom lankal ingelaat --- julle stad is lankal besmet. Julle is lankal 'n bastervolk --- (57).

Frans is verplig om buite te bly, "waar 'n baster hoort" (56-57). Hy is aan 'n onverdraagsame gemeenskap, 'n aggressiewe ruimte, uitgelewer, en sy hele lewe word 'n bestaanskrisis. Hy is 'n nonidentiteit. Soos in S.V.Petersen se *Die enkeling*, stry Frans binne 'n onsimpatieke ruimte om waardigheid, aanvaarding en respek. Hiermee stem Clifford (1994:318) saam:

In diaspora experience, the copresence of "here" and "there" is articulated with an antiteleological (sometimes messianic) temporality. Linear history is broken, the present constantly shadowed by a past that is also a desired, but obstructed, future: a renewed, painful yearning.

3.7.1b Kanna hy kô hystoe: 'n outsider in 'n niemandsland

Frans Harmse (*Die verminktes*) het besluit om terug te keer, maar Kanna wou/kon nie terugkeer nie: "Toe kom Kanna nie weer trug nie ..." Makiet bevestig dié besluit: "Nie, toe kom Kanna nie weer trug nie" (49). Die temas van vertrek en terugkeer word deur Noyes (1997:22) soos volg saamgevat:

Two of the favourite narrative devices of belonging are departure and return from a specific group and place.

Soos in die geval van Frans, is Kanna se persoonlike ervaring van ruimte 'n bepaler van identiteit. Sy geografiese ruimte is tydens sy weggaan en terugkeer met kulturele betekenis vasgelê en tot plek omvorm. In Suid-Afrika is hy 'n gekoloniseerde. Oorsee is hy bevry van hierdie stigma. Hy word deur die verlede gekonfronteer, maar rekonstrueer in die hederuimte 'n nuwe identiteit. Deur Suid-Afrika te verlaat, ondermyn hy die koloniale diskoers van binariteit.

Kanna wil dadelik na Makiet se begrafnis huis toe gaan (70). Weggaan van die “hys” beteken terug by die “huis”. As hy terugkom, vind hy 'n negatiewe wêreldbeeld en sosiale orde. Bly hy, sal hy homself vernietig. Gaan hy weg, ervaar hy deur sy gewete ook 'n vorm van vernietiging. Kanna se stryd kan universeel as die tragiese konflik tussen regte en verkeerde beslissings gelees word: óf hy bly tussen sy versukkelde mense, wat hy die *darned silly people* noem (16), óf hy skakel by ontwikkeldes, sy diaspora, in om dan ironies, die apartheidsindroom te demonstreer.

Dis vir Kanna 'n stryd om vereenselwiging, 'n stryd om êrens te hoort, 'n *huis* of 'n *hys*. As gevolg van die tweespalt tussen die “ek” en die “ander ek”, het hy ontwortel. Die fisiese afstand was veral 'n manifestasie van 'n geestelike afstand tussen hom en sy mense. Sy innerlike konflik word deur individuele en gemeenskapsdruk vererger. Hy is 'n slagoffer van die ons-julle- apartheidsbestel, of kolonialisme, en staan in 'n gemarginaliseerde verhouding tot die dominante tradisie.

3.7.1c Joanie Galant-hulle: verstrooiing binne vasgestelde grense

Verskuiwings het in die naam van orde en vrede geskied, omdat aanvaar is dat mense verskillend en daarom onversoenbaar is. Die ander ervaar die vervreemding van hulle grond/plek, en dit lei tot 'n proses van hoop tot wanhoop en veragterliking. Die mense word swerweling (vergelyk *Boesman en Lena* (Fugard 1973)). Dis 'n aantyging teen die Groepsgebiedewet, teen die politieke bestel wat apartheid goedpraat. Dis 'n aanklag teen die hele blanke gemeenskap.

Small se werk het getuie van die diasporiese verwildering van die armes geword. 'n Huis, sekuriteit en vastigheid is van belang. Die mense is uit “die wittes se Woodstock”(26), na 'n “council flat”, 'n plakkershut verskuif, en Joanie na 'n gestig vir kranksinniges. Joanie vra: “Waarnatoe? ... Meneer ... Waarnatoe ...” (11). Dis soos Sally in *Political joke* (Peter Snyders 1983), wat 'n gevoel van depressie ervaar en binne die “political joke” van menswees, van die vloek van *outsiderskap* vasgevang is. Die eertydse gevoel van sekuriteit word vir 'n onbekende, feitlik identiteitlose ruimte verruil. Ten spyte van haar geknakte identiteit, bevestig Joanie aan die einde: “Ek is --- Joanie Galant.” Die stuk eindig in 'n sirkelgang waar dit begin het.

Dis dieselfde stuk skande, soos in *Kanna hy kō hystoe* (Small), maar met dié verskil: Joanie moes bly, maar Kanna het weggebreek en uit eie keuse oorsee verskuif. Joanie se dood kan simbolies as 'n “postkoloniale” tuiste vir uitgeworpenes gesien word, waar die sentrum-marge-relasie nie meer geld nie.

3.7.1d *Krismis van Map Jacobs: op soek na identiteit*

Map ervaar 'n gevoel van tuisloosheid. Hy is ontwrig en behoort nêrens nie. Hy dobber ankerloos rond, hy is 'n "no-hoper". Sy tatoeëermerke identifiseer hom: "Cause hulle kan sién waarvandaan jy kom, jou history is op jou arms, op jou lyf, op jou nek, op jou gesig even --- jou history en jou geography, jou --- alles!" (43) La Guma som Map se situasie op: "Allerhande merke, like, to identify himself! Daai's wat 'n man doen as jy desperate is, in 'n plek soes dié." (48) En "So ons ammal soek 'n identity, 'n direction --- Kyk maar Map Jacobs se tattoos, man --- daai's 'n search vir identity!" (49)

In die saamgooi van verskillende mense binne die *township*, die marge, voel Map vervreem van sy eie menswees. Sy identiteit word deur die politieke opset verwring. Hy wil soos La Guma sê: "Jy moet tog iewers belong, belong! Somewhere moet jy darem iets kan identify moet jouselwers --- en jouselwers same met iets!" (48) Map besef dat die *township* ook 'n tronk is (vergeelyk Laguma se opmerking: " ... Group areas, ha! More like prisons, big bloody prisons!" (47) Dié uitlating herinner aan Styles se woorde in *Sizwe Bansi is dead* (Fugard e.a. 1978) as hy sê: " ... put a man in a pondok and call that Independence? --- Ciskeian Independence is shit" (31). Soos Map, moes Styles ook sy trots, manlikheid en identiteit prysgee.

Map soek na ontsnapping uit sy misrabele tweedeklasbestaan. Sy frustrasie lei hom na 'n bendelewe. Map se verwerping, ontwrigting en ontworteling is emblematies van dié van sy hele gemeenskap, en word in Blanchie se woorde vergestalt: "Johnnie --- wat het van ons geword?" En hy antwoord: "Alles --- en niks --- Blanchie" (55).

Adam Small beskryf, in 'n gesprek met Heindrich Wyngaard (1996:7), sy werk as betekenisvolle protes, selfs as 'n profetiese noodsaaklikheid, en sê dat dit oor die jare, tot veranderings in die land bygedra het. Die onregverdigede waaroor dit alles gegaan het, het ten hemele geroep, maar mense wou nie úitpraat nie. Vir hom is dit noodsaaklik dat Afrikaanses weer moet begin werk, met N.P van Wyk Louw se begrip van 'n "oop gesprek".

Adam Small se betrokkenheid by die apartheidsverlede kan as 'n vorm van postkoloniale, intellektuele geskiedskrywing gelees word. In die verset teen die koloniale, binêre bestel, lewer Small 'n eiesoortige bydrae tot die postkoloniale literatuur.

3.7.1e Voormalige koloniseerders ook verstrooi

Tien jaar na republiekwording was armlankes 'n verborge aspek van die samelewing, 'n marginale minderheid. P.G. du Plessis beeld in *Siener in die suburbs* (1971) mense uit wat in sinkkrotte en semi's hulle dae met drank, seks en weddenskappe verwy. Die mense se sentrale stryd, wat in die soeke na 'n lewensvatbare bevestiging van die self gelokaliseer is, kan in terme van die diskoers op soek na identiteit gesien word.

Die versetmotief impliseer hier 'n opstand teen die bestaande orde. Dis soos Tiemie wat van geweet wil wees en "nie (wil) vrek soos 'n hond nie" (26). Haar opstand bereik 'n hoogtepunt as sy vir Jakes sê: "Ek wil nie 'n tang hê nie. Ek kan kots van julle almal. Maak my vrek, jy sal my nie hier hou nie" (54). Min mense was bewus van die verarmde, versukkelde en gefrustreerde groep armlankes se bestaan in *People are living there* (Fugard 1983).

Hier kan ook na die dramaties verwerkte *Triomf* (Marlene van Niekerk 2003) verwys word waar mense in 'n subkultuursituasie vasgevang sit. Die armlanke Benades het "net brandewyn en coke, brood en polony en mekaar ..." (soos in die KKNK se programnotas aangedui). Hulle leef soos die "second-hand Smits of Valley Road" (*Hello and Goodbye* Fugard 1980).

Die afbakening van groepsgebiede was 'n onaanvaarbare, koloniale, realiteit. Anthony Cohen (1993:206) sê:

Displacement from the land is thus wounding in multiple ways. It deprives indigenous people of their means of subsistence and of their self-sufficiency. It deprives them of their symbolic resources, whether these are sacred places or cherished skills. It deprives them of their characteristic knowledge for, once removed from the land, this rapidly disappears and transforms them from masters of their own environment into childlike naiveté in somebody else's, plunging them into a demeaning tutelary relationship.

Samevatting

Opmerklik in dié hoofstuk is die gewilligheid om geskiedenis, die verlede, te herskryf. Deur die geskiedenis opnuut vanuit 'n postkoloniale perspektief te benader, kan dit 'n katarsis tot gevolg hê, wat ons in staat stel om die geskiedenis met 'n oop gemoed te benader. Etienne van Heerden sê in *Die Stoetmeester* (1993:269): "Iets het oor die gesig van die geskiedenis geskuif; 'n skaduwee só dwingend dat, as ons terugkyk op ons verlede, dit ineens anders lyk. Ons verlede word nou dag ná dag herskryf."

In hoofstuk 4 word identiteit binne die konsep van 'n opposisionele postkolonialisme in die Afrikaanse drama ondersoek. Deur postkoloniale terugskrywing kan identiteit binne die binêre opposisie ons-julle, die verruiming van Afrikanerskap, kulturele wisselwerking en genderidentiteit getakseer word.

HOOFSTUK 4**GETAKSEER: INDENTITEIT**

<u>4.1 Afrikaneridentiteit gegrond op nasionalistiese beginsels</u>	115
<u>4.1.1 Donderdag se mense: 'n gewaande subtekstuele omwêreld</u>	115
<u>4.1.1a Waarnemersblikke tussen sentrum en marge</u>	116
<u>4.1.1b Geestelik ontwrigtes se hunkering na sielerus</u>	117
<u>4.1.2 Laaste middagmaal: 'n kwessie van rassesuiverheid</u>	118
<u>4.1.2a Landswette beïnvloed identiteit</u>	119
<u>4.2 Kleinburgerlikes vasgevang in 'n koloniale staatsbestel</u>	120
<u>4.2.1 Die rebellie van Lafras Verwey: 'n kleinburgerlike in 'n groot omwêreld</u>	120
<u>4.2.1a Weerstand teen die kultuur van mag</u>	120
<u>4.3 Afrikanerpsige blootgelê</u>	121
<u>4.3.1 Diepe grond: plek en grond as simbole van vastigheid</u>	121
<u>4.3.1a Identiteitsvorming verwring</u>	122
<u>4.3.1b Die geskende liggaam as bevrydingsimbool</u>	123
<u>4.4 Kultuurwisselwerking as 'n krag</u>	124
<u>4.4.1 Don Gxubane onner die Boere: konstrueer 'n nuwe identiteit tussen die Boere</u>	124
<u>4.4.1a Don Gxubane trotseer die Boere</u>	125
<u>4.4.2 Political Joke: 'n kroeggesprek rondom identiteitskrisisse</u>	126
<u>4.4.3 Political Joke 2 (Daai's nou politiek!): is daar 'n "bruin" identiteit?</u>	127
<u>4.4.3a 'n Geding met die taal</u>	129
<u>4.4.4 Die rol van stories in die konstruksie van identiteit</u>	131
<u>4.4.4a Skroot : 'n swartvrou se herinneringe</u>	131
<u>4.4.4b Vatmaar: 'n Kleurlingman se onthou</u>	133
<u>4.5 Rekonstruksie van genderidentiteit</u>	134
<u>4.5.1 Kombuisblues: 'n geskarrel om 'n gekneusde identiteit te heel</u>	135
<u>4.5.1a Lyftaal versus geweld</u>	135
<u>4.5.1b 'n Soeke na iets wat sin maak</u>	136
<u>4.5.2 Koffer in die kas : beswering van vrees- en skuldgevoelens</u>	137
<u>4.5.2a 'n Kaskommunikasie misluk</u>	137
<u>4.5.2b Marge word biegoor vir sentrum</u>	138
<u>4.5.3 Mis: 'n smal, misweg lei na 'n breë sirkusweg</u>	139
<u>4.5.3a Ruimtelike misplasing</u>	139
<u>4.5.3b Afrikanerrigiditeit knou identiteitsgroeï</u>	140
<u>4.5.3c Bevryding deur betowering</u>	140
<u>4.5.4 Ek, Anna van Wyk: 'n Afrikanervrou se ondergang</u>	141
<u>4.5.4a 'n Stem vlek identiteit oop</u>	141
<u>4.5.4b Bemagtiging deur wraak</u>	143
<u>4.6 Homoseksualiteit</u>	144
<u>4.6.1 Sjampanje vir ontbyt: 'n Kersontbyt loop skeef</u>	145
<u>Samevatting</u>	147

HOOFSTUK 4

GETAKSEER: INDENTITEIT

Die begrip *identiteit* is moeilik definieerbaar (vergelyk 2.2.4a:64) en die inhoud varieer na gelang van die vakdissipline waarin dit omskryf word. In literêre konteks, beskou Noyes (1997:25) identiteit as 'n konstruksie van historiese en sosio-politieke prosesse wat gedurig verander.

Die herinterpretasie van Afrikaneridentiteit word aan individuele en nasionale identiteit, asook aan die geskiedenis wat voortdurend in die hede geherdefinieer word, gekoppel. Omdat die definisie van die Afrikanervolk 'n breë historiese en kulturele raamwerk omvat, kan identiteit postkoloniaal herskryf word en, soos Said (1994:xxv) aandui:

now provoke and challenge the fundamental static notion of identity that has been the core of cultural thought during the era of imperialism.

Hierdie siening gee ook aan die Afrikaanse letterkunde die geleentheid om vanuit 'n vernuwende, alternatiewe perspektief na identiteit te kyk. Volgens Anthias (2001:634) noodsaak identiteit met betrekking tot etnisiteit, ras, gender en klas:

categories of difference and identity (boundaries), they also construct social positions (hierarchies), and involve the allocation of power and other resources. What characterizes such categories as boundaries is relationality, naturalization and collectivization.

Die Afrikaanse drama voorsien 'n resonante perspektief op die fundamentele kwessies van postkoloniale identiteit. Ten opsigte van die rekonstruksie van identiteit in die Afrikaanse dramas wat na 1960 verskyn het, kan die postkoloniale diskoers binne Mishra en Hodge (1993:286) se "fused postcolonial" raamwerk, met ander woorde binne die saambestaan van opposisionele en medepligtige postkolonialisme gelees word (vergelyk Viljoen 1996b:164).

Namate Afrikaanse skrywers die waardes en ideologieë van die samelewing begin bevraagteken het, het die neiging ontstaan om Afrikaneridentiteit te bevraagteken. Hierdie veranderde siening vorm deel van 'n kritieke oorgangperiode, waarin produksies noodwendig vormlike en inhoudelike aanpassings van skrywers verg. Dit is die geval met Pieter Fourie se drama, *Donderdag se mense* (1989).

4.1 Afrikaneridentiteit gegrond op nasionalistiese beginsels

Afrikaneridentiteit word aan 'n drang tot selfbehoud en die bevordering van eiebelange gelykgestel, en het as noemer kulturele, politieke en ekonomiese mag. Die politieke orde van die Afrikaner en die Nasionale Party verkeer in die tagtigerjare onder politieke druk, en 'n gees van neerdrukkende pessimisme word ook in die letterkunde weerspieël. Die problematiese verhouding Afrikaner-nasionalisme-apartheid speel veral ten opsigte van identiteit 'n beduidende rol. Dis 'n krisis wat Renders (1996:250) soos volg saamvat:

The crisis of identity permeates the whole body of Afrikaans literature and is of crucial importance to it as it reflects and epitomizes both the problematic relationship of the author with *[Afrikanerdom]* and his determination to undermine the ideological foundation on which it is built (oorspronklike kursivering).

4.1.1 *Donderdag se mense*: 'n gewaande subtekstuele omwêreld

Die leef- en denkwêreld van twee plaaswerkers as verteenwoordigers van 'n gekoloniseerde kultuur, word in die dominante diskoers inskribeer. Fourie kontrasteer die meerderwaardige lewenstyl van 'n blanke plaasboer en sy vrou met dié van hulle swart plaaswerker en sy vrou. Die koloniale mentaliteit van die baas-klaas-verhouding, waarvan Goux (1990:12-47) praat, verwerklik in die ruimtelike gegewe: die luukse huis/slagplek, sitkamer/agterplaas. Piet gebruik 'n motor as falliese objek om die "have-nots" van sy magsposisie bewus te maak. Hy wil sy status en identiteit deur middel van sy motor definieer: "Ek gee jou te raai wat ek moes opdok vir die nuwe BMW?" (2) Daarteenoor bevestig Tem: "[...] Ek kort my kassie en my kinders, dan het ek alles" (37).

Word die kulturele verskille tussen koloniseerder en gekoloniseerde tot 'n natuurlike binariteit gereduseer, is die biologiese kategorie van ras ook geskep (Ashcroft e.a. 1998:26, 198-206). Die binariteit tussen die boer en sy werker, met velkleur as die belangrikste merker van verskil, word binne die koloniale diskoers van stereotipering gelees. Stereotipering neig tot seleksie. Die gekoloniseerde kultuur word, soos Lomba (1998:117) verduidelik, op 'n teleologiese lyn van evolusie in verhouding tot ras geplaas:

By attributing racial characteristics to biological differences (...) and by insisting on the connection between these factors and social and cultural attributes, science turned 'savagery' and 'civilisation' into fixed and permanent conditions.

Kulture kan dus volgens 'n evolusionêre skaal van agterlik tot gevorderd (J.M. Coetzee 1988:10) gerangskik word, en hierdie vroeëre, koloniale verdeling is in magsdiskoerse vergestalt. Dis volgens die Hegeliaanse, dialektiese siening van die wêreldgeskiedenis aanvaarbaar dat minderontwikkelde deur ontwikkelde oorheers word (Fanon 1992:227).

Piet wil deur bemagtiging sy Afrikaneridentiteit bevestig. Die diskoers van meerderwaardigheid wat aan die omskrywing van kolonialisme gekoppel is, word in Piet se siening teruggevind. Hy is baas en Tem is klaas (23). Hy is tevrede dat Tem alles beaam wat hy sê. Hy laat nie "snotneuse" op sy plaas toe nie (16) en hy neem aan dat die werkers met swak behuising, minderwaardige voedsel en gedwonge arbeid na ure tevrede sal wees (3, 11, 14, 33).

Deur nasionale ideologieë gerugsteun, besluit Piet watter stereotipiese eienskappe 'n ondergeskikte sal moet hê. Die nasie het 'n tand vir vleis (3), 'n swarte het 'n "rubberug", Piet wens dat hy maar net 'n dosyn of só van sy soort kan teel, en Letta verwys na "hulle" koppe wat anders werk (11).

Die perspektief binne die diskoers ten opsigte van voortplanting, en die swartvrou se "onbeheerste, seksuele drifte" blyk uit Piet se obsessie om te keer dat Sina bevrug word. Vergelyk Gilroy (1992:54) se siening oor die stereotipiese uitbeelding van swart vroue as bedreigend, ongewens en gevaarlik vrugbaar. Dit pla Piet nie dat die inspuiting van Tem 'n gekastreerde dier maak nie (15, 16). As Tem die spuitstof wil uitsuig (36), probeer hy iets van sy manlikheid en menswaardigheid terugwen. Die inspuiting kan as metafoor dien vir die koloniale "verkragting" van die identiteit van die gekoloniseerde ander.

4.1.1a Waarnemersblikke tussen sentrum en marge

Die manier waarop rasse mekaar waarneem, getuig van kategorisering en klassifikasie. Die blik op die ander kom neer op 'n Lacaniaanse bemeestering van die self (Vermeulen 1996b:431). Die moontlikheid van transkulturasie is uitgesluit, want Piet en Letta se waarneming geskied vanuit 'n imperiale magsposisie. Veral Piet is ten volle bewus van die ekonomiese magsbeheer oor sy werkers, wat hy as objekte realiseer.

Wanneer Tem en Sina kans kry om hulle werkgewers te bespreek, dit wil sê, postkoloniale herinskripsie van gekoloniseerde objekte binne die dominante, Afrikaanse, literêre diskoers, bring hulle die ongelyke magsverhoudinge aan die lig en ondermyn dit. Hulle waarneming skep die indruk van onderdanigheid, maar as Sina praat van die "stukkie hart" wat "die tweetjies darem nog" het, (12, 27, 32 37, 40) word dit binne teksverband 'n ironiese aanklag. Tem ondermyn Piet se gesag as hy sê: "Hy is nie die Here nie! [...] Se gat!" (32) Die benaming "Boere" kategoriseer die koloniseerders as negatief.

Hoewel daar sluimerende, ongemotiveerde opstand in Tem se woorde skuil, wil hy nie sy posisie rekonstrueer nie. Dis nie 'n terugskryf teen die koloniale diskoers nie. Hierdie optrede is eerder 'n bevestiging van koloniale opvattinge oor rasse- en klasseverskille en die stereotipiese wêreld van die gekoloniseerde. Sina besef: "Plaaskinders is weggoigoed. [...] Kyk dan vir ons" (37). Tem is tevrede om as "man van die plek" beskou te word, (38, 45) maar hy weet ook dat as hy die plaas sou verlaat, hulle as skaapstellers, opstokers en dronkmolesmakers gestereotipeer sou word (37). Kleinpiet se uitspraak dat *kaffer* nie 'n vloekwoord is nie, laat Tem trots sing: "Ek is 'n kaffer, dit is ek/ ..." (44). Terselfdertyd verwoord hy sy ondergeskikte posisie in terme van die biologiese kategorie van velkleur.

4.1.1b Geestelik ontwigtes se hunkering na sielerus

Die ouderling en sy vrou ondermyn Calvinistiese norme wanneer hulle Sun City besoek, alkohol misbruik en hul geslagsdripte deur middel van blou films wil bevredig. Teenstrydig met ideologieë oor apartheid, begeer Piet "donker sjokolade" (15, 16). Die gelyktydige aantrekking en afkeur tussen self en ander waarna ook Van der Merwe (1994:3) verwys, kan in postkoloniale tekste as weerstand teen die koloniale diskoers geopenbaar word.

'n Gevoel van neerslagtigheid is by Letta merkbaar as sy vra: "Piet, wat het van ons geword?" (24) Die vraag is 'n weerklank van Blanchie se woorde aan Johnnie, in *Krismis van Map Jacobs* (Small 1983b:55), maar word in 'n heeltemal ander konteks geuit. Piet is tevrede dat hulle hulself bewys het en dat hulle genoeg geld vir alle behoeftes het. Ten spyte van 'n kas vol klere, 'n drankkabinet vol drank en 'n stewige bankbalans, ondervind Letta 'n Kierkegaardiaanse onbehaaglikheid. Sy besef: "Koop, ja. Maar leef? Ek voel leeg" (24). Sy voel van haarself vervreem. Piet se vraag: "Wat wil jy meer hê?" (24) bevestig die wanopvatting oor sy menslike bestaan en identiteit.

Eksistensiële, psigologiese en ideologiese word Piet se hele bestaan 'n *nothingness*. Soos in die geval van die sosio-historiese verval van Afrikanernasionalisme, is Piet en Letta kultureel en ideologiese bankrot verklaar (gekastreer). Dis soos Angove (1992:40) die egpaar as "relics of a crumbling system, victims of a debased morality ..." beskryf.

Die stuk kan binne die raamwerk van Mishra en Hodge (1993) se saamgestelde postkolonialisme gelees word. Klas- en rasseposisie is met die binariteit van apartheid in verband gebring, maar binne die postkoloniale terugskrywing, is "stem" aan die gemarginaliseerde ander, wat in die diskoers van apartheid gestereotipeer en tot stilswye gedwing is, gegee. Hoewel die rasseklassifikasie steeds realiseer, word Piet en Letta se identiteit aan die einde gerekonstrueer en as minderwaardig gemarginaliseer.

In 'n poging tot identifisering ervaar die self (subjek) ook ras, kultuur en kleur as verskil. Die verskil tussen koloniseerder en gekoloniseerde veroorsaak, binne die koloniale diskoers, 'n opposisie tussen die self en die ander, en bevestig terselfdertyd die meerderwaardigheid van die koloniseerder.

4.1.2 Laaste middagmaal: 'n kwessie van rassesuiwerheid

In die geval van Wilma Stockenström se stuk, *Laaste middagmaal* (1978) kan ras in die Afrikaanse koloniale diskoers as 'n belangrike bepaler van verskil gesien word. Cornwell (1989:4) omskryf die begrip *rassisme* as:

A type of behaviour, which consists in the display of contempt or aggressiveness towards other people on account of physical differences (other than those of sex) between them and oneself.

In die ideologie van rassesuiwerheid word die negatiewe blik (dit wat sleg binne die self is), vanaf die koloniseerder na die ander, gekoloniseerde verplaas. Die siening sluit by die diskoers oor apartheid aan. Die reaksie in die Afrikaanse drama teen die apartheidsdiskoers stem dikwels ooreen met tekste wat na 'n koloniale metropool terugskryf, soos in *The empire writes back* (Ashcroft e. a. 1989) uiteengesit is.

Ten opsigte van die Suid-Afrikaanse diskoers van ras bestaan die vrees dat die binêre posisie tussen koloniseerder en gekoloniseerde bedreig kan word, en die Afrikaner daardeur sy volksidentiteit kan verloor. J.M. Coetzee (1988:152) wys byvoorbeeld op die vrees vir bloedvermenging binne die ons-julle-binariteit. Dit was in die naam van 'n nasionale Afrikaneridentiteit dat wette geskep is om rassesuiwerheid te verseker.

Stockenström is bewus van die Afrikanerbürgerstand se verknogtheid aan hierdie nasionale ideologieë, en in *Laaste middagmaal* bevraagteken sy hierdie volksentiment, en ook die skynheiligheid van 'n sekere tipe Afrikaner. Om postkoloniaal na hierdie diskoers terug te skryf, sal rassegekonstrueerdheid in fokus geplaas moet word om die idee van *ras* as essensialisties te ondermyn.

4.1.2a Landswette beïnvloed identiteit

Die jongste seun wat die Ontugwet oortree het, word as gemarginaliseerde uitgeworpene beskou. Andries is "sonder witmenstrots", sê Jurie (39). Die ma, vurige nasionalis en waardige matriarg, probeer die ontug van haar seun ontken: "Ek het jou nie gehoor nie, Andries. Ek het nie gehoor wat Faan uitgelap het nie. Ek het niks gehoor nie, sê ek vir julle" (19, 20, 24). Vir haar is die "fatsoenlike uiterlike" veral van belang, want daar kleef 'n stigma aan bloedvermenging. Dis sosiaal onaanvaarbaar. Die ontkenning van hierdie rassistiese diskoers word nie vanuit 'n opposisionele posisie gedoen nie, maar vanuit 'n posisie van medepligtigheid, omdat sy haar man se "ontug in die Baai" verswyg.

Anderskleuriges word geduld (vergelyk *Donderdag se mense*), maar bly die *ander*, en daarom 'n bedreiging. Deur die broers en skoonsuster se vulgêre praatjies, soos "kroese wat soos staalwol voel" (3), "hy slaap met meide" (19), "teel aan soos bojane" (7), "hulle is vernielsugtig", want "Andries se basterkinders sal alles flenters breek" (41), hulle is "kommerloos en onverantwoordelik", (42) en met woorde soos "kafferboetie" en "verkaffering" probeer hulle 'n wit identiteit beskerm en bevestig. Die destabilisering van die rassistiese opposisies vind binne 'n diskoers van kultuurverskille plaas. Die ontkenning en dehumanisering van die *ander* is eintlik op eie tekortkominge gegrond.

Om die waarheid en skande te verbloem, word Andries deur 'n kammerspel oorsee gestuur om te gaan studeer, net soos Frans in *Die verminktes*, wat moes "wegkruip". Hy laat toe dat hy verdwyn, omdat hy in elk geval ontuis in sy bouse land voel (40). Deur sy broers af te pers, omdat hulle nie sy vrou en kind wil aanvaar nie, kan sy ontvlugtingspel voortgesit word.

Sy bestaan en identiteit is vernietig, deur dié droomwêreld te probeer verwerklik. Andries is genoodsaak om aan sy veranderde selfbeeld te bou: "Ek moet weet wat om van myself te dink" (25). Sy broers noem hom 'n *kafferboetie*, *kafferkapteintjie* en *meidenaar*. Faan sê: "Jy is nie een van ons nie" (43) en Jurie sê: "Andries het ons almal besmet" (45). Die broers se rassekategorieë word hier as bevestiging vir koloniale gesagsuitoefening, ter wille van die apartheidsideologie, gebruik.

Die feit dat die stuk teen September 1978 nog net een maal opgevoer is, is volgens Johan Bruwer (1978:15) "geen refleksie op die gehalte daarvan nie, maar dui eerder op 'n ongelukkige sensitiwiteit in ons lewende Afrikaanse teater".

Klas as bepaler van identiteit in die koloniale diskoers, het ook implikasies vir 'n postkoloniale diskoers oor kultuur. As klas met sosiale posisie geassosieer word, kan die diskoers oor kultuur 'n spesifieke lewenstyl impliseer, soos uit *Die rebellie van Lafras Verwey* (Chris Barnard 1971) blyk.

4.2 Kleinburgerlikes vasgevang in 'n koloniale staatsbestel

4.2.1 Die rebellie van Lafras Verwey: 'n kleinburgerlike in 'n groot omwêreld

Die omgewing waarin Lafras woon, beïnvloed sy identiteit (Viljoen 2000:52). As arm staatsamptenaar word hy op 'n laer klasposisie as Smit geplaas, wat vanweë sy hoë rang in die staatsdiens in 'n "koloniale" magsposisie verkeer. Smit herinner hom: "Hierdie Departement is 'n groot masjien, Verwey, en elkeen van ons is 'n ratjie in daardie masjien" (21).

Verwey se identiteit bestaan in sy verbeelding voort. Hy sukkel om werklikheid en illusie te onderskei, en voer 'n gekompliseerde dubbellewe. Deur middel van musiek kan hy homself identifiseer. Hy verduidelik aan Petra: "Ek is 'n tuba en 'n fluit" (42). Die fluit in hom doen wonderlike dinge (dis die Lafras van sy verbeelding), en die tuba "sukkel 'n bietjie" (dis die ou wat met 'n fiets ry en in 'n derderangse losieshuis woon).

Die klein mannetjie in 'n groot omwêreld ervaar 'n bestaanskrisis. Hy rebelleer omdat hy 'n verskoppeling is en aan vervolgingswaan lei. Thamm (1992:40) noem hom 'n "little nerd trapped in a bleak, monochrome world of shunting machines and clockwork drones". Hy is in die "koloniale" skroewe van onderdrukking vasgedraai, terwyl sy identiteit deur die staatsbestel se ratte, die Afrikanermagte, fyngemaal word.

Die "snaakse mannetjie" (53) ontdek betekenis in sy lewe as hy 'n "nuwe" storie ontdek, en homself in 'n nuwe identiteitsrol sien. Sy lewe (storie) is nie net komies nie, maar is 'n vermenging met die tragiese. Die tragiese en die komiese protagonis is volgens Guthke (1966:52) "a misfit in his world". Brink (1974:152) noem die stuk "'n virtuose stuk werk" waarin Lafras se verbeeldingswêreld en die saaiheid van sy staatsamptenaarbestaan "mekaar komies, ontroerend en soms angsaanjaend aanvul en teenspreek". Deur sy eie verbeeldingsruimte te skep en leuens te vertel, verkry hy selfvertroue en konstrueer hy vir homself 'n nuwe identiteit.

4.2.1a Weerstand teen die kultuur van mag

Die drama kan as 'n allegorie vir Suid-Afrika se staatsbestel gelees word. Lafras se rebellie is teen dié Afrikanermagte, die staatsdiens, gemik. As 'n mens die diskoers van Afrikanernasionalisme, 'n stelsel onder beheer van die staat, as koloniale diskoers beskryf, kan Lafras die staatsbestel, (die koloniseerder), as onderdrukker van sy, die gekoloniseerde, se identiteit ervaar. Hy probeer die magsinstansie ondermyn: "Ons sal die juk afgooi en ons self bevry" (12). Hy wil 'n aanval teen die kleinlike bourgeoisie, met hulle bekrompe idees en beuselagtige reëls en regulasies, loods.

Hy wil van die groot kokkedore, wat wette gemaak het, ontslae raak (38), en met alle mense wat sy identiteit ondermyn, afreken (2, 5, 24, 45). Hy wil die land met 'n speelgoedgeweer, wat hy by 'n pandjieswinkel gekoop het, bevry (40). Hy bevestig in sy waansinnige heldhaftigheid: "Die hele wêreld is siek en ek sal sorg dat dit alles verander" (45). Dit blyk dat Chris Barnard allegories kommentaar lewer, wanneer geweld by die skep van 'n nuwe, postkoloniale bestel, benodig word.

Na die revolusie (11, 50) sal hy 'n mens in sy eie reg wees. Wanneer hy binne die "oorlog" sterf, doen hy dit met dié wete dat alles daarna beter sal wees. Sy sug na aanvaarding en 'n eie identiteit, kan deur Petra se kind verwesenlik word (24, 44, 48, 50). Hy sterf as 'n held in sy eie oë.

Die stuk kan as 'n postkoloniale terugskrywing beskou word, waarin Lafras die skeiding tussen verskillende klasse, staatsamptenaar en staatsbestel, wil dekonstrueer. Deur middel van fisiese mag wil hy die onregverdige, koloniale stelsel vernietig.

Met die opvoering in die Nico Arena in 1992, berig Thamm (1992:40) soos volg:

Barnard's text --- which still has meaning after almost 21 years --- is spiked with black humour, vivid imagery and poignant social commentary and is a timeless piece of universal theatre.

Ten opsigte van die verruiming van die begrip *Afrikanerskap*, tree in die werk van onder andere Reza De Wet, Pieter Fourie en Deon Opperman, 'n verzet teen die beperkinge van Bybelse fundamentalisme na vore. Herhaaldelike herskepping van identiteitskonstruksies vind deur die bevraagtekening en ondermyning van die patriargale gesag, en die mag van Calvinisme plaas, soos in De Wet se *Diepe grond*, duidelik blyk.

4.3 Afrikanerpsige blootgelê

4.3.1 *Diepe grond*: plek en grond as simbole van vastigheid

In *Diepe grond* (1991) raak Reza de Wet aan die sosio-politieke bestel, die rassekonflik, godsdiensoonsekerhede, patriargaal/matriargale obsessies en seksuele onderdrukking. Sy skryf oor obsessies en tekortkominge, en bespiegel oor die kollektiewe psige van die mens, en by implikasie, die Afrikaner.

Die begrip *home*, geboorteplek, waar *life comes into being*, beskryf Noyes (1997:24, 25) as die sosiologiese en geografiese plek van oorsprong wat 'n invloed op die identiteit van die individu, en die identiteit van die individu as nasionale subjek het. Dis daarom verstaanbaar dat die twee kinders krampagtig aan hulle stuk aarde vasklou.

In teenstelling met die kaal, stowwerige werf, die maer hoenders, die geroeste gereedskap, platgetrapte drade, die brandsiek koei en geen oes nie (16, 21, 23), soek hulle na verlossende water (47, 48). Frikkie het 'n obsessie oor 'n onderwaterse paradys (44), en Soekie praat van die baie water wat deur die huis sal stroom, en van plante met blare en blomme (57).

Dis 'n verlange na 'n paradys, 'n beter lewe, maar dis ook 'n weerspannige beheptheid met die grond waardeur helende, sowel as duiwelse water vloei. Grové se lastige vrae bedreig hulle paradyslike bestaan. Toe Grové hulle as stapelgek (27), wat in 'n inrigting hoort, klassifiseer, is Frikkie bang dat die grond sy vastigheidswaarde gaan verloor. Frikkie konfronteer Grové: " ... maar ek bly hier ... op my plek" (46).

Die drama maak korte metten van die plaas as idilliese ruimte (16, 21, 23). Broer en suster verkeer in 'n diasporiese, vreemde, onvriendelike ruimte ná hulle ouers se dood. Dit sluit by die tema van 'n negatiewe wêreld, met sy leegheid, verval en agteruitgang aan.

Die konvensie van isolasie geld vir Frikkie en Soekie se geestelike verval en die fisiese verval van die plaas. Die kinders se senuagtige gegrawe op soek na water, weerspieël iets van die vrese van die Afrikaner in die tagtigerjare, terwyl hulle psigologiese en fisiese verval op metaforiese vlak, die verval van die Suid-Afrikaanse korrupte regime verteenwoordig (vergelyk Gilbert & Tompkins 1996:222).

4.3.1a Identiteitsvorming verwring

Deur hulle afgeslote bestaan, het die Afrikaner soms individue voortgebring wie se intellektuele en emosionele ontwikkeling nie tot wasdom kon groei nie. Die kinders se gesplete persoonlikhede, Soekie se ongebonde sensualiteit en Frikkie se onvoorspelbare dierlikheid, kan aan 'n te streng opvoeding te wyte wees. "Reg" en "verkeerd" is op die kinders afgedwing om daardeur die oorbeklemtoning van sonde vanuit Calvinistiese sieninge, weer te gee. Dit is 'n uitdruklike klag teen meestersimbole (vergelyk 2.2.4b:65).

Religieuse motiewe soos sonde, straf, belydenis, verlossing van die bose, hemel, hel en paradys, word in die kinders se rolverwisseling verweef. Frikkie en Soekie herleef die rituele van straf en vernedering uit hulle streng, Calvinistiese kinderdae, wat uit die onderdrukking van hulle identiteit en seksualiteit voortspruit.

Die kinders transformeer willekeurig en onwillekeurig tot ander karakters. Daardeur word die grense van tyd, ruimte en realiteit verlê. Terugflitse is deur speletjies, ontvlugting van die werklikheid, wat die ouers uitbeeld, vervang. By al die speletjies is Freudiaanse ondertone merkbaar.

As Frikkie vir sy ma van sy droom vertel, wil sy die duiwel met geweld uit hom uitdryf: "My man, kom gou. Kom dryf hulle uit! Kom dryf hulle uit met geweld!" (36) Sy is behep met vuil gedagtes, die bose en verderflikheid. Die kinders tart en bespot die gehate patriargale en matriargale outoriteit, en daarom "bêre" hulle die ouers en Grové weg en knoop 'n bloedskandelike verhouding aan. Die oorbeheptheid met sonde dryf die kinders in mekaar se arms. Hulle verkoop familie-erfstukke en reageer negatief op aanvaarde, morele kwessies.

Ou Alina verteenwoordig matriargale waardes, wat die gebroke kinderidentiteit probeer heel (54). Sy is nie die bedreiging wat Donker Afrika versinnebeeld nie. Riaan de Villiers (1987:48) haal Reza de Wet aan, wat haar soos volg oor die rykheid en vrugbaarheid in die swart kulture uitlaat:

En daar is 'n rustigheid en 'n kalmte en 'n vrugbaarheid --- Hulle is nie hierdie onderdrukkende, nougesette Calviniste nie. [...], hulle dra saam met hulle die ritme van Afrika, iets meer healing ---

Alina word die ideale ouer wat nie met die kinders se doen en late inmeng nie. Sy is die enigste skakel met die werklikheid. Sy beskerm hulle, en laat hulle toe om in hulle eie fantasiewêreld te ontsnap. Sy tree as *helper* op om uiteindelik die rol van 'n misterieuse *vrouemag* te simboliseer (Schutte 1994:52). As "moeder" beskou sy enige persoon, wat haar "kinders" se geluk bedreig, as 'n vyand, en kyk stilswyend en goedkeurend toe wanneer die kinders van die "vyande" ontslae raak.

4.3.1b Die geskende liggaam as bevrydingsimbool

Odendaal (1987:258-9) wys op byna allegoriese wyse op die gevolge van die Calvinistiese Afrikaneridille wat in die stuk in wreedheid en aftakeling ontaard. Dit is 'n ontmaskeringsproses waarin die bose agter die skyn openbaar word.

Die stuk gee 'n gewysigde siening van die Middeleeuse, Gotiese riller, deur identifikasie met diegene wat die slagoffer bedreig, en nié met die slagoffer nie. Die siening illustreer die imperiale neiging om terug te slaan op dié wat kolonialisme beoefen het. Die bedreiging word in die ouers en die prokureur, Grové, verpersoonlik.

Die sondebok wat die kinders gekry het, is vir hulle 'n beswering, 'n rituele reinigingsproses. Uit die aarde kom helende water, wat die sonde sal wegspoel (47, 48, 57). Hulle besweer die ouers se onderdrukkende invloed, en Grové se bedreiging, deur hulle liggame aan die aarde terug te gee. Die ouers (uitgediende Afrikanerskap), en Grové (kleinburgerlikheid) se geskende liggame moet aan die aarde teruggegee word, sodat daar vir hulle bevryding kan kom. Die verminkte liggame is relevant ten opsigte van die postkoloniale literatuur wat as allegoriese raamwerk dien om die gesagsfigure te elimineer en te ondermyn (Gilbert & Tompkins 1996). Dis polities gesproke, soos in *Nag*, *Generaal*, die afsterf van 'n ou orde.

Soos reeds in 2.2.3:58 gemeld, is dit moeilik om kulturele diversiteit te laat gedy, as gevolg van die sosio-politieke situasie in Suid-Afrika. Kultuur se veelvlakkigheid maak daarvan 'n veelseggende verteenwoordiging van identiteit. Die Afrikaanse letterkunde weerspieël toenemend die multikulturele kruisbestuiwing in die samelewing, en ondermyn kulturele meerderwaardigheid (vergelyk Angove 1992:39; Ashcroft. e.a. 1991:36).

4.4 Kultuurwisselwerking as 'n krag

Kulturele identiteit het 'n postkoloniale kwessie geword. Oral in die wêreld is daar 'n stryd om erkenning. Young, (1995:4) onderstreep dié gevoel soos volg: "... heterogeneity, cultural interchange and diversity have now become the self-conscious identity of modern society". Cohen (1993:201) lê veral op die erkenning van kulturele integriteit klem.

'n Essensialistiese siening van kulturele identiteit as deel van imperialistiese diskoerse, vind by diskoerse, soos multikulturalisme, of soortgelyke liberalistiese modelle aansluiting (Ashcrofte e.a. 1998:60). Die fokus in 'n postkoloniale samelewing val op kulturele diversiteit, en nie op binêre skeiding en verskille nie. Deur die insluiting van hibriditeit in 'n postkoloniale diskoers, word die koloniale kultuur van sy aansprake op mag en meerderwaardigheid ontnem.

Aansluitend by hierdie gedagte toon Bhabha (1994a:20 34) dat die konstruksie van kulturele identiteit in 'n hibriede, die sogenaamde Derde Ruimte, plaasvind, en daarom is kulturele wisselwerking tussen koloniseerder en gekoloniseerde onvermydelik. Die verskuifde denke oor ander kulture bied aan die Weste die geleentheid om die kulturele ander te herwaardeer. Hierdie andersheid kan in die hoofstroom-diskoers ingepas word, wat identiteit in isolasie as waardeloos beskou (Hall & Du Gay 1996:79, 82).

Hauptfleisch (1992a:77) beweer dat hibridiese teater:

is a complex fusion of a variety of traditions, conventions and performance techniques drawn from various times and cultures.

4.4.1 *Don Gxubane onner die Boere*: konstrueer 'n nuwe identiteit tussen die Boere

In *Don Gxubane onner die Boere* (Charles Fourie 1994) onderskei die hoofkarakter homself deur sy velkleur en hare van die ander karakters. Hy benut die rituele en dienste van 'n sangoma, en ontluik in 'n Don Juan. In die plek van die legendariese wit Don Juan, stel Charles Fourie 'n moderne swartman as redder aan.

Soos die landelike swartman in *Pula* (Matsemela Manaka 1982) se transformasie, deur onder andere sy klereverandering, wat van hom *a smooth-talking man-about-town* maak, verander Don Gxubane in sy Westerse kleredrag, in 'n selfversekerde "gróót doktor Don Gxubane" (98). Gxubane se klere sonder hom as *anders* uit (94, 98). Die klerestyl (mapantsula) herinner aan die Amerikaanse *gangsters* van die vyftigerjare se klerestyl, en staan in kontras met die gewone klere van die Afrikanermans. Klere word emblematisies van 'n kulturele of rassegroep, en 'n persoon kan daardeur postkoloniaal weerstand bied. Die klem val op die moontlikhede van albei:

parody and selfrepresentation, these theatrical works reinvest the black South African body with a power and a presence that apartheid attempted to preclude (Gilbert & Tompkins 1996:212).

4.4.1a Don Gxubane trotseer die Boere

Wanneer die diskoers oor Afrikanernasionalisme en apartheid ondermyn word, speel ras 'n deurslaggewende rol. Apartheid se vermoë om ras te omskryf, is in die andersheid van die swart liggaam, veral velkleur en hare gesetel (Orkin 1991:106). Velkleur word wel as die primêre betekenaar van rasse-identiteit gesien, maar laasgenoemde word ook deur linguistiese, nasionale, seksuele en klasseverskille gevorm (Loomba 1998:122). Charles Fourie poog om met behulp van postkoloniale terugskrywing die gekoloniseerde, Don Gxubane, se kulturele identiteit wat deur apartheid gedegradeer is, te herstel (vergelyk Goldberg 1994:30).

Die stuk se sosio-politieke inslag was aktueel vir 1993, reg voor die verkiesing. Don Gxubane raak op die regte tyd by die konserwatiewe Boere, in die dae voor die nuwe regime, betrokke (82). Ten spyte van 'n postapartheid-Suid-Afrika fouteer die dorpgemeenskap deur te verwag dat Gxubane volgens hulle kleindorpse norme moet optree. Die burgemeester erken verbaas: "Die man het meer beskaafdheid in hom as die dorp se mense saam" (101). Binne die verregses se gereserveerde ruimte moet Gxubane, soos Ampie Coetzee (1996:136-139), dit stel, sy identiteit rekonstrueer.

Gxubane se taktiek om deur onderdanigheid, die "ja-baas"-masker, en sy taalgebruik, die wit Halgryn te manipuleer, plaas hom in die posisie van koloniseerder. Hy keer die tradisionele verhouding om, manipuleer en uitoorlê die Boere, buit hul wanbeelde uit en gebruik dit teen hulle. Hy spot met die rassisme en nepotisme van verregse Afrikaners, hulle baasskap, bygelowigheid en irrasionaliteit, en ondermyn die Boere se ego. Barrie Hough (1994:17) praat van die klug wat "die taboes van dié blankes 'n dwarsklap" gee.

Afrikaneridentiteit word tot 'n spottende naamgeespel vervlak. 'n Omkering van die koloniale proses van waarneming vind plaas, waarvolgens die objek deurskou is (Ashcroft e.a. 1998:226-229). Fourie demitologiseer die Afrikaanssprekende, manlike karakters deur hulle as sotte (Otto en Worsie), of 'n breinlose hoender (Andreas) voor te stel. Onder massahipnose kan die "base" nie meer waarheid van illusie onderskei nie. Otto en Worsie kan in 'n stadium nie meer onthou waarom hulle nie van swartmense hou nie (112). Die gróót doktor se hipnose dui op 'n postkoloniale weerstand teen die gevestigde norme van die verkrampde dorpsmense. Aan die einde spreek Gxubane die burgemeester skerp aan oor sy liefdeloosheid: "Jy is minder werd as 'n hoender ... my baas. Maar ek gaan jou nie nekomdraai nie. Ek gaan jou vir jou eie mense los" (126). Hy verander hom metafories in 'n hoender (127).

Alhoewel hy soos Bartho Smit en Pieter Fourie die apartheidskwessie satiriseer, is die satire in *Don Gxubane* skerper op die Boere en Afrikaner gerig. Hy oorskry die binêre grense van die ons-julle-relasie, deurdat twee blanke vroue om die aandag van 'n swartman veg. Hoewel Gxubane 'n vrou soek, geval die ywerige witvroue hom nie. Die satire verander in ironie. Die stuk sal as terugskrywing teen die koloniale diskoers gelees kan word, waar taboes aan skerwe lê.

4.4.2 *Political Joke*: 'n kroeggesprek rondom identiteitskrisisse

In Peter Snyders se stuk *Political Joke* (1983) word die problematiek van apartheid vanuit die perspektief van siniese, jong, bruinmanne benader. Hulle kloof hare oor die *tricameral*-bedeling uit die apartheidsjare. Ralph praat "politieks": oor die "Group Areas op die Cape Flats, Mixed Marriages Act, die Immorality Act...". "Politieks is 'n mens se hele liewe. Hy kan dit nie escape nie" (39). Twintig jaar later vereenselwig Wilfrid Williams (2002:6) hom met dié situasie as hy vra: "Het die Here regtig die *dice* verkeerd laat val vir ons?"

Die karakters is in 'n sjebeen geplaas, waar hulle van alle inhibisies gestroop is. Al is die vyf manne van verskillende rasse-groepe, dra die spesifieke ruimte daartoe by om eenheid en solidariteit te beklemtoon. Die stuk se uitbeelding van die mense se uitbundigheid, sinspeel op Gerwel (1987:94) se verwysing na die "luidrugtige (gewoonlik dronkmans-) vrolikheid, weinig getemper deur verantwoordelikheid en slegs in rare oomblikke afgewissel deur oppervlakkige ervarings van verdriet."

Die verdriet waarmee Ralph worstel, spruit uit 'n diepgewortelde identiteitskrisis wat sy aanloop in die apartheidsgeskiedenis het. Hy bepleit 'n nuwe gemeenskap waar almal gelyk sal wees, daarom skop hy vas teen die rassistiese benaminge van Sammy se grapkarakters. Die onderdrukking van die ander se kultuur het, soos JanMohamed (1985:61) aandui, verbrokkeling in die gekoloniseerde samelewing meegebring, wat voortdurend identiteitskrisisse veroorsaak het. Die dronk Sally se teenwoordigheid onderstreep 'n ellendige gegewe van 'n koerslose lewe. Sy voel as gevolg van die Groepsgebiedewet "misplaced, displaced, replaced ---" (23) en verwoord haar ellende soos volg:

When you break up a community it's the same as breaking up a family; people undergo a degradation in character, become sucked up into their own empty depression (24).

Ralph is daarvan bewus dat hy as "anders" volgens die verskillende rassekategorieë van apartheid geklassifiseer is. In die groepering as Kaapse Kleurling, is sy identiteit en trots binne die koloniale kategorie van ras geskend. Hy wil nie meer 'n bespotting, 'n "laughing stock" wees nie (8). Sy sensitiwiteit oor sy identiteit blyk uit die volgende opmerkings:

Hoe sal djy lyk om 'n snoek-boy, of 'n snoek town-boy, of 'n District Six-boy, of, of, ienage van daai de-ro-gatory terms te word? (7)

Aan die einde verklaar Ralph: "By referring to yourself as coloured you are accepting the inferior status that goes with it" (66). Ralph wil los van die kleurgrenslin wees: "Ons is biesag met die tweere Boere Oorlog. Ons gaan onself frie maak" (41). Hulle wil nie meer soos Gam as "exploited labour werk nie" en kan nou "rys na Shem en Djafiet se level" (52). Vergelyk Ritsos wat sê: "Dis duidelik dat ek altyd van 'n minderwaardige ras was" en "Ek sal optrek na die ware koninkryk van Gam" (Breytenbach *Boklied* 1998:47).

4.4.3 Political Joke 2 (Daai's nou politiek): is daar 'n "bruin" identiteit?

Soos in *Political Joke*, spook jong, bruin karakters in *Daai's nou politiek!* (2000) tussen *awareness* en *unawareness* om as *mense*, met ook 'n reg op 'n eie volksidentiteit aanvaar te word.

Snyders stel in die stuk 'n sosio-politieke realiteit bloot waarin nuwe manifestasies van imperialisme voorkom. Sammy probeer hard om die vooroordele wat in die na-apartheidsperiode bly kop uitsteek, te ondermyn, deur middel van die grap wat hy twintig jaar gelede onklaar gelaat het. Hy sukkel steeds om die grapkarakters te benoem, maar dis veel moeiliker in die "nuwe" Suid-Afrika. Die grap moet nou polities "kousjer" gemaak word: "En, wat's meer, ekket my joke ge-update, en gemoddernaais. [...] Ek kan nou kousjer wies" (3).

'n Diskoers van onvergenoegdheid tree na 1994 na vore met voortgesette klasongelykhede (vergelyk Matsikidze 1996:139-147; Du Pré 1997:87). Sammy verduidelik: "Die hele land is een groot political joke" (16). Ralph het dit teen die "nuwe swartes" wat hy wil "vuil tune" (3). Hy voel die meeste Kleurlinge is gebreinspoel en hulle mag nie van 'n bruin identiteit praat nie. Hulle wil "born again" swartes wees (9). Sammy verduidelik: "Dis mos nou political koerek om 'n Kleurling swart te noem" (18). Hy ken die wittes se "staail, maar die swartes: dis nou vir jou een moerse kakstorie" (16). Wanneer Ralph vir Gediggies Dirk aanhaal wat voor die spieël vra: " Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, is ek 'n swarte in dié land?", antwoord die spieël: "Hey, fokop, Kleurling" (8). Dirk word as voorstaander van Kleurlingnasionaisme veroordeel, soos iemand wat "rassistiese vigs opgedoen het" (9).

Ralph het dit teen die huidige regering wat van alle bruinmense reënboogswartes wil maak: "Ek wil iets wies.[...]. Ek is nie 'n aangenaamde swarte nie. Ek is nie meer daai Hotnot of, 'gekleurde' vóór of ná 1948 nie" (22) en wil ook nie gestereotipeer word as "sonder siel, dronklappe, skelms en allaaai dinge --- " nie (21). By monde van Sammy, in die rol van die advokaat, kla hy vir Ralph in die rol van 'n protoswarte aan, wat die Kleurlinge uitwis, verneder en van 'n identiteit beroof. Die homogenisering van voormalig gekoloniseerdes onder die merker van *swart* as onderskeidingsfunksie, kan tot die marginalisering van die sogenaamde bruin mense lei. Hulle spook vir 'n regmatige plek binne die politieke en kulturele ruimte van die sogenaamde reënboognasie.

Sammy sluit by dié gedagte aan as hy aan die einde die aanhef van sy grap vertel: "Vyf ouens sit om 'n tafel; 'n koelie en 'n gam, en 'n tricameral swarte, en 'n African en, [Pôs] 'n wit djollie Hotnot" (52). Al kry Sammy weer nie die grap klaar vertel nie, is 'n multikulturele tendens sigbaar. Vergelyk die aanhef in *Political Joke* (1983) aan die einde: "Vyf manne, sit om 'n tafel, 'n swarte, [*Vingers.*] 'n swarte, [*Vingers.*] en nóg 'n swarte [*Vingers.*] en 'n kaffer. [*Vingers.*]"

In aansluiting by Ralph se verwoording van hulle identiteitskrisis, kan na Heindrich Wyngaard (1999:37) se opmerking: "Na die duiwel met die neiging om Afrikaanssprekende bruinmense nou ook 'Afrikaners' te noem" verwys word. Hy verklaar: "Ik ben niet een Afrikaner". Hy besit met ander woorde 'n eie, bruinidentiteit.

Omdat die postkoloniale drama hom van die mentaliteit van laertrek distansieer, kan hy 'n verruimende bydrae tot die insluiting van ras en klas en tot 'n demokratiese Suid-Afrika, lewer. Snyders (2000:47) laat toe dat Ralph verklaar: "Die djollie Hotnot has arrived. En die men of men is hier om te bly."

4.4.3a 'n Geding met die taal

Een van die ambivalente in die gemoed van die Afrikaanssprekende gekoloniseerde word deur die konflik tussen sy liefde vir Afrikaans, en sy begeerte om van die koloniale Afrikanerdominansie bevry te word, ontketen. Die situasie het 'n identiteitskrisis ten opsigte van sy moedertaal veroorsaak.

Peter Snyders skryf terug na die diskoers van Afrikanernasionalisme waarin Afrikaans as "witmenstaal" gestandaardiseer is (die skeiding waarvan Ashcroft e.a. 1998:137 praat). Hy eis sy eie, gemarginaliseerde taal weer terug, as hy bykans twintig jaar later sy kritiese, politieke gesprek van 1983 by die KKNK hervat. Hy hibridiseer en ondermyn die dominante taal. Hy verskuif die grense van Afrikaans en dekoloniseer dit. Deur die verwringing van die standaardtaal kan hy antihegemoniese verzet bied. Boehmer (1995:205) wys daarop dat die gekoloniseerde:

... laid claim to the right of speech by (...) a flagrant contravention of colonial cultural rules, a wrenching of dominant assumptions.

Betrokkenheid by 'n eie taal, 'n fase na 'n antikoloniale nasionalisme, reflekteer, soos Hawley (1996:xxi, xxvii) verduidelik, die rekonstruksie van 'n identiteit. Die rol van die taal in magsuitoefening word op die voorgrond geplaas, deurdat die bruin spreker van Afrikaans binne die Afrikaanse, literêre diskoers as stereotipies en minderwaardig afgemaak is (Bhabha 1986:152). Die Afrikaanse diskoers is via Afrikanernasionalisme aan die "suiwering" van rasse- en klasseverbandings gekoppel, en die siening is gehuldig dat 'n spesifieke vorm van Afrikaans die korrekte, met ander woorde, 'n vorm van magsuitoefening is. Op 'n UWK-simposium in 1985 (Smith e.a. 1985:50-61) merk Jeremy Cronin op dat die gebruik van onsuiver Afrikaans 'n ironiese manier is om wit rassisme te ontmasker:

Afrikaans is at once the legitimate target of that [national culture of] resistance, and an integral component. There is Afrikaans and Afrikaans.

Deur postkoloniale terugskrywing in die vorm van Niestandaardafrikaans word die wanopvatting dat Afrikaans 'n suiwer taal is, gekorrigeer. Pechey (1994:159) stel sy standpunt soos volg: "The language around which this (white) nationalist battle was conducted, was a 'brown' language in its formation". Dis 'n kwessie van die terugreis van hul eie taal, nadat dit gemarginaliseer is. Ashcroft e.a. (1998:5) beskryf dit as 'n "afkeuring" deur die koloniserende groep. As die gekoloniseerde 'n taal gebruik, wat van die standaardtaal wegbeweeg, word 'n linguïstiese afstand tussen die koloniseerder en die gekoloniseerde geskep. In die proses word die Afrikaner en sy taal weer gekoloniseer.

Sammy skryf in die tradisie van Adam Small se volkstaal of *gammattaal*. Ten opsigte van dié drama beskou Chris Prince (1984) Kaaps as die aangewese medium:

In Kaaps dra ons 'n spontane boodskap oor en hoef nie "styf" te voel of ongemaklik in ons kommunikasie te wees nie. 'n Mens voel baie beter as jy jousef is en nie 'n etiket vertoon nie. Die dialek beteken nie soseer dat ons nie opgevoede mense is nie.

Snyders gebruik "ordinary" mense wat in hulle eie taal praat. Vir hierdie aanslag is hy al gekritiseer omdat hy binne die "djollie-hotnot"-milieu stereotipeer. Hy beskou die kritiek as irrelevant. Sy mense besit 'n eie identiteit en wil nie deur ander misbruik word nie. Deur die gebruik van die Kaapse sosiolek, skryf hy terug na die klassediskoers, deur die rekonstruering van 'n eie, kulturele identiteit. Hall (1992:252) noem dit 'n trots binne sy eie groepering, wat ten opsigte van die koloniale kategorie van ras ineengevleg is.

Ralph beweer die "phoney swartes", die verdwaaldes, haat hulle taal en wil niks van 'n djollie Hotnot, 'n Kleurling of bruinmens weet nie (7). Kaaps is glo 'n "gebroke taal" en 'n verleentheid (22). Sammy gooi wal: "Maar ons praat dan soe. Hoe anders moet ons praat?" (8) Ralph besluit dat hulle "... aspris (soes 'n Nederlander) onze taaltje met onze eigen spreekwijze praten" (47).

Die band tussen Afrikaans en apartheid is nie op 27 April 1994 heeltemal deurgesny nie. Rassevooroordeel speel veral 'n rol ten opsigte van sentimente oor Afrikaans. Die feit dat swart, Afrikaanse skrywers afsonderlik geïdentifiseer word, is 'n bewys daarvan. As die Afrikaanse teater binne die gesentraliseerde, Suid-Afrikaanse teatersistiem geplaas word, sal Standaardafrikaans en sy variasies geakkommodeer moet word.

Afrikaans moet postkoloniaal van politieke ondertone gestroop word. LitNet, kykNet en die kunstefeeste is hard besig met die proses van dekolonisasie. Dit is soos Ralph opmerk: "... nou wat Afrikaans oep is, begin hulle ál hoe meer ónse Hotnotstaal te praat" (48).

Political Joke 2 (Daai's nou politiek) ondermyn die koloniale diskoers vanuit dié diskoers self, en word binne Mishra en Hodge (1994) se medepligtige postkolonialisme gelees. Die grens tussen koloniseerder en gekoloniseerde oorvleuel ten opsigte van kulturele identiteit en taalgebruik.

Herinnering is ingebed in klas-, gender- en magsrelasies, wat bepaal wat onthou of vergeet moet word. Gillis (1996:3) wys daarop dat identiteit en herinnering met verloop van tyd verander:

We need to be reminded that memories and identities are not fixed things, but representations or constructions of reality, subjective rather than objective phenomena.

Saamgebind deur 'n gedeelde verlede, ondergaan herinnering en identiteit 'n rekonstruksie. Die herhaling en interpretasie van historiese gebeure in byvoorbeeld die letterkunde, het die verbondenheid van 'n volk aan 'n nasionale plek van oorsprong en verbondenheid verstewig. Die interaksie tussen herinnering en identiteit geld ook ten opsigte van die gemarginaliseerde vertellers in Nico Luwes se *Skroot* (2000), en in A.H.M.Scholtz se *Vatmaar* (1995).

4.4.4 Die rol van stories in die konstruksie van identiteit

Deur middel van storievertelling word die herskryf van die geskiedenis geaktiveer. Dis vir Erasmus (1995:151-5) 'n kwessie van "afreken" met die verlede, om daardeur 'n terapeutiese proses te bewerkstellig wat, soos in die geval van die WVK, tot versoening en heling kan lei. Vergelyk Van Coller (1997:18) wat na die "genesende krag van stories" verwys.

4.4.4a *Skroot*: 'n swartvrou se herinneringe

Aan die begin van 'n nuwe millennium het sosio-politieke veranderinge ook die diskoers van herinnering beïnvloed en gerekonstrueer. Nico Luwes lewer in *Skroot* (2000) via Semumu kommentaar en bied 'n ander perspektief op die oorlogservaringe tydens die Anglo-Boereoorlog.

Luwes betrek, deur die storievertelling van 'n swartvrou, diegene wat nie 'n stem in die geskiedenis gehad het nie, en wat van 'n geskiedenis wat hulle met die Afrikaner gedeel het, vervreem is. Dis eintlik die terugskrywing teen die diskoers van kulturele identiteit, soos in *Die pluimsaad waai ver* waarin Ruiter 'n heeltemal ondergeskikte posisie beklee, waar die verteller wit is.

Semumu, die een wie se tong uitgesny is, "... die een wat nie kan praat nie" (17), bevestig: "My oge was oop en my dink kon hy nie weggevat het nie" (17). Alhoewel stom, met ander woorde gemarginaliseer, praat sy deur middel van 'n "voice over". Sy is die objektiewe waarnemer wat haar mense, wat in die vergetelheid verdwyn het, se miskende betrokkenheid by die oorlog wil regstel.

Sy ontmitologiseer die geskiedenis. Sy wys op die gruwels van die oorlog wat deur haat, hebsug en misverstand oorheers is. Daar is nie deur die "wit" geskiedenis vertel hoe teen swartes gediskrimineer is en hoe hulle deur die Boere en Engelse verwerp en mishandel is nie. Dis 'n vorm van nie-onthou.

Volgens die Afrikaanse koloniale, literêre diskoers was die Christelike godsdiens van groot belang in die bepaling van die koloniseerder se identiteit, en die opstelling van die ons-julle-binariteit. Deur die waarneming van die interpersoonlike konflik tussen die karakters, stel Semumu vas hoe die Afrikaner-dominee deur sy Ou-Testamentiese sieninge van geregtigheid en wraak die ideologieë van Afrikanernasionalisme openbaar: "En God veg saam met ons soos met Israel van ouds. Hy't 'n doel met ons, met hierdie oorlog. Hy't ons hier geplant ..." (25). Vergelyk die ons-julle-relasie toe die Boere die swartmense se vee gevat en gesê het: "Julle kaffirs kan bly wees dat ons julle nie eers geskiet het nie" (*Vatmaar* 1995:14).

Die diskoers oor rassisme word ook deur die hardvotige en siniese kampkommandant verwoord: "Well, as I said, this is not a hotel for Kaffirs. I'll give her a daypass" (24) en "We're not interested in statistics on Kaffirs, Captain. We've got enough to do" (33). Featherstone wil Semumu aan die vergiftigde blikkieskos laat proe, want "(S)he is only a Kaffir woman." Hy sê verder: "Let's see. If she gets ill, we'll destroy the lot" (57). Die dominee en die kommandant trek albei duidelike sentrum-marge-skeidslyne.

Blanke oorheersing van apartheid kan na Nederlandse en Britse kolonisasie teruggevoer word (Viljoen (1996b:163). As apartheid as 'n vorm van kolonialisme, met ander woorde 'n diskoers van meerderwaardigheid, beskou word, vertoon koloniale oorheersing deur Brittanje, ook klasse- en rasseteenstrydighede. Featherstone verwerp onderhandelinge met die Boere want: "They got nothing up here! [...] The strongest men survived and ruled this land" (12). Op 'n keer merk hy teenoor die dominee op: "Ons, geen God nie, bepaal die intensiteit en verloop van hierdie oorlog" (62).

Die kolonialisasie van swartmense, gekoppel aan Afrikanernasionalisme, kan dus as 'n postkoloniale reaksie op koloniale oorheersing gesien word (Carusi 1989:80). Dis ironies dat die Afrikaner, wat na Uniewording (1910), die Nasionale Party se oorwinning (1948) en Republiekwording (1960), hulself as bevryd van die juk van kolonialisme beskou het, dieselfde aan die swartmense doen.

Semumu soek na die erkenning van haar volk se identiteit en menswaardigheid, wat deur die kampmoeder (Pieter Fourie *Die plaaasvervangers*) erken en aanvaar is. Sy wil aan die mense sê waar hár mense in 'n multikulturele postkoloniale wêreld staan. Dis 'n kwessie van *here-ness* wat 'n kollektiewe sin van *there-ness*, van die plek waar hulle vandaan kom, betrek. Haar soektog word deur middel van herinneringe bewerkstellig. Sy wil die identiteit wat deur haar ou meesters aan haar gegee is, rekonstrueer.

Aanvanklik, veral in die tagtigerjare, is daar gehoop dat die teater van die toekoms op pad na 'n teater van versoening is en dat gehore moeg geword het vir politieke sinspeling op die verhoog. Wanneer Semumu aan die einde haar naam in die familieregister van al die afgestorwenes skryf, word die Engelse, soos in *Die Pluimsaad waai ver*, betrek. Sy bevestig: "Hy't sy naam daar geskrywe. Die Dokter" (70). En kulturele wisselwerking tussen opposisies of koloniale vyande, word ondermyn, as Semumu vertel: "Hier, heel onner, het jare later die Dokter en Kleinnooi Helena se dogterskind haar naam kon byskryf" (70).

Die feit dat haar naam in die Bybel geskryf is, betrek wel die diskoers oor godsdienste, maar is nie net 'n gebaar van versoening nie. Sy verkry ook erkenning van haar mense se betrokkenheid by die sogenaamde "witmensoorlog", en die feit word bevestig dat identiteit nie in afsondering kan groei nie.

4.4.4b *Vatmaar*: 'n Kleurlingman se onthou

Deur herinneringe knoop die verteller 'n stryd aan om binne magsgroeperinge 'n groter deel van die sosio-kulturele, magsmilieu te bekom. Dis 'n soeke na 'n nuwe storie, waarin ras of velkleur nie meer saak maak nie, en die koloniale grense tussen die self en ander vervaag.

Ten opsigte van die verkenning van die verlede, waardeur 'n nuwe identiteit gekonstrueer word, maak Hein Willemsse (1995:2) die volgende opmerking:

In rasbehepte Suid-Afrika is bruinmense dikwels beskou as die vergestaltung van afvalligheid van 'n suiwerheidsideaal of, erger nog, mense sonder 'n geskiedenis. In *Vatmaar* kom juis 'n sin vir kroniek, 'n sin vir 'n eie en trotse verlede aan bod. Dit is met deernis dat die liefde tussen die Engelse oudsoldaat, George Lewis en sy swart vrou Ruth, die Basotho, oom Flip en sy Griekwawrou, sus Bet vertel word. Die selfbewustheid, wroeging, ironisering of romantisering wat soortgelyke verhoudings in Suid-Afrikaanse romans kenmerk, is hier afwesig.

In *Vatmaar*, wat vir die 2002-KKNK gedramatiseer is, roep Scholtz herinneringe en 'n stuk geskiedenis op, en rekonstrueer dit. Deur middel van sy eie storie wil hy homself definieer. Hy skryf in die taal van die koloniseerder en gekoloniseerde oor 'n spesifieke werklikheid wat aan 'n spesifieke plek vasgeanker is. In dié ruimte of plek, vind individue 'n tuiste, waarin identiteitsvorming, los van dié van die koloniseerder, kan gedy.

Die begrip *hibriditeit* is ooglopend in die teks ingewerk. Oupa Lewis sê van sy swart vrou, Ruth, die volgende: "I don't see her blackness, you know" (12) en bevestig hulle eenheid soos volg: "I am not me and she is not she. Our hearts beat as one beat, and we take breath in-between beats together" (12). Hier is nie sprake van etniese homogeniteit nie.

Die oorspronklike teks is in Engels geskryf, omdat Scholtz verplig was om skoolonderrig deur middel van Engels te ontvang. Hy is van Afrikaans as skryfmedium beroof; die verreikende onreg in hierdie taalbepalings verskans, word ook met dié boek agterhaal. Die vertaling van die teks in Afrikaans kan postkoloniaal as 'n terugskrywing teen die diskoers van apartheid beskou word.

Viljoen (1996c:32) beskou die verhaal as postkoloniaal, omdat dit die Afrikaner tydens die Britse bewind as gekoloniseerde uitbeeld en ook op die posisie van die dubbelgekoloniseerde bruinmense fokus.

Die feminisme as literêre, postkoloniale tematiek betrek by die vooropstelling van die vrou in die teks, ook die rol van identiteit, om haar plek binne die manlikgeoriënteerde sosiale orde te heroorweeg. Nuwe kulturele identiteite kan in samehang met die herinskripsie van vroulike subjekte gekonstrueer word.

4.5 Rekonstruksie van genderidentiteit

Genderbevryding kan nie *per se* in die postkoloniale, kulturele diskoers aanvaar word nie (Young 1990:119). Simptome van skuld, verlies en herstel word volgens Conradie (1996:74), as 'n "re-enactment of the self as process, as flow and a continuous struggle to redefine an identity" beskou.

Hannah van Buuren (1986) praat van "de big bang van het feminisme". Die tyd dat die vrou as gemarginaliseerde op die kantlyn moes sit, is verby. Die vrou het 'n stem gekry en wil die "iconic status of postcolonial feminism" onthul (Suleri 1992:759). As Frene Ginwala na haar Speakerstoel stap, is sy die simbool van 'n bevryde vrou. Die na-1960 postkoloniale letterkunde bied aan die vrou 'n uitdaging om haarself uit die koloniale juk van verdrukking te bevry. Anne McClintock konstateer (1995:385):

Postcolonial feminist struggles have taught us that the insistence on silence about gender conflict, where it already exists, is to cover and thereby ratify women's disempowerment and maintain the nation-state as a repository of male hopes, male aspirations, and male privilege.

In die letterkunde het die eertydse beskimmeldheid vir 'n gees van onafhanklike denke, veral ten opsigte van die uitbeelding van vroulike seksualiteit, plek gemaak. Dink aan Antjie Krog wat sonder skroom dig: "my hele lyf, nè, kraak van juices ...", en sodoende patriargale konvensies ondermyn. Wanneer Elsie Cloete (1992:55) skryf: " ... one cannot deny the fact that Afrikaans literature today is dominated by the strong, dissenting voices of women writers", noem sy onder andere Antjie Krog, Jeanne Goosen en Reza de Wet.

Binne die postkoloniale kader van die 21ste eeu is daar dus goeie rede om, soos Suleri (1992:756) dit stel:

reassess, to re-examine, and to reassert those theoretical concerns that constitute or question the identity of each putatively marginal group.

4.5.1 *Kombuisblues*: 'n geskarrel om 'n gekneusde identiteit te heel

Die vroulike karakter in *Kombuis-blues* (Jeanne Goosen 1990) vereenselwig haar met versetstryders en beklee dus 'n posisie binne die diskoers van die ondermyning van koloniale mag. Hilda Grobler (1993:52) beskryf Goosen as 'n skrywer wat tematies oor "feminism, sexism, suppression, and the politics of disenfranchisement" skryf. Sy gebruik die vroulike karakters as aktiviste, wat sy as "literary missiles" beskryf.

Die vrou is veronderstel om die stereotipiese tradisie van "die vrou se plek is in die kombuis" te handhaaf, maar dié kombuisvrou is uit die "volksmoederstigma" losgewikkel, en is by die veranderde buitewêreld betrokke, nie soos die vrou wat in "die dag op nuweland" (Goosen 1983) sit en brei nie.

Haar kombuis word metafores 'n slagveld waarin dood en vernietiging, en lewe en skepping as gebalanseerde magte teenoor mekaar staan. Vanuit die kombuis, 'n magsbasis, loods sy haar aanvalle. Die vrou sit met koloniale albatrosse om die nek en word deur demone van haar tyd verrinneweer. Haar woordgeweld word 'n katarsis wat oopvlek en reinig. Dié gedagte sluit by Goosen se programnotas aan: "Die wêreld van die kombuis is van God en mens verlate. Dit is 'n toestand --- een van beheerde histerie."

4.5.1a Lyftaal versus geweld

Gilbert en Tompkins (1996:231-3) bevestig dat die teenwoordigheid van die vroulike, postkoloniale liggaam as kragtige strategie kan dien om verset op die verhoog deur te gee (vergelyk ook Balme 1999:221). Die stuk hersien die liggaam se grense, en is 'n belangrike middel om daardeur 'n nuwe identiteit te konstrueer. Deur haar liggaam regeer sy die kombuis. Sy gebruik gevaarlike wapens wat met geweld geassosieer word. Daar sal sy kap, slag en saag. Sy moet doodmaak om te kan lewe en oorleef. Die tradisionele, godsdienstige diskoers van liefde, dié van die Armeense vrou, word teenoor die diskoers van geweld, dié van Hermien, in 'n konflikrelasie gestel. Op 'n keer vra sy: "Is geweld dan die enigste manier waarop 'n mens vryheid en menswaardigheid kan koop?" (23) Sy besef later: "Geweld is normaal in 'n wêreld wat misluk het" (32). Die kombuis word die metafoor van sosio-politieke konflik en die geestestoestand van 'n vervalde volk.

Sy haat koloniale geweld en begryp nie waarom 'n liefdevolle God dit toelaat nie. Sy is vies vir God, die eintlike patriarg, wat skynbaar sinlose geweld goedkeur (36), en vra: "Lees U ooit ons koerante?" Sy is wanhopig: "Niks is meer veilig nie. [...] Dit is die nuwe geskiedenis. [...] Ek het nie vrae nie, ek het nie antwoorde nie" (36). Moontlik kan chemiese plaasvervangers 'n einde aan al die futilliteit maak (37-39). Sy voel niks vir haar huis wat afgebrand kan word nie. Sy leef vir kultuur (Callas-kassette), drink wyn en verkoop haar skilderye, omdat dit "after all fokol gesê het" (33).

4.5.1b 'n Soeke na iets wat sin maak

Die vrou gee uitdrukking aan 'n eie identiteit as "the body metamorphoses into new more varied personae" (Gilbert & Tompkins 1996:233). Sy wil haar eie identiteit deur middel van die geïdentifiseerde liggame op die verhoog, dié van die goeheartige Armeense vrou, 'n rassistiese ouma, die ANC-huishulp en die militante vriendin, rekonstrueer.

Sy vra retoriese vrae oor die ouma wat die skuld vir alles op die *kaffers* pak, die aktivis wat met geweld alles wil regruk, die huishulp wat deel van die *struggle* is, en die liefdesdiens van die wedergebore vrou. Sy roep onaangename herinneringe op van haar ouma wat die kombuisvrou se geskiedenis, haar wortels en toekoms, verteenwoordig. Sy kap die padda, haar ouma en haar verlede, op (32). Deur hierdie proses wil sy 'n verwarde identiteit opkap en vernietig. As subjek wil sy subtiel die diskoers oor koloniale mag ondermyn.

Volgens Stander en Willemse (1992) wil sy nie namens die onderdruktes praat nie "and instead moves inward focusing on the process of writing". Rondom die chaos wil sy kultuur skep. Sy wil net "een onsterflike reël" skryf (19, 21, 29). Sy maak haar kombuis, wat haar lewe is, aan die kant, en verkry in dié proses selfinsig. Daarna kan sy as niegekoloniseerde haarself in 'n postkoloniale ruimte handhaaf.

Ten spyte van die feit dat 'n dominee die stuk as vulgêr en godslasterlik afmaak (Kitching 1990:11) of juis daarom, het die kontroversiële etiket vol sale op die 1991-Grahamstadse Kunstefees getrek. As die stuk postkoloniaal getakseer word, sal die eerlike soeke na universele betekenis daarin herken word.

4.5.2 *Koffer in die kas*: beswering van vrees- en skuldgevoelens

In *Koffer in die kas* (1992) trek Jeanne Goosen parallels tussen die feministiese diskoers en die postkoloniale literatuur, waarin politieke, sosiologiese en ideologiese kwessies van ras aangeraak word. Die kasvrou se fisiese teenwoordigheid op die verhoog speel as visuele merker van identiteit, ras en geslag, 'n betekenisvolle rol. Die vroulike liggaam dien as allegorie vir genderkonflikte (Williams & Chrisman 1994:17, 18).

Tydens die apartheidsera is vroue, omdat hulle vanweë hulle ras tot die koloniserende groep behoort het, in 'n magposisie geplaas (Matzickidze 1996:146). Daarom behoort die vrou-van-die-kas vanuit die vroulike perspektief, bewustelik en onbewustelik, 'n magspel te beheer.

Genderopposisie word 'n metafoer vir die moeilike kommunikasie tussen die wit vrou en die swart man. Sy identifiseer haar met die gekoloniseerde, want sy is deur haar eie geskiedenis en hulle gesamentlike verbondenheid aan Afrika aan hom verbind. Hierdie vereenselwiging verleen aan haar 'n posisie binne die diskoers wat die koloniale magsuitoefening ondermyn.

4.5.2a 'n Kaskommunikasie misluk

Die vrou gebruik taal as kommunikatiewe en politieke wapen, maar sukkel die hele nag lank om deur 'n gat in die kas met die man te kommunikeer. Sy praat eers Afrikaans as kulturele merker van die koloniseerder. Sy is bereid om as deel van die antikoloniserende groep ook inheemse tale te praat. Sy ondermyn en satiriseer alle gebruiklike aanspreekwyses soos: "Houdini, hierdie keer het jy jou gat gesien" (74) en "Hoe lyk dit met 'n dop, John? Die meisies laaik dit nie om so alleen te sit en suip nie. Dis nie sosial nie" (81).

Hy bly passief en ignoreer haar. Sy swye simboliseer die massas wat geen stem het nie. Vergelyk Vusi (*Die jogger*), Alina (*Diepe grond*) en Semumu (*Skroot*). Sy begryp nie sy houding nie: "Die stiltes van swartmense. As 'n mens net weet wat in hulle koppe aangaan" (79). Hy is egter nie bereid om sosio-politieke grense oor te steek nie. Dit is, soos Gilbert en Tompkins (1996:190) dit stel:

Silence can be more active than passive, especially on stage where a silent character still speaks the language of the body and of space.

Die onwilligheid van die gemarginaliseerde om aan die "Westerse" gesprek deel te neem, verteenwoordig die weerstand van die swartman, wat nie noodwendig binne 'n bepaalde diskoers wil praat nie. Vergelyk Spivak (1990:57) se stelling dat daar nie net aanvaar kan word dat toegewings vanuit die sentrum gemaak moet word, deur aan hulle 'n "stem" te gee nie.

Haar selfbeeld kry 'n knou. Sy voel verontwaardig, desperaat, magteloos en gestroop. Sy trek haar selfs kaal uit. Die swartman sien nie haar erotiese, dansende kaal lyf, wat nakend van haarself gestroop is, raak toe hy uit loop nie (88). Sy roep: "Please, John, I need you" (87) en "Kom terug, John. Come back" (88).

Sy word deur hom gemarginaliseer en gekoloniseer, en hy stap as 'n vry mens uit, losgewikkel uit die knellende, koloniale bande van die ek-jy-stigma. Goosen weet dat die vrou, wat 'n sinnebeeld van die blanke is, agterna sal moet kom. Louw Odendaal (1998:206) beskryf dit as 'n "magistrale metafoor van wankommunikasie, van wanbegrip en 'n wantoestand". Dit is inderdaad 'n proses van dekolonisasie.

4.5.2b Marge word biegeoor vir sentrum

Die vrou loop in die jare negentig met vertwyfeling oor die lewe rond. Sy is 'n vereensaamde individu, wat in 'n skuldvas van die verlede en vrese vir die toekoms vasgevang is. Met 'n besef van die onreg van die verlede, wil sy dit deur middel van die konstruksie van 'n postkoloniale, kulturele identiteit regstel. Dit dui op medepligtige verzet teen kolonialisme (Mishra & Hodge 1993:288).

Sy wil die inbreker manipuleer, deur onder andere Freud te betrek om die vrou se seksuele mag oor die man te bevestig (75). Met 'n "swartmagvuis" sê sy: "I'm a strong woman of Africa. Jy het nie rekening gehou met ons women's power hierso nie" (75). Die vrou kommunikeer ook met die donker kant van haar bewuste en onbewuste vrese. Sy het daagliks met frustrasies en vrese te doen, en lê haar eie vooroordele bloot. Die ontboeseming bring nie psigologiese verligting nie. Sy bly steeds deel van die vrees en verzet in haarself. "Gebeure klop alles onder 'n roof", sê sy (87). Die postapartheidstrauma kan nie op 'n "wit" manier opgelos word nie. Dis 'n taal wat die swartman nie kan of wil verstaan nie.

Sy is siek en sat vir apartheid en sy nagevolge. Sy weet van die swartvrou wat van die plaas af weggejaag is, en die haatlike volkslied, wat 'n simbool van nasionalisme is. As die vrou die onderskeie volksliedere eers snikkend en dan gefrustreerd sing, is dit 'n poging om die gesamentlike swart-wit-verbintenis aan 'n sosio-politieke situasie te bekragtig (80-81).

Hoe meer besope sy raak, hoe meer bieg sy oor haar lewe, land, liefdes, ideale, vrese en frustrasies. Sy wil deur die skryfproses, soos die kombuisvrou, haar angs besweer. In die koffertjie is "Papiere en papiere vol woorde. Al my ingewande is daarin, my onheil en my erns" (77). Sinvolle dialoog is ter wille van hervorming nodig, maar sy besef dat niemand meer 'n siel oor het nie (84). Eintlik is 'n nuwe, postkoloniale taal, 'n soort roubeklag nodig (85). Net soos die inbreker, sit sy met 'n gekneusde identiteit: "Kyk hoe lyk ons. Kyk hoe lyk Hillbrow, 'n rommelhoop vol verbrande gemors, pis en pes" (87).

Die pogings van die koloniseerder om te versoen, word verwerp en dit plaas die stuk binne 'n opposisionele postkolonialisme waarin die kulturele identiteite van die koloniseerder en gekoloniseerde as teenstrydig gekonstrueer word. Goosen (in Mitchell 1993:43) bevestig:

... die trauma van post-apartheid is 'n wit probleem. Swartmense vertrou nie maklik witmense se confessions nie. Ons probeer almal verstaan, ons probeer ons so dood verstaan dat ons eintlik fokkol verstaan. Ons diagnoseer dit dood. [...] Teater moes nog nóóit gepreek het nie, dis pedanties, vervelig, dis die plig van die teoloë, van die dominees.

Alhoewel Goosen die leser/kyker sonder antwoorde laat, is dit oorgangsteater, soos Fugard se *Playland*, wat na oplossings soek.

4.5.3 *Mis*: 'n smal, misweg lei na 'n breë sirkusweg

Hauptfleisch bevestig in sy voorwoord tot *Trits* (1993:9) dat De Wet "die psige van die vrou, en veral die Afrikaanse vrou, ontgin ... (en) aangrypende en lewensvatbare toneelwerke met 'n diepgaande sosio-kulturele fokus op die mens as enkeling binne 'n verwronge en verstikkende gemeenskap" lewer. Aansluitend by hierdie gedagte beskryf Jamal (1993:35) die hoofkarakter in *Mis* (De Wet 1993) as "... on the verge of womanhood, awkward, wistful, oppressed, half puppet, half human, Kabuki-like (De Wet's observation) in her vacuity".

4.5.3a Ruimtelike misplasing

Die eng ruimte waarin Meisie leef, is bedrieglik en veranderlik. Sy is in die stinkende miswalms in haar mislike ouerhuis vasgevang. "Mis" resoneer op verskillende vlakke. Die mislike bestaan is veral van belang. Die "mis"-huis is 'n fort teen die bose.

Die neerdrukkende atmosfeer van die postdepressietydperk word deur 'n speelse element, toorkuns, vervang. De Wet kombineer die aardsheid met die transendentale van die mirakelspel. Sy kan soos die towenaar in die sirkus, en deur pantomime die gehoor meevoer. Die nuwe ruimte wat geskep word, dien as metafoor vir die gekoloniseerde, wat vanuit die aardse, koloniale na 'n mirakelspel van bevryding en dekolonisasie beweeg.

4.5.3b Afrikanerrigiditeit knou identiteitsgroeï

Die ma en oujongnoui volg die smalle weg, maar Meisie hunker na die breë weg sirkulent toe. Daar is sensuele sensasie (33, 47). Die "volksmoeder"-ma se preutsheid plaas 'n demper op Meisie se soeke na 'n groeiende selfbewussyn, soos ook gevind in *Ousus* (Fagan 1986) en *Have you seen Zandile?* (Gcina Mhlophe 1988). Ma Miem waak nougeset om Meisie rein te hou. Sy is bang vir "onaardse drange"(30), maar hunker soos die maer meisie, wat vol seksuele verlange en begeerte is, self na 'n man.

Die stuk skryf teen die nasionalistiese diskoers en lewer matriargale kommentaar op die onderdrukkende, patriargale bestel. Meisie verset haar teen die norme waarvolgens haar identiteit deur 'n Calvinistiese, nasionalistiese diskoers vasgestel is. Die pa wat hom in die solder skuilhou, het as falliese betekenaar sy hoed, benerige hand en die slopemmer (28, 29). Postkoloniale rekonstruksie van haar identiteit gaan met die ondermyning van patriargale gesag gepaard. As die hoed op die vloer val, simboliseer dit die losbreek uit die patriargale mag.

4.5.3c Bevryding deur betowering

Die drama het die bevryding van die vrou as uitgangspunt. Meisie se uitreik na 'n gelukstaat manifesteer in haar hunkering na 'n ruimte buite haar "mis"-bestaan. Dit beteken dat sy as konserwatiewe, Afrikanermeisie, wil ontsnap. Al manier waarop sy sou kon ontvlug, is deur fantasie. Sy begeer die lewe buite (30). "Is daar baie liggies en is die tent groot?" vra sy vir Gertie (33, 47).

Deur middel van multidimensionele karaktertekening doen die sirkustowenaar hom as 'n blinde konstabel voor, wat die vroue teen 'n sluiper moet beskerm. Hy ontpop egter in 'n hofnar in die swart-en-silwer diamantpatroonbaadjie van 'n pierrot en word 'n doodsengel (66). Hy mislei deur middel van 'n spel met die woorde *mis/mis* (18, 42, 52). Die konstabel is 'n prototipe van die fluitspeler van Hamelin, en Meisie volg hom soos in 'n beswyming, weg van haar misgevalde bestaan --- die werklikheid versus die magiese herinnering aan die absurde of Kafkaeske beeld van die realiteit.

Ten spyte van die vrou se eng bestaan, kan daar, soos vir Meisie, bevryding kom. Sy word deur die konstabel, wat van buite af kom, bevry. Karakters ontsnap met behulp van die teater en towenaars, uit die geknelde, gewone lewe, na die wêreld van fantasie en vervulling. Selfs die oujongnoui word deur die konstabel se sensuele en verleidelike verhaal, wat so 'n werklikheid word dat sy gehipnotiseerd van haar klere ontslae raak, betower (61-63).

Sy kom onder die ruimtelike betowering van die sirkusliggies en -musiek (30, 42, 47), en in haar voorstelrok dans sy betowerd, soos onder hipnose, agter hom aan (65-68). Sy dans weg van haar misrabele, 'koloniale' bestaan. In 'n "misyrye" ruimte is sy in staat om 'n nuwe identiteit te konstrueer. Ook in die soeke na, en herontdekking van haar eie naam, Margaretha Johanna, ontdek Meisie 'n eie identiteit.

De Wet kan waarskynlik as een van die grootste vernuwers sedert Bartho Smit bestempel word. Die feit dat haar werk sekere intellektuele eise aan die leser/toeskouer stel, bevestig ook die postkoloniale aard daarvan.

Nasionalisme, wat uit weerstand teen kolonialisme ontstaan, openbaar dikwels patriargale mag. Die vrou se ondergeskikte rol word as emblematisies van die onderdrukte kultuur gesien, en word nie bevraagteken nie. Pieter Fourie se drama *Ek, Anna van Wyk* (2002a) kan as kritiek op die Christelike, Nasionalistiese diskoers gelees word. Aan die hand van die hoofkarakter kom aspekte van die Afrikaner se godsdienstige, politieke en rassebeskouings aan die lig.

4.5.4 *Ek, Anna van Wyk*: 'n Afrikanervrou se ondergang

Tydens die 1999-KKNK aanbieding van *Ek, Anna van Wyk*, is besef dat die Afrikanervrou nog nie heeltemal van haar posisie as gekoloniseerde verlos is nie. Dié fokus bevestig die stuk in die postkoloniale, Afrikaanse literatuur en teater.

As 'n mens die fases wat die vrou as gemarginaliseerde objek (Van Buuren 1986:22) deurmaak, beskou, kan fase een as die "slagofferfase" beskryf word, waarin miskenning en onmag 'n rol speel. In fase twee laat sy haar stem hoor, en in fase drie ondersoek en ontdek sy haar eie identiteit. Hierdie fases stem ooreen met die drie fases van die postkoloniale diskoers, naamlik appropriasie, abrogasie en weerstand teen kolonisasie.

4.5.4a 'n Stem vlek identiteit oop

Anna beskou haar Afrikanerskap as problematies: "Ja, Christelik-nasionaal, na elke letter van die woord: cliché" (3). Sy was Terre'Blanche, "maar ek is maar weer ek, Anna van Wyk" (1, 3). Al was sy nog altyd Anna van Wyk, "was ek nog nooit volledig vrou nie" (10). Sy erken: "Ek het myself al lankal verloor ..." (31).

Die Stem beoordeel en veroordeel haar in die posisie van die ander. Dis volgens sosiale en patriargale norme onaanvaarbaar dat sy uit 'n inrigting op parool is, daarom klassifiseer en koloniseer die Stem haar as "naïef" (5), "geestelik siek" (6), "emosioneel" (8) en "onbetroubaar" (16, 44, 50, 61). Vanuit sy posisie as verteenwoordiger van 'n Afrikanerideologie, 'n soort WVK-ondervraer en die kritiese "ons", gee hy haar die geleentheid om gebeure uit die verlede te herroep.

Anna se konflik, die self teen die sosiale orde, waarin sy haar eie identiteit moes prysgee, word soos volg weergegee:

En in en om en uit dit het alles seker begin. Moes dit begin het. Waar anders? Sekere insidente, nee, eerder rituele uit my kleintyd, lê ingegrein in my herinnering (4, 6).

As sy die kinderkransbyeenkomste onthou, walg dit haar dat sy as witkind in 'n magsposisie teenoor die ander geplaas is. "Hulle" is immers as swart gebrandmerk en as die laagste op die beskawingsleer beskou. Sy kon haar eksklusiwiteit met 'n pennie koop (4), maar "hulle" moes volgens kulturele orde, vanuit die magsposisie van die koloniseerder, "witter as sneeu" gewas word (33).

Sy het veral die sendeling se besoek en sy verbondenheid aan die gemeenskap se simboliese orde, as pervers ervaar. Dit het 'n "onvergeetlike indruk" op haar gemaak: "die byna skaamtelose geloof in daardie swart kindertjies se oë, die absolute oorgawe in hul stemmetjies" (13).

Postkoloniaal beskou, beteken dit volgens Fiske (1993:150):

The 'other' is always a product of representation and, as such, whatever form it may be given, always applies the discursive and material power of the representing social order upon that part of the world it has made into its other.

Anna is emosioneel, verbaal, psigies en seksueel misbruik en deur chauvinistiese en paternalistiese mag vernietig (vergelyk Mohanty (1984:339). Die geestelik ontwrigte en verbitterde vrou ly onder die onreg wat haar mislike en haatlike skoonpa haar aangedoen het. Saam met die dominee, dokter, sendelinge en onderwysers groei die skoonpa tot karikatuur van die rassistiese Afrikaner uit, en word hy uiteindelik die beliggaming van die universele onreg (61).

4.5.4b Bemagtiging deur wraak

Die stuk pols met opstand. Anna is nie bereid om haar geheel en al aan die ou man se onderworpenheid aan die kerk, staat en Afrikanerdom te onderwerp nie. Sy wreek haar op alle onreg, deur hom te vernietig. Haar naam is nie haar eie nie. Sy is deel van 'n familieregister, wat volgens Lacan die Naam-van-die-Vader verteenwoordig. Sy skop vas teen haar van, omdat sy aan haar patronimiese ander gekoppel word (Vermeulen 1996a:28). Sy wou haarself bemagtig deur Senior, die patriargale verteenwoordiger van die simboliese orde en falliese magposisie, te vermoor (59-61).

Haar liggaam kom in verzet (Gilbert & Tompkins 1996:204). Sy het Senior gewaarsku dat die krag in haar hande voor die doopvont begin groei het. Hoe meer Senior se boosaardigheid toeneem, hoe meer word Anna se wraak in haar hande ineengevleg (16, 31, 40, 50, 57). Sy is die teenstander wat verbete teen die boosheid veg.

In haar drang om Senior te vermoor, wou sy haarself en haar identiteit vind (vergelyk Freud 1955). Sy kan en wil die drang om hom te vernietig, nie onderdruk nie (44, 57, 59). Dat sy hom wel vermoor het, is haar waarheid: "[...] Ek het hom vermoor. Met my kaal hande het ek hom vermoor! (16) en "Hy kon nie net sterf nie! Hy moes vermoor word!" (62) Ongelukkig moes sy voor die koloniale ordestrukture van die samelewing swig, omdat die boosheid homself vernietig het. Haar wraak is geneutraliseer.

Senior se dood verteenwoordig die simboliese sterfte van Afrikanernasionalisme. As sy die kerie, simbool van falliese mag, teen sy strot druk, verpersoonlik hy Afrikanernasionalisme, en word hy die vergestaltung van die universele onreg wat sy moet vernietig (61).

Die sterk, politieke inslag gee aan die stuk die geleentheid om heelparty Afikanerwaardes onder die vergrootglas te plaas. Terre'blanche (wit aarde) is 'n allegoriese verwysing na die voormalige wit regering, wat homself deur magswellus en apartheid vernietig het. Vanuit Lacaniaanse beskouing beteken dit dat die stuk 'n weerspieëling van 'n postkoloniale toneelmatigheid van sy tyd is. Die Afrikanernasionalis het sy falliese posisie van mag verloor. In der waarheid word die geestestoestand van 'n vervalde volk vasgepen.

In die Afrikaanse letterkunde, waarin teen die diskoers van die Afrikanernasionalisme in verzet gekom is, is voorheen gemarginaliseerde groepe soos gays, vroue en gekleurdes se produksies vermy, omdat dit buite die voormalige sentrum geval het. Vir Michiel Heyns (1997:121) is dit belangrik dat die gayskrywer nie as gemarginaliseerde waarnemer gesien moet word nie, maar as 'n "participant in a troubled society".

4.6 Homoseksualiteit

Die diskoers oor homoseksualiteit kan as 'n terrein van dekolonisasie beskou word. Homoseksuele praktykte is tot die status van die ander, met ander woorde, die gekoloniseerdes, deur die binêre ons-julle, *straight-queer*, hetero-homo-opposisies verlaag. As homoseksuele *queers* genoem word, beteken dit dat hulle in opposisie teenoor die hoofstroom, *straights*, se sosiale norme staan. Hoe interpreteer 'n *straight* literatuur die homoseksuele se identiteit, sodat nuwe narratiewe oor kultuur kan opduik en herlees en geïnterpreteer kan word? (vergelyk Spurlin 1999:218)

Binne die buiteliterêre terrein is daar vir 'n beter begrip vir homofiele voorbrand gemaak. Die teater, wat vir sosiale kommentaar geskik is, het dié tema probeer omseil, omdat teatergangers en die breë publiek aanstoot kon neem. Volgens konserwatiewe *straights* se Christelike siening, word praktiserende homoseksuele veroordeel. As rede kan aangevoer word dat die "coming out story" in die gay letterkunde in Afrikaans afgeskeep is.

Erika Pienaar (2000:111) meen dat die gaysubkultuurtekste gedurende die laat sewentigerjare meestal óf effekberekend, óf esoteries op die gay leser gerig is. Die benutting van subkulturele groepe, soos die gays ook, het gelukkig deel van die vernuwings tagtig gevorm, en 'n groter openheid het veral in die negentigerjare ook in die drama 'n teenwoordige opsigtelikheid geword. Dis veelseggend dat die *straight* verhoogskrywer Pieter Fourie erken het dat hy in *Vat hom, Flaffie!* (1989) hom aan 'n beledigende gay-uitbeelding op die Suid-Afrikaanse verhoog skuldig gemaak het. Dié erkenning sinspeel op 'n oop, postkoloniale gesindheid.

Le Roux (1999) verwys in sy "ekserp" na die wêreldwye gay-openbaarmaking wat in die *Gay-Nineties* 'n hoogtepunt bereik het. Juridiese veranderinge in die nuwe Suid-Afrika laat toe dat gays hul skroomvalligheid kan afskud en na vore kan tree. Die ANC poog om aan voorheen gemarginaliseerde stemme, waaronder lesbiërs, kulturele regmatigheid en politieke lewensvatbaarheid te gee. Daar is steeds mense wat nie weet of hulle die Pous of die wetboek moet aanvaar nie ...

Weens die dekolonisering van seksualiteit is *queers* meer sigbaar en het 'n duidelike *queer*-dialek. Stander en Willemsse (1992:20) verwys byvoorbeeld na Hambidge wat:

persistently weaves a lesbian sexuality into her poetry; in fact her work shatters the silence surrounding lesbianism, another taboo of Afrikaner Calvinism.

Manlike homoseksuele in die Afrikaanse letterkunde word vervolgens in een van Hennie Aucamp se tekste ondersoek. Wanneer Grobbelaar (1991:259) aandui dat die gayverhaal in die tagtigerjare minder selfbewus, minder literêr en verestetiseerd geraak het, haal sy Aucamp (1990b:19) se verklaring daarvoor aan:

Verestetisering het verhulling beteken; ook vervreemding, in die Brechtiaanse sin van die woord. En skielik, sonder credo of kreet, is verhulling verwerp --- as lewenshouding en as literêre tegniek.

4.6.1 *Sjampanje vir ontbyt: 'n Kersontbyt loop skeef*

Sjampanje vir ontbyt (1988) word as 'n baanbrekerswerk beskou en sluit by Joan Hambidge (1988:9) se verwysing na Aucamp as die eerste werklik bevryde, dit wil sê, "out of the closet"-skrywer in Afrikaans aan. Sy verwys na sy prosa wanneer sy die tekste lees as:

representasies van 'n kulturele onbewuste: een van angs, van tydelike aanvaarding van die gay persoon en dan terugkeer na die 'normale' patroon wanneer die gay persoon alleen is of deur die dood uitgeskakel word.

Dié stelling kan ook op sy dramas van toepassing wees. Aucamp bied 'n veelkantige kyk op die lewe van homoseksuele. Ten spyte van die feit dat Aucamp die gaytema delikaat en sonder oordeel aanbied, het dit nog nie 'n professionele opvoering beleef nie.

Die patriargale moraliteit se voorskriftelike beheer oor seksuele verhoudinge laat die klem op die *natuurlike orde* val. Lesbiërs word deur norme van die patriargie en tradisie, van hul eie identiteit beroof en skuldgevoelens ontstaan. Vergelyk *Die groot wit roos* (Pieter Fourie 1989) waarin die seun, wat aanneem dat hy gay is, sukkel om met die rol van sy pa as stoethings te identifiseer, en dan 'n identiteitskrisis ondervind. Die marginale bestaan buite die koloniale sentrum lei tot vervreemding. Deur die ondermyning van die patriargale konvensies en opstand teen die vader, kan die gay man 'n normale lewe lei.

Binne die bestek van sewe tonele word die verhoudingsnetwerk tussen tien gay mans uitgewerk. 'n Mens vind hier, soos in *Punt in die wind* (Aucamp 1989), ook die openlike spot met erotiese fantasieë, seksuele manipulasie en stereotipering (27, 29, 39, 41).

Die wêreld in *Sjampanje vir ontbyt* is 'n alternatiewe, maar reële skemerwêreld. Tydens die sjampanje-ontbyt wat Daan en Terry vir hulle gay vriende gee, vlek Aucamp die gay lewe van 'n vroeëre geslag objektief oop: die gejaag na mooi lywe, ydelheid, ontrouheid, jaloesie, kleinserigheid, agterdog en eensaamheid. Daan en Terry se verhouding is besig om te verbrokkel. Laasgenoemde is eintlik ook "gatvol vir hierdie Krismis do" en voel tot Dickey, die "Krismisboks" wat Jacques "op Sandy's opgetel het", aangetrokke (25).

Odendaal (1998:174) bevestig dat die stuk gekenmerk word deur:

[...] 'n ambivalente, tragikomiese stemming waarin die vermaaklike, maar ook die patetiese van hierdie karakters se lewens na vore kom. Hulle is gevat, maar daarin ook "tewerig" en as sodanig uiters kwesbaar en uitgelewer aan gewetenlose uitbuiters.

Die gevoel van ontnugtering kom veral by die ouer persoon voor, soos uit Dirk se woorde blyk:

Soos ek gedink het. Daar is 'n kloof tussen 26 en 45. Die romantiek van 45 is anders as dié van 26. En 26 het geen begrip van die emosionele probleme van 45 nie (42).

Jaques is 'n "mournful loner" wie se verbittering en 'n hedonistiese lewensuitkyk in die volgende dialoog deurskemer:

Terry: Die ewige one night stands, Jaques: demoraliseer dit jou nie?
 Jaques: My skatjies, luister nou na 'n wyse ou vrou. Ek weet nie of die lewe my meer verneder en uitgebuit het as vir ander moffies nie, maar daar kom 'n dag dat jy vir jouself sê: ek het genoeg van bedel, ek het genoeg van one-sided affaires. Nou kóóp ek wat ek wil hê, en fok die res (44, 45).

Postkoloniaal gelees, impliseer dit dat die homoseksuele persoon nie langer as gemarginaliseerde binne die koloniale marge hoef te beweeg nie. Hy eis 'n volwaardige posisie binne die sentrum, waar koloniseerders in 'n heteroseksuele wêreld nie die spelreëls bepaal nie. Hierdie selfbeskouing bring insig en daarmee saam, die konstruksie van 'n nuwe, postkoloniale identiteit.

Oor Aucamp se drie eenakters (*Sjampanje vir ontbyt*) gee H. Ester (1988:124) sy mening:

Aucamp confronteren de lezer met de in de Zuidafrikaanse literatuur meer en meer belangrijke tematiek van de homosexualiteit en haar tussenmenselijke implicaties. [...] Ze zijn even boeiend als de toneelstukken van Pieter-Dirk Uys en doen evenmin onder voor het werk van Europese schrijvers als Botho Strauss en Thomas Bernhard.

Die vraag of die lewe van die homoseksuele werklik so verskillend van die heteroseksuele bestaan is, is in *Sjampanje vir ontbyt* ondermyn, en die teks registreer as 'n positiewe bydrae tot die postkoloniale literatuur.

Met die opvoering van *My aand met Arné*, wat deur Mylne en Coetzee vertaal is, en tydens die 2002-KKNK opgevoer is, was dit opmerklik dat mense buite die gaygemeenskap oor die algemeen aanklank by dié tema kon vind, ten spyte van die vurige, eksplisiete, liefdes- en naaktonele van die groepie gay vriende. Dis moontlik 'n teken dat toneelgangers gayverhoudings postkoloniaal begin aanvaar, en die *straight-queer*-verhouding se koloniale grensdrade wil afbreek.

Alhoewel die gaydrama nie deur hoogaangeskrewe dramaturge soos Reza de Wet, Pieter Fourie en Deon Opperman as 'n minderwaardige teaterkomponent beskou word nie, (soos in onderhoude met Le Roux (1999:146) bevind is), is dié tema in hulle oeuvre afwesig.

Samevatting

In hierdie hoofstuk is aangedui dat postkoloniale rekonstruksie van die begrip *identiteit* met die ondermyning van opposisies tussen die begrippe *ras*, *gender*, *klas*, *geskiedenis*, *taal*, *godsdienst* en *plek/ruimte* gepaard gaan.

Daar is bevind dat gevestigde ideologieë identiteit beïnvloed. 'n Gewysigde perspektief ten opsigte van veral die sentrum-marge-binariteit, rassesuiwerheid en die diskoers oor plek/grond is waargeneem. Deur herinneringe te rekonstrueer, is nuwe perspektiewe, waarin die identiteit van die ander erken en gerespekteer is, verkry. Dit sluit by die diskoers oor kulturele wisselwerking aan, waarin koloniale uitsluiting en stereotipering ondermyn is. Die aanvaarding van die homoseksuele in die Afrikaanse, hoofstroomletterkunde kan as 'n proses van dekolonisasie beskou word.

In hoofstuk 5 kom die kwessie van die rekonstruksie van mag in die na-apartheidsera aan bod. Daar sal vasgestel word of daar binne die "reënboognasiesindroom" wel 'n postapartheidsidentiteit gekonstrueer is.

HOOFSTUK 5**DIE ROL VAN MAG IN DIE KONSTRUKSIE VAN 'N POSTAPARTHEIDSIDENTITEIT**

<u>5.1 'n Kwessie van onthou of nie-onthou</u>	149
<u>5.1.1 Die jogger: die verledespook kom nie tot rus nie</u>	150
5.1.1a Koloniseerder verloor beheer oor sy ruimtelike eiendom	151
5.1.1b Ontgogel in 'n vreemde ruimte	152
5.1.1c Herbesoeke aan bekende, geografiese ruimtes	153
5.1.1d Ruimte en plek in konflik met ras en klas	153
5.1.1e Koloniseerder en gekoloniseerde se herinneringe verskil	154
<u>5.2 Interkulturele kontak</u>	155
<u>5.2.1 Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?: ras- en klassekonflik</u>	155
5.2.1a Toyi-toyi-dikkes en/of oorgewig-regses	156
5.2.1b Swart en wit ervaar identiteitskrisisse	158
<u>5.3 Koloniale magsuitoefening</u>	159
<u>5.3.1 Magspel: individuele magsvergrype</u>	159
5.3.1a Opperman steek intertekstueel kers op by Machiavelli	159
5.3.1b Die aard en misbruik van mag	160
5.3.1c Uitoefening van mag	161
(i) Klas as betekenaar van mag	161
(ii) Godsdien as betekenaar van mag	162
<u>5.4 Ruimtelike vryheid aan bande gelê</u>	163
<u>5.4.1 Naelstring: ineengestremgelde individue</u>	163
5.4.1a Kulturele hibriditeit	164
5.4.1b 'n Matriargale magspel	165
5.4.1c Patriargale mag binne 'n selfgekoose ruimte	165
5.4.1d Identiteit gerekonstrueer	166
<u>5.5 Individuele teenstand teen mag</u>	168
<u>5.5.1 Boetman is die bliksem in!: aggressiewe ontboeseming</u>	168
5.1.1a Jong Suid-Afrika sing 'n nuwe, postkoloniale lied	168
<u>5.6 Diskoers van ontnugtering</u>	170
<u>5.6.1 Boklied: 'n soeke na sin en individuele vryheid</u>	171
5.6.1a 'n Onvolkse skrywer skryf in Afrikaans	171
5.6.1b Intertekste	172
5.6.1c Kritiek op Suid-Afrika	173
5.6.1d 'n Sondebok en die dood	174
<u>5.6.2 Die Toneelstuk: vervreemding, skuldbelydenis en verlossing</u>	175
5.6.2a 'n Geding met godsdien	176
5.6.2b Die rol van die skrywer	176
5.6.2c Interkulturele diskoers	177
5.6.2d Ruimtelike ingeperktheid	179
<u>5.7 Vervanging van tradisionele opvoeringsplekke</u>	179
5.7.1 Die teater as gebeurlikheid	180
5.7.2 Tweespalt of versoening?	180
<u>Samevatting</u>	184

HOOFSTUK 5

DIE ROL VAN MAG IN DIE KONSTRUKSIE VAN 'N POSTAPARTHEIDSIDENTITEIT

Omdat die postkoloniale literêre teorie en -kritiek sedert die begin van die negentigerjare aan heelwat veranderinge blootgestel is, moes dit ook met postmodernisme meeding. Hoe die postkoloniale subjek binne die postmodernistiese raamwerk gesien word, sal bepaal of 'n teks as *opposisionele* of *medepligtige* postkolonialisme geles word.

Die identiteitstema, veral na demokratisering in Suid-Afrika, lei tot 'n kernegegewe in die postkoloniale Suid-Afrikaner se bestaan. As identiteit vanuit 'n postmodernistiese oogpunt beskou word, is dit van pas dat dit binne die groter konteks van moderne magsvorming geherinterpreteer en geherposisioneer moet word. Grossberg (1996:88) stel hierdie gedagte baie duidelik:

I want to propose that cultural studies need to move beyond models of oppression, both the 'colonial model' of the oppressor and oppressed, and the 'transgression model' of oppression and resistance.

5.1 'n Kwessie van onthou of nie-onthou

Die vraag of die literatuur die onreg van die verlede en apartheid as 'n vorm van mag moet oproep, en of die verlede begrawe moet word (kollektiewe geheueverlies) sluit aan by Milan Kundera (1982:3) wat na Mirek verwys. Mirak sê dat "the struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting", waar die verlede ook die hede en toekoms insluit. Liebenberg (1999:122) kom tot die gevolgtrekking dat die vergrype van die verlede nie net kollektief nie, maar ook individueel verantwoord moet word. Die opvatting van skuld, wat veral die Afrikaner betref, en waarna Goosen (1999:127-128) verwys, behels die *herbedink* van skuld. In plaas van die terapeutiese verwerking van die verlede moet, soos John (2000:50) beweer, op die hede gekonsentreer word. Hy verwys na Adorno (1986) se soeke na 'n analise van die verlede, voordat die verlede verwerk kan word.

Met die verskillende sieninge oor die diskoers van *onthou* of *nie-onthou* in gedagte, word die rol van die verlede, wat aan die diskoers van mag in die konstruksie van 'n postapartheidsidentiteit gekoppel is, ondersoek.

Wanneer demokrasie in 1994 'n finale einde aan wit heerskappy bring, kan groot getalle Afrikaners nie die hervorming aanvaar nie en ontstaan 'n identiteitskrisis. Die terugkeer na die verlede kan as kuur dien om 'n postkoloniale identiteit te konstrueer. Radhakrishnan (1993:758) meen daar is niks "regressive or atavistic about people revisiting the past with the intention of reclaiming it" nie.

5.1.1 *Die jogger: die verledespook kom nie tot rus nie*

Met die apartheidsideologie as tema, kyk Brink in *Die jogger* (1997) terug, en raak die kollektiewe geheue van die Afrikaner aan. In hierdie verband beklemtoon Gilles (1996:5) die feit dat identiteit en herinneringe sosio-politieke konstruksies is en as sodanig hanteer moet word. Krog (1998:128) kan dus in konteks van die Waarheids-en-Versoeningskommissie (WVK) vra: "What the hell does one do with this load of decrowned skeletons, origins, shame and ash?"

Kilian ervaar sy herinneringe as 'n bedreiging, en worstel met nagmerrieherinneringe oor die nagevolge van sy optrede binne 'n politieke bestel (vergelyk Maree 1998:309-312). *Apartheid* as konsep het 'n prys aan menseleed meegebring, wat nooit bereken is nie. Dis 'n selfgekonstrueerde ideologie wat Michael Chapman (1998:88) soos volg beskryf:

Under apartheid whites were given a political-racial identity which --- coterminous with superiority --- utilized to its advantage either its Western European inheritance or its long African rootedness.

Van jongs af het Kilian se oupa hom gemotiveer: "Hol, Boeta, hol!" (17) Nou hol hy steeds koorsagtig voort om buite die voetval van die jogger, sy skuldgevoelens, te bly.

Die afwesige liggaam van Vusi, sy spook en sy tong in 'n bottel versterkwater, en Napoleon se penis fokus op die stilte van die verlede en genereer 'n ironiese *teenwoordigheid* op die postkoloniale verhoog. Gilbert en Tompkins (1996:230) verwys na *Steve Biko: the inquest* (1985), waar Biko se lyk op die verhoog die kultus van sy status as revolusionêre leier beklemtoon. Hoewel nie fisies teenwoordig nie, word die "degraded and/or maimed body as a protest against apartheid" gebruik, en die gehoor ervaar die afwesigheid as 'n "palpable, 'embodied' presence, a paradox which allows some scope for theatrical manipulations of the text" (Gilbert & Tompkins 1996:221, 230).

Kilian weier om by die WVK betrokke te raak, omdat hy sy aanspreeklikheid wil ontken. Dis vir alle Suid-Afrikaners wat die rekonstruksie van herinneringe moet hanteer, 'n moeilike taak. Kilian is 'n produk van die koloniale apartheidsdiskoers waarin hy tot vergrype verplig was. Hy is egter na 1994 by die postkoloniale diskoers van belydenis en versoening betrokke, en sluit in hierdie verband by die medepligtige postkolonialisme aan, soos dit deur Mishra en Hodge (1993) aangedui is.

Die eertydse apartheidstelsel word bespotlik voorgestel. As Kilian aan die einde "Hol, boeta, hol " skree, is hy alleen: "Almal is teen my. Die hele wêreld het teen my gedraai. Die geskiedenis het my verraaï" (83). Die eertydse minister distansieer hom van Kilian se wandade. Sy dogter breek van sy patriargale, nasionalistiese mag weg, en beskuldig hom dat hy haar met sy verwronge ideologieë besmet het (78). Sy knip die koloniale naelstring (79). Kilian eindig as 'n patetiese, identiteitlose en ontwrigte figuur: "Ek het 'n fokop gemaak. God, ek is jammer. Kan iemand my hoor?" (85)

5.1.1a Koloniseerder verloor beheer oor sy ruimtelike *eiendom*

Om die koloniale binariteit tussen koloniseerder en gekoloniseerde te ondermyn, sal 'n veranderde beeld van die postkoloniale subjek in sy verhouding tot die ruimte daargestel moet word. Deur die herskrywing van ruimte, en terselfdertyd die Afrikanernasionalistiese diskoers te deurbreek, kan 'n nuwe postapartheidsidentiteit geskep word. Die ruimtelike ervaring van die mens se reg op eienaarskap word hersien, deur die ruimte tot 'n spesifieke plek te herbenoem. 'n Nuwe siening van die verhouding tot die grond word sodoende verkry.

Die plek waarin Kilian beweeg, kan as 'n *ruimte* gesien word waaraan betekenis deur menslike interaksie toegevoeg is (Carter 1987:xxiii-xxiv). Die verskil tussen die koloniseerder en gekoloniseerde se benoeming van 'n sekere ruimte tot plek, veroorsaak konflik, en word deur Ashcroft e.a. (1998:182) soos volg verwoord:

[I]f we see place as not simply a neutral location for the imperial project, we can see how intimately place is involved in the development of identity, how deeply it is involved in history, and how deeply implicated it is in the systems of representation --- language, writing and the creative arts --- that develop in any society but in colonized societies in particular.

Aanvanklik beweeg Kilian in 'n positiewe Nasionale Party-ruimte waarin hy mag kan uitoefen. Die Afrikaner besit basies die land, as gevolg van sy historiese verbondenheid. Hierdie besitreg waarborg outomatiese magsbeheer. In die singewende ruimte kon Kilian, as deel van die heersersklas, sy individuele, asook die staat se ideologieë uitleef. Hy ervaar egter demokratiese Suid-Afrika as 'n vreemde, diasporiese ruimte en kom postkoloniaal in verzet teen nuwe vorme van imperialisering (vergelyk Olivier 1997:30). Hy moes toekyk hoe die ander hulle identiteit op sy landskap herskryf, 'n gebaar wat hy as politieke uitdaging ervaar. Sy volkslied het gepraat van sý land, sý hemel, sý see, met ander woorde, sy identiteit en magsposisie is in die landskap en ruimte vergestalt.

Die afsonderlike leefwêreld van die psigiatriese hospitaal kan na Vusi se tong herlei word, wat binne die politieke opset tydens die apartheidjare in 'n beperkte ruimte geplaas is. Kilian se laaste woorde "Hol, boeta, hol !" (85) dien as metafoor vir die leë, hol, betekenislose ruimte waarin Kilian hom bevind. Hy moes sy macho-ingesteldheid teenoor die ruimte en grond hersien, want in die ná-apartheidsruimte is Kilian se aanspraak deur die geskiedenis onteien. Hy word ontman en ontmag. Die ruimte in die psigiatriese hospitaal is getuie van die simboliese wedloop wat hy as Afrikaner verloor het. Hy ervaar 'n identiteitskrisis en hunker na die koloniale landskap van magsbeheer.

5.1.1b Ontgogel in 'n vreemde ruimte

In die vreemde ruimte begin een van sy slagoffers uit sy magswellustige verlede by hom spook. Vusi betree sy persoonlike ruimte. Kilian weier om Vusi se ruimtelike, benadeelde verlede te erken. Wanneer hy Vusi se tong teruggee, sodat hy van sy verlede verlos kan word, is dit te laat. Vusi se tong in die bottel kan nie uit dié ruimte loskom nie. Dit is die simboliese verwysing na die stilte van die subaltern waarmee Spivak (1988:308) volstaan. As die subaltern 'n stem sou hê, is dit moontlik dat die koloniseerder nie die stem kan of wil hoor nie. Dit kom daarop neer, soos Young (1990:165) aandui, dat die gekoloniseerde in 'n ondergeskikte posisie gehou word. Vusi se verdoemende stilte is deel van die ruimte of hospitaal wat nog sin maak, as hy sê:

I want it back. And if you refuse I'll speak without it. The truth does not need a tongue. Even a stone can learn to speak. You cannot silence me any more, no matter what you try. The word is not yours alone, sir. My time has come (58).

Vusi praat onverwags toe Kilian beweer hy is baas. Vusi beweeg nou in 'n nuwe, ruimtelike bedeling (58). Terwyl hy oor sy doodstraf praat (69), poleer Kilian sy medaljes, maar hy dwing Kilian om na hom te luister.

Ruimte is deur politieke veranderinge tot 'n ander plek, in dié geval 'n psigiatriese hospitaal, benoem waar die gekoloniseerde die koloniseerder kan konfronteer, en sy eie identiteit kan rekonstrueer. In teenstelling met die koloniale diskoers van natuurlike eiendomsbesit, verkry ruimte of plek in die inheemse diskoers 'n persoonlike betekenis waar Kilian in sy begrensde ruimte tot ondergeskikte gereduseer word. Deur sy teenwoordigheid in die hospitaal "herwin" Vusi sy identiteit. Aan die ander kant dien die hospitaal as metafoor vir Kilian se identiteitsverlies.

Wanneer Kilian homself skeer, sien hy niemand in die spieël nie (80, 82). Die bekende beeld in 'n bekende, koloniale ruimte het verdwyn. Die spieëlbeeld in die vreemde, gekoloniseerde ruimte weerkaats 'n gesigslose identiteit:

Ek is nie daar nie. Sien jy nie? [...] Kyk self! Ek is nie daar nie. Kan julle my sien? [...] Is daar iemand? (82)

5.1.1c Herbesoeke aan bekende, geografiese ruimtes

In die heropeising van die ruimtelike ervaring waarna Carter (1987:22, 88) verwys, het Kilian die plaasruimte kultureel ingegraveer en tot plek omvorm. Met die herbesoeke aan sy geografiese omgewing, ervaar hy die spesifiekheid van plek wat 'n rol in sy identiteitsvorming gespeel het (38). Sy identiteit is in sy jeug deur interaksie met die ruimte gevorm, en hy kon later sy beginsels in die Veiligheidsmagruimte uitleef. Hoewel hy hom op die vervreemde grond en realiteit van die psigiatriese hospitaal bevind, wil hy deur die herbesoek aan sy geboortegrond sy eie ruimtelike posisie identifiseer en 'n nuwe identiteit konstrueer.

Dis ook 'n herbesoek aan die verlede. Daar is sintuiglike waarneminge waarin kulturele betekenis opgesluit lê. Kilian onthou mooi dinge as hy die musiek hoor en na skyfies van die familieplaas kyk. Hy hoor veral oupa Renier se stem tydens 'n atletiekbyeenkoms uit sy jeugjare (17). Sy herinnering aan die *behoort* aan die land, is van groot belang. Hy assosieer die plaas en grond met vryheid. Dis in kontras met sy huidige, ingeperkte ruimte. Sy besoek vind vanuit 'n veranderde, politieke situasie plaas, wat 'n breuk tussen hom en die ruimte veroorsaak. Hy ervaar die plaasruimte, maar daar is nou 'n gevoel van misplasing omdat die historiese en politieke onreg in die geografiese ruimte, die plaas, ingeskryf is. In die singewende ruimte, soos in die plaasroman gevind, maak die plaasbewoner op die grond aanspraak, en hierdie verbintenis speel 'n rol in die vorming van Afrikaneridentiteit.

5.1.1d Ruimte en plek in konflik met ras en klas

Young (1996:83) wys daarop dat, hoewel verskillende, nuwe betekenis vir ras gekonstrueer is "... the old meanings refuse to die. They rather accumulate in clusters of ever-increasing power, resonance and persuasion." Dit sluit by Said (1994:310) se siening aan dat essensialiserings deur 'n nuwe kulturele politiek teengewerk moet word, wat erken dat daar geen *godgegewe* ruimtes, essensies of voorregte bestaan nie (vergelyk Clifford 1988:93). Kilian se idee van apartheid se verdeling tussen rasse spruit uit koloniale binariteit. Die ondermyning van die koloniale binariteit en die rekonstruering van kulturele identiteit, skakel sedert 1994 met 'n postkoloniale bewustheid van plek.

Soos JanMohamed (1985:69) aandui, word ras- en klasgrense as bykomende bepaler van plek betrek. Kilian beskou die hospitaalruimte waar Noni hom verpleeg, as benede sy status as kolonel. Hy assosieer Noni as die negatiewe pool in die rassige binariteit en beskou haar as agterlik. Hy noem haar *ousie* (13) en *meid* (29). Sy is ontsteld as Kilian van *julle mense* praat. Sy tree as genderopposisie teen Kilian op, en probeer om die binariteit van koloniale magstrukture te verander. Sy probeer om die gekoloniseerde se kulturele ruimte in perspektief te plaas.

Noni volg die spoor van Kilian se versteurde geestestoestand. Sy simboliseer die moeder van 'n nuwe nasie met 'n eie identiteit, waarin die idee van inklusiewe volksidentiteit weerlê word. Sy word ook deel van 'n ry swart volksmoeders: Semumu (*Skroot Luwes*), Meidjie (*Donkerland Opperman*) en Alina (*Diepe grond De Wet*). Vanuit Lacaniaanse perspektief, is swartes, veral swart vroue, volgens kulturele orde stemloos, omdat die Naam-van-die-Vader in die simboliese orde van 'n falliese magsoorsig staan (Lacan 1977:65 e.v.). Noni se optrede, saam met die ander swart volksmoeders s'n, is 'n kollektiewe poging tot versoening.

5.1.1e Koloniseerder en gekoloniseerde se herinneringe verskil

In hulle parallelle monoloë beweeg Kilian en Noni in verskillende ruimtes. Hy wil terug na sy familieplaas, want sy voorgeslagte lê daar begrawe. Sy sê haar mense se spore lê al duisende jare in die Afrikaruimte waar haar voorvadergeeste in die berge rondweef. Deur die Groepsgebiedewet is sy van hierdie grond af verwilder (41). Noni en Kilian se ruimtes verskil:

- Noni: We come from different places, Kilian (41). You were white. You had all the land you wanted. We were thrown out. Your people could stay (42).
- Kilian: Dit lieg jy. Jy dink dis net julle wat swaargekry het? Ons moes ook vort. Dit was al plek wat ons ooit gehad het wat ons s'n was (42).

Soos Vusi, dwing sy Kilian ook om na haar te luister (44). Hulle stemme is nou postkoloniaal dwingend hoorbaar.

Soos reeds opgemerk, is die kulturele spektrum in Suid-Afrika deur ongelyke magsverhoudinge gekenmerk. In die konstruksie van identiteit binne die postkoloniale terugskrywings, moet die konsep van *ras* en *klas* ten opsigte van *kultuur* in ag geneem word. Die gekoloniseerde se kultuur, vanweë sy posisie as negatiewe pool in die rassebinariteit, word dikwels met minderwaardigheid geassosieer (JanMohamed 1985:69). Sodoende verkry die *ander* pool 'n pejoratiewe betekenislading in die koloniale diskoers.

5.2 Interkulturele kontak

5.2.1 *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?: ras- en klassekonflik*

In die geval van *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* (1999) poog Antjie Krog om binne postkoloniale terugskrywing die binariteit van die koloniseerder en gekoloniseerde te destabiliseer. 'n Sekere posisie in die samelewing is, volgens February (1981:2), voor 1994 deur 'n rassige konstruksie in Suid-Afrika bepaal. Visser (1997:93) lê veral klem op klas by die konstruksie van postkoloniale identiteit, en waarsku teen die postkoloniale teorie wat ten opsigte van kultuur en ras teleologies optree:

(...) Race, according to this view, is and always has been the primary factor in South African affairs, and with the election of 1994 the racial settlement has been largely affected; class was not really significant, and so there is no need to be concerned with the fact that class relations remain entirely unaltered in the 'new' South Africa.

Die ontmoeting tussen twee vroue wat tot verskillende rasse- en taalgroepe behoort, veroorsaak konflik. Volgens Young (1996:93) se beskouing van ras as 'n "cultural, as well as a political, scientific and social construction", kan dit spanning meebring. Mohanty (1984:351) waarsku ook teen die Westerse, feministiese diskoers wat veronderstel vroue is 'n:

coherent, already constituted group which is placed in kinship, legal and other structures, defines third world women as subjects *outside* of social relations, instead of looking at the way women are constituted as women *through* these very structures (oorspronklike kursivering).

Hierdie drama sou as aanduiding geles kon word dat rassige apartheid en klasseverskille steeds voortbestaan. Binne die postkoloniale diskoers word die biologiese diskoers van ras egter met die diskoers van kultuur vervang. 'n Klemverskuiwing vind vanaf die meerderwaardige diskoers na 'n poging om ander kulture te herwaardeer, plaas (Van Niekerk 1996a:22). Sodoende kan kulturele grense wat deur kolonialisme daargestel is, ondermyn word. Die herinskripsie van die gekoloniseerde in die dominante diskoers, en die verwoording van die swart vrou se leefwêreld, dien om die koloniale binariteit te ondermyn.

5.2.1a Toyi-toyi-dikkes en/of oorgewig-regses

Die wit en swart vroue, wie se mans albei in die weermag is, gesels by 'n skool, terwyl hulle 'n reënboognasie-muurpaneel skilder. Die ouers van die kinders is "geforseer" om ter wille van die skool saam te werk aan die skildery. Die skildery is 'n weerspieëling van die kommunikasieproses en geestestoestand waarin die twee vroue hulle bevind. Hoewel hulle vanuit verskillende perspektiewe praat, en op tekens van bitterheid en beskuldigings fokus, deel hulle die ervaring van onder andere moederskap en seksualiteit. Hulle worstel ook met persepsies en wanindrukke oor mekaar se identiteit, en argumenteer oor ekonomiese en kultuurverskille, uitbuiting, kolonialisme en apartheid.

Trudie verklaar:

Ek is moeg vir al die confessions en gehuilery en guilt trips en suffering en kak.. Die land IS nou julle s'n --- julle wou hom hê en julle HET hom nou. Julle regeer hom soos julle hom wil regeer en al die fokops is julle s'n --- ek is moeg moeg moeg om te hoor dis als my skuld --- my skuld dat julle incompetent is, my skuld dat julle lieg, dat julle steel (14).

Gugu aan die ander kant, is weer moeg om die slagoffer te wees.

Trudie praat van haar Afrikanertrots, obsessionele liefde vir die familieplaas, die afskaal van Afrikaans, en kritiseer Gugu se woonruimte (5). Gugu is 'n politieke vryheidsveteraan en betrag dinge koelkop en versigtig. Haar voormalige guerillavegterman is nou Trudie se man se baas. Daar is vanselfsprekend onderstrominge van vyandigheid en gekrenktheid.

Soos die gebroke verhouding tussen sentrum en marge in *Die jogger*, momentum verkry het, is die motief van mense wat mekaar nie kan vind nie, opmerklik in die stuk. Dit is verstaanbaar dat sentrum en marge wat histories, geografies en kultureel van mekaar geskei is en dan in 'n kontaksituasie beland, aanpassings sal moet maak.

Vanuit 'n postmodernistiese oogpunt beskou, is die meeste mense al moeg vir politiek, mag en versoening. Die drama tipeer die dualiteit van die Afrikaner wat graag wil versoen, maar aan die ander kant skuldig voel oor die gevolge daarvan. Dit was vir Krog, ná haar betrokkenheid by die WVK en haar boek *Country of my skull* (1998), makliker om woorde in 'n swart karakter se mond te lê, omdat die Suid-Afrikaners 'n kollektiewe bewussyn ontwikkel het.

Krog verduidelik dat die wittes nooit 'n kans kry om vrae aan swartmense te vra oor dié dinge wat hulle nie verstaan nie. Die Westerse vrou beklee 'n posisie van gesag en vra dus die eerste vraag. Die titel wat in vraagvorm geïnskribeer is, sluit by Trudie se ander twee vrae, wat sy aan Gugu wil stel, aan:

Trudie: Laat ek dit maar vir jou sê. Reguit sê. Ek het drie vrae: waarom is die verpleegsters en onderwyseresse wat in die voorste ry toyi-toyi altyd vet? Vraag 2: Waarom koop swartes huise en doen niks aan hulle tuine nie? [...] Vraag 3: waarom steel swart onderwysers arm skoolkinders se kosgeld, waarom behandel swart verpleegsters swart pasiënte so onmenslik? [...] (4-5).

Gugu kom met 'n teenantwoord:

You know, I would not dream to ask you why whites colour their hair or why the right wing consists mainly of overweight men and women. I wouldn't because I know that people are individuals (5).

In Kwaggapolitiek (Chris Vorster 2000) word die swart karakter aan vrae soos: "Waarom dra julle nie kondome nie?" en "Waarom praat julle so hard?" onderwerp.

Muurskilderyverf word as 'n psigiese metafoor vir Suid-Afrika se rasse- en kulturele diversiteit gebruik. As Trudie al die gesigte wit verf, omdat sy glo dat Gugu haar alleen gelos het om die skildery te voltooi, verf Gugu almal swart, omdat sy glo die wittes verrai die swartes altyd op 'n kritieke moment. Sy beskuldig die wittes daarvan dat apartheid al was wat hulle uitgevind het.

Gugu verklaar: All these years whites didn't want to understand, but suddenly they do.

Trudie sê: Eks vasgedink oor julle ... (4).

Spanning, frustrasies en vroeëre vooroordele laat hulle op fisiese aggressie terugval.

5.2.1b Swart en wit ervaar identiteitskrisisse

Trudie kla dat die wittes nie 'n *political leader* het wat kan verduidelik hoe om met die verlede te *deal* nie (6). Hoewel Trudie nie 'n rassis of Vlakplaaslid is nie, het sy as witte by die verlede gebaat, daarom is sy skuldig:

sprakeloos staan ek
 vanwaar sal my woorde vandaankom?
 vir ons
 wat hang
 aan die dor geluidlose ruimte van 'n Afrikaner verlede
 wat sê 'n mens
 wat de hel doen 'n mens met die drag
 van ontkroonde geraamtes van oorsprong, skande en as? (13).

Die stuk kan as oorskryding van die grense wat deur kolonialisme daargestel is, gelees word. Die kulturele identiteite van die postkoloniale subjekte, toon tekens van kulturele hibriditeit. Ashcroft e.a. (1994:36) verduidelik die klemverskuiwing soos volg:

The post-colonial world is one in which a destructive cultural encounter is changing to an acceptance of difference on equal terms. Both literary theorists and cultural historians are beginning to recognize cross-culturing as the potential termination point of an apparently endless human history of conquest and annihilation justified by the myth of group 'purity', and as the basis on which the post-colonial world can be stabilized.

Die twee vroue besef dat respek vir kulturele verskille op dialoog berus (Mohanty 1995:113). Postkoloniale terugskrywing in die stuk, in die vorm van medepligtige postkolonialisme na die koloniale diskoers van kulturele meerderwaardigheid, plaas kulturele identiteit, soos Said (1994:336) verduidelik, nie meer as eksklusief en in 'n hiërargiese verhouding nie. In *Koffer in die kas* (Jeanne Goosen 1992) wou die "versoeningsdialoog" nie vlot nie.

Albei erken hulle verbondenheid aan Suid-Afrika:

Gugu: If you cut yourself off
 from the voices of the land
 you will wake up in another country ---

Trudie: Die land behoort aan die stemme
 aan al die stemme wat daarin woon (14).

Vir Gugu beteken versoening die besef dat swart en wit mekaar nodig het om te kan oorleef. Vir Trudie behels dit 'n beplande strategie, waarin die land by 'n soort moraliteit, waarmee almal saamstem, kan uitkom (17). Wanneer Trudie sê: " Ek en jy, ons twee hier, ons is meer as dit, ons kan 'n reuse donnerse krag wees as ons wil" (20), kan versoening 'n postkoloniale werklikheid wees.

Krog wil onthou en sy demaskeer die waarheid in *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?*, 'n waarheid soos sy in *Country of my skull* ervaar het. Volgens Vinassa en De Wet (2000:21) is die teks nie direk uit *Country of my skull* geneem nie, maar is die temas van waarheid en versoening daarin geïntegreer. Hulle voeg by dat die stuk " ... had seen its fair share of walkouts as audiences find the confrontation with truth too much to bear ..."

Die gehoor by die Aardklop Nasionale Kunstefees was almal wit. Barrie Hough (1999:2) bevestig: "Ons kry dinge uit verskillende hoeke te sien, en vergesel Antjie as wit vrou op haar reis al hoe dieper in Afrika en sy psige in."

Mag is die sentrale metafoer wat die psige van die mens tydens die laaste paar eeue domineer. Wanneer dit 'n obsessie word, soos in die geval van *Magspel* (Deon Opperman 1999), kan dit selfvernietigend inwerk. Iemand betaal die prys.

5.3 Koloniale magsuitoefening

5.3.1 *Magspel*: individuele magsvergrype

Die kragte van oorheersing is duidelik werksaam in *Magspel*. As dit op kolonialisme toegepas word, kan die stuk as illustrasie dien van hoe binêre opposisies deur diskursiewe magsuitoefening met betrekking tot die politiek, godsdienste en klas, daargestel is. Die positiewe, magsbehepte pool word as natuurlik aanvaar en enige antikoloniale verset is as waansin, afhanklikheid of infantiele regressie gekodeer (Lomba 1998:136). Postkoloniaal gelees, fokus die teks op magsrelasies, en lewer kommentaar op politieke mag en die misbruik daarvan deur 'n klein politieke elite, wat deur politici, nyweraars en ideoloë beheer word. Daarteenoor staan die groter belang van menseregte.

5.3.1a Opperman steek intertekstueel kers op by Machiavelli

Soos in die geval van *Donkerland*, het Opperman as interteks die geskiedenis gebruik. Hy weef 'n storie rondom die weduwee Alfonsina de Medici. In gesprek met Schalk Schoombie (1999:51), haal die dramaturg, Alexandre Dumas, se siening oor die geskiedenis aan: "It does not matter if a writer rapes history, the child who is born is beautiful."

Die historiese wortels lê in die 16de-eeuse Italië, toe die Renaissance op sy kruin was. Die stuk belig nie die impak van die De Medici's op die kunste nie, maar is 'n fokus op die magstryd tussen die Renaissance-politikus, Machiavelli, en die De Medici-gesin uit Florence.

Na die seëvierende terugkeer van die De Medici-familie na Florence, het hulle die politieke en godsdienstige mag bekom, en kon hulle die gemeenskap in hulle *koloniale* ruimte manipuleer. In *Magspel* verklaar Giovanni onomwonde: "As jy weer republiek sê, gaan ek kots. Floraans is myne en ek deel hom met niemand nie" (9).

5.3.1b Die aard en misbruik van mag

Die karakters staan in verskillende verhoudings tot mag. Volgens Opperman handel die drama tematies "oor die grys niemandsland van politiek, en wat gebeur as jy morele strukture laat vaar. Vir politici is reg en verkeerd altyd onderhandelbaar" (Schoombie 1999:50). Botsende ideologieë en persoonlikhede van die De Medici-familie lede ontsien niks om hulle ideale te verwesenlik nie.

Volgens Glasberg (1992:41) word immoraliteit "an expression of *political-military* power, especially when the ruler's immoral actions can prevent greater evils" (oorspronklike kursivering).

In die teks erken kardinaal Giovanni de Medici dat geen politikus die staat dien nie. Hy dien homself (14). Hy dank Machiavelli af, skaf die republiek in Florence af, stel 'n diktatorskap in (6) en herinner sy broer aan sy mag as hy 'n druiwekorrel stukkend druk (9).

Lomba (1998:95) wys daarop dat fisiese mag deel van die koloniale oorheersers se strategie was, terwyl Spivak (1990:2) aantoon dat die materiële magsbeheer ook tekstueel van aard is. Dit vra ook om interpretasie. Enige fisiese en konkrete uitoefening van mag, vind binne taalverband plaas.

Alfonsina is 'n ambisieuse, ongenaakbare en slinkse vrou. Sy word ook as 'n *godin* (37), *engel* (39), *teef* (40) en 'n *slang* (57) beskryf. Haar seun noem haar 'n *heks* (47) en Guilliano beskou haar as 'n *spinnepop* (53), wat deur haar onheilige spel haar seun, opperheersers van Florence wil maak (20). Sy is bereid om haar siel daarvoor te verkoop. In teenstelling daarmee bly Germanicus (*Germanicus* Van Wyk Louw 1973) tot die dood aan die norme van redelikheid, reg en geregtigheid getrou, ten spyte van die hoë posisie wat hy beklee het.

Die sekstoneeltjie tussen Alfonsina en Giovanni simboliseer die maghebbers se sinlike vlak wat mekaar soos politieke *diere*, sonder enige moraliteit en godsdienstnorme vernietig (40, 42). Nadat Giovanni en Alfonsina vir Lorenzo gedwing het om, ter bevordering van hulle eie belange, mag bo liefde en die waarheid te kies, is Giovanni tevrede: "Ons het gewen" (73).

Dis vir Chabod (1958:182) duidelik dat die hiperrasionele Niccolo Machiavelli, politieke wysheid wil laat herleef. Machiavelli het *The prince* in 1515 geskryf, om die geskiedenis (magsposisies) te ontleed (vergelyk hoofstuk 6 van *The prince*). Hy dien die staat, wat ookal sy vorm (4, 6, 12). Volgens Machiavelli se siening was die prins letterlik en figuurlik van die republiek geïsoleer. Byrd (1996:39) verduidelik die situasie soos volg:

Like the vulnerable, solitary lion, the prince needed a sentinel fox, like Machiavelli, to protect him from the wolves. If not employed as the fox, Machiavelli could become transformed into Aristotle's lone wolf, the one most likely to attack, even a prince among men.

Vergelyk Machiavelli se stelling: "We have not seen great things done in our time except by those who have been considered mean: the rest have failed" (hoofstuk 16, *The prince*). Lorenzo het ook geleer dat moraliteit in die politiek nie ter sprake is nie, omdat die doel die middele heilig (26), en 'n man krag en mag respekteer (20). Machiavelli bevestig dat die middele wat gebruik word om mag te verkry, gebruik sal moet word om dit te behou: " ... as I said before, a prince wishing to keep his state is very often forced to do evil ... " (*The prince*, hoofstuk 19). Giovanni beskou liefde as wisselvallig, maar vrees vir 'n heerser, is 'n ondeurdringbare muur (73).

5.3.1c Uitoefening van mag

(i) Klas as betekenaar van mag

Weens hulle kulturele bevoorregting, is die De Medici's en Machiavelli in 'n magsposisie. Klasse-onderdrukking is ook 'n bepaler van magsoorheersing (vergelyk Carusi 1989:84, Williams 1976:59). As klas met sosiale posisie geassosieer word, kan 'n verfynde kultuur as aanduider dien van 'n hoër klasposisie as werkersklasse, wat op 'n teleologiese lyn laer beskou word. Hierdie assosiasie word in imperiale diskoerse gebruik om magsuitoefening te bevestig.

As die positiewe pool, die maghebber, as natuurlik aanvaar word, sal geen verzet geduld word nie. Giovanni is nie van die gepeupel se ondersteuning afhanklik nie (8). Hy spoeg alles wat suur is uit (11), en is nie bekommerd oor die gepeupel se vergifnis nie. In sy posisie as pous sal hy die hele spul tot in die hel verdoem (41). Alfonsina verag die gepeupel en verduidelik aan Maria:

Die gepeupel, Maria, is die gepeupel; sonder hoop gebore, en sonder hoop na die graf, en tussenin is dit 'n grys woestyn. Hulle kom en hulle gaan, en die wêreld voel dit nie, sug nie eers nie. Maar mense soos ons --- as ons sug, verskuif die wêreld (36).

(ii) Godsdienst as betekenaar van mag

Postkoloniale terugskrywing na die diskoers van mag betrek ook godsdienst as kategorie van verskil. Die Christelike godsdienst is as uitdrukking vir die koloniseerder se meerderwaardige magposisie gebruik. Giovanni de Medici gebruik die kerk om absolute mag te verkry. Hy verduidelik aan Giuliano:

En jy sal donners dom moet wees om nie te besef wat dit beteken, vir jou, ons familie, ons banke, al ons sake, om 'n pous in die familie te hê nie. Inderdaad, as ek jy was sou ek dit my lewenstaak maak om te sorg dat ek nie eens 'n verkoue kry nie, om nie eers te praat van 'n dolk tussen die blaaië nie (30).

Die korrupte kardinaal en magshonger despoot wil pous en opperheerser van die beskaafde wêreld word. Met die pous se dood staan Giovanni 'n kans om sy pos oor te neem: "Dis waarvoor ek gewag het!" (29) Hy verlustig hom in die feit dat hy Pous Leo die Tiende sal wees. Hy beskou homself as die magtigste prins wat Floraans nog gehad het (57). Alfonsina verseker Lorenzo dat hy, met sy oom as pous, in volle beheer sal wees:

Deur hom sal die wêreld aan jou voete lê. Dis so goed jy't God vir 'n lyfwag. Daar sal niks wees wat ons ... wat jy nie kan doen nie (45).

De Medici het nie respek vir God of geregtigheid nie. Hy ontken God se almag (9) en verwag dat minderes voor hom moet kniel en sy ring soen. Lojaliteit beteken vir hom 'n woord in 'n boek. Vir hom as kardinaal beteken die kerk verborge motiewe. Hy bevoordeel invloedryke persone soos Soderini (13), en is bereid om Lorenzo se huwelik te verpand (51) om sy posisie as pous te verseker.

Die stuk leen hom tot 'n postkoloniale lesing, omdat dit by van Deon Opperman se Afrikaanse dramas aansluit, wat oor mag handel. Vergelyk *Donkerland*, waarin Afrikanernasionalisme 'n magsfaktor is.

Hoewel dit blyk dat Opperman nie 'n spesifieke, Suid-Afrikaanse aktualiteit in die oog gehad het nie, is daar onbewustelik tog raakpunte ten opsigte van sekere situasies. Die stelling van Ndaweni Mahlangu, premier van Mpumalanga, dat politici soms mag lieg (Malan & De Meyer 1999:1), herinner aan die slu Machiavelli, wat beweer dat die doel die middele heilig. Onaanvaarbare dinge kan aanvaarbaar gemaak word en 'n regeerder het die reg om te lieg.

Die De Medici's en Machiavelli soek na mag om hulle bestaan en identiteit te definieer. Giovanni weet hoe om sy swaarde te gebruik (16), en verkry deur 'n bloedbad beheer oor Floraans (4, 6, 52). Hy beweer ook dat 'n pous altyd reg is, want hy besit die mag (42). Indien 'n mens dié stellings na die vorige Nasionale Party-regering kon deurtrek, kan die Soweto-gebeure en die betrokkenheid by die grensoorloë ook as 'n vorm van (koloniale) magsbeheer beskou word (vergelyk Deon Opperman se *More is 'n lang dag*).

In *Magspel* triomfeer pragmatisme oor idealisme, via die slinksheid en mag van die De Medici's. Die stuk staan in dieselfde tradisie as Pieter Fourie se voorstelling van postkoloniale mag in *Naelstring* (2001). Hoewel die teater deur middel van 'n band of naelstring, oor magsmisbruik en swart bemagtiging kommentaar lewer, val die fokus in *Naelstring* op Vrou en Baba se ervaring van die gevolge daarvan. Fourie gee 'n ander perspektief aan die konsep *mag*, as in die geval van die kultureel-politieke *mag*, wat in *Die koggelaar* vergestalt is, en die patriargale mag in *Ek, Anna van Wyk*.

5.4 Ruimtelike vryheid aan bande gelê

5.4.1 *Naelstring*: ineengestremde individue

Soos reeds genoem, beïnvloed ruimte identiteitsvorming. Koloniseerders en gekoloniseerdes bou 'n relasie met die ruimtelike gegewe op, en heg 'n sekere betekenis daaraan. Maghebbers ervaar meestal hul ruimte as *goed*, en mense sonder mag heg gewoonlik slegte konnotasies aan hul ruimtes.

Vrou se onderworpenheid aan ruimtelik gestruktureerde vorms kan aan die mag van die koloniseerder gelykgestel word, wat byvoorbeeld deur middel van fisiese inperking sy mag uitoefen. Die ruimtelike inperking waarna Bozzoli (1999:49) verwys, kan van toepassing op Vrou gemaak word. Haar ruimte is herkaart en die normaliteit omvergegooi.

Fisiese grense, sosiale uitsluiting en fisiese gebondenheid is bestanddele van weerstand. Vrou ondermyn ruimtelike bepalings van mag en hegemonie wanneer sy sê: "As weerwraak op die regime 'n heilige plig was, is weerwraak op James Jonathan Mamoleki ook 'n heilige plig" (21, 22). Sy skiet dus binne haar vasgeknelde fisiese en geestelike ruimte met 'n kettie, wat met 'n glasskerf gelaai is, na haar man se geraamde foto. Die foto simboliseer haar man se skuld aan haar fisiese en geestelike ingeperktheid. Soos die foto in die raam vasgevang is, is sy ook, as gevolg van sy verwerping van haar en haar kind, binne 'n *raam* van inperking vasgevang.

Vrou en Baba ervaar hul leefwêreld vanuit 'n spesifieke posisie in hul beperkende, diasporiese ruimte. Vrou se versugting oor die hede: "Kom. Laat vir Mamma lag. Ek is so moeg en sat van trane, pyn en vernedering. Laat my lag" (10) is 'n soeke na, soos Grossberg (1996:100) dit stel, die *sense of belonging*.

Terugflitse en vertellings verplaas Vrou soms binne 'n gelukkige, vry ruimte, waar sy destyds in Havanna en Moskou opleiding as vryheidsvegter ontvang het. Sy vertel aan Baba 'n "baie besonderse storie" van opregte liefde (20), en onthou hulle verlowing na Operasie Inferno (21).

Hoewel Vrou haar man mis, noem sy hom 'n verraaiër, omdat sy versugting na mag swaarder as die geluk van sy vrou en kind geweeg het (15). Sy is deur middel van die naelstring ruimtelik gebonde gelaat.

5.4.1a Kulturele hibriditeit

Deur die insluiting van die swart karakter, James, staan verskillende kulturele groepe in relasie tot mekaar, en nie uitlopend soos in die geval van multikulturalisme nie (Van Niekerk 1996a:27). Hierdie verhouding kan nuwe invloede inkorporeer.

Ooglopende simboliek in die teks toon ooreenkoms met die ruimtelike gegewe: swart verhoog/wit krat, wit vrou/bruin seun, wit/swart-verhouding, en 'n bloedrooi *naelstring*(7). Vrou sê: " ---rooi is bloed --- bloed is lewe." Dis egter ook druppels van die dood en duisternis (18). In die binêre opposisies waar *wit* positief, en *swart* negatief gemerk is, raak die wit vrou by die negatiewe pool (*struggle*) betrokke. Die kind met die gemengde bloed, wat gebore word, verskuif die pole.

Hibriditeit in die postkoloniale diskoers beteken, soos Loomba (1998:173) verduidelik, eenvoudig die ondermyning van die koloniseerder se meerderwaardigheid en eksklusiwiteit. Vrou ondermyn die dominante Afrikanerkultuur deur dit te hibridiseer.

'n Verandering van persepsies en waardestelsels kom noodwendig na vore. Kultuur is dus onderhandelbaar, en 'n proses waarin identiteit in wederkerige verhouding met 'n ander gekonstrueer kan word. Homogenisering van kultuur word met 'n diskoers van kulturele hibriditeit vervang, wat daarna streef om 'n ander inhoud aan identiteit te gee.

In *Naelstring* is 'n medepligtige postkolonialisme aan die werk, wat die kulture van koloniseerders en gekoloniseerdes as ineengevleg sien, in vergelyking met opposisionele postkolonialisme waarin kulture meer afsonderlik en verskillend gesien word.

5.4.1b 'n Matriargale magspel

Die matriargale instinkte in *Naelstring* verskil heeltemal van die *volksmoeder*-siening van ma-wees. Daar kan van 'n omgekeerde Oedipuskompleks gepraat word. Baba is 'n plaasvervanger vir sy pa, en verteenwoordig die eenwording van die vlees in die huwelik (39). Die kind moet die leemte (die fallus as objek van haar begeerte) wat die pa gelaat het, vul. Vrou sê aan Baba: "Tog, tot die dood ons skei --- sal ons één wees in die vlees"(14). Lacan (1977:289) beskryf hierdie begeerte soos volg:

If the desire of the mother is the phallus, the child wishes to be the phallus in order to satisfy that desire.

Vrou het 'n obsessie om Baba as metafoor van demokrasie en dekolonisasie te behou; daarom manipuleer en onderdruk sy Baba, en weier sy meer as veertig jaar lank om hom van die naelstring te verlos. Sy bind hom soms deur wrede metodes aan haar vas. Sy plaas hom selfs in handboeie, simbool van gebondenheid, om te keer dat hy die naelstring losmaak (25). Sy gebonde liggaam is fisies 'n metafoor van imperiale skending. Sy waarsku hom dat dit dodelik kan wees om die lewegewende naelstring af te sny (14).

Baba toon verset deur middel van liggaamstaal (vergelyk Gilbert & Tompkins 1996:221). Hy probeer om op verskeie maniere bevry te word. Hy wil die naelstring onder andere met klappers afskiet en met 'n reksprong breek. Hy gebruik sy naels, 'n skêr, 'n elektriese mes, en probeer dit afbyt.

Baba se woordeskat word tot die woorde *Ma-ma* en *Pa-pa* beperk. Sy leer hom nie om selfstandig te kommunikeer nie, omdat 'n gekoloniseerde soos 'n kind behandel moet word.

5.4.1c Patriargale mag binne 'n selfgekose ruimte

Die fisiese en emosionele skade wat die apartheidstelsel aangerig het, en die manifestasie van patriargale mag en fallokratiese denke, is onberekenbaar. Volgens Bozzoli (1999:2) het die patriargale apartheidsaanslag teen swart Suid-Afrikaners hulle in die rol van *gehoorsame* seuns en dogters ingedwing:

Indeed, 'segregation', and then 'apartheid' could be said to represent extreme examples of domination through the use of space as an adjunct to power.

Die feit dat die vader oor sy ruimte heers en dit beheer, val binne die raamwerk van die koloniale diskoers. As gekoloniseerde oefen James sy patriargale mag uit, en kies 'n loopbaan in swart bemagtiging ten koste van sy vrou, 'n koloniseerder. Sy keuse word deur 'n *comrade* beïnvloed:

Nothing in this world is certain, not even power. But, if it is within your reach [...] you must grasp it, hold on to it [...] and defend it (36).

Hy het na mag gesmag, en verduidelik sy besluit soos volg aan sy vrou:

You've had everything going for you since conception. ... I had nothing, till now ... four years after liberation. You've been stinking rich since birth ... me, just a poor stinking kaffir! (38)

Vrou en Baba pas nie meer in die fundamentalistiese siening van die Nuwe Orde nie. Wanneer James, as gevolg van sy keuse, in 'n magsposisie geplaas word, vind daar, soos Hall (1992:255) aandui, in die koloniale binariteit 'n opposisionele verset plaas, "turning the Manichean aesthetic of colonial discourse up-side down". Terselfdertyd konstrueer James 'n nuwe identiteit.

5.4.1d Identiteit gerekonstrueer

Identiteit is toekomstgerig, hoewel dit op die verlede gegrond is, en ondergaan as gevolg van die geskiedenis en verskuifde magsbeheer, veranderinge (Hall 1994:394). Nadat Vrou in die koerant lees van haar man (" ... a pioneer of Black Empowerment in South Africa and retired senior executive of the International Monetary Fund ... ") se dood in Switserland (39, 40), is die begeerte daar om die kategorie van identiteit ten opsigte van haar en Baba se ruimtelike posisie te herartikuleer.

As finale versoening is albei bereid om die naelstring te breek. Vrou laat vaar aanvanklik haar pogings om die naelstring te breek, toe sy die pyn en angs op Baba se gesig lees. Die pyn kan as simbool vir die verbreekte verhouding dien. Baba wil nou ewe skielik, ironies, die naelstring behou. Vrou sê: "Dis verby. Nou kan jy gebore word. Vry wees. 'n Mens in eie reg" (40, 42).

Na die dood van die swart magsfiguur, verkry Vrou en haar kind 'n eie identiteit. Baba en Vrou is verlos van die boeie van die verlede, waarmee hul mekaar vasgeknel het (25, 33). Vrou betoon vir die eerste keer haar liefde vir Baba. Hierdie liefde laat haar uit haar rolstoel, en Baba sonder sy kiere loop.

Die naelstring as kernsimbool, herinner aan *Hello and goodbye* (Fugard 1980) toe Johnnie sy pa se krukke geneem het om sy lewe te hervat, en aan *Diepe grond* (De Wet 1986) toe die Calvinistiese naelstring gebreek is, nadat die ouers vermoor is. Die fisies en emosioneel gestremde Vrou en kind is losgemaak van die koloniale verlede en patriargale mag.

Baba kan na die simboliese verbintenis tussen swart en wit ouers, na jare van magsoorheersing, nou vry wees om die swart pa én die wit ma te eer. Nadat Vrou Baba aanvanklik geleer het: "Eer jou moeder en fok jou pa" (9), begin sy aan die einde met "Eer jou vader ---" (43). Baba wil ook met sy pa geïdentifiseer wees, en die aanvaarding van die outoriteit, om sy plek in die sosiosimboliese orde in te neem.

Hy kry 'n naam en kan praat (Lacan 1977:199, 218). Die simboliese verbintenis tussen die swart pa en die wit ma is in die nuwe Suid-Afrika aanvaarbaar. Baba kan vir die eerste keer namens homself praat (42).

Vrou se nuutgevonde vryheid kan as metafoor van 'n wyer, politieke bevryding van Suid-Afrika as geheel gesien word. Grense tussen koloniseerder en gekoloniseerde oorvleuel. Aanvanklike opponente word vennote.

Metafories gelees, beteken dit dat die koloniseerder binne die demokratiese bestel, die gekoloniseerde as die senior vennoot moet aanvaar. In die postapartheidera is die Afrikaner sonder 'n *pa* gelaat. 'n Swart, bemagtigde, politieke *pa* het die plek gevul, wat almal in Suid-Afrika deur 'n naelstring aan Afrika verbind.

Die paradigma van Afrikanernasionalisme wat deur voormalige leiers daargestel is, is uitgedien. Met die 1948-magsoorname van die Afrikaner, was die kiem van ondergang reeds sluimerend. Die Afrikanerdom, die Afrikanervolk of die Afrikaners as aparte identifiseerbare groep het postkoloniaal gesproke, nie meer bestaansreg nie.

Breyten Breytenbach skryf in *Die Burger* (2000b:15) dat die Afrikaner se "normevormende politieke en kulturele en sosiale en religieuse hegemonie in duisend skerwe lê". Pieter Fourie se stuk *Boetman is die bliksem in!* (2000) ondersteun hierdie gedagte.

5.5 Individuele teenstand teen mag

5.5.1 *Boetman is die bliksem in!*: aggressiewe ontboeseming

Persoonlike, sosiale, historiese en linguistiese ineenvlegting verleen betekenis aan 'n literêre teks. Deur 'n skrywer se gebruik van nieliterêre vorme, soos gepubliseerde briewe in koerante, kan die literêre teks kontinuïteit tussen die leser en die tekstuele konteks teweegbring (Loomba 1998:81).

In die geval van *Boetman is die bliksem in!* gebruik Pieter Fourie 'n ope brief van Chris Louw, wat gedurende Mei 2000 in drie verskillende, Afrikaanse dagblaaie gepubliseer is. Die brief is in reaksie op die boek van Willem de Klerk, *Afrikaner: kroes, kras, kordaat* (2000) geskryf. Die teks is binne 'n netwerk van sosio-politieke gebeurtenisse geplaas, toe die daaropvolgende debat in 'n soort volksteater vir die Aardklop Nasionale Kunstefees verwerk is.

5.1.1a Jong Suid-Afrika sing 'n nuwe, postkoloniale lied

Die lied van verzet teen die *Afrikaner-establishment* is soos volg deur Johannes Kerkorrel (De Vos 1989:27) verwoord:

Ons Afrikaners was maar mos altyd die bottom of the barrel. Ons besef dat baie van die probleme in die land oor die afgelope 40 jaar aan die Nasionale Party en ons Afrikaanse mense te danke is. Maar ons is kwaad daaroor. Ons is woedend, want ons ouers het alles opgefok.

Die dokumentêre stuk begin met die ope brief, waarin Louw De Klerk se tydgenote as patriargale, beteweterige, rasbehepte lummels uitmaak. Die dramaturg voer die debat verder, deur binne Boetman se beskuldigings ook ander perspektiewe bekend te maak (43).

Louw het dit teen die regime, wat in die tagtigerjare jong seuns gedwing het om aan die Angolese en Namibiese bosoerlog deel te neem, en die onderdrukking van *township*-geweld. Die soort patriargale meerderwaardigheid kan as neokolonialisme beskou word. Die verlede het die apartheidsregime ingehaal. Die *seun* (Chris Louw), is woedend en val sy *pa* (Willem de Klerk) aan:

Die ironie is dat ek op intellektuele vlak met soveel saamstem wat u skryf; maar dit wil nie die woede verdryf nie. Ek is die bliksem in, die bliksem in vir die arrogansie, die selfregverdiging, die rasionalisasie, die ontkenning, en vir die leuens (14).

Boetman waag dit om die Afrikaner se patriargale gesag te ondermyn. Vergelyk die Lacaniaanse Naam-van-die-Vader en die simboliese orde. Lacaniaans gelees, word dit 'n opstand teen die *vader*, die geskiedenis en die patriargale waardestelsel. Die *kinders* is aan die Wet-van-die-Vader onderwerp, en moes die outoriteit en falliese status van die *pa* aanvaar (Lacan 1977:199, 218).

Daar het 'n paradigmaskuif weg van die tradisionele, stereotipiese beeld van die Afrikaner plaasgevind. Hoewel nie as 'n voortsetting van die koloniale diskoers in Afrikaans geles nie, het die pa-seun-konflik wel met magsuitoefening te make. Die *pa* het, as deel van die apartheidsideologie, sy *seun* mislei.

In die teks word vele gefrusteerde stemme gehoor, wat die magsbehepte Nasionale Party-regering daarvan beskuldig dat die nuwe geslag onvoorbereid gelaat is om in 'n nierassige, postapartheid-Suid-Afrika 'n plek te vind. Hierdie ervaring vorm deel van 'n postkoloniale projek, waarin patriargale magstrukture blootgelê is.

'n Lid van die koloniserende, wit groep lewer kritiek. Die stuk is dus 'n postkoloniale terugskrywing na die diskoers van mag, en word binne medepligtige postkolonialisme geles.

Die dramaturg laat aan die einde van die stuk 'n spieël se verblindende lig op die gehoor val, sodat almal by dié ontmaskering betrokke kan wees. Hulle kan dan tot 'n vergelyk met die verlede kom. Die stuk kan as *terapeutiese teater* dien. Omdat 'n akteur die gevoelens van die gehoor verwoord, kan die objektiewe perspektief daarvan tot bevryding lei.

Die *Boetman*-drama het sommige verward, en ander weer vol verontskuldiging gelaat. Hoewel die stuk staande toejuiging op die Aardklop Nasionale Kunstefees ontvang het, meen sommige resensente dat die Boetmanstorie nie meer aktueel is nie. Dit is egter nie 'n sinlose debat oor die verlede nie. Die grensoorlog wás futiel en daar kan, veral in die teater waar die impak groot is, teen magsmisbruik gerebelleer word. Soos Stephanie Nieuwoudt (2001:2) verduidelik: "Dekades na die bosoorlog is die simptome van posttraumatische stres steeds daar --- middeljarige mans wat gewelddadig optree teenoor hul vrouens en kinders, mans wat in depressie verval, mans wat nagmerries kry *oor die oorlog*" (oorspronklike kursivering).

As dramatiese dokumentasie dien die stuk as bewys van 'n volk se nimmereindigende stryd om 'n eie identiteit en selfbeeld te konstrueer. Guy Willoughby (Junie 2001) beskou die stuk as noodsaaklik

because it throws a harsh, revealing and controversial light on Afrikanerdom's view of itself post-apartheid --- and its loss of political power.

Dus 'n WVK in die klein. Die drama gee 'n moontlike antwoord op Van Wyk Louw se vraag in *Die pluimsaad waai ver*: "Wat is 'n volk?" Binne die konteks van die postkoloniale diskoers, huldig die individu 'n gewysigde siening oor die begrip *volk*.

Konstruksie van 'n kulturele identiteit in die stuk kan vanuit die hernieude fokus op individuele belange ná kolonisasie gelees word. Boetman dien as verteenwoordiger van 'n hele generasie jong Afrikaners. Die seun sukkel om na 1994 homself as postkoloniale Afrikaner te definieer. Boetman vra:

Wat bly vir my oor? Ek is te oud om heeltemal onskuldig te wees. Ek is te jonk om ten volle aandadig te wees. Ek is te onskuldig om verskonings te versin. Ek is te skuldig om my hande te was (14).

Daar is sprake van Mishra en Hodge (1993) se medepligtige postkolonialisme, omdat verzet teen die koloniale diskoers vanuit die koloniale sentrum plaasvind. Dit neem die vorm van opstand van 'n kind teen 'n ouer aan.

In die stuk kry die swartmense nie 'n beurt om van hulle opgekropte gevoelens ontslae te raak nie, daarom beskou Wilfrid Williams (2000:6) *Boetman* as deel van die bevoorregte groep. Hy is "die donner in" as hy aan sy posisie in Suid-Afrika dink, waar sy velkleur nie reg is nie. Dié frustrasie word in die hewige debat weerspieël, wat in 2003 op LitNet plaasgevind het.

Die konstruering van 'n postkoloniale identiteit kan in die stuk as 'n diskoers van ontnugtering geïnterpreteer word. Die verwarring is gewortel in dié sin dat 'n lid van die wit, koloniserende groep kritiek teen die wit, imperiale politici lewer.

Soos in die geval van *Boetman is die bliksem in!* is spanning tussen individu en gemeenskap duidelik merkbaar in Breyten Breytenbach se dramas, *Boklied* (1998) en *Die Toneelstuk* (2001). Die twee postmodernistiese tekste vorm nie deel van medepligtige of opposisionele postkolonialisme nie, maar toon 'n onvergenoegdheid met die distopie na apartheid.

5.6 Diskoers van ontnugtering

In 'n fase na postkoloniale nasionalisme word 'n soort ontnugtering dikwels ervaar (Hawley 1996:xvii). Breytenbach se tekste kan binne postkoloniale konteks gelees word. Dit toon 'n onvergenoegdheid met postapartheid-Suid-Afrika, en die verval van menslike verhoudinge, as gevolg van geweld, korrupsie en die marginalisering van Afrikaans en die Afrikaner. Dit kan as 'n tipe kulturele imperialisme ervaar word. Dis egter nie 'n terughunkering na die apartheidsmagsposisie nie (vergelyk Gerwel 2000:65). Daar is eerder 'n versugting na skuldbelydenis en die behoefte aan 'n verlosser.

5.6.1 *Boklied*: 'n soeke na sin en individuele vryheid

Die konstruksie van kulturele identiteit binne die diskoers van ontnugtering en onvergenoegdheid, is meer individualisties gerig as in die identiteit wat eie aan postkoloniale nasionalisme is. Daar word vanuit ander perspektiewe na begrippe soos *imperialisme* en *verzet* gekyk en etniese en klassebelange kry meer aandag (Matsikidze 1996:139-147).

Dis nie 'n nostalgiese verlange na koloniale mag nie, en Breytenbach bied nie weerstand teen kolonialisme nie. Die skrywer spreek hom in *Boklied*, tydens en ná die postapartheidera sterk teen die Suid-Afrikaanse problematiek van apartheid en Afrikanernasionalisme uit. Hy toon wel postkoloniale weerstand teen nuwe vorme van imperialisme, as gevolg van 'n gevoel van ontnugtering wat hy met demokratiese Suid-Afrika ervaar. Die vlag van geweld en klasseverskille is 'n nuwe vorm van mag wat binêre skeidings bevorder, en dus nie letterlik "post-koloniaal" (met 'n koppelteken geskryf) . (Vergelyk Ashcroft e.a. 1994:1; Slemon 1989:6). Dis 'n toestand van koloniale geweld en negatiewe, menslike verhoudings, soos J.M. Coetzee dit ook in *Disgrace* (1999) beskryf.

5.6.1a 'n *Onvolkse* skrywer skryf in Afrikaans

Bewus van die politieke konnotasie van Afrikaans, verklaar Breytenbach dat hy nie meer in Afrikaans wil skryf nie, omdat die taal met apartheid besoedel is (Breytenbach 2000a:11). Dit het hom van sy Afrikanerskap vervreem. Aansluitend by hierdie besef, gee Antjie Krog (1998:238) in die konteks van die WVK, soos volg uiting aan hierdie krisis van die koloniseerder:

How do I live with the fact that all the words used to humiliate, all the orders given to kill, belonged to the language of my heart.?

Tog keer Breytenbach terug na Afrikaans, om deur middel van selfgesprek sy onvergenoegdheid en skuldbelydenis te verwoord. Afrikaans dien as merker in die konstruksie van 'n postapartheidsidentiteit. Deur sy woordgebruik, wil hy die letsels van verguising, ballingskap en die tronklewe verwerk.

Breyten Breytenbach het, soos Piet Swanepoel (1999:50) dit stel, bewys dat Afrikaans "nie net die tante in 'n borstrok (is) nie. Sy kan ook jillende paartielyf wees." Hierdie loslittigheid word deur Charles Fourie (1999:130-131) beaam:

Breyten slaag met *Boklied* eerder daarin om soos 'n Uys Krige, Van Wyk Louw en Opperman met die drama speels te raak en wye poëtiese draaie met heelwat meer teatrale vernuf daardeur te wals.

Sedert *Boklied* (1998) die eerste keer by die KKNK opgevoer is, is dit aan hewige polemieë en kritiek onderwerp. Breytenbach reageer in *Beeld* (23 April 1998) soos volg:

... ons is nie net volledige landsburgers in ons taal nie; ons kan ook volwasse wêreldburgers wees in Afrikaans. Verder: dit wat tien jaar gelede nog *volksvreemd* sou wees (wat 'n grilliger konseps was dit tog), word vandag regverdig oorweeg, aangevat, aanvaar, afgemaak, verwerp, gedebatteer (oorspronklike kursivering).

Hy daag die gehoor tot selfondersoek uit, in 'n Afrikaans wat kontekstueel deel van Afrikaans as 'n postkoloniale, sosiale realiteit is.

Die drama oorskry al die bekende grense in die Suid-Afrikaanse teaterlandskap. Indien *Boklied* die teatergangers die hoenders injaag, funksioneer die teater as postkoloniale, openbare forum waar daar oor politieke, sosiale of godsdienstige onderwerpe gedebatteer kan word.

5.6.1b Intertekste

Die drama is onder andere 'n weemoedige besinning van die digter/dramaturg oor sy lewe, en sy land Suid-Afrika, via intertekstuele verwerkings. Hy gebruik byvoorbeeld Rimbaud se outobiografiese gegewe om sy eie lewe as banneling te verwoord (41, 119, 120).

Die karakters verteenwoordig verskillende maskers van Breytenbach se persoonlikheid. Die manskarakters is fasette van die skrywer wat in konflik met homself is. Farenj is sy alter ego in ballingskap. Ristos beeld hom as politieke aktivis en tronkvoël uit. Isis verteenwoordig sy bemoeienis met Afrika, en sy identiteit met die siel as wyse ou swartvrou. Tereus verwys na sy tradisie met Europa, en Madonna op sy bewustheid van 'n rein, maar sensuele vrou. Farenj praat Baskies, wat die skrywer se vervreemdheid van sy lesers/gehoor uitspel.

Die ontsteltenis oor die naakfigure en die simulatie van die seksdaad, die deurwerk van die Kama Sutra deur Farenj en Madonna, het onnodige opspraak verwek. Naaktonele dien as vervreemdingstegniek (41, 74, 151) en wys heen na weerloosheid en mededeelsaamheid. Omdat die persone (Farenj, Madonna, Tereus, Ristos of Maker) as verhoogmetafore optree, moet die gehoor betekenis agter hulle optrede soek. Soos Aristophanes se *Die voëls*, wys *Boklied* heen na kontemporêre figure en gebeure.

Die swartman, Ritsos, het teruggekeer uit ballingskap en is van 'n kunspenis voorsien, om sy manlikheid te bevestig. Sy woorde (1998:41-42) uit Rimbaud se *'n Seisoen in die hel* (1873), sinspeel op Breytenbach:

Wat? Ek uit voeling. Ai, my bra, as jy maar kon weet hoe gatvol ek is van ondergronds lewe! [...] Julle weet nie hoe dit is om 'n arm swerwer te wees nie. Dis waar, miskien was ek te lank in exile. Ek het die tyd afgeleer --- (41).

Vir Christelike, Westerse gehore was die alledaagsheid van 'n kunsfallus, tydens die jaarlikse Dionysos-feeste vir die heidense gehore, onaanvaarbaar. Oor die penis laat Breytenbach hom in 'n gesprek met Horn (1998:9) soos volg uit:

... dit groei en ontwikkel in allerlei temas. Dit het as voël natuurlik 'n bevrydende rol. Dit is ook die pen waarmee geskrywe word -- waarmee 'n ander mens ook letterlik neergepen word. Dan is dit ook amper 'n belaglike ding. Natuurlik wil 'n mens ook heelwat net deur die visuele sê.

Die klomp afgeleefde digters besin via die toneelspel oor hul eie identiteit en digterlike kreatiwiteit. Elke karakter speel sy lewe vir die gehoor, en moet bewys van sy bekwaamheid en eie identiteit kan lewer.

5.6.1c Kritiek op Suid-Afrika

Die begaafde woordkunstenaar dwing 'n hele gemeenskap en literatuur tot 'n katarsis. Hy lewer tussen die fyn nuansering kritiek op die samelewing. Die volstruisveer simboliseer die digter se pen in die inktpot, wat regeerders met sy woorde kritiseer en moontlik 'n paar klappe uitdeel. Die karakters word gebruik om kommentaar op die nuwe Suid-Afrika se sosio-politieke sake te lewer. Vergelyk Ritsos se gesprek op bladsye 45-55. Die stuk is 'n nabootsing van die werklikheid: Groot Krokodil (PW Botha (120), President M (M[andela] (151) en Maker as die dramaturg Breyten Breytenbach (70, 152).

Daar is betekenisvolle verwysings na die kontemporêre Suid-Afrika. Die na-apartheids periode met gepaardgaande onsekerheid kan, volgens Van Vuuren (1999:44) as oorgangsliteratuur beskou word. Dis 'n taamlik donker siening van die postapartheidera. Afrikaners is op pad uit. Suid-Afrika is "donker" Afrika. Die eens heilige Afrikaners is nou bobbejane en akteurs (19, 77,90). Maker merk ten opsigte van die kultuur op: "Ons beleef mos die uitmekaarval en die vrotword van die tyd" (12).

Hy parodieer die dinge wat in die nuwe bedeling vergestalt is. Hy kom ook die ou regime by. Vergelyk die toneel waar Tereus met sy naakte agterstewe na die gehoor toe kniel, terwyl Ritsos en Isis 'n simboliese gesprek rondom die *oopvlekking* voer. Na Isis se stelling dat 'n mens die wêreld kan verander, verloop die gesprek soos volg:

Ritsos:	Nie meer nie. Ons het nou bevryding.
Isis:	En ons het onafhanklikheid.
Ritsos:	Ons het 'n wettige goewerment.
Isis:	Ons het 'n selfstandige Afrika.

Ritsos beduie hoe die *selfstandige* Afrika homself verloor het deur Tereus se boude te bestudeer:

Afrika? Jy bedoel die heart of darkness? Het dit nie lank gelede met die Kongo verdwyn nie? (76-77).

5.6.1d 'n Sondebok en die dood

Tradisioneel, binne die Griekse mitologie, is 'n sondebok geïdentifiseer wat die volk se skuld moet dra. In die openingsrede word die ritueel van die bok aangekondig (12, 13). Vergelyk ook die sondebokritueel in *Death and the king's horseman* (Soyinka 1975), en in *Een vir Azazel* (Etienne Leroux 1964). Dis 'n soort WVK waarin jy na belydenis jou skuld kan besweer. Die sondebok wat geoffer word, die skrywer wat *gekruisig* word, kan op die Afrikaner dui, wat nie in die pad van transformasie in die nuwe Suid-Afrika moet staan nie.

Die offerbok moet uitgewys word. Die digters kry elkeen 'n kans om hulself te verweer (116). Aan die einde word 'n sondebok gevind, eers nadat Farenj geskryf het: "Die waarheid het nog meer gesigte as 'n geslypte klip" (149). Die feit dat Maker as offerbok getrek word, al was sy naam nie in die hoed nie, sinspeel op die skrywer se verantwoordelikheid as skeppende kunstenaar. Adam beveel:

Soveel te meer rede hoekom ons 'n offer moet bring. Na die hangpaal! Galg toe met die bok! Kom ons maak die kriminele digter dood! (153).

Breytenbach open 'n gesprek oor die dood as teenhanger van die lewe (12, 13). Die speël wat Maker en Adam rondra, dien as introspeksie (152). Die speël verteer jou en maak jou oud. Dit maak jou van jou verganklikheid bewus (144-157). Die volksliedjie "Stadig, stadig oor die klippertjies / (...) / Bokkie, jy moet huis toe gaan" (157) suggereer 'n dodelied vir Breytenbach. Die onontkombare einde van die lewe is die dood. Die kunstenaar word in sy skeppingsproses vernietig. Aansluitend by hierdie gedagte, kan na Francis Galloway (S.j), in gesprek met Eric Grundling, op LitNet, se siening verwys word:

Vir vier dekades reeds is Breytenbach die teiken van sistematiese manipulasie en van 'n mediagedrewe magspel waarbinne hy herhaaldelik tot sondebok (of swartskap) geslaan word deur die bewoners van die Afrikaanse domein.

Die skrywer stel ook die vroulike geslagsdeel aan die dood gelyk. Die gedagte dat die doodsgedig gebaar word, kom in die doodsgedig, wat Ritsos opsê, voor. Na die offerritueel word Grootbek, wat aanmerkings uit die gehoor sit en skreeu het, as die volgende Adam aangewys.

Kritici is verdeeld. Sommige meen dat die drama teatergeskiedenis maak. Ander beskou dit nie as 'n drama nie. Sommige kla oor die verwickeldheid en ontoeganklikheid van die stuk. Van Vuuren (1998/1999:46) stel haar standpunt soos volg:

Boklied is 'n waterskeiding. Dit dui 'n nuwe rigting aan: elitisties, abstrak, intellektueel, maar ook robuust, anachristies en surrealisties. Dit versteur al die bekende bakens in die Suid-Afrikaanse teaterlandskap. BB [Breyten Breytenbach] sê self hieroor: "Storie? Die skyn van psigologiese verhoudings Geskiedenis? Volkskos? Nee, nie hierdie keer nie ..."

Breyten Breytenbach se uitsprake oor Afrikanerskap, vryheidsvegters, geweld en die taak van die skrywer, het van hom 'n moeilike gespreksgenoot in die huidige diskoers oor Afrikaans gemaak (vergelyk Farenj se "incoherent babblings" waarna Esslin (1983:22) verwys, wat nie met woorde kan kommunikeer nie). Moontlik was 'n meningspeiling deur die dagblad *Die Burger*, en die herrie wat dit ná *Die toneelstuk* (2001) se opvoering veroorsaak het, die oorsaak van sy ontsteltenis.

5.6.2 Die Toneelstuk: vervreemding, skuldbelydenis en verlossing

Soos in die geval van *Boklied*, het temas van skuldbelydenis en die ondermyning van godsdiens, die klem op die skrywer, die taalgebruik, die abstraktheid en die naaktonele, toneelgangere vervreem.

5.6.2a 'n Geding met godsdiens

Martiens, regisseur en een van die magsfigure, word in 'n debat met Dostojefski oor die kerk en die verhouding tussen heerser en kneg betrek. Breytenbach integreer, met die terugskrywing na die diskoers van apartheid, ook godsdiens as kategorie van verskil, deur 'n aanval op die Christelike dogma te loods. Hy kritiseer die Christelike dogmas en Afrikanernasionalisme wat deel van 'n historiese, Bybelse aanname gevorm het en wat apartheid goedgepraat het (Van der Merwe 1994:89).

Die wittes, veral die Afrikaner, staan onder verdenking en moet verantwoordelikheid vir hul aandadigheid binne die raamwerk van hul Christelik-nasionale verlede aanvaar (42). Martiens, Anna en Dawid sê:

Ons erken ons verantwoordelikheid teenoor ons swart mede-Moermekaarlanders, want alle blankes is stel-sel-ma-tig beoordeel deur rosse russe reuse rasse-diskriminasie (43).

Breytenbach se tronkverblyf bied 'n eiesoortige perspektief op skuldbelydenis, en die noodsaaklikheid vir 'n verlosser in die nuwe Suid-Afrika. (Vergelyk *Woza Albert!* Mtna e.a. 1981). Dawid, Breytenbach se een alter ego, en in alleenaanhouding, wag vir Dostojefski, aan wie hy moet bewys dat hy 'n bewaarder van geestesgoedere is. Hy repeteer sy belydenisse oor sy sondige lewe, onder regie van Martiens en Anna.

Dawid bely dat sy hoop om as offerlam, ten spyte van sy kritiek teen die Christendom, die sondes van sy mense weg te was, beskaam het. Die inkwisiteur besef dat godsdiens 'n magspel is, maar glo dat dit vir mense beter as niks is nie. Hy verwerp die Christelike geloof, en stuur Mamma Jesus, 'n verwysing na Moeder Maria, deur die spieël, van die raaisel, na die onderwêreld (78).

5.6.2b Die rol van die skrywer

Tydens sy jare van aanhouding onder die vorige regime, is die skrywer deur 'n droom, sowel as realiteite, geïnspireer om 'n teatrale analise, 'n verbeelde outobiografie, oor die gees van 'n kunstenaar, wat met homself, die vorige, en die huidige regime in geding is, te skep. Sy ander alter ego BabaHalfjan, lewer soos volg op die rol van die skrywer kommentaar:

Ek bely dat ek met woord en daad die vorige regime probeer ondermyn het. Ek het gedog hulle is fasciste en skurke en ek het geweet ek moet baklei vir medemenslikheid sodat ek na myself in die spieël kan kyk. My woord was my swaard.

Hy is martelaar en versetdigter: "Kyk vir my! Kyk hier! Sit 'n lig op my! Ek is jammer" (72). Hy wag vir Dostojefski om bevryding te bring. Dawid repeteer aan sy verweer ter verdediging van sy kunstenaarskap as postapartheidsburger van Suid-Afrika. Hy besef dat die kuns as redder misluk het, soos deur die *verlosser* se ontnugtering versimboliseer is.

Martiens glo dat kultuur die uitdrukking van maatskaplike idees en waardes moet wees, en dat skrywers dit moet gebruik om vir politieke vryheid, menswaardigheid en regverdigheid te veg. Die skrywer se werklikheidslewe vervaag, en word 'n droom waar in konfrontasie met sosio-politieke, filosofiese en religieuse sienswyses getree word. Dawid wil die gedig, oor vryheid en 'n beter wêreld, waarvan in *Die gebroeders Karamazof* gepraat word, voltooi (33).

Hoewel die twee broers, Ivan en Aljosja, tydens hul lang, intellektuele en filosofiese gesprek oor geloof, die aard van vrye wil, wanorde, liefde, twyfel en morele verantwoordelikheid verskillende standpunte handhaaf, kom hulle tot die slotsom dat niks 'n mens van die geskiedenis kan red nie, veral nie politici of die Christelike godsdiens nie.

As dit na kontemporêre Suid-Afrika deurgetrek word, beteken dit dat elkeen vir homself verantwoordelikheid moet aanvaar. Die vraagstuk van gemeenskaplike skuld, versus individuele skuld, en die tema van verlossing, is as reliëf gebruik vir die wyse waarop Suid-Afrikaners hulle probleme hanteer. Die Afrikaner moet sy aandadigheid binne die raamwerk van die Christelike, Nasionale verlede verwerk.

5.6.2c Interkulturele diskoers

Brink konfronteer, volgens Hein Willemse (1992b:30), die "morality of the state and highlights the miscarriage of justice in South Africa". Hy voeg by:

The moral direction Breytenbach represents made it easier for the present generation of Afrikaans writers to distance themselves from official Afrikanerdom.

Afrikanerintellektuele en progressiewe, jong Afrikaners stem saam dat ander definisies van Afrikanerskap ontwikkel moet word. André Brink (1985:98) stel dit dat daar op die Afrikanerintellektueel die verpligting rus om, "téén die verset van sy eie groep en owerheid in, gewoon in die naam van elementêre moraliteit aan te dring op die aanvaarding van die werklikhede van die Afrika van 1976."

Breytenbach het in sy soeke na die oplossing van Suid-Afrika se politieke probleme, binne 'n swart, kulturele verwysingsraamwerk, ook sy eie identiteit gerekonstrueer. Die stuk oorskry vooroordele en ideologieë oor kulturele verskille, deur verset teen die koloniale diskoers van apartheid, in die vorm van die oorvleueling van die kulture van die koloniseerder en die gekoloniseerde.

Verruiming van kulturele identiteit word verkry, deur oor die grense tussen die Westerse kultuur en die swart karakter, Dostojefski, te onderhandel. Die insluiting van die swartman kan as die teengaan van die koloniale magsbeheer beskou word.

Weens die geweld van kolonialisme kon die *negatiewe* pool nie 'n volledige kulturele sfeer ontwikkel nie, omdat die *wit* pool binne die postkoloniale, rassistiese diskoers as positief gemerk is. Die *self* is deur die skep van 'n gemarginaliseerde, gestereotipeerde en versweë *ander* gekonstrueer (Hall 1992:252).

Swartes is volgens die Westerse, kulturele raamwerk as onderdanig, kinderlik, naïef, agterlik en primitief gestereotipeer, en daarom aanvaar baie Afrikaners eenvoudig dat 'n verlosser wit sal moet wees. Metafories gelees, dien die drama as kritiek teen die binêre diskoers, waarin dit onmoontlik is dat 'n gekoloniseerde as verlosser sal kom.

Martiens vertaal die *IsiXhosa* woorde wat deur die swartman gebesig is, verkeerd. Dit wys heen na die veelrassige en veeltaligheidsprobleem wat Breytenbach as "die kontradiksies en die onmoontlike van kommunikasie" aandui (100).

Die langverwagte Dostojefski daag op. Hy het ook in die tronk beland, as gevolg van revolusionêre bedrywighede, soos Breytenbach. Die vereenselwiging van die gekoloniseerde in 'n spesifieke situasie, met dié van 'n soortgelyke situasie van 'n gekoloniseerde in 'n ander land, is kenmerkend van die homogeniserende strewe van opposisionele postkolonialisme (vergelyk Loomba 1998:211). Die karakter behou egter sy identiteit as wit Suid-Afrikaner.

Dostoejefski sê hy weet waaroor die toneelstuk gaan. Skuldige wit mense soek vergifnis:

Hulle - ek moet eintlik sê *julle* - dink 'n swart man gaan deur die spieël van die geskiedenis uitstap buitentoe en julle seën en al die skuld wegvat (64) (oorspronklike kursivering).

Dostoejefski vra of hy deur die spieël sal moet loop om die probleme van eeue op te los (69). Hy beklee metafories 'n magsposisie as postkoloniale, swart verlosser, teenoor die wit, sondige koloniseerders.

5.6.2d Ruimtelike ingeperktheid

Die tronk kan as die groot metafoor beskou word. Die grense van die tronkruimte omsluit die apartheidsgeskiedenis en die inperkinge van die kunstenaar. Binne die fisiese ruimte van die vuilgrys mure van 'n tronk (84), is al die karakters in die eietydse Suid-Afrika geïsoleer. Wanneer Dostoejefski uiteindelik aankom, verdwyn die tronkmure, en die tronkvoëls word die jurie. Die speël, die tronkdeur, konfronteer die skrywer wat na homself in die speël wil kyk, sonder om skuldig oor die onreg in sy land te voel (13).

BabaHalfjan is aanvanklik in sy morele tronkruimte van stilswye, afgesluit. Later word hy die spreekbuis van die skrywer (72). Hy voel jammer vir 'n hele wêreld en sy ellende en sy jammerte beweeg buite die tronkgrense (73). Aan die einde word BabaHalfjan geboei. Dit is 'n suggestie dat skrywer, gehoor en regisseur polities woordgebonde is.

Dit skyn asof die latere gebabbel nie sin maak nie, maar Hauptfleisch (2001:174) beskryf die stuk as:

a dense, highly symbolic, non-linear, non-narrative and often extremely vulgar text, dealing with issues of trauma, selfcastigation and angst, woven in sublime poetic language and presented in a visually arresting form by a superb director and cast. NOT your run of the mill 'popular play'.

In *Die toneelstuk*, sowel as in *Boklied*, is die gees van die kunstenaar in konflik met homself. Die ontgogelde kunstenaar wil te midde van vroeë oor die vorige en huidige bestel, 'n postkoloniale, veranderende identiteit konstrueer.

Alhoewel die fokus van die studie nie op feesdramas as sodanig val nie, kan die dinamiese groei van die kunstefeeste, saam met die veranderende, Suid-Afrikaanse, sosio-politieke dinamiek as postkoloniale uiting nie misgekyk word nie.

5.7 Vervanging van tradisionele opvoeringsplekke

Met die ineenstorting van die ou staatsgesubsidieerde, provinsiale kunsterade, krimpde regeringsubsidies, minder belangstelling in protesteater en die sukses van die Grahamstadse Kunstefees, het die Klein Karoo Nasionale Kunstefees op die horison verskyn. Die KKNK wikkel homself in 1994 tot bo-op die Afrikaanse kunsteverhoog, nadat onsekerheid oor die voortbestaan van Afrikaans via die kunste en kultuur ontstaan het. Aan die ander kant is die Suidoosterfees, die eerste keer in 2003 op die Kaapse Vlakte gehou, basies 'n erkenning van Naspers (stigter van die fees), dat onder andere die KKNK eintlik 'n wit fees is. Die doel van dié fees is om Afrikaans te herposisioneer en te herdefinieer.

Hierby is die Aardklop Nasionale Kunstefees (Potchefstroom), die Afrikaanse Woordfees (Stellenbosch) en Die Volksblad Kunstefees (Bloemfontein) onder andere die nuutste toevoegings tot die kunsfeeste.

Deur middel van die Kampusfees (in 1983 onder die beskerming van die Afrikaanse Taal-en Kultuurvereniging (ATKV) tot stand gekom) is aan 'n nuwe generasie jong skrywers stem en woema gegee. Die feit dat nuwe, ongepubliseerde dramas feitlik sonder sensuur by die fees aangebied kon word, het veral dramaturge in die tagtigerjare aangemoedig om aktuele temas aan te pak. Deon Opperman (1997:14) erken sonder skroom:

Die Kampustoneelprojek was alleen verantwoordelik vir 'n Renaissance in die Afrikaanse toneel. Baie van die dramaturge wat vandag bekend is, het daar hul begin gehad.

5.7.1 Die teater as gebeurlikheid

Hauptfleisch (2002:20) besing die feeste in Grahamstad en Oudtshoorn soos volg:

Both these festivals have come to play very particular *eventifying* roles in the theatrical system and the cultural value system of the country --- comparable to what some playwrights sought to do with their dramatic works (oorspronklike kursivering).

Teater het dus nie meer noodwendig op die verhoog plaasgevind nie, maar ook op straat. Meer dramas word geskryf, en meer blootstelling aan die samelewing beteken dat postkoloniaal gekommunikeer kan word. Betogings, protesoptogte en begrafnisse het deel van politieke teatergebeure geword (vergekyk August Staub 1992:25-32).

5.7.2 Tweespalt of versoening?

Met die oorgang na demokrasie in Suid-Afrika moes die WVK, behalwe vir die ondersoek na menseregteskending, ook versoening bewerkstellig. Hier kan na Van Coller (1997) se opvatting oor letterkunde as 'n WVK, verwys word, wat meen dat drama en feeste tot versoening kan bydra.

Koloniale grense is bewustelik of onbewustelik verskuif, toe die drama ook die tema van versoening tydens die kunstefeeste aangeraak het. Die klem val op vergifnis, eerder as op vergelding en restitusie.

Verwys Deon Opperman (LitNet) na die kwessie van *ras* en *diskriminasie* ten opsigte van die *Afrikaanse* feeste, kom hy tot dié gevolgtrekking:

Die republikeinse ingesteldheid van Oudtshoorn en Potch sal staan of val in die mate waarin hulle daarin slaag om 'n 'oop grens' te bewaar. Sluit die grens en ons sit weer met die radikale erkenning van verskil (met kulturele apartheid kort op sy hakke); hou die grens oop en Van Wyk Louw se 'vrye bloedsomloop van idees' gaan aan, met die erkenning van verskil wat uitloop op 'n dieper wedersydse kulturele begrip en respek.

Opperman se opmerking in verband met wedersydse begrip en respek sluit by die diskoers van versoening aan. Die kunstefeeste speel in hierdie opsig 'n beduidende rol in die kulturele ontwikkeling van 'n reënboognasie-identiteit.

Daar was in 'n stadium 'n geregverdigde gerommel dat diegene wat in die apartheidsjare vir die beheer van die kunste verantwoordelik was, weer die massa met betrekking tot die uitbouing en beleving van hul kunste, uitgesluit het. Hoewel die KKNK-feeskomitee dit in 1996 by monde van Pieter Fourie 'n fees "van kruisbestuiwing en versoening" genoem het, het vrae soos die volgende opgeduik: "Sou die fees elitisties word? Wil Afrikaanses laer trek? Is alle literêre kulture onder een kometers toegemaak?"

Die netelige kwessie van inklusiwiteit blyk, ondanks transformasie, steeds problematies te wees. In die konteks van die groter Suid-Afrikaanse, politieke diskoers oor verteenwoordiging, kan dit vir die fees 'n knelpunt bly. Vir wit Suid-Afrikaners, wat veral ten opsigte van hul taal en kultuur bedreig voel, kan die KKNK 'n toevlugsoord wees. Die vraag is of hulle bereid is om ander te akkommodeer. Hier is meer op die spel as net die feeste se toekoms. Dit gaan uiteindelik oor nasionale versoening.

Melvin Whitebooi (2002:12) maak van die nuwe waghondorganisasie (Dulsie), melding, wat na die bruin gemeenskap se ontevredenheid oor afskeepbehandeling op die fees sou omsien. Karen Meiring, besturende direkteur van die KKNK, hoop om, deur die omvorming van die Voorbrandfees, 'n uitreikprogram wat in sowat vyftien gemeenskappe om Oudtshoorn aangebied word, die bruin gemeenskap meer doeltreffend in te skakel. Sy laat haar soos volg uit:

Ons dink daaraan om produksies meer doelgerig aan te pak, dalk meer te fokus op voorgeskrewe werke en om plaaslike akteurs in kombinasie met professionele regisseurs te laat werk, soos gebeur met *Struisvogelstories*, wat op die Hoof- en Rimpelfees suksesvol was.

Die Voorbrandfees bied aan persone wat moeilik die groot fees kan bywoon, die geleentheid om gratis deel aan, onder andere, toneelopvoerings te hê. Plaaslike kunstenaars tree in samewerking met professionele kunstenaars op, en kry die geleentheid om werksessies by te woon. 'n Hoogtepunt in 2001 was die aanbieding van *Joanie Galant-hulle*.

Dat die vertel van stories 'n beduidende rol by die Voorbrandfees speel, blyk uit die opvoering van 45°, 'n 2003 KKNK-opdragstuk wat deur David Piedt en Poem Mooney geskryf is, onder regie van Hennie van Greunen. Die stories kom uit die gemeenskap. So het die stories in *Perlemoen my ghoen* (Anthony Wilson) uit die mense van Hawston ontstaan.

Mabel Erasmus (1995:137-138) onderstreep die helende krag van stories:

Dit kan heling bring van die psigiese wonde van die slagoffers sowel as vir die toediensers van die wonde. Sodoende word literêre tekste as't ware deel van 'n soort Afrika-ritueel van heling en versoening. Miskien kan ons Afrikaans dan ook sien as die taal van die tradisionele genesers --- die skrywer-sangomas.

Herinnering kan, soos John (2000:44) verduidelik, as 'n belangrike middel, waardeur gemarginaliseerdes teen die diskoers van mag kan terugskryf, beskou word. Die terugskryfproses dien ook as 'n manier waarop miskende identiteit gerekonstrueer word. Terselfdertyd help dit die proses van heling en versoening aan.

In *Skroot* wend Nico Luwes 'n poging tot versoening aan, wanneer die wandade van die Anglo-Boereoorlog deur middel van agternaperspektief na vore kom. Die swartvrou, Semumu, dra die boodskap van versoening, wanneer sy gewilliglik haar naam, saam met Afrikaner en Brit in die Bybel teken. Sy sluit daarmee ook by Kramer aan wat aan die einde vra dat sy volk nie met haat en bitterheid die toekoms moet ingaan nie.

Die genesende krag van stories kom ook na vore wanneer Scholtz in *Vatmaar* sy storie van die verlede vertel, en 'n deur na die bruin gemeenskap oopmaak. Dit word 'n verhaal van versoening binne 'n breër Suid-Afrikaanse samelewing. Vergelyk ook Noni, in *Die jogger*, wat bereid is om tegemoetkomend teenoor 'n koloniseerder op te tree.

Die wit spelers in *Kwaggapolitiek* (Chris Vorster), wat besig is om 'n toneelstuk oor die Anglo-Boereoorlog te repeteer, word gedwing om ook 'n swartman se verlede te deurgrond. Laasgenoemde konfronteer sy medespelers met die miskende posisie van die swartmense in die oorlog. Deur wedersydse respek en aanvaarding van mekaar, probeer hulle versoening bewerkstellig.

Wanneer 'n wit en 'n swart ma in *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* (Krog) praat, redeneer en redekawel, lei dit later tot 'n beter verstandhouding en versoening. In *Naelstring* (Pieter Fourie) versoen Baba met sy wit ma en swart pa, deur albei as sy ouers te erken. Vrou aanvaar ook haar kind.

Wanneer Athol Fugard en Deon Opperman se onderskeie tekste in dieselfde jaar (1996), tydens die KKNK opgevoer word, verteenwoordig Veronica in *Valley Song*, en Mariaan en Dirk in *Donkerland*, onderskeidelik die aspirasies van die nuwe generasie Suid-Afrikaners. Hierdie stukke benadruk die feit dat die krag van Suid-Afrika se postapartheidslewe in die konstruering van multikulturele identiteite verskuil lê.

As Athol Fugard die teater as deel van die helende kragte in Suid-Afrika beskou, sluit hy ook die rol van kunstefeeste in (Strauss 1996:4). Anette Combrink (1999:196) haal Nelson Mandela aan, wat tydens die opening van die *nuwe* 1820 Monument in 1995, na die Monument en die kunstefeeste in Grahamstad verwys as:

a national resource centre for the arts and culture which has to be forcefully identified with change and the reconstruction of our country.

Combrink maak ook melding van Ben Ngubane, minister van Kuns, Kultuur, Wetenskap en Tegnologie, wat hierdie siening tydens sy besoek in 1995 aan die Grahamstadse Fees soos volg ondersteun het:

The Festival [is] a force for national reconciliation comparable to the recent Rugby World Cup --- this event is terribly important. It's the only thing that really brings the whole country together nationally in the arena of arts.

Die hoofstroom Afrikaanse letterkunde poog om via die kunstefeeste nuwe vorme van hegemonisering en marginalisering te ondermyn. Aan die ander kant wil die *ander*, vanuit 'n opposisionele diskoers van verskil, die kunstefeeste benut om hulle miskende tradisies en verwoeste kulturele identiteite te herstel. Hierdie gedagte vind aanklank by Louise Viljoen se stelling tydens *Die Burger* se lesingreeks op die 2002-KKNK:

Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde kan plaasvind as Afrikaanse skrywers hulle oopstel vir al die stemme van die Suid-Afrikaanse samelewing en die uitdaging aanvaar om selfs die ontwykenste en afwykendste stemme in hulle werk op te neem.

Wasserman (2000a:5) hoop dat "kunstefeeste toekomstige verkennings al verder van die bekende af sal lei en 'n vertrekpunt sal word op 'n pad om 'n wyer Suid-Afrikaansheid te ontdek". Hierdie versugting is in pas met die postkoloniale drama wat deur middel van versoening 'n streep deur die ons-julle-binariteit wil trek. Die brûe wat gebou word, kan kulturele minderhede, sowel as voorheen benadeelde gemeenskappe, deel van die groter postkoloniale geheel laat word.

Samevatting

Postapartheid bring 'n gewysigde politieke beeld na vore, waarin die diskoers oor magsverandering die rekonstruksie van individuele en kollektiewe identiteite noodsaak. Die Afrikaner spook steeds met die verlede en met die rol wat hy in die demokratiese bestel kan en mag speel.

Noodwendig volg 'n fase van selfkritiek, en tekste gee nuwe inhoud aan die kwessies van grondbesit. Daar is direkte teenstand teen konvensionele, patriargale gesagstrukture en in die terugskryf na die diskoers van mag is ras, klas, godsdiens en die rol van die skrywer betrek.

Die literatuur maak ook bemoeyenis met die wesenlikheid van die WVK-ondervragings. Herhaalde motiewe soos skuldgevoelens, ontgogeling en sinisme kom ten opsigte van die realiteite van die apartheidsverlede en die demokratiese hede voor.

Deur middel van die verskillende kunstefeeste verbind die drama hom ook postkoloniaal tot verandering, verruiming en erkenning van verskeidenheid.

HOOFSTUK 6**SLOTSOM**

<u>Hoofstuk 1: Postkolonialisme</u>	186
<u>Hoofstuk 2: Koloniale en postkoloniale tendense</u>	189
<u>Hoofstuk 3: Verskuifde paradigmas</u>	192
<u>Hoofstuk 4: Identiteit getakseer</u>	194
<u>Hoofstuk 5: Die rol van mag</u>	197

HOOFSTUK 6

SLOTSOM

In die studie is aangedui dat die term *postkolonialiteit* as 'n vrugbare invalshoek by die Afrikaanse drama gedien het. *Postkolonialiteit* blyk egter 'n moeilik definieerbare begrip te wees, as gevolg van die verskillende benaderingswyses van teoretici en kritici. Viljoen (1996b:55-56) noem nie verniet die koloniale diskoers 'n "onsekere grensgebied" nie. Daar is nog nie in die nuwe millennium finaal besluit wat die term *postkolonialiteit* beteken nie.

Ten spyte van die problematiese status van die term *postkolonialiteit*, gee Walder (1998:6) egter die versekering dat:

the writings it foregrounds and the issues it raises, introduce readers to new and exciting texts and vital contemporary debates, while suggesting a particular perspective upon them.

Die dubbelsinnigheid, verskillende perspektiewe en kontrasterende politieke lojaliteite sal vir die postkoloniale kritikus en dramaturg 'n uitdaging wees.

In hierdie studie is aanvaar dat postkolonialisme die ontkenning, sowel as die voortsetting van kolonialisme is, en dat die Suid-Afrikaanse letterkunde in konflik met die imperiale magte staan. Die bespreking van die tekste is dus vanuit die perspektief van ambivalensie en heterogeniteit gedoen.

Daar is eerstens van die hipotese uitgegaan dat die Afrikaanse drama in staat is om ná of téén die Manicheaanse opposisies terug te skryf, en daar is vasgestel dat die postkoloniale drama die sentrum-marge-relasie kon ondermyn. Dit sluit by postkoloniale skrywers se strewe aan om uiting aan die koloniale ervaring te gee, deur, soos Boehmer (1995:3) dit stel:

to undercut thematically and formally the discourses which supported colonization --- the myths of power, race classifications, the imagery of subordination.

In geval van die tweede hipotese is aangetoon dat die verskyningsvorme in die periode na 1960 wel meer opvallend na vore getree het.

Hoofstuk1: Postkolonialisme

Soos in hoofstuk 1 aangedui, is *persepsie* en *identiteit* as kernprobleme van die postkoloniale diskoers geïdentifiseer, en strategieë wat die Afrikaanse drama in staat stel om weerstand teen imperialisme en kolonialisme te bied, is ondersoek.

Deur middel van die verskyningsvorme van postkolonialisme is temas en neigings geïdentifiseer wat van toepassing op postkolonialiteit in die Afrikaanse drama na 1960 sou wees. Dit was duidelik dat die postkoloniale dramaturge by enige vorm, tradisie en taal leen. Dit is vir die dramaturg 'n groot uitdaging om die groot terrein, wat braak lê, te ontgin.

Met betrekking tot die kernprobleem, *persepsie*, is daar bevind dat die kwessie van vooroordele en wanopvattinge ten opsigte van koloniale opvattinge 'n verskuiwing ondergaan het. So is die relevansie van meesterwerke wat die koloniseerder wil bewaar, in die lig van die postkoloniale hede bevraagteken. Oorspronklike tekste is deur middel van alternatiewe leespraktyke ondermyn ---óf deur tekste te vereietyd, óf te depolitiseer, soos in *Die keiser* (Smit) en *Drie susters twee* (De Wet) aangetoon kan word.

Koloniseerders het die reg voorbehou om bestaande ruimtes vir hulself toe te eien, verbete af te baken, en terselfdertyd die inwoners te koloniseer en te onderwerp. Daar is van die veronderstelling uitgegaan dat gekoloniseerde volke sonder enige geskiedenis of verlede is. Hierdie dialektiek oor ruimte en ruimtelike misplasing wat deur imperialisme daargestel is, is bevraagteken (vergelyk Ashcroft e.a. 1989:9). Die geskil oor die historisering en herkartering van ruimtes is ondersoek.

As gevolg van okkupasie en indringing het verskillende vorms van postkolonialiteit in die Afrikaanse teater ontwikkel (Kavanagh 1985:8-9). Met die postkoloniale benadering van die geskiedenis is vorms van kulturele uitdrukking herstel, soos in die veranderde sieninge oor heldeverering, maar ook op die kwessie van verraaiers gefokus is (*Ou' Daniel Oost*, *Mag is reg* Horatius en *Die verlore seun* Brink). Deur die "vroue-op-die-agtergrond" (volksmoeder) se stereotipiese beeld af te breek en hulle in die geskiedenis terug te skryf, is erkenning aan die rol wat vroue met die vestiging van 'n Afrikaneridentiteit gespeel het, verleen.

Daar is op die nut van stories en orale tradisie gewys. Stories rig die geskiedenis op vernuftige wyse, om sodoende die verlede onder die soeklig te plaas, en deel van die algemene lotgevalle van die volk te vorm (vergelyk Williams & Chrisman 1994:47-48). Deur die diskoers oor stilswye postkoloniaal *oop* te skryf en *hoorbaar* te maak, is die soms oënskynlik en moedswillige afwesigheid van feite rugbaar gemaak. Rondom die diskoers oor stilswye is onvolledige en foutiewe geskiedskrywing postkoloniaal herskryf.

Die marginalisering van vroue bevestig die interpretasie dat die postkoloniale diskoers verskeie vorms van onderdrukking insluit. Daar hang veral 'n swaar stilte in die lug oor die lot van die nuwe vrou. Haar onhoorbare stem veroorsaak dat die letterkunde onbevry gelaat word. Verswyging van swart karakters het die idee gevestig dat die realiteit wat geskep is, dié van die wit koloniseerder is. In *Skroot* (Luwes) is die leemte reggestel, toe 'n swart vrou as verteller kon optree.

Die spesifieke kompleksiteite ten opsigte van identiteit, wat ook as kernprobleem geïdentifiseer is, is aanvanklik in hoofstuk 1 aangeraak, maar is in die ander hoofstukke meer uitgebreid getakseer. Die identiteit wat aan die gekoloniseerde toegeken is, stem nie met sy ware identiteit ooreen nie. Hy is by voorbaat geklassifiseer en as *die ander* gestereotipeer.

Die gekoloniseerde Afrikaner het byvoorbeeld na die Anglo-Boereoorlog met 'n gekneusde selfbeeld gesukkel, en in 'n proses verwickeld geraak waarin die nie-Afrikaner se identiteit tot 'n nonidentiteit gedegradeer is. Nuwe insigte en nuanses ten opsigte van kolonialisme is geïdentifiseer, en daar is ruimte vir die artikulasie van verskillende identiteite geskep.

Identiteit word direk aan 'n spesifieke taal, wat postkoloniaal polities, kultureel en literêr gebonde is, verbind. Kommunikasie vind deur middel van die verbale, stilswye, sang en musiek plaas, om die impak van taal op identiteitsvorming te bevestig.

Tradisionele handelinge soos rituele en karnavalle is funksioneel binne die volkskultuur en geskiedenis. Dit bied weerstand teen voorgeskrewe waardes en praktykte, en konstrueer terselfdertyd 'n eie identiteit. In *Don Gxubane onner die Boere* (Fourie) maak die swart karakter van 'n sangoma gebruik.

Die postkoloniale verhoog bied die ideale geleentheid om die gekoloniseerde liggaam te rekonstrueer. Die fokus op die andersheid is verskuif deur 'n niewit karakter toe te laat om in 'n magposisie op die verhoog te funksioneer en weerstand teen rassehiërargieë te bied. Dit word in *Kwaggapolitiek* (Vorster) bewys, wanneer 'n swart man eis dat sy aandeel aan die Anglo-Boereoorlog ook erken moet word. Binne die postkoloniale literatuur figureer die gedegradeerde en geminagte koloniale liggaam as metafoor van imperiale skending soos bevind in *Die jogger* (Brink) en *Naelstring* (Fourie).

Soos verduidelik is, beteken dekolonisasie nie noodwendig die einde van onderdrukking nie. In Woddis (1980:61) se omskrywing van *neokolonialisme*, haal hy die slotsom waartoe konferensiegangers by die *All-African's Conference* in 1961 in Kaïro gekom het, soos volg aan:

They stress that neo-colonialism, which is the survival of the colonial system in spite of formal recognition of political independence in emerging countries which become the victims of an indirect and subtle form of domination *by political, economic, social, military or technical means*, is the greatest threat to African countries that have newly won their independence or those approaching this status (oorspronklike kursivering).

Die postkoloniale dramaturg wat in die veld van die neokoloniale diskoers beweeg, bied weerstand teen die indirekte vorm van kolonialisme, deur van die geskiedenis, taal en menslike liggaam gebruik te maak. Indien neokolonialisme in al sy fasette begryp word, is dit moontlik om die dominansie van die Weste oor die Ooste, tot 'n billiker ooreenkoms, in 'n groeiende, interafhanklike en postkoloniale wêreld te temper.

Hoofstuk 2: Koloniale en postkoloniale tendense

In hoofstuk 2 is die koloniale en postkoloniale tendense voor 1960 in oënskou geneem. Die verbintenis met die verlede was 'n groot faktor in die Afrikaanse drama. Die koloniale erfenis en geskiedenis het 'n debat begin, waarin postkoloniale, literêre stemme ook in die Afrikaanse drama weerklank gevind het.

As in retrospeksie na 'n historiese tydperk gekyk word, speel relevante omstandighede en gebeure 'n bepalende rol. Dis nie 'n geval van ou, koloniale koeie uitgrawe nie, maar die regverdiging of verwerping van kolonialisme wat in konteks beoordeel is.

Die groei van Afrikanernasionalisme as postkoloniale verskyningsvorm en verset teen imperialisme, is duidelik uitgespel. In die Afrikaanse drama het die selektiewe geheue van die Afrikaner die geskiedenis rondom die verbeelde, nasionale bewussyn van die Afrikaner gevorm en verbind. Postkolonialiteit is bevestig, toe die literatuur van volksnasionalisme, 'n vorm van kolonialisme, kon wegbeweeg, en daardeur 'n verruiming van die Afrikaner se politieke lewensbeskouing teweeg kon bring.

Die vasklem aan die verheerlikte verlede, met die fokus op verskillende tydvakke in die geskiedenis, soos die Groot Trek en die Anglo-Boereoorlog, dien as stimulasie vir die nasionale gedagte wat in *Ou' Daniel (Oost)*, *Die Hoop van Suid-Afrika* (Langenhoven), *Mag is reg* (Horatius), *Die dieper reg* (N.P. van Wyk Louw) en Opperman se *Vergelegen* en *Voëlvry* gevind is.

February (1981:134) beskuldig die Afrikanervolk daarvan dat hy sy heroïese verlede verheerlik, maar in die letterkunde die Soweto-onluste vermy het (vergelyk Willemsse 1993b:12-14). Hierdie stelling verwys moontlik na die Afrikaanse letterkunde se eensydige, postkoloniale benadering tot hierdie kwessie. Die moontlikheid bestaan dat, indien daar na die Anglo-Boereoorlog 'n Waarheids- en-Versoeningskommissie was, ontwikkelinge op die literêre terrein ook anders sou verloop het.

Nie alle skrywers vertolk nasionalisme dieselfde nie, en hulle skryf vanuit verskillende perspektiewe daaroor. Langenhoven, Grosskopf en N.P. van Wyk Louw, wat binne die beperkende, sosiale en politieke grense, en die aanvaarde geskiedenisverloop hulle werk moes lewer, het die nasionale gedagte probeer vestig. Die volk is deur wetgewing en ideologieë tot 'n kunsmatige, wit identiteit geïsoleer.

N. P. van Wyk Louw is as spilfiguur uitgesonder, op grond van die impak wat hy op die postkoloniale drama gehad het. Sy helder begrip van nasionalisme het daartoe bygedra dat die nasionale waardes en regte van alle groepe in Suid-Afrika erken is.

Brink (1991:7) het al voor die beëindiging van apartheid gewaarsku dat die binêre verhouding vernietig moet word, eerder as dat sentrum en marge plekke moet ruil. Hy verwys na die Afrikaanse literatuur as deel van 'n proses wat "oor en weer *deel en gee*" (oorspronklike kursivering).

Sedert 1948, met die Afrikaner in volle beheer, is 'n bewuswording van 'n eie, kulturele identiteit gevestig, wat as weerstandsmeganisme teen imperialistiese nasionalisme sou dien. In hierdie opsig speel taal 'n belangrike rol om 'n eie Afrikaneridentiteit en nasionale trots te ontwikkel. Langenhoven se bewusmaking van die Afrikaanse taal betrek later volksfeeste, wat 'n beduidende basis vir die postkoloniale ontwikkeling van die Afrikaanse drama en teater gevorm het (vergelyk *Kruger breek die pad oop* en *Die vonnis* van Louw).

Daar was 'n byna obsessiewe drang by die Afrikaner om 'n nasionale volksidentiteit te vestig, soos in 'n *Esau* (Grosskopf) en *Van Riet van Rietfontein* (Van Niekerk) weerspieël word en waarin die patriargvader klem op sy Afrikaner witmanskap lê. Deur middel van 'n terugskrywingsproses na dekolonisasie, word die nasionale ideologieë, soos dit in die ouer dramas vergestalt word, verruim en getransformeer, en vind 'n klemverskuiwing in die Suid-Afrikaanse geskiedenis plaas. Die dramas tree egter nie in opposisie met die verlede nie, en die verlede word nie afgeskryf nie. Hierdie ondermyning van nasionalisme kan met wat Mishra en Hodge (1993:286) 'n *complicit postcolonialism* noem, vergelyk word.

Waar daar 'n soeke na nasieskap en selfbehoud in *Die siel van Suid-Afrika* (Langenhoven) was, benader *Die pluimsaad waai ver* (Louw) en *Vereeniging, vereniging* (Du Plessis) die kwessie van Afrikanerskap vanuit 'n ander hoek. In *Nag, Generaal* (De Wet) is die mites rondom Afrikaanse oorlogshelde ontluister. Die Afrikaner word in *Die koggelaar* (Fourie) en *Bacchus in die Boland* (Smit) met die nie-Afrikaner gekonfronteer, en in *Die pluimsaad waai ver* (Louw) is oor die wese van Afrikanerskap besin.

Die veranderde siening oor die vrou, wat in Fagan se dramas vergestalt word (vergelyk *Lenie*), vind ook 'n tuiste binne die postkoloniale diskoers. Die verheerlikte beeld van die vrou wat in *Mag is reg* (Horatius) voorgestel is, moes vir 'n gewysigde perspektief plek maak, veral toe vroue tot die arbeidsmark toegetree het. Hanna (*Moeder Hanna Smit*) en Magda (*Nag, Generaal De Wet*) is nie meer skugter, onderdanige vroue nie. Die bevryding van die vrou is duidelik in *Kombuis-blues*, *Koffer in die kas* (Goosen), en *Mis* (De Wet) uitgespel. In *Ek, Anna van Wyk* (Fourie) kom die vrou teen die patriargale mag in opstand.

Die aanvanklike aanspraak op die bodem, die verknogtheid aan die grond as simbool van mag en die bevestiging van 'n Afrikaner-identiteit, soos dit in die vroeëre dramas soos N.P. van Wyk Louw se *Die dieper reg* verbeeld word, verkry in *Donkerland* (Opperman) en *Vrygrond* (Fourie) 'n totaal ander nuanse. Tekstuele herbeskouing en postkoloniale protes ten opsigte van ruimte, grond en identiteit, toon wel verbondenheid aan die ouer dramas. Dis net 'n kwessie van nuwe, postkoloniale weë op die ou paaie volg.

Hoewel literêre teoretici en kulturele geskiedskrywers kulturele diversiteit aanvaar, is daar veral voor 1960 min dramas wat as multikultureel uitgesonder kan word. In die insluiting van nie-Afrikaanse karakters in *Ousus* (Fagan) en *Oorlog is oorlog* (Grosskopf) vind daar nie 'n sintese van kulture plaas nie.

Ongemerkt het kulturele kruisbestuiwing tog die literêr-kulturele wêreld binnegedring. Posisionele superioriteit, mag, dominansie en grade van komplekse hegemonie, soos dit in die sentrum-marge-relasie vervat is, word verwerp en onderstreep, soos duidelik uit Said (1994:43) se stelling: "the interdependence of various histories on one another, and the necessary interaction of contemporary societies with one another" blyk (oorspronklike kursivering).

In hoofstuk 3-5 is die problematiek rondom postkolonialiteit aan die hand van geselekteerde Afrikaanse dramas ná 1960 ondersoek. Teen 1960 vind daar 'n verskuiwing plaas, in die vorm van ondermynende, in plaas van kontemplatiewe postkolonialisme (Hauptfleisch 1988; 1989).

Die tekste getuig van postkoloniale eksperimentering en dui op 'n dekolonisasieproses wat afgehandel is. Allan Lewis (1971:259) omskryf die proses as 'n rebellie teen:

all existing dramatic structure, acting techniques, and theatre organization, and an attempt to redefine the purpose and function of drama itself. With all restraints gone, everything was possible and ardently defended. Nudity, obscenity, and sexual exhibitionism vied with multimedia happenings.

Daar was 'n duidelike breuk met die konserwatiewe, Afrikaanse, literêre tradisie. Die kunstenaar moes, soos Brink (1985:26) dit later sou uitspel, sy taak volvoer, deur in diens van 'n groter werklikheid, in dié geval 'n postkoloniale realiteit, te tree.

Hoofstuk 3: Verskuifde paradigmas

In hoofstuk 3 is die pogings wat aangewend is om die Afrikaanse drama weer betekenisvol in sy historiese realiteit te plaas, ondersoek. Produksies vertoon 'n groter bewustheid van en betrokkenheid by historiese, eietydse en toekomstige gebeure. 'n Duidelike kritiese toon teenoor die verlede is opgemerk en nuwe paradigmas is vir die herskryf van die tekste geskep.

Tydens die analise van die tekste is bevind dat die saambestaan van 'n eie perspektivering en historiese feite sinvol binne die konteks van die postkoloniale literatuur funksioneer. Om meer presies te wees, slaag die outeurs daarin om iets van die essensie van die postkoloniale hede en verlede met 'n bepaalde visie te verwoord.

Daar is bevind dat die hersiening, hervertolking en herskrywing van die geskiedenis vanuit 'n postkoloniale perspektief, wel 'n katarsis tot gevolg gehad het. Dramaturge het die boodskap van die geskiedenis uitgedaag en die heterogeniteit daarvan herbeskryf. Deur van die Nuwe Historisme gebruik te maak, kon aanvaarde geskiednisse gerekonstrueer word. Tekste wakker 'n postkoloniale geheue aan, sodat gebeure en feite die verlede en hede saambind en nie in opposisie teenoor mekaar staan nie.

Die bevrydende beskouing van die geskiedenis en die gewilligheid om geskiednisse en die verlede te herskryf, is opmerklik. Deur alternatiewe en simptomatiese leespraktyke word kanontekste byvoorbeeld gerekonstrueer. Skrywers tree met klassieke werke in gesprek, en bewys dat dramas uit die meesterwerkeskat vir die diskoers oor postkolonialiteit relevant bly.

Tydens die omvormingsproses is strategieë wat sinvolle inhoud aan die postkoloniale literatuur kon verleen, ontbloot. Die geskiedenis is hergebruik en kon as korrekatief dien om byvoorbeeld misdrywe en wanopvattinge te herstel. In die geval van Bartho Smit (*Die keiser*) en Reza De Wet (*Drie susters twee*) se herontplooiing van die kanontekste, het die konsep van intertekstualiteit die idee gevestig dat letterkunde op sigself nie 'n geslote sisteem is nie. Tekste is nie meer as alleenstaande gesien nie, maar as heenwysend na 'n breër tradisie (vergeelyk Gilbert & Tompkins 1996:50).

Gebeurtenisse en sake het in 'n sekere konteks en tydgees meer betekenis gekry, en teenstrydighede, ideologieë en mites is heroorweeg. Deur byvoorbeeld na geweld in die literatuur te kyk, is 'n meerkantige perspektief van gebeure gegee. Die mite rondom die Afrikanerheld is veral vergruis en die vrome volksmoeder het aan die proses meegedoen. Sterk kritiek is ook teen die grensoorlog uitgespreek.

Met die veranderde siening van geweld in die geskiedenis, het verkrummelde ordes ter sprake gekom. Daar is op 'n nuwe bestel vir die Afrikaner gesinspeel en daarop gewys dat magswellus nou met die sosiopolitieke tema verweef is (*Nag, generaal De Wet*). Die grensoorlogtema is nie net tot tydruimtelike situasies beperk nie, en die beeld van die soldaat as held is ondermyn (*More is 'n lang dag* Deon Opperman). Terselfdertyd is die grensmanne se weerloosheid ook onderstreep. Vrae is gevra om agter die haplografie van "feiteweergawes" van die grensoorlog te kom (vergelyk *Boetman is die bliksem in!* Fourie). Die verwerping van die andersdenkende in die familiekring (*Stille nag* Opperman), maar die patriarg se "verligte" insig aan die einde, is opmerklik.

In tye van sosiale verandering verskuif waardes en norme wat met twyfel en onsekerhede gepaard gaan. Daar sal dus, soos Glenn (1992:81) aandui, ook verskillende grade van sosiale protes en kommentaar wees. Boekkooi (1988:58) se verwysing na *Piekniek by Dingaan* as 'n "sweepslag onder Afrikanerdenke" verskil van Aucamp en Pieter-Dirk Uys se humoristies-satiriese aanslag, wat anders as by Langenhoven is. Aucamp (*Met permissie gesê*) en Van Heerden (*Lied van die Boeings*) gebruik die kabaret om deur middel van die geskiedenis versigtige, sosiale kommentaar te lewer.

Die grense van nasionalisme is oorskry, en koloniale denke het tot 'n postkoloniale verruiming van die Afrikaner se siening oor nasionalisme ontwikkel. Daar is korte mette van die heilige begrippe *volk*, *vaderland*, *Afrikaner* en *nasionalisme* gemaak. *Identiteit* het 'n heel nuwe betekenis gekry. Meestersimbole wat die Afrikaner se gevestigde lewens- en wêreldbeskouing verwoord, is bevaagteken. Volksnasionalisme wat tekens van rassisme, beheptheid met 'n nageslag, magsmisbruik, chauvinisme en die rassistiese streep van 'n bepaalde soort Afrikaner toon, is benadruk (*Bacchus in die Boland* Smit, *Die koggelaar en Die joiner* Fourie). Die ou Afrikanerlaer is opgebreek.

Ten opsigte van ruimte is vasgestel dat ras, taal, geslag, seksualiteit, kultuur en etnisiteit in die konstruksie van identiteit in interaksie met grond en plek staan (vergelyk Ashcroft e.a 1995:391-392). In die beginjare van die Afrikaanse letterkunde wou die skrywer deur die landskapsruimte die bestaansreg van die Afrikanervolk bevestig.

Verandering in die veronderstelde samehorigheid tussen plaas, eienaarskap en identiteit is bemerk (Ampie Coetzee 1996:128, 136). Die grondbesitters moes van die mite afstand doen dat Afrika net aan die Afrikaners behoort (*Donkerland* Opperman, *Vrygrond* Fourie, *Die van Aardes van Grootoor Uys*). Die blanke se sogenaamde koloniale opdrag om die beskawing en die evangelie na Afrika te bring, word ondermyn.

Daar is bewys dat die teater die potensiaal het om die strukturele basis van die historiese begrip te omvorm, deur ruimte effektief te betrek om die geskiedenisfeite te demaskeer.

Daar is 'n bewuswording dat identiteit met spesifieke ruimtes en plekke vereenselwig word en dat sekere ruimtes as terrein vir die vorming van identiteit optree. Die kwessie van diaspora is veral van belang. Die vraag "Wie is ek?" verskuif na die vraag oor hoe iemand homself in 'n spesifieke ruimte plaas.

Smit en Small belig onderskeidelik in *Die verminktes*, *Joanie Galant-hulle*, *Kanna hy kô hystoe* en *Krismis van Map Jacobs* die kwessie van diaspora vanuit die perspektief van die slagoffers van die sisteem. Die maghebbers moes vir die gemarginaliseerde figuur plek maak, sodat die geskiedenis en nasionalisme bevraagteken, en hulle posisie as historiese subjekte bevestig kan word. Toe gemarginaliseerdes uiteindelik aan 'n plek kon behoort, kon die geskiedenis en nasionalisme, veral na 1994, openlik bevraagteken word. Die begrippe *belonging/non-belonging* is in die tekste inskribeer (vergelyk Chapman 1998:87).

Hoofstuk 4: Identiteit getakseer

Dis duidelik dat die kwessie van identiteit 'n deurlopende vraagstuk in die Afrikaanse drama vorm. In hoofstuk 4 is die probleem as 'n spesifieke konfliktsituasie tussen die Afrikaanse literatuur en die koloniale diskoers van Afrikanernasionalisme en apartheid geïdentifiseer.

In die ondersoek na die konstruksie en rekonstruksie van identiteit in die Afrikaanse drama van na 1960, is bevind dat die drama in staat is om opposisies tussen die begrippe *ras*, *gender*, *klas*, *godsdienst* en *ruimte* postkoloniaal te ondermyn. Daar is in die poging geslaag om die rassistiese siening van "jy in jou klein hoekie en ek in myne" te ondermyn (vergelyk Hall 1992:16).

Die tekste wat deel van die diskoers rondom Afrikanernasionalisme uitgemaak het, is teruggeskryf na en teen hierdie diskoers. Progressiewe, postkoloniale skrywers voorsien 'n gewysigde definisie van die gestereotipeerde en romantiese siening van die Afrikaner. Sy oordrewe selfbelang is vasgevat en heldedade is ontmitologiseer. Die diskoers rondom die gestereotipeerde ander is deurbreek, deur hulle binne die literêre diskoers te inskribeer.

In die sterk nasionale gevoel van die Afrikaner waarin die koloniale ons-hulle of baas-klaas-verhouding ter sprake kom, soos in *Donderdag se mense* (Fourie) en *Laaste middagmaal* (Stockenström) is duidelik tot die gevolgtrekking gekom dat die gevestigde ideologieë identiteit beïnvloed. Mense is kultureel bankrot verklaar, omdat hulle nie buite die ons-hulle-binariteit wou uitbeweeg nie.

Binne die diskoers van kulturele mag bied die individu sterk weerstand en probeer om die groter, koloniale mag te elimineer. Eie aan die diskoers van postkolonialiteit is die omverwerping van konvensies, soos dit in *Die rebellie van Lafras Verwey* (Barnard) vergestalt word. Lafras ervaar die staatsbestel (die koloniseerder) as onderdrukker van die gekoloniseerde se identiteit.

Die feit dat identiteit en herinnering onlosmaaklik aan mekaar verbind is, het aan skrywers die geleentheid gebied om ook postkoloniaal met die verlede slaags te raak. Die misdrywe van die apartheidstelsel, die Anglo-Boereoorlog as 'n gemeenskaplike ervaring en die nagevolge van die Calvinistiese Afrikaneridille, is vanuit 'n verfrissende perspektief bekyk. Die *ander* as spreker, en dus verteller, is in die postkoloniale literatuur as aanvaarbaar bewys (*Skroot Luwes, Vatmaar Scholtz*).

Omdat identiteit 'n konstruksie is wat vir veranderinge oop bly, het die postkoloniale drama die uitdaging aanvaar om met uitgediende, koloniale bande te breek, waar velkleur, klas of herkoms van belang is. Kulturele identiteit as deel van imperialistiese diskoerse, het dus aansluiting by die diskoers van multikulturalisme gevind. Deur middel van kulturele meerstemmigheid is die drama en teater gedekoloniseer. Roos (Van Niekerk 1996a:20) verduidelik dat daar aandag aan 'n transkulturele vervloeiing, vanuit die dominante, Afrikaanse, literêre diskoers gegee is.

Kultuur word nie meer as monolities gesien nie, maar sluit ander elemente ook in. Daardeur is 'n proses aan die gang gesit waarin multikulturalisme die pad voorberei het om tradisionele verhoudinge in 'n wen-wen-posisie te plaas.

Hibriditeit fasiliteer interaksie tussen verskillende kulturele tradisies. Dit blyk duidelik uit *Don Gxubane onner die Boere*, (Fourie) waarin die skrywer hibriditeit registreer. Die proses van kulturele rekonstruksie duur voort. Die postkoloniale drama is bereid om oor kulturele grense heen te onderhandel en te herdefinieer.

Peter Snyders stap van die kantlyn af in om kapsie teen die Afrikaner-*establishment* se toe-eiening en uitbuiting van die Afrikaanse taal te maak. Sy wapen in *Political joke* en *Daai's nou politiek!* is ongestandaardiseerde Afrikaans, wanneer hy die sensiwiteit van 'n suiwer taal aanval.

Die siening van Pieter-Dirk Uys (1995:43) dat Afrikaans postkoloniaal, sonder politieke beperkinge, kan kommunikeer, verwys na die kwessie van die gemarginaliseerde niewitte, wat ná die diskoers van Afrikanernasionalisme, en 'n niegemarginaliseerde witte wat téén die Afrikanernasionalistiese ideologie, inskryf.

Binne die geherstruktoreerde geskiedenis is die imperiale geskiedenis se siening van geslagsrolle gekritiseer en die terreine waar vroue onderdruk is, uitgewys. Die sigbaarheid van die vrou is duideliker omlin, en haar stem is deeglik en helder hoorbaar gemaak. Haar betrokkenheid by sosio-politieke aangeleenthede is deur 'n persoonlike aanslag genuanseer, wanneer sy nasionalistiese ideologieë soos patriargisme, Calvinisme, fisies beklemmende ruimtes en rasse- en etniese diskriminasie bevraagteken.

Sy kan haarself herdefinieer (*Kombuis-blues*, *Koffer in die kas* Goosen). Die gesprek in *Koffer in die kas* word veral 'n verkenning van die plek van die vrou, en spesifiek die wit vrou, in Afrika. Tereg merk Stander en Willemsse (1992:20) op:

Jeanne Goosen's writing is marked by her affirmative approach to her women characters. They are portrayed as strong, capable people living their lives independently of men.

Die vroueskrywer praat ook prontuit oor onder andere kunstenaarskap (*Kombuis-blues* Goosen), kolonialisme (*Drie susters twee* De Wet), en godsdienste (*Diepe grond* Reza de Wet). 'n Meer veelkantige beeld van die Afrikavrou is geskep. Sy word as bevryd uitgebeeld. 'n Gees van onafhanklikheid en die wegwysing van enige vorm van dominansie is merkbaar.

Deur middel van die diskoerse oor gender en seksualiteit is bestaande ideologieë oor die geskiedenis en kultuur ook bevraagteken. Ten opsigte van die uitbeelding van vroulike seksualiteit is patriargale konvensies en onderdrukkende Calvinisme heroorweeg. Die dramas pleit postkoloniaal vir 'n ruimer en gemakliker godsdienstebeleving. 'n Opstand teen die kenmerkende Afrikaner-Calvinistiese engheid is bemerk. Dis 'n verzet teen die beswarende uitkyk wat seksualiteit wil onderdruk (*Diepe grond*, *Mis*, De Wet; *Ek, Anna van Wyk* Fourie). Tydens die proses van postkoloniale terugskrywing is 'n nuwe kulturele identiteit gekonstrueer.

Spurlin (1999:219) verduidelik dat seksuele identiteit nie verstaan moet word as

fixed or stable, but as socially situated and eliciting otherness, which has helped to rupture the hetero/homo split through which we have traditionally categorized sexual identity, this does not seem to go far enough, and queers of color have argued for more complex theorization of 'queer'.

Postkoloniale skrywers bied sonder skroom die wêreld van die homofiel aan. Joan Hambidge (1997-1998:90) beweer selfs dat daar sprake van 'n gay-obsessie in die Afrikaanse letterkunde is. Daar is besef dat homoseksualiteit nie deur 'n *nie-wil-weet*-houding weggeskryf kan word nie, en dat gays 'n bydrae tot die heterogene aard van postkolonialiteit kan lewer. Die Afrikaanse drama bied 'n gulde geleentheid om op die gayfobie te fokus.

Danksy Hennie Aucamp verkry die drama ook 'n verruimende perspektief op homoseksuele persone (*Sjampanje vir ontbyt*). Die feit dat die hoofkarakters in sy dramas homoseksueel is, beteken dat hulle ook hul teenwoordigheid in die postkoloniale literatuur verwoord.

Deur realiteite in plaas van vooroordeel te aanvaar, is begin om die *vreemde liefde* waarvan Johann de Lange (1989:38-39) praat, postkoloniaal te huisves. Die diskoers oor homoseksualiteit is deur middel van herlees en herinterpretasie in 'n meer aanvaarde posisie geplaas, en die wanbegrip oor gaywees postkoloniaal gesaboteer. In die volledige tekening van hul menslikheid is weggedoen met die stereotipiese beeld van dié uitgeworpe groep mense.

Sedert die 1990's het die Afrikaanse literatuur 'n proses van "ontvoogding" deurgemaak (Roos 1998:93, 107). Daar kan van 'n afrondingsproses van dekolonisasie in die negentigerjare gepraat word.

Charles Fourie skryf oor die sensitiewe en veelbesproke kwessie van grondbesit (*Vrygrond*), Deon Opperman skommel en herbedink die geskiedenis van die Afrikaner (*Donkerland*), André Brink bring spoke uit die apartheidsjare na vore (*Die jogger*), Breytenbach se *Boklied* lui 'n nuwe bedeling in, en in die nuwe millennium volvoer hy die proses, wanneer hy in *Die toneelstuk* die posisie van die Afrikaner in die postapartheidsjare verbeeld.

Hoofstuk 5: Die rol van mag

Na 1994 was die postkoloniale arena die beginpunt van verskillende, kontroversiële sosiale en politieke konflikte. In hoofstuk 5 is 'n na-apartheidskrisis postkoloniaal oopgeskroei, deur die apartheidsbeleid en koloniale diskoers aan 'n gewetensondersoek te onderwerp, om die permanente letsels van die stelsel te openbaar. Dit is met ander woorde postkoloniaal herskryf.

Die postkoloniale betrokkenheid by tydgenootlike gebeure sou tot die drama se meer gevarieerde ontwikkeling bydra. Dramaturge soos Reza de Wet, Deon Opperman en Pieter Fourie sit die tradisie voort, wat deur Bartho Smit geïnspireer is om van die tradisionele, Afrikaanse dramaturgie van die vyftigerjare weg te breek.

Die veranderde, politieke omstandighede het 'n herevaluasie van die funksie van die teater in Suid-Afrika genoodsaak. Wanneer Coetzee e.a. (1990:68-70) vir die herinterpretasie en herskryf van tekste uit die verlede pleit, moet dit ten opsigte van transformasie, dit wil sê, 'n ander Suid-Afrika wees. Volgens Crow en Banfield (1996:110) skep die nuwe, postkoloniale, politieke situasie na 1994:

a profound challenge for theatre practitioners of all races who wish to give truthful and insightful expression on stage to current South African realities.

'n Fase van selfkritiek is betree en die skryf van dramas word 'n politieke aksie. Dramaturge het feite tematies en inhoudelik oopgeskryf. Selfs die *avant-garde* regisseurs soos Marthinus Basson het hierdie temas beklemtoon en soms omstredenheid veroorsaak (soos in *Boklied* en *Die toneelstuk*). Skrywers probeer die kloof tussen individu en gemeenskap oorbrug.

In die konteks van die demokratiese bestel het die vraag na die verhouding tussen voortbestaan en geregtigheid 'n ander vorm aangeneem, en verkry N.P. van Wyk Louw se "klein kern van menslikheid", soos dit deur 'n inklusiewe nasionalisme beliggaam is, bestaansreg (vergelyk *Donkerland* Opperman).

'n Vernuwende perspektief op die Afrikaner noodsaak die skepping van 'n nuwe, kulturele identiteit vir die blanke Suid-Afrikaner. Die Afrikaner is, volgens De Klerk "... bursting out of his definitions of himself as well as those of others" (Brink 1988:559). Daar is wel sommiges wat nog die Rubicon moet oorsteek om deel van 'n groter Pan-Afrikanistiese samelewing te wees — postkoloniaal gaan die debat voort.

Die Afrikaner kan nie meer bekostig om as 'n aparte geïdentifiseerde groep te bestaan nie. Al hoe minder wit Afrikaners wil dus as die uitverkore volk van God bekend staan.

Nadat die Afrikanerpolitiek in 'n nuwe gewaad verskyn het, spook die Afrikaner steeds met die verlede en sy rol in die demokratiese bestel. Dié versugting is deur die postkoloniale skrywer as tema benut.

Die kontemporêre dramatekste maak 'n nuwe hoofstuk in die geskiedenis oop om die onvolledige apartheidsverlede te herskryf. Waar die teater in die verlede as barometer vir sosio-politieke veranderinge gedien het, deurskou die teater in die na-apartheidsperiode verskillende transformasieprosesse, waarin anders met die gehoor gekommunikeer word. Die toenemende eksperimentering met eklektiese teaterstyle en tradisies ten opsigte van transformasie, poog om, soos Flockermann (2001:36-37) dit stel:

to represent the unrepresentable, or to "say the unsayable", whether referring to the unspeakable atrocities of the past, or aspects of previously hidden or alternative cultural knowledges --- or even the projections of an imagined future.

Die na-apartheidskoloniseerders se soeke na 'n nuwe identiteit, wat in *Die jogger* beliggaam word, sluit ook onder andere die omwenteling wat 'n nuwe landsvlag, plekname, volkslied, landswapen en die afskaffing van nasionale, Afrikaner-vakansiedae meegebring het, in (Walder 1997:95). Dié proses het postkoloniaal met 'n weerstand teen Afrikaner-nasionalisme saamgeval. Afrikanerskap is onder die vergrootglas geplaas, en postkoloniaal is 'n taamlik negatiewe beeld deurgegee. Tekste gee nuwe inhoud aan die konstruksie van 'n nasie, waar taal, genealogie of grondbesit se grense verskuif.

Die Waarheids-en-Versoenigingskommissie het bespiegeling of die verlede toegesmeer of oopgevelek moet word, na vore gebring. Met die wete dat geskiedenis die mees omvattende uitdrukking van kultuur is, poog skrywers om die verlede te behou, te bewaar, te herskik en te herontdek.

Vroeëre dramas soos *Ek, Anna van Wyk* (in 1999), *Kanna hy kô hystoe* (in 1999) en *Siener in die suburbs* (in 2002) is heropgevoer, en kon die geskiedenis op 'n ander manier verwerk word. Op hierdie manier verkry feite 'n geldigheid binne die postkoloniale raamwerk, en kry gemarginaliseerdes terselfdertyd 'n regmatige aandeel in die sosiokulturele ruimte. Die literêre-reis-na-die-verlede bied heling. Dis 'n simboliese ruimtereis waarin individuele en kollektiewe identiteite ontdek kan word.

In *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* is grense verskuif om die waarheid te dissekteer. Die nie-onthou van die verlede word verwerp. Krog slaag daarin om 'n spesifieke stempel op die sosio-politieke kwessie rondom postkolonialisme te plaas, deur die vinger op die seerplek van apartheid en mislukte menseverhoudinge te lê. Nog nie heeltemal los van die koloniale stigma nie, kom die tema van disillusie en die motief van aandadigheid aan 'n apartheidsbestel, na vore.

In die diskoers oor rasse en kulturele verskeidenheid is koloniale grense oorskry om binêre opposisies waarin die *ek* in die *ander* erken en herken kan word, op te hef. Postkoloniale terugskrywing na die koloniale diskoers van kulturele meerderwaardigheid, het die vraag of interkulturele kontak wel versoening kan bewerkstellig, na vore gebring. Binne die inklusiewe is daar nog koloniale trillinge merkbaar.

Veranderde magsverhoudinge na 1994 lok teenreaksies uit. Postkoloniale terugskrywing na die diskoers van mag betrek klas en godsdiens as betekenaars van mag, en onderstreep die feit dat die konstruksie van 'n minderwaardige, kulturele identiteit ook 'n vorm van geweld is.

Magspel (Deon Opperman) en *Naelstring* (Pieter Fourie) fokus op die voor- en na-apartheidsmagsproblematiek. Gedagtewisselings oor die relevansie van moraliteit en etiek vind in *Magspel* plaas en die omkering van magsbalanse is postkoloniaal gestaaf. Die tema van patriargale magsvergryp in *Naelstring*, word ook in Senior (*Ek, Anna van Wyk*), of polities-kultureel in *Die Koggelaar* vergestalt.

Deur middel van introspeksie is die klem op ander perspektiewe geplaas. Die postkoloniale literatuur betrek die stem van 'n wit jongmens om patriargale magstrukture bloot te lê en konvensionele, nasionale, Afrikanergesagstrukture en groeperings te betwyfel. Direkte teenstand en noodsaaklike ontboeseming van jong dissidente persone, wat na individuele identiteit op soek is, vind in *Boetman is die bliksem in!* neerslag. Die jongman vind dit moeilik om homself as Afrikaner te beskryf, maar die drama funksioneer as terapeutiese proses deurdat hy ('n gekoloniseerde), kan kommunikeer.

'n Moontlike kategorie waarin dramas na 1994 gelees kan word, is as 'n diskoers van ontgogeling geïdentifiseer. Herhalende motiewe soos *ontgogeling*, *sinisme* en *skuldgevoelens* kom voor. Van die tekste vertoon 'n onvergenoegdheid. Dis nie 'n verset teen kolonialisme *per se* nie, maar 'n weerstand teen die ondermyning van utopiese idees oor die postapartheidsamelewing. Individuele en groepbelange, asook 'n verskerpte fokus op die taal, geniet aandag. Hier sou 'n spesifieke postapartheidsletterkunde postkoloniaal ondermynend teenoor die verskuifde magsbalanse funksioneer.

Breytenbach se onvergenoegdheid met die apartheids- en postapartheidsregime skemer deur as hy in *Die toneelstuk* na die godsdienst, rol van die skrywer en interkulturele kontak terugskryf. Ten spyte van die politieke "besmetting" van Afrikaans, daag Breytenbach die leser/gehoor in *Boklied* tot selfondersoek uit. Hy is egter bereid om homself, as kunstenaar, op die altaar as offerbok te lê, maar hy het bevind dat geen kunstenaar 'n volk kan red nie. Die volk was in elk geval nie bereid om die waarheid in Breytenbach se woordkuns te aanvaar nie. Daar is selfs gesuggereer dat *Boklied* die doodsklok vir die Afrikaanse toneel sou lui (Dommissie 1998:7). Toe *Die toneelstuk* egter op die spoor van *Boklied* volg, is bewys gelewer dat met die oopskryf van realiteite, die stuk positief-postkoloniaal reageer het.

Hoewel die ontspanne en gemaklike, sosiale aspek die verskillende kunstefeeste oorheers, kry teaterliefhebbers die kans om 'n goeie drama soos *Die toneelstuk* na waarde te skat. Soms is die gemoedelike toon deur 'n uitgesproke, kritiese stem vervang. Die postkoloniale literatuurproduksieproses se verruimende progressiwiteit is van belang. Kundera (1982) se stelling dat *hoë* letterkunde wel saam met die populêre kan bestaan, is deur die feit onderstreep dat Snyders se *Daai's nou politiek!* en Breytenbach se *Boklied* vir mekaar postkoloniale ruimte gun.

Daar moet egter nie uit die oog verloor word nie dat die oorheersende perspektief steeds dié van 'n koloniseerder is wat vanuit die sentrum praat, en aan 'n blanke histories- kultuurgebonde wêreldbeeld gestalte gee. As die geselekteerde dramas egter in samehang met ander postkoloniale genres, soos die kortverhaal gelees word, kom 'n mens tot die slotsom dat 'n oorkoepelende perspektief oorgedra word.

Die gevolgtrekking in hierdie studie is dat die drama, binne die konteks van die postkoloniale literatuur, wel daarin geslaag het om postkoloniaal te vernuwe, te herskryf en te herevalueer. Na 1994 is daar egter steeds tekens van rassevooroordele, klasseverskille, nuwe magsvorme en onverdraagsaamheid, met ander woorde, 'n vorm van kolonialisme, merkbaar. Met die postkoloniale dramaturg se toetrede tot die diskoers van postkolonialiteit, sal regstellende skryfaksies in die literatuur 'n realiteit moet bly, om steeds postkoloniale energie vry te stel, te mobiliseer en te kanaliseer. Hierdie tekste roep om herevaluering en besinning.

BIBLIOGRAFIE

ADAM, Ian & TIFFIN, Helen. (eds.) 1991. *Post. The last post. Theorizing post-colonialism and post-modernism*. London: Harvester.

AMUTA, Chidi. 1989. *The theory of African literature*. London: Zed.

ANDERSON, Benedict. 1983. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

ANGOVE, Coleen. 1992. Alternative theatre: reflecting a multi-racial South African society. *Theatre Research International*, 17(1):39-45.

ANTHIAS, Floya. 1998. Evaluating diaspora: beyond ethnicity? *Sociology*, 32(3):557-580.

ANTHIAS, Floya. 2001. New hybridities, old concepts: the limits of 'culture'. *Ethnic and Racial Studies*, 24(4):619-641.

APPIGNANESI, Lisa. 1975. *The cabaret*. London: Studio Vista.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. 1989. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. 1991. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. 1994. *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. 1995. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. 1998. *Key concepts in post-colonial studies*. London: Routledge.

AUCAMP, Hennie. 1998. Woede wat 'voltage' kort. *Insig*, Mei: 34.

BAHRI, D. 1995. Once more with feeling: what is post-colonialism? *Ariel*, 26(1):51-82.

- BAIN, Keith & HAUPTFLEISCH, Temple. 2001. Playing the changes: thoughts on the restructuring of the theatrical system and the arts industry in South Africa after apartheid. *South African Theatre Journal*, (15):8-24.
- BAKHTIN, Michail. 1984. *Rabelais and his world*, translated by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- BALME, Christopher, B. 1999. *Decolonizing the stage: theatrical syncretism and post-colonial drama*. Oxford: Clarendon Press.
- BALME, Christopher & CARSTENSEN, Astrid. 2001. Home fires: creating a Pacific theatre in the diaspora. *Theatre Research International*, 26(1):35-46.
- BARTH, F. (ed.) 1969. *Ethnic groups and boundaries*. London: Allan Unwin.
- BERNHEIMER, Charles. 1995. Introduction: the anxieties of comparison. In: Bernheimer, Charles (ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. London: University Press, 1-17.
- BHABHA, Homi K. 1986. The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism. In: Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret & Loxley, Diana (eds.) *Literature, politics and theory*. London: Routledge, 148-172.
- BHABHA, Homi K. 1994(a). *The location of culture*. London: Routledge.
- BHABHA, Homi. 1994(b). Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. In: Bhabha, Homi. *The location of culture*. London: Routledge, 85-92.
- BINGE, L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel (1832 tot 1950)*. Pretoria: Van Schaik.
- BLIGNAUT, Charl. 1992. Plakkers op God se grond. *Vrye Weekblad*, 3 Desember:28.
- BLUMBERG, Marcia. 1995. Re-evaluating otherness, building for difference: South African theatre beyond the interregnum. *South African Theatre Journal*, 9(2):27-37.
- BLUMBERG, Marcia & WALDER, Dennis (eds.) 1999. *South African theatre as/and intervention*. Amsterdam: Rodopi.
- BOEHMER, Elleke. 1995. *Colonial and postcolonial literature*. Oxford: University Press.

- BOEKKOOI, Paul. 1988. Afrikaans klap die sweep. *Insig*, Augustus:57-59.
- BOEKKOOI, Paul. 1997. Die driftige dramaturg, Deon Opperman. *Taalgenoot*, 66(12):4-5.
- BOTHA, D.P. 1960. *Die opkoms van ons derde stand*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BOTHA, Johan. 1996. Donkerland. *Vuka S.A*, 1(6):60-62.
- BOTHMA, Gabriel. 2001. Konflik word katarsis vir menslike lyding. *Burger*, 24 Februarie.
- BOTHMA, S.J. 1991. Kampustoneel van tagtig. *Stilet*, 3(1):23-138.
- BOZZOLI, Belinda. 1999. *Space and identity in rebellion: power, target, resource*. Johannesburg: University of the Witwatersrand, Institute for advanced Social Research, (Occasional Paper 446).
- BRAH, Avtar. 1992. Difference, diversity and differentiation. In: Donald J. & Rattansi, A. (reds.) *'Race,' culture and difference*. London: Sage Publications, 126-149.
- BRATT, James, D. (ed.) 1998. *Abraham Kuyper: a centennial anthology*. Paternoster: W.B. Eerdsman's Carlisle.
- BREMAN, Jan; DE ROOY, Piet; WERTHEIM, Wim F; POLLMANN, Tessel & STOLER, Ann Laura. 1991. Kolonialisme. *De Gids*, 154(5/6):339-342.
- BREYTENBACH, Breyten. 1998. 'n Bok vir betekenis. *Beeld*, 23 April.
- BREYTENBACH, Breyten. 2000a. Breyten en die groot gesprek. *Beeld*, 14 Julie.
- BREYTENBACH, Breyten. 2000b. Breyten Breytenbach deel links en regs klappe uit. *Burger*, 15 Julie.
- BRINK, André. 1974. *Aspekte van die nuwe drama*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, André. 1985. *Literatuur in die strydperk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, André. 1986. *Aspekte van die nuwe drama*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, André. 1988. The Afrikaners. *National Geographic*, 174(4):556-585.

- BRINK, André. 1991. Op pad na 2000. *Tydskrif vir Letterkunde*, 29(4):1-12.
- BRINK, André. 1999. Cornelis Jakob Langenhoven. In: *They shaped our century: the most influential South Africans of the twentieth century*. Cape Town: Human & Rousseau, 45-49.
- BRINK, Elsabé. 1986. The Afrikaner women of the Garment Workers' Union, 1918-1939. M.A. thesis, University of the Witwatersrand, Johannesburg.
- BRINK, Elsabé. 1990. Man-made women: gender, class and the ideology of the volksmoeder. In: Walker, Cheryl (ed.) *Women and gender in Southern Africa to 1945*. Cape Town: David Philip, 273-292.
- BRINK, Melt. 1905. *Voor volk en taal*. Kaapstad: Van de Sandt De Villiers.
- BRUSTEIN, Robert. 1991. *The theatre of revolt: an approach to the modern drama*. Chicago: Ivan R. Dee.
- BRUWER, Johan. 1978. 'n Klop aan die deur. *Rapport*, 7(44) 24 September.
- BRYDON, D. 1984. Rewriting "The Tempest." *World Literature Written in English*, 23(1):75-88.
- BUDZINSKI, Klaus. 1985. *Das Kabaret*. Dusseldorf: ECON Taschenbuch Verlag.
- BYRD, Richard W. 1996. Machiavelli to Medici: take my prince, please! *Lamar Journal of the Humanities*, 22(2):31-44.
- CAMERON, Trewhella (hoofred.) & SPIES, S.B. 1986. *Nuwe geskiedenis in Suid-Afrika in woord en beeld*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- CARTER, Erica; DONALD, James & SQUIRES, Judith (eds.) 1993. *Space and place: theories of identity and location*. London: Lawrence & Wishart.
- CARTER, P. 1987. *The road to Botany Bay*. London: Faber & Faber.
- CARUSI, Annamaria. 1989. Post and post. Or, where is South African literature in all this? *Ariel*, 20(4):79-95.

- CARUSI, Annamaria. 1990. Post. Post and post. Or, where is South African literature in all this? In: Adam, Ian & Tiffin, Helen (reds.) *Past the last post: theorizing post-colonialism and post-moderism*. Calgary: University of Calgary Press, 95-108.
- CARUSI, Annamaria. 1991. The postcolonial other as a problem for political action. *Journal of Literary Studies*, 7(3):228-238.
- CATTELL, Karin. 2001. Tuiskoms en vertrek: die soeke na Afrikaneridentiteit. *Stilet* 13(1):11-17.
- CHABOD, Frederico. 1958. *Machiavelli and the Renaissance*, translated by David Moore. London: Bowes & Bowes.
- CHAMBERS, Iain & CURTI, Lydia (eds.) 1996. *The post-colonial question: common skies, divided horizons*. London: Routledge.
- CHAPMAN, Michael. 1996. *Southern African literatures*. London: Longman.
- CHAPMAN, Michael. 1998. The problem of identity: South Africa, storytelling and literary history. *New Literary History*, 29(1):85-99.
- CLIFFORD, J. 1988. *On ethnographic self-fashioning: Conrad and Malinowski*. Harvard: Harvard University Press.
- CLIFFORD, James. 1994. Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3):302-338.
- CLINGMAN, Stephen (ed.) 1991. *Regions and repertoires: topics in South African politics and culture*. Braamfontein: Ravan Press.
- CLOETE, Elsie. 1992. Afrikaner identity: culture, tradition and gender. *Agenda*, (13):42-56.
- COATS, Christopher. 1993. What was the New Historicism? *The Centennial Review*, 37(2):267-280.
- COETSER, J.L. 1995. Die Afrikaanse drama en vernuwing. In: Hattingh, Marion & Willemsse, Hein (red.) Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde. Referate gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, 29 September tot 1 Oktober 1994, Universiteit van Port Elizabeth.
- COETSER, J. L. 1997. 'n Multikulturele drama?: 'n voorlopige ondersoek. *Literator*, 18(1):65-82.

- COETSER, J.L. 1998. Afrikaans theatre: a centre moving? *Alternation*, 5(2):207-227.
- COETSER, J.L. 1999(a). KWU-werkersklasdramas in Afrikaans (ca. 1930 – ca. 1950). *Literator*, 20(2):59-75.
- COETSER, J.L. 1999(b). Afrikaanse drama en toneel oor die Anglo-Boereoorlog, 1900-1920: aspekte van identiteit. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 6(2):131-149.
- COETSER, J.L. 2001. Afrikaans theatre: reflections of identity. *Alternation*, 8(1):81-104.
- COETSER, J.L. 2002. The South African war: occasion and event in Afrikaans theatre. Paper read at the conference: Once there was a war: the South African war in literature, presented by the Department of Information Science, University of South Africa, Pretoria, 27-29 May 2002.
- COETZEE, Ampie. 1988. *Marxisme en die Afrikaanse letterkunde*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- COETZEE, Ampie. 1990. *Letterkunde en krisis: 'n honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikanernasionalisme*. Bramley: Taurus.
- COETZEE, Ampie. 1996. My birthright gives me servitude on this land: the farm novel within the discourse on land. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 12(1/2):124-144.
- COETZEE, Ampie; SMITH, Julian, F. & WILLEMSE, Hein. 1990. Die Afrikaanse letterkunde: klas en apartheid. In: Malan, Charles & Jooste, G.A. (reds.) *Onder andere: die Afrikaanse letterkunde en kulturele kontekste*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika, 59-72.
- COETZEE, J.M. 1981. S.A. authors must learn modesty. Rede by die aanvaarding van die CNA-prys vir "Waiting for the Barbarians". *Vaderland*, 1 Mei.
- COETZEE J.M. 1988. *White writing: on the culture of letters in South Africa*. Sandton: Radix.
- COHEN, Anthony P. 1993. Culture as identity. *New Literary History*, 24:195-209.
- COHEN, Ralph. (ed.) 1989. *Future literary theory*. New York: Routledge.
- COMAROFF, John L. & STERN, Paul C. 1995. *New perspectives on nationalism and war*. Luxembourg: Gordon & Breach.

- COMBRINK, Anette I. 1999. 'The arts festival as healing force' (Athol Fugard): the role of the two major Arts Festivals and a possible resurgence in South African drama. In: Blumberg, Marcia & Walder, Dennis (eds.) 1999. *South African theatre as/and intervention*. Amsterdam: Rodopi, 195-205.
- CONRADIE, Pieter. 1996. Redefining identity: a survey of Afrikaans women writers. *Alternation*, 3(2):67-75.
- COOLSAET, R. 1974. Kolonialisme en literatuur. Eindverhandeling tot het bekomen van de graad van licentiaat in de Germaanse Filologie. Universiteit Leuven.
- COPE, Jack. 1982. *The adversary within: dissident writers in Afrikaans*. Cape Town: David Philip.
- COPLAN, David. 1987. Retrying the bloodknot --- Fugard on Broadway. *South African Theatre Journal*, 1(1):114-117.
- CORNWELL, Gareth. 1989. Race as science, race as language: a preliminary enquire into origins. *Pretexts*, 1(1):3-17.
- COUZENS, T.J. 1975. *Early South African black writing: a celebration of black and African writing*. Zaria [Nigeria]: Oxford University Press, 1-14.
- COUZENS, Tim. 1995. *H.I.E. Dhlomo. Twentieth-century Caribbean and black African writers: dictionary of literary biography*. Detroit: Gale Research.
- CRONIN, Jeremy. 1985. Towards a national culture. *STET*, 3(2):16-17.
- CRONJE, G. 1944. *'n Tuiste vir die nageslag -- die blywende oplossing van Suid-Afrika se rassevraagstuk*. Johannesburg: Publicite.
- CROW, Brain & BANFIELD, Chris. 1996. *An introduction to post colonial theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CROZIER, Brian. 1964. *Neo-colonialism*. London: The Bodley Head.
- DALRYMPLE, Lynn. 1986. Some thoughts on identity, culture and the curriculum, and the future of South African theatre. Paper read at the 1986 ADDSA Conference, held at the University of the Witwatersrand, Johannesburg.

- DARIAN-SMITH, Kate; GUNNER, Elizabeth & NUTTALL, Sarah (eds.) 1996. *Text, theory, space: land, literature and history in South Africa and Australia*. London: Routledge.
- DEGENAAR, J. 1975. Paradigma van volksnasionalisme. *Standpunte* 119, 28(5):1-9.
- DEGENAAR, J.J. 1976. *Moraliteit en politiek: die politieke filosofie van N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad: Tafelberg.
- DE JONG, Marianne. 1997. The morality of historiography and the immorality of the 'Sestigers'. *Journal of Literary Studies*, 13(1/2):246-25.
- DEKKER, G. 1980. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Goodwood: Nasou.
- DE KOCK, Anita. 1989. Sprokie verder vertel. *Transvaler*, 18 April.
- DE KOCK, Leon. 1993. Postcolonial analysis and the question of critical disablement. *Current Writing*, 5(2):44-69.
- DE LANGE, Johann. 1989. Gay skrywers en die letterkunde. *Insig*, Oktober:38-39.
- DENING, Greg. 1993. *Mr. Bligh's bad language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE VILLIERS, Riaan. 1987. Bedorwe idille: in gesprek met Reza de Wet. *Die Suid-Afrikaan*, (10):44-48.
- DE VOS, Pierre. 1989. Nuwe lied van jong Suid-Afrika. *Die Suid-Afrikaan*, Junie:24-28.
- DE VRIES, Abraham. 1976. Teenspoedige Bacchus in ander klere. *Burger*, 24 Junie.
- DE WET, Karen. 1997. Die spilfiguur: genererende entiteit in die literêre sisteem --- die moontlikhede vir herwaardering. *Stilet*, 9(2):40-47.
- D'HAEN, Theo (red.). 1990. *Herinnering, herkomst, herskrywing: koloniale en post-koloniale literatueren*. Leiden: Vakgroep Talen en Culturen van Zuidoost-Azië en Oseanië.
- DIEDERICKS, Erla-Mari. 1996. Pak dié boeiende terugtog na oorlogsverlede gerus aan. *Burger*, 18 Desember.
- DOMMISSE, H. 1998. Is Breyten se 'Boklied' 'n toneelstuk? *Beeld*, 17 April.

DONALD, James & RATTANSI, Ali (eds.) 1992. *'Race', culture and difference*. London: Sage Publications.

DONALD, James & SQUIRES, Judith. 1993. *Space and place: theories of identity and location*. London: Lawrence & Wishart.

DRAMA ... en toe kom die Hollanders. 2003. *Burger*, 22 Maart.

DRIVER, Dorothy. 1988. Woman as sign in the South African colonial enterprise. *Journal of Literary Studies*, 4(1):1-20.

DU PRÉ, R.H. 1997. One Nation, many Afrikaners: the identity crisis of "Brown" Afrikaners in the New South Africa. *Journal (Contemporary History)*, 22(1):81-97.

DU PREEZ, J.M. 1983. *Africans Afrikaner: meestersimbole in Suid-Afrikaanse handboeke*. Alberton: Librarius.

DURING, Simon. 1987. Postmodernism or postcolonialism today. *Textual Practice*, 1(1):32-47.

DU TOIT, André. 1982. Afrikanerdenke en nasionalisme. *STET*, 1(1):4.

DUVENHAGE, Pieter. 1997. 'Donkerland' as metanarratief van die geskiedenis. *Tydskrif vir Letterkunde*, 25(3):102-104.

ERASMUS, Mabel. 1995. Die verlede en versoening: Afrikaanse oorlogsliteratuur as (alternatiewe) bron van geskiedskrywing oor die individu. *Literator*, 16(2):137-155.

ERLICH, V. 1980. *Russian formalism*. 4th edition. The Hague: Mouton Publishers.

ESSLIN, Martin. 1974. *The theatre of the absurd*. 3rd edition. New York: Penquin.

ESTER, H. 1988. Scènes uit het halfduister van Hennie Aucamp. *Zuid-Afrika*, 65(9):124.

FANON, Frantz. 1967. *The wretched of the earth*. Harmondsworth: Penguin.

FANON, Frantz. 1986. *Black skins white masks*. London: Pluto Press.

FANON, Frantz. 1992. Fact of blackness. In: Donald, J. & Rattansi, A. (eds.) *'Race', culture and difference*. London: Sage Publications, 220-240.

- FEBRUARY, V. 1976. The Afrikaans language --- Afrikanerizing instrument. *African Perspective*, (5):11-23.
- FEBRUARY, Vernon. 1981. *Mind your colour: the 'Coloured' stereotype in South African literature*. London: Kegan Paul.
- FEBRUARY, Vernon. 1998. Klein begin is aanhou wen. In: Van Coller, H.P.(red.) *Perspektief en profiel: Afrikaanse literatuurgeskiedenis*, deel 1. Pretoria: Van Schaik.
- FERGUSON, Ian. 1977-1978. Three profiles from the South African theatre: Pieter-Dirk Uys, Ken Leech, Robert Mohr. *Theatre Quarterly*, 7(28):86.
- FERGUSON, Ian. 1997. Review "Drie susters twee" by Reza de Wet. *South African Theatre Journal*, 11(1& 2):313-321.
- FISKE, John. 1993. *Power plays, power works*. London: Verso.
- FLOCKERMAN, Miki. 2001. The aesthetics of transformation: reading strategies for South African theatre entering the new millennium. *South African Theatre Journal*, (15):25-39.
- FOUCAULT, Michel. 1980(a). *Power/knowledge*. London: Harvester.
- FOUCAULT, Michel. 1980(b). *The history of sexuality*. New York: Vintage.
- FOURIE, Charles. 1999. Boekbesprekings: 'Boklied' (Breyten Breytenbach). *Tydskrif vir Letterkunde*, 37(2):126-131.
- FOURIE, Charles. S.j. Enkele gedagtes oor die aard van die teaterruimte. Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/teater/four003.asp>>. Toegang 1 September 2003.
- FREUD, Sigmund. 1955. *Beyond the pleasure principle*. Standard edition, vol. 18. London: Hogarth.
- FROW, J. 1991. Tourism and the semiotics of nostalgia. *October*, 57:123-51.
- GAIER, U. 1967. *Satire: studien zu Neidhart, Wittenwiller, Brant und zur satirischen Schreibart*. Tübingen: Max Niemeyer.

- GAINOR, J. Ellen. 1995. *Imperialism and theatre: essays on world theatre, drama and performance*. London: Routledge.
- GALLOWAY, Francis. S.J. Erns Grundling gesels met Francis Galloway. Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/mond/galloway.asp>>. Toegang 1 September 2003.
- GATES, H.L. 1986. *'Race', writing and difference*. London: The University of Chicago Press.
- GERWEL, G.J. 1983. *Literatuur en apartheid*. Kasselsvlei: Kampen-Uitgewers.
- GERWEL, G.J. 1987. Apartheid en die voorstelling van gekleurdes in die vroeë Afrikaanse literatuur. In: Malan, Charles (red.) 1987. *Ras en Literatuur*. Pinetown: Owen Burgess, 89-101.
- GERWEL, Jakes. 1999. Om die taal okay te kry. *Insig*, Oktober:12.
- GERWEL, Jakes. 2000. Spookagtige magiese realisme. *Insig*, Oktober:65.
- GILBERT, Helen & TOMPKINS, Joanne. 1996. *Post-colonial drama: theory, practice, politics*. London: Routledge.
- GILLIS, John R. (ed.). 1996. *Commemorations: the politics of national identity*. Princetown: Princetown University Press.
- GILROY, Paul. 1992. The end of antiracism. In: Donald, J. & Rattansi, A. (eds.) *'Race', culture and difference*. London: Sage Publications, 49-61.
- GLASBERG, Ronald. 1992. Towards a cross-cultural language of power: Sun Tzu's 'The Art of war' and Machiavelli's 'The prince'. *Comparative Civilizations Review*, (27):31-50.
- GLAZER, N. & MOYNIHAN, D.P. (eds.) 1975. *Ethnicity*. Cambridge: Harvard University Press.
- GLENN, Ian. 1992. South African satire now. *New Contrast*, (20):80-90.
- GOLDBERG, David Theo. 1994. Introduction: multicultural conditions. In Goldberg, David Theo (ed.) *Multiculturalism: a critical reader*. Oxford: Blackwell, 1-41.
- GOLDBERG, David Theo & QUAYSON, Ato (eds.) 2002. *Recollating postcolonialism*. Oxford: Blackwell Publishers.

- GOOSEN, Danie. 1999. Skuld en kompensasie. *Fragmente*, (3):127-137.
- GOUX, Jean-Joseph. 1990. *Symbolic economics: after Marx and Freud*. Ithaca: Cornell University Press.
- GRAVER, D. 1997. Review of National Arts Festival, Grahamstown. *Theatre Journal*, 49:56-59.
- GREADY, Paul. 1994. Political autobiography in search of construction of identity. In: Gunner, Liz (ed.) *Politics and performance: theatre, poetry and song in Southern Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 162-190.
- GROBBELAAR, Mardeleen. 1991. Die 'bose' skoonheid. Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa: met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp. D.Litt. et Phil.-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- GROBLER, Hilda. 1993. The kitchen as battlefield --- with special reference to the award winning play, 'Kitchen Blues', by Jeanne Goosen. *Journal of Literary Studies*, 9(1):50-56.
- GROSSBERG, Lawrence. 1996. Identity and cultural studies: is that all there is? In: Hall, Stuart & Du Gay, Paul (eds.) *Questions of cultural identity*. London: Thousand Oaks, 87-107.
- GRUNDY, Kenneth, W. 1974. *Anti-neo-colonialism in South Africa's foreign policy rhetoric*. S.l.:s.n.
- GRUNDY, Kenneth. 1993. The politics of the National Arts Festival, Occasional Paper, 34, Institute of Social and Economic Research, Rhodes University, Grahamstown, South Africa.
- GUNEW, Sneja. 1997. Postcolonialism and multiculturalism: between race and ethnicity. In: Gurr, Andrew (ed.) *The Yearbook of English Studies*. Leeds: Manley & Son, (27):22-39.
- Gustav Preller, voorloper van Johannes Kerkorrel. 1989. *Insig*, Julie:45.
- GUTHKE, Karel S. 1966. *Modern tragicomedy: an investigation into the nature of the genre*. New York: Random House.
- GYSSSELS, Kathleen. 2001. Diaspora in "Your Handsome Captain" and "Children of the Sea." Paper presented at a OSL-conference, 20-21 September, University of Leiden.
- HALL, Stuart. 1992. New ethnicities. In: Donald, J. & Rattansi, A. (eds.) *'Race', culture and difference*. London: Sage Publications, 252-259.

- HALL, Stuart. 1994. Cultural identity and diaspora. In: Williams, Patrick & Chrisman, Laura (eds.) 1994. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Harvester, 392-403.
- HALL, Stuart & DU GAY, Paul (eds.) 1996. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications.
- HAMBIDGE, Joan. 1988. Gay-wees gladnie meer 'n nuutjie nie! *Vaderland*, 8 Augustus.
- HAMBIDGE, Joan. 1997-1998. Die Afrikaanse letterkunde: 'n queer-obsessie oftewel: die gawe moffie op die dorp. *Tydskrif vir Letterkunde*, 34/36(4/1):90-96.
- HANDLER, Richard. 1996. Is 'identity' a useful cross-cultural concept? In: Gillis, John R. (ed.) *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton: University Press, 27-40.
- HATTINGH, Marion & WILLEMSE Hein (red.) 1995. Vernuwung in die Afrikaanse letterkunde. Referate gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse letterkundevereniging gehou by die Universiteit van Port Elizabeth, 29 September tot 1 Oktober 1994.
- HAUPTFLEISCH, Gaerin & TOERIEN, Francois. 1996. Klein Karoo Nasionale Kunstefees: Oudtshoorn 29 Maart tot 4 April. *South African Theatre Journal*, May10(1):101-106.
- HAUPTFLEISCH, Temple. 1988. From the Savoy to Soweto: the shifting paradigm in South African theatre. *South African Theatre Journal*, 2(1):35-63.
- HAUPTFLEISCH, Temple. 1989. Spelers op soek na 'n konteks: Afrikaans en die nuwe paradigma in die teater. *Stilet*, 1(1):29-50.
- HAUPTFLEISCH, Temple. 1992a. Postcolonial criticism, performance theory and the evolving forms of South African theatre. *South African Theatre Journal*, 6(2):64-83.
- HAUPTFLEISCH, Temple. 1992(b). Syncretism, hybridism and crossover theatre in a multi-cultural community: theatre making in a (new) South Africa. *Assaph C*, (8):161-176.
- HAUPTFLEISCH, Temple. 1997. *Theatre and society in South Africa: some reflections in a fractured mirror*. Pretoria: Van Schaik Academic.
- HAUPTFLEISCH, Temple. 2001. The eventification of Afrikaans culture -- some thoughts on the Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK). *South African Theatre Journal*, (15):169-176.

- HAUPTFLEISCH, Temple. 2002. "Eventification": utilizing the theatrical system to frame the event. (Unpublished book article).
- HAUPTFLEISCH, Temple & STEADMAN Ian. 1984. *South African theatre*. Pretoria: HAUM Educational Publishers.
- HAUPTFLEISCH, Temple & STEADMAN, Ian. 1987. Editorial. *South African Theatre Journal*, 1(2):2.
- HAWLEY, John C. 1996. Introduction: voice or voices in post-colonial discourse? In: Hawley, John C. (ed.) *Writing the nation: self and country in the post-colonial imagination*. Amsterdam: Rodopi, x-xxvii.
- HETHERINGTON, Kevin. 1998. *Expressions of identity: space, performance, politics*. London: Sage Publications.
- HEYNS, Michiel. 1997. A man's world: white S.A. gay writing and the state of emergency. In: Attridge, Derek & Jolly, Rosemary (eds.) *Writing South Africa: literature, apartheid and democracy, 1970-1995*. New York: Cambridge University Press, 108-122.
- HIGHWAY, T. 1992. Let us now combine mythologies: the theatrical art of Tomson Highway: interview with R. Enright. *Border Crossings*, 11(4):22-27.
- HIRSCH, E.D. 1977. *The philosophy of composition*. Chicago: Chicago University Press.
- HOFMEYR, Isabel. 1991. Popularising history: the case of Gustav Preller. In: Clingman, Stephen (ed.) *Regions and repertoires: topics in South African politics and culture*. Braamfontein: Ravan, 60-83.
-
- HOFMEYR, Isabel. 1993. Building a nation from words: Afrikaans language, literature and ethnic identity. In: Marks, Shula & Trapido, Stanley (eds.) *The politics of race, class and nationalism in twentieth-century South Africa*. London: Longman, 95-123.
- HOLLOWAY, Myles; KANE, Gwen; ROOS, Riana & TITLESTAD, Michael. 1999. *Selves and others, exploring language and identity*. Cape Town: Oxford University Press.
- HOOPER, M.J. 1994. Cultural translation and cross-border readers: Joseph Conrad, ethnography and the postcolonial paradigm. *Current Writing*, (6):13-28.
- HORN, Andreij. 1998. 'Boklied sonder duister bedoeling'. *Volksblad*, 21 April.

- HORN, Peter. 1994. *Writing my reading: literary politics in South Africa*. Amsterdam: Rodopi.
- HOUCHIN, John. 1984. The origins of the Cabaret Artistique. *Drama Review*, 28(1):5-14.
- HOUGH, Barrie. 1990. Afrikaanse toneel van jare tagtig in voëlvlug. *Insig*, Februarie:51.
- HOUGH, Barrie. 1994. Klug gee taboes van dié blankes 'n dwarsklap. *Rapport*, 7 Augustus.
- HOUGH, Barrie. 1999. Krog se drama vol reguit vrae. *Rapport*, 26 September.
- HUBMANN, H. 1967. *Das Persönlichkeitsrecht*. Koln: Bohlau.
- HUISAMEN, Tim. 1991. Die Afrikaanse drama van tagtig: 'n private kyk van 'n syverhoog. *Stilet*, 3(1):97-122
- HUTCHEON, Linda. 1989. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge.
- HUTCHISON, Yvette. 1996. Access to rather than ownership of: South African theatre history and theatre at a crossroad. *South African Theatre Journal*, 10(1):35-47.
- IBO, Wim. 1974. *Cabaret -- wat is dat eigenlijk?* Amsterdam: Meulenhoff Educatief.
- JACOBS, A.M. 1995. Afrikanerskap as literêre motief: 'n studie in teorie en praktyk met spesifieke verwysing na Afrikaanse tekste uit die veertiger en tagtigerjare. D.Litt. et Phil-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- JAMAL, A. 1993. Between the ordinary and the wondrous. *Vrye Weekblad*, 19 Maart (214):35.
- JANMOHAMED, Abdul R. 1985. The economy of Manichean allegory: the function of racial difference in colonialist literature. *Critical Inquiry*, (12):59-87.
- JOHN, Philip. 1994. Afrikaans se postkolonialiteit: 'n miskende werklikheid? Referate gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, gehou by die Universiteit van Port Elizabeth, 29 September tot 1 Oktober.
- JOHN, Philip. 1998. Afrikaans literature and (metropolitan) postcolonial theory: interrogations from the margin. *Journal of Literary Studies*, 14(1/2):18-35.

- JOHN, Philip. 1999. *Resisting totalisation: Afrikaans literature and the postcolonial project*. Durban: CSSALL.
- JOHN, Philip. 2000. Versoening, *Aufarbeitung*, Renaissance, Verligting: wat eis die Suid-Afrikaanse verlede van ons? *Stilet*, 12(1):43-61.
- KANNEMEYER, J.C. 1970. *Opstelle oor die Afrikaanse drama*. Kaapstad: Academica.
- KANNEMEYER, J.C. 1994. 'n Deurtastende kritiese ondersoek? Gerrit Olivier oor N.P. van Wyk Louw. *Tydskrif vir Letterkunde*, 32(3):54-69.
- KANNEMEYER, J.C. 1995. *Langenhoven: 'n lewe*. Kaapstad: Tafelberg.
- KAVANAGH, Robert. 1985. *Theatre and cultural struggle in South Africa*. London: Zed.
- KITCHING, Gary. 1990. Kombuisvrou besin oor aktuele sake. *Oosterlig* (54), 3 Oktober.
- KIRK-GREENE, Anthony. 2001. Decolonization: the ultimate diaspora. *Journal of Contemporary History*, 36(1):133-151.
- KRIGER, Robert & KRIGER, Ethel (eds.) 1996. *Afrikaans literature: recollection, redefinition, restitution*. Amsterdam: Rodopi.
- KROG, Antjie. 1998. *Country of my skull*. Johannesburg: Random House
- KRUGER, Loren. 1995. The uses of nostalgia: drama, history, and liminal moments in South Africa. *Modern Drama*, 38(1):60-70.
- KRUGER, Loren. 1999(a). *The drama of South Africa: plays, pageants and publics since 1910*. London: Routledge.
- KRUGER, Loren. 1999(b). The premodern postcolonial? The drama of the autochthonous settler. In: Gilbert, Helen (ed.) *Post-colonial stages: critical and creative views on drama: theatre and performance*. London: Dangaroo, 26-39.
- KUNDERA, Milan. 1982. *The book of laughter and forgetting*. London: Faber & Faber.
- KUPER, Leo. 1974. *Race, class and power: ideology and revolutionary change in plural societies*. London: Gerald Duckworth.

LACAN, Jacques. 1977. *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. London: Hogarth.

LANDMAN, Christina. 1992. *The pietism of early South African Dutch women*. Unpublished paper read at the People, Power and Culture conference at the University of the Western Cape, 12-15 Augustus.

LARSEN, Svend Erik. 1997. Landscape, identity and literature. *Journal of Literary Studies*, 13(3/4):284-302.

LEHMANN, Elmar. 1993. *Colonial to postcolonial South African style: the plays of H.I.E. Dhlomo: imagination and the creative impulse in the new literatures in English*. Amsterdam: Rodopi.

LENIN, V.I. 1996. *Imperialism --- the highest stage of capitalism: a popular outline*. London: Junius.

LE ROUX, D.S. 1999. Gay-drama en die Suid-Afrikaanse professionele verhoog met fokus op die negentigerjare. D. Tech.- proefskrif, Technikon Pretoria.

LEWIS, Allan. 1971. *The contemporary theatre: the significant playwrights of our time*. New York: Crown Publishers.

LIEBENBERG, Ian. 1999. Die WVK: refleksie op 'n proses, en naloop van 'n historiese gebeurtenis -- enkele tentatiewe opmerkings. *Fragmente*, (3):113-126.

LOOMBA, Ania. 1998. *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge.

LOUW, N.P. van Wyk. 1939. Die rigting van die Afrikaanse letterkunde. In: Louw, N.P. van Wyk. *Berigte te velde: opstelle oor die idee van 'n Afrikaanse nasionale letterkunde*. Pretoria: Van Schaik, 9-18.

LOUW, N.P. van Wyk. 1958a. *Liberale nasionalisme: gedagtes oor die nasionalisme, liberalisme en tradisie vir Suid-Afrikaners met 'n kulturele nadrup*. Kaapstad: Tafelberg.

LOUW, N.P. van Wyk. 1958b. *Swaarte- en ligpunte*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

LOUW, N.P. van Wyk. 1986. *Versamelde prosa*. Kaapstad: Tafelberg.

LOUW, Peter. 2003. Reaksie op Luc Renders se N.P. van Wyk Louw-gedenklesing. Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/peterlouw.asp>>. Toegang 1 September 2003.

LOUW, Salomi. 1984. Die nar en sy voorkoms in Bartho Smit se dramas. *Tydskrif vir Letterkunde*, 22(2):8-11.

MACHEREY, Pierre. 1986. *A theory of literary production*, translated from the French by Geoffrey Wall. London: Routledge.

MALAN, Charles & SMIT, Bartho (reds.) 1985. *Skrywer en gemeenskap: tien jaar Afrikaanse skrywersgilde*. Pretoria: HAUM-Literêr.

MALAN, Charles (ed.) 1987. *Race and literature/Ras en literatuur*. Pinetown: Owen Burgess Publishers.

MALAN, Charles. 1995. The politics of self and other in literary and cultural studies. *Journal of Literary Studies*, 11(2):16-28.

MALAN, Charles. 1997. Black is still beautiful, maar is swart sinvol? In: Willemse, Hein; Hattingh, Marion; Van Wyk, Steward & Conradie Pieter (reds.) *Die reis na Paternoster*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland, 50-60.

MALAN, D.F. 1959. *Afrikaner-volkseenheid en my ervarings op die pad daarheen*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

MALAN, Pieter & DE MEYER, Johan. 1999. Politieke storm bars los om kop van M'langa se nuwe premier. *Beeld*, 24 Junie.

MAREE, Cathy. 1998. Resistance and remembrance: theatre during and after dictatorship and apartheid. *South African Theatre Journal*, 12(1&2):11-33.

MAREE, Cathy. 1998. Theatre and the struggle of memory against forgetting in Spain, Latin America and South Africa. *Journal of Literary Studies*, 14(3/4):299-321.

MARKS, Shula & TRAPIDO, Stanley (eds.) 1993. *The politics of race, class and nationalism in twentieth century South Africa*. New York: Longman.

MARTIN, Michael T. & COHEN, Howard. 1980. Late capitalism and race and neo-colonialism domination: discontinuities in Marxist theory. *Presence Africaine*, 115:21-60.

MATSIKIDZE, Isabella, 1996. Beyond revolution: nationalism and the South African woman author. In: Hawley, John, C. (ed.) *Writing the nation: self and country in the post-colonial imagination*. Amsterdam: Rodopi, 139-150.

McALPHINE, Alistair. 2000. *The ruthless leader: three classics of strategy and power*. New York: Wiley & Sons.

McCLINTOCK, Anne. 1993. The angel of progress: pitfalls of the term 'post-colonialism.' In: Williams, Patrick & Chrisman, Laura. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. London: Harvester, 291-304.

McCLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial conquest*. New York: Routledge.

McMURTRY, Mervyn. 1996. Performing satire in the new South Africa: doing the toyi-toyi for a trouble-free Utopia. *Current Writing*, 8(1):121-125.

MERRINTON, Peter. 1999. State of union: the new pageantry and the performance of identity in North America and South Africa, 1908-1910. *Journal of Literary Studies*, 15(1/2):238-263.

MICHEL, John. 1988. Nagging tragedy. *Business Day*, 22 January:6.

MILLER, Samuel. 1967. The clown in contemporary art. *Theology Today*, (24):323.

MISHRA, Vijay & HODGE, Bob. 1993. What is post (-) colonialism? In: Williams, Patrick & Chrisman, Laura. *Colonial discourse and post colonial theory: a reader*. London: Harvester, 276-290.

MITCHELL, Beverly. 1993. Die vrae waarvoor mense te bang is. *Vrye Weekblad*, 16 September:43.

MNGADI, S. 1995. Reading in a state of emergency: the rhetoric of cultural transformation and post-colonial post-apartheid. *Alternation*, 2(1):37-45.

MOHANTY, Chandra Talpade. 1984. Under Western eyes. *Boundary 2*, 13(1):333-358.

MOHANTY, Satya P. 1995. Colonial legacies, multicultural futures: relativism, objectivity and the challenge of otherness. *PMLA*, 110(1):108-118.

- MONGOMUZULU, B.R. 1996. Gender politics in post-apartheid Southern Africa. MA thesis, University of the Western Cape, Cape Town.
- MÖNNIG, H.O. 1980. *Groepsidentiteit en groepswrywing*. Johannesburg: Perskor.
- MOODY, D. 1991. Marx meets masque: the play of an African theatre. *World Literature Written in English*, 31(1):93-102.
- MORRIS, Gay. 1989. Theatrical possibilities of the traditional Xhosa lintsomi: what do they offer and now? *South African Theatre Journal*, 3(2):91-100.
- MUNGER, Edwin S. 1979. *The Afrikaners*. Cape Town: Tafelberg.
- NANDY, A. 1983. *The intimate enemy: loss and recovery of self under colonialism*. Delhi: Oxford University Press.
- NATTRASS, Andrea. 1995. The position of the white feminist critic vis-à-vis black women writers. *Inter Action*, (3):34-44.
- NEL, P.G. 1979. *Die kultuurontplooiing van die Afrikaner*. Kaapstad: HAUM.
- NGUGI, wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the mind*. Nairobi: Heinemann.
- NICHOLS, J.W. 1971. *Insinuation: the tactics of English satire*. The Hague: Mouton.
- Nicolo Machiavelli and his book --- The Prince. Aanlyn: <<http://www.the-prince-by-machiavelli.com>>. Toegang 1 September 2003.
- NIEUWOUDT, Stephanie. 1998. Kabaret is 'n 'blaar wat gou verherfs'. *Beeld*, 17 Maart.
- NIEUWOUDT, Stephanie. 2001. Debat oor oorlog nie in vorige eeu oopgeskryf. *Volksblad*, 14 Junie.
- NKRUMA, Kwame. 1965. *Neo-colonialism, the last stage of imperialism*. London: Nelson.
- NOYES, John Kenneth. 1997. Departing, returning and longing for home, narration and pathos of nation. *Journal for Literature Studies*, 13(1/2):21-37.

NUTTALL, Sarah. 1996. The land in South African novels. In: Darian-Smith, Kate; Gunner, Elizabeth & Nuttall, Sarah. *Text, theory and space: land, literature and history in South Africa and Australia*. London: Routledge, 219-230.

NUTTALL, Sarah & COETZEE, Carli. 1998. *Negotiating the past: the making of memory in South Africa*. Cape Town: University Press.

ODENDAAL, L.B. 1987. Dramakroniek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 27(3):254-263.

ODENDAAL, Louw. 1998. Die Afrikaanse drama sedert 1978. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, deel 1*. Pretoria: Van Schaik.

OLIVIER, Bert. 1991. Wanneer grense vervaag: die implikasies van die huidige paradigmasverandering vir die (Afrikaanse) letterkunde. *Stilet*, 3(2):105-118.

OLIVIER, Fanie. 1997. Brink se Jogger bloot 'n oggenddrawwer. *Rapport*, 27(24) 15 Junie.

OLIVIER, Gerrit. 1988. N.P. van Wyk Louw: literatuur, filosofie, politiek. D.Litt. et Phil.-proefskrif, Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg.

OLIVIER, Gerrit. 1989. Die daad binne die geskiedenis: N.P. van Wyk Louw en Afrikaner-Nasionalisme. *Die Suid-Afrikaan*, no. 24 (Desember):38, 39, 42.

OLIVIER, Gerrit. 1990. Die nasionaal-sosialisme. *Die Suid-Afrikaan*, (25):28-32.

OLIVIER, Gerrit. 1996(b). Die stryd teen die vaders: variante van homoseksuele diskoers in die Afrikaanse literatuur. *Stilet*, 8(1):28-39.

O'MEARA, D. 1983. *Volkskapitalisme: class, capital and ideology in the development of Afrikaner nationalism*. Johannesburg: Ravan.

OPPERMAN, Deon. 1989. Brugbouers van die gode. *Insig*, Junie:48-50.

OPPERMAN, Deon. 1996(b). Die lied van 'n volk. *TRUK/PACT INFO* 18, (Februarie – April).

OPPERMAN, Deon. 1997. Dankie aan die ATKV se Kampustoneel. *Taalgenoot*, 66(1):14.

OPPERMAN, Deon. S.j.(a). Ras en diskriminasie by die drie nasionale kunstefeeste. Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/teater/05opperman.asp>>. Toegang 26 April 2002.

- OPPERMAN, Deon. S.j.(b). 'n Paar gedagtes oor die drie groot kunstefeeste in Suid-Afrika. Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/teater/deon001.asp>>. Toegang 26 April 2002.
- ORKIN, Martin. 1991. *Drama and the South African state*. Manchester: Manchester University Press.
- PARKER, Kenneth. 1994. In the 'New South Africa': w(h)iter literature? *Wasafiri*, (19):3-7.
- PECHEY, Graham. 1994. Post-apartheid narratives. In: Barker, F.; Hulme, P. & Iversen, M. (eds.) *Colonial discourse/postcolonial theory*. Manchester: Manchester University Press, 151-171.
- PETERSEN, Kirsten Holst & RUTHERFORT, Anna. (eds.) 1986. *A double colonisation: colonial and postcolonial women's writing*. Oxford: Dangaroo.
- PHILIPS, Brain. S.j. Spark Notes on 'The brothers Karamazov'. Aanlyn: <<http://www.SparkNotes.com/lit/brothersk/themes.htm>>. Toegang 12 Mei 2003.
- PIENAAR, Erica. 2000. 'n Aantal temas in enkele dramas van die tagtigerjare. *Stilet*, 12(1):103-114.
- PIENAAR, Hans. 1999. Die Engelse KKNK... *Insig*, Augustus:41.
- PRASAD, M. 1992. The 'other' worldliness of postcolonial discourse: a critique. *Critical Quarterly*, 34(3):74-89.
- PRETORIUS, Fransjohan. 1988. Kommandolewe tydens die Anglo-Boereoorlog 1899-1902. D.Litt.et Phil.-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- PRETORIUS, Hermanus. 1995. Apartheid en verset: die ontwikkeling van 'n politieke protesteater in Suid-Afrika tot Soweto 1976. D.Phil.-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- PRETORIUS, R. 1987. *Oog en spel: opstelle oor die drama*. Pretoria: Van Schaik.
- PRINCE, Christopher. 1984. Ontmoet Chris Prince. *Burger-ekstra*, 14 November.
- PRUITT, Ellanor Hanson. 1976. The figure of the fool in contemporary theatre. Ph.D.-thesis, Embury University.

- RADHAKRISHNAN, R. 1993. Postcoloniality in the boundaries of identity. *Gallaloo*, 16(4):750-771.
Renaissance and Reformation Units 7-14. 1972. Machiavelli: 'The Prince' and its historical context.
 Prepared by Anne Fuller for the Course Team. London: The Open University Press.
- RENDERS, Luc. 1996. Contemporary Afrikaans literature and the legacy of apartheid: the Afrikaner in search of a new identity. In: Shetter, William Z. & Van der Cruysse, Inge (eds.) *Contemporary explorations in the culture of the low countries*. Lanham: University Press of America, 249-261.
- RENDERS, Luc. 1999. A house divided: ideological conflict in contemporary Afrikaans literature. In: Smit, Johannes A. (ed.) *Body, identity, sub-cultures and repression in texts from Africa*. Durban: CSSALL, 126-166.
- RENDERS, Luc. 1999(b). Base en slawe: ontmoeting tussen Europeane en Afrikane in Afrikaanse historiese romans oor die begin van die Europese kolonisasie van Suider-Afrika. *Stilet*, 8(2):72-85.
- RENDERS, Luc. 2002. Die dramatiese werk van N.P. van Wyk Louw: met volk-wees as inspirasie. Aanlyn: <<http://mweb.co.za/litnet/seminaar/vanwyklouw.asp>>. Toegang 26 Januarie 2003.
- RIDGE, Stanley, G.M. 1987. Chosen people or heirs of paradise, trekkers, settlers, and some implications of myth. In: Malan, Charles (ed.) *Ras en literatuur*. Pinetown: Owen Burgess, 102-115.
- ROOS, Henriette. 1989. Gruwelike getuienis oor ons tyd. *Rapport*, 26 Februarie.
- ROOS, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In: Van Coller, H.P. (red.) *Perspektief en profiel: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, deel 1*. Pretoria: Van Schaik.
- ROSE, Stephen. 2002. A very brief introduction to Lacan. Aanlyn: <<http://webuvic.ca/~saross/lacan.html>>. Toegang 1 September 2003.
- ROSSOUW, Johan. 2000. Die vaders en die moeders, oftewel, waar is ons nou? Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/13rossouw.asp>>. Toegang 1 September 2003.
- ROSSOUW, Kobus. 2000. From strength to strength: thoughts on the Little Karoo National Art Festival (25-31 March 1999). *South African Theatre Journal*, 13(1&2):175-178.
- ROUX, Lancelot. 1992. Soul squatters on Fourie's Vrygrond. *Weekly Mail*, 3 Desember:33.
- RUSTIN, Michael. 1991. *The good society and the inner world*. London: Verso.

- SAID, Edward. 1978. *Orientalism*. Harmondsworth: Penquin.
- SAID, Edward. 1986. Orientalism reconsidered. In: Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret & Loxley, Diana (eds.) *Literature, politics and theory*. London: Methuen, 210-229.
- SAID, Edward. 1994. *Culture and imperialism*. New York: Vintage.
- SAID, Edward W. 1995a. Afterword to the 1995 printing. In: Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin.
- SAID, Edward. 1995b. East isn't East: the impending end of the age of Orientalism. *Times Literary Supplement*, no. 3 (February).
- SCHECHNER, R. & APPEL, W. (eds.) 1989. *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. New York: Cambridge University Press.
- SCHEUB, Harold. 1975. *The Xhosa 'ntsomi'*. Oxford: Claredon Press.
- SCHIPPER, Mineke. 1982. *Theatre and society in Africa*. Braamfontein: Ravan Press.
- SCHOOMBIE, Schalk. 1987. PDU: Uitsigte en oogklappe. *Beeld*, 9 Julie.
- SCHOOMBIE, Schalk. 1999. Oppermania: dramaturg Deon Opperman, 'Enfant Terrible' van die plaaslike verhoë, breek met sy jongste drama 'Magspel' uit die dwangbuis van idees. *De Kat*, 15(1):48-51.
- SCHURING, G.K. 1977. *'n Veeltalige samelewing, deel 2. Afrikaans en Engels onder swartmense in Suid-Afrika*. Pretoria: RGN.
- SCHUTTE, G.J. 1997. *De Boerenoorlog na honderd jaar: opstellen over het veranderende beeld van die Anglo-Boerenoorlog (1899-1902)*. Amsterdam: Zuid-Afrikaansche Instituut.
- SCHUTTE, H.J. 1994. Bevryding deur die ondermyning van die bestaande orde in die Afrikaanse drama. *Kruispunt*, 35(157):41-57.
- SEGBERS, Rien T. 1997. Inventing a future for literary studies: research and teaching in cultural identity. *Journal of Literary Studies*, 13(3/4):263-283.
- SESHADRI-CROOKS, Kalpana. 1995. At the margins of postcolonial studies. *Ariel*, 26(3):47-71.

- SHOHAT, Ella. 1992. Notes on the post-colonial. *Social Text*, 31(32):99-113.
- SHOWALTER, Elaine (ed.) 1986. *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. London: Virago.
- SICHEL, Adrienne. 1988. Verbosity --- there's the nub. *Star*, 21 July.
- SLEMON, Stephan. 1989. Modernism's last post. *Ariel*, 20(4):3-17.
- SLEMON, Stephan; SRIVASTAVA, Aruna & McCULLUM, Pamela. 1995. Introductory notes: post colonialism and its discontents. *Ariel*, 26(1):7-22.
-
- SMIT, Bartho. 1974. Die krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek. In: Smit, Bartho: *Losgoed*. Johannesburg: Perskor, 81-120.
- SMITH, Julian F; VAN GENSEN, Alwyn & WILLEMSE, Hein (reds.) 1985. *Swart Afrikaanse skrywers*. Kaapstad: UWK.
- SMUTS, J.P. 1997. Die nuwe herinneringsliteratuur in Afrikaans. *Stilet*, 9(2):1-8.
- SOYINKA, Wole. 1962. Towards a theatre. *Nigerian Magazine*, (75):58-60.
- SOYINKA, Wole. 1976. *Myth, literature and the African world*. London: Cambridge University Press.
- SPENGLER, Oswald. 1962. *The decline of the West*. New York: Random House.
- SPIVAK, G.C. 1985. Three women's texts and a critique of imperialism. *Critical Inquiry*, 12(1):243-61.
- SPIVAK, G.C. 1986. Imperialism and sexual difference. *Oxford Literary Review*, 8(1/2):225-40.
- SPIVAK, G.C. 1987. *Subaltern studies: deconstructing historiography*. In *Other worlds: essays in cultural politics*. New York: Methuen, 197-221.
- SPIVAK, G.C. 1988. Can the subaltern speak? In: Nelson, Cary & Grossberg, Lawrence (eds.) *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan Education, 271-313.
- SPIVAK, G.C. 1990. *The postcolonial critic: interviews, strategies, dialogues*. London: Routledge.

- SPIVAK G.C. 1999. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SPURLIN, William J. 1999. Queer identity and racial alienation: the politics of race and sexuality in James Baldwin and in the "New" South Africa. *Journal of Literary Studies*, 15(1-2):218-237.
- STANDER, Christell. 1999. Amnes(t)ie en die waarheid van epiese teater. *Karring*, (15):48-52.
- STANDER, Christell & WILLEMSE, Hein. 1992. Winding through nationalism, patriarchy, privilege and concern: a selected overview of Afrikaans women writers. *Research in African Literatures*, 23(3):5-24.
- STAUB, August W. 1992. The social uses of festival: transformation and disfiguration. *South African Theatre Journal*, 6(1):25-32.
- STEADMAN, I. 1990. Towards popular theatre in South Africa. *Journal of Southern African Studies*, 16(2):208-228.
- STEADMAN, I. 1991. Theatre beyond apartheid. *Research in African Literature*, 22(3):77-90.
- STEFANOVA, Kalina. 2000. Falling in love with South African theatre (a true story). *South Africa Theatre Journal*, (14):184-198.
- STEYN, J.C. 1998(a). *Van Wyk Louw: 'n lewensverhaal, deel 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- STEYN, J.C. 1998(b). *Van Wyk Louw: 'n lewensverhaal, deel 2*. Kaapstad: Tafelberg.
- STEYN, Jaap. 2002. Louw het krities verdedig. *Burger*, 30 Desember.
- STEYTLER, Klaas. 1992. Die idiote besoek die Boere: teatertruuk of weerspieël dit vrees vir die tye? *Burger*, 18 Februarie.
- STOLER, Anne Laura. 1991. De fatsoenering van het imperiale rijk. *De Gids*, 154(5/6):418-447.
- STRAUSS, G. 1996. Die Klein Karoo Kunstefees. *Beeld (Kalender)*, 2 April.
- SULERI, Sara. 1992. Woman skin deep: feminism and the postcolonial condition. *Critical Inquiry*, 18(4):756-769.

SWANEPOEL, E. 1998. Waarheid en versoening: representasies van die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) in Afrikaanse, Engelse en Nederlandse fiksie. *Stilet*, 10(2):63-76.

SWANEPOEL, P. 1999. Van statige ou dame tot jillende paartelyf: taal. *Insig*, Februarie:49-50.

THAMM, M. 1992. Die rebellie van Lafras Verwey. *Weekly Mail*, 8(20):40.

The Internet Encyclopedia of Philosophy. S.j. Nicolo Machiavelli (1469-1572). Aanlyn:
<<http://www.utm.edu/research/iep/m/machiave.htm>>. Toegang 23 April 2003.

THOSAGO, Cleopas. 1998. A postcolonial reading of colonial strategies in Shakespeare's plays. *Journal of Literary Studies*, 14(1/2):194-212.

TOD, I. & WHEELER, M. 1978. *Utopia*. London: Orbis.

TRINH, T. Minh-ha. 1989. *Woman. Native. Other. Writing postcoloniality and feminism*. Indianapolis: Indiana University Press.

UYS, Pieter-Dirk. 1995. Pieter-Dirk Uys: meer as 'n donnerse moffie in 'n rok. *Die Suid-Afrikaan*, (52):41-43.

VAN BUUREN, Hannah. 1986. Ruimte van leven: romankunst van Nederlandse feministen. *Ons Erfdeel*, 29(1):19-34.

VAN COLLER, H.P. 1995. Die Afrikaanse plaasroman as ideologiese refleksie van die politieke en sosiale werklikheid in Suid-Afrika. *Stilet*, 7(2):22-31.

VAN COLLER, H.P. 1997. Die waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet*, 9(2):9-21.

VAN COLLER, H.P. (red). 1998. *Perspektief en profiel: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, deel 1*. Pretoria: Van Schaik.

VAN COLLER, H.P. (red.) 1999. *Perspektief en profiel: Afrikaanse literatuurgeskiedenis, deel 2*. Pretoria: Van Schaik.

VAN DER MERWE, C.N. 1994. *Breaking barriers: stereotypes and the changing of values in Afrikaans writing 1875-1990*. Amsterdam: Rodopi.

- VAN DER MERWE, H.W. 1975a. *Looking at the Afrikaner today*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN DER MERWE, Hendrik W. (samest.) 1975b. *Identiteit en verandering*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Ernst. 1969. Nasionalisme en literatuur: intreerede gelewer op 3 Oktober 1968. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1999. 'Afrika' as onvoorspelbare naam --- enkele aspekte van die Afrikaanse skrywer se verhouding met die landskap. *Tydskrif vir Letterkunde*, 37(2):1-11.
- VAN JAARVELD, F.A. 1959. *Die ontwaking van die Afrikaanse nasionale bewussyn: 1868-1881*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- VAN JAARVELD, F.A. 1989. Hervertolking in die Afrikaanse geskiedskrywing. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 29(4):279-290.
- VAN NIEKERK, Annemarié. 2001. Finding my own voice? *Stilet*, 13(2):103-122.
- VAN NIEKERK, Marlene. 1996a. Reënboogredenasies: repliek op 'n intreerede. *Tydskrif vir Letterkunde*, 34(4):20-34.
- VAN NIEKERK, Marlene. 1996b. Afrikaner woman and her 'prison': Afrikaner nationalism and literature. In: Krige, Robert & Krige, Ethel (eds.) *Afrikaans literature: recollection, redefinition, restitution*. Amsterdam: Rodopi, 141-155.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1971. *Die smal baan: aspekte en figure uit die ontwikkelingsgang van die Afrikaanse letterkunde*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1987. Etnisiteit in die Afrikaanse letterkunde in historiese perspektief. In: Malan, Charles (red.) *Ras en Literatuur*. Pinetown: Owen Burgess, 77-88.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1995a. Konfrontasie met Van Wyk Louw: aflewering 1. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35(2):84-94.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1995b. Konfrontasie met Van Wyk Louw: slot. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 35(3):184-196.
- VAN RENSBURG, F.I.J. 1996a. Hoe praat jy met 'n hele volk? (N.P. van Wyk Louw). *Literator*, 17(1):57-75.

- VAN RENSBURG, F.I.J. 1996b. *Septet: sewe van Van Wyk Louw-studies*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- VAN VUUREN, Helize. 1998/1999. Die "Long walk to clarity": 'n leesstrategie vir Breyten Breytenbach se 'Boklied'. *Tydskrif vir Letterkunde*, 37(1):44-53.
- VAN WYK, Johan. 1989. The father in two Afrikaner nationalist plays by J.F.W. Grosskopf. *Journal of Literary Studies*, 5(1):28-45.
- VAN WYK, Johan. 1994. Identity and difference: some nineteenth and early twentieth century South African texts. *Journal of Literary Studies*, 10(3/4):302-317.
- VERMEULEN, H.J. 1992. Die spel van die falliese, kastratiewe en farmakoniese in Pieter Fourie se 'Die koggelaar'. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 8(1/2):22-32.
- VERMEULEN, H.J. 1996a. Kultuur, subjektiwiteit en 'Ek, Anna van Wyk'. *Literator*, 17(1):27-41.
- VERMEULEN, H.J. 1996b. The Lacanian gaze, Pieter Fourie's 'Ek, Anna van Wyk' and the Afrikaner psyche in crisis. *Journal of Literary Studies*, 12(4):429-455.
- VERMEULEN, H.J. 1997. The subtext of Pieter Fourie's 'Donderdag se mense' and the demise of Afrikaner nationalism. *Journal of Literary Studies*, 13(3/4):343-366.
- VILJOEN, Louise. 1996a. Postcolonialism and recent women's writing in Afrikaans. *World Literature Today*, 70(1):63-72.
- VILJOEN, Louise. 1996b. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(2):158-164.
- VILJOEN, Louise. 1996c. Postkoloniaal in die letterlike sin: [boekresensie van *Vatmaar*]. *Die Suid-Afrikaan*, no.55, (Desember 1995 - Januarie 1996):32-34.
- VILJOEN, Louise. 1998a. Plek, landskap en die postkolonialisme in twee Afrikaanse romans. *Stilet*, 10(1):73-92.
- VILJOEN, Louise. 1998b. Breyten Breytenbach --- Boklied. (*Radio-uitsending, Radiosondergrense.*): Skrywers en boeke. 20 September.

- VILJOEN, Louise. 1999. Revisiting Boabab: transforming space into place in Wilma Stockenström's 'The expedition to the Boabab tree'. (Ongepubliseerde artikel.)
- VILJOEN, Louise. 1999a. "Die verlede is 'n ander land": ruimtelike geskiedskrywing in Karel Schoeman se roman 'Die uur van die engel'. *Stilet*, 11(2):54-70.
- VILJOEN, Louise. 2000. On space and identity in Antjie Krog's 'Country of my Skull'. In: De Geest, Dirk; De Graef, Ortwin; Delabastita, Dirk; Geldof, Koenraad; Ghesquiére, Rita & Lambert, Josè. *Under construction: links for the site of literary theory: essays in honour of Hendrik van Gorp*. Leuven: Leuven University Press, 39-61.
- VINASSA, Andrea & DE WET, Carin. 2000. 'I am changed for ever'. *Quality Life*, 4(6):20-21.
- VISSER, Nicholas. 1997. Postcoloniality of a special type: theory and its appropriations in South Africa. In: Curr, Andrew (ed.) *The politics of postcolonial criticism*. Leeds: Maney & Son, 79-94.
- VLASSELAERS, Joris. 1993. 'Literature and cultural identification'. *Social Discourse*, 5(3-4):31-42.
- WALDER, Dennis. 1997. 'Either I'm nobody or I'm a nation': writing and the fruits of uncertainty. In: Curr, Andrew (ed.) *The politics of postcolonial criticism*. Leeds: Maney & Son, 95-107.
- WALDER, Dennis. 1998. *Post-colonial literatures in English: history, language, theory*. Oxford: Blackwell.
- WALKER, Cheryl. 1990. *Women and gender in Southern Africa to 1945*. Cape Town: David Philip.
- WARD, Barbara. 1967. *Nationalism and ideology*. London: Hamish Hamilton.
- WASSERMAN, Herman. 2000. Terug na die plaas --- postkoloniale herskrywing in Etienne van Heerden se 'Die stoetmeester'. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 7(1):29-55.
- WASSERMAN, Herman. 2000a. Só word feeste kiemsel vir wyer perspektief. *Burger*, 2 Oktober.
- WASSERMAN, Herman. 2000b. Postcolonial cultural identity in recent Afrikaans literature texts. *Journal of Literary Studies*, 16(3/4):90-114.
- WASSERMAN, Herman. 2001a. Bevryding en beklemming: postkoloniale distopie en identiteit in enkele resente Afrikaanse tekste. *Stilet*, 13(1):69-87.

- WASSERMAN, Herman. 2001b. Plaasmoordstuk kort nuansering. *Burger*, 12 April:14.
- WELSFORD, Enid. 1935. *The fool*. London: Faber & Faber.
- WERKMAN, Hans (red.) 1996. Ons knoop mekaar se vetters vas. *Christeljk literair tijdschrift*, September. Literatuur in Zuid-Afrika: Woordwerk.
- WHITE, Kenneth, S. 1978. *Savage comedy: structures of humour*. Amsterdam: Rodopi.
- WHITEBOOI, Melvin. 2002. Bruines voel afgeskeep op KKNK. *Rapport*, 26 Mei.
- WHITEHOUSE, Christine. 2001. Fear and laughing in South Africa. *Time*, 23 July:71.
- WHITLEY, Steve. 1971. English language as a tool of British neo-colonialism. *East Africa Journal* 8(12):4-6.
- WILLEMSE, Hein. 1987. The black Afrikaans writer: a continuing dichotomy. *Tri-Quarterly*, (69):237-247.
- WILLEMSE, Hein. 1992(a). Afrikaans a white man's language? *Mayibuye*, 3(8):29-32.
- WILLEMSE, Hein. 1992(b). Afrikaans writers: the anti-apartheid tradition. *Mayibuye*, 3(9):29-31.
- WILLEMSE, Hein. 1993(a). Die beeldvorming van Piet Uithalder in die A.P.O. (1909-1922). *Stilet*, 5(2):63-76.
- WILLEMSE, Hein. 1993(b). Erken die ander stem! *Karring*, (6):12-14.
- WILLEMSE, Hein. 1995. *Vatmaar*. (Radio-uitsending, Afrikaans Stereo): Skrywers en boeke. 9 November.
- WILLEMSE, Hein. 1997. Voorwoord. In: Willemse, Hein; Hattingh, Marion; Van Wyk, Steward & Conradie, Pieter (reds.) *Die reis na Paternoster*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland, 9-11.
- WILLEMSE, Hein. 2000. Die vergeefse opstand van Doman of die moontlikhede van saam-bestaan in Suid-Afrika. Aanlyn: <<http://www.mweb.co.za/litnet/seminaar/saambestaan.asp>>. Toegang 26 Januarie 2003.

- WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (reds.). 1994. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Cornwall: Hartnolls.
- WILLIAMS, Raymond. 1976. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Londen: Fontana.
- WILLIAMS, Wilfrid. 2000. Het die Here regtig die dice verkeerd laat val vir ons mense? *Rapport*, 21 Mei.
- WILLOUGHBY, Guy. 2001. Wake up and smell the moerkoffie. Aanlyn: <<http://www.chico.mweb.co.za/art/theatre/0106/010622-koffie.html> ZA@Play>. Toegang 22 Junie 2001.
- WILSON, Ann (ed.) 1995. Postcolonialism. *Modern Drama*, 38(1):1-130.
- WODDIS, Jack. 1980. *Introduction to neo-colonialism*. New York: International Publishers.
- WORDEN, Nigel. 1994. *The making of modern South Africa: conquest, segregation and apartheid*. Oxford: Blackwell.
- WRIGHT, Laurence. 1990-1991. Aspects of Shakespeare in post-colonial Africa. *Journal of the Shakespeare Society of Southern Africa*, (4):31-50.
- WYNGAARD, Hein. 1996. Kaapse digter-filosoof Adam Small kyk terug op 60. *Burger*, 24 Desember.
- WYNGAARD, Heinrich. 1999. 'Ik ben niet een Afrikaner'. *Insig*, Desember:37.
- YONG, Margaret. 1984. Colonial, postcolonial, neo-colonial and at last, a 'post national' drama. *World Literature Written in English*, 23(1):234-241.
- YOUNG, Robert. 1990. *White mythologies: writing history and the West*. London: Routledge.
- YOUNG, Robert J.C. 1996. *Colonial desire: hybridity in theory, culture and race*. New York: Routledge.
- PRIMêRE BRONNE**
- AUCAMP, Hennie. 1980. *Met permissie gesê*. Kaapstad: Tafelberg.

- AUCAMP, Hennie. 1984. *Woorde wat wond*. Kaapstad: Tafelberg.
- AUCAMP, Hennie. 1986. *Slegs vir almal*. Kaapstad: HAUM-Literêr.
- AUCAMP, Hennie. 1988. *Sjampanje vir ontbyt: drie verwante eenbedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- AUCAMP, Hennie. 1989. *Punt in die wind: 'n komedie met drie bedrywe en 'n nadraai*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- AUCAMP, Hennie. 1990. *Wisselstroom: homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns: 'n bloemlesing saamgestel en ingelei deur Hennie Aucamp*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BARNARD, Chris. 1971. *Die rebellie van Lafras Verwey*. Kaapstad: Tafelberg.
- BREYTENBACH, Breyten. 1998. *Boklied*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BREYTENBACH, Breyten. 2001. *Die Toneelstuk: 'n belydenis in twee bedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, André. 1973. *Afrikaners is plesierig*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, André. 1982. *Kennis van die aand*. 2de uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, André. 1997. *Die jogger: 'n drama in twee bedrywe*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- BRINK, Melt. 1916. *Die verlore seun: een uit vele voorvalle in die Tweede Vryheidsoorlog: toneespel in vyf bedrywe*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- CELLIERS, J.F.E. 1909. *Liefde en plig: Afrikaans toneelspel in vier bedrywe*. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur.
- CELLIERS, J.F.E. 1924. *Heldinne van die Oorlog: toneelstuk in vier bedrywe*. 2de hersiene druk. Pretoria: Van Schaik.
- CELLIERS, J.F.E. 1925. *Reg bo reg*. Pretoria: Van Schaik
- CHEKHOF, Anton Pavlovich. 1972. *Die seemeeu: 'n komedie in vier bedrywe*, vertaal deur André Brink. Kaapstad: Human & Rousseau.

- COETZEE, C. 1998. *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*. Kaapstad: Queillierie.
- COETZEE, J. M. 1999. *Disgrace*. London: Secker & Warburg.
- DE KLERK, W.A. 1952. *Die jaar van die vuur-os*. Kaapstad: Tafelberg.
- DE KLERK, Willem. 2000. *Afrikaners: kroes, kras, kordaat*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- DE WET, Reza. 1991. *Vrystaat-trilogie: Diepe grond, Op dees aarde, Nag, Generaal*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- DE WET, Reza. 1993. *Trits: Mis, Mirakel, Drif*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- DE WET, Reza. 1996. *Drie susters twee*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- DHLOMO, H.I.E. 1985. Dingane. In: Visser, Nick & Couzens, Tim (eds.) *Collected Works/H.I.E. Dhlomo*. Johannesburg: Raven Press.
- DHLOMO, H.I.E. 1985. The workers. In: Visser, Nick & Couzens, Tim (eds.) *Collected works/ H.I.E. Dhlomo*. Johannesburg: Ravan Press.
- DHLOMO, H.I.E. 1985. The girl who killed to save. In: Visser, Nick & Couzens, Tim (eds.) *Collected works/H.I.E. Dhlomo*. Johannesburg: Ravan Press.
- DU PLESSIS, P.G. 1971. *Siener in die suburbs*. Kaapstad: Tafelberg.
- DU PLESSIS, P.G. 1985. *Vereeniging, Vereniging*. Kaapstad: Tafelberg.
- DU TOIT, D.P. 1923. *Di bedriegers: 'n klugspel in een bedryf*. Pietermaritzburg: Nasionale Pers.
- DU TOIT, S.J. 1896. *Magrita Prinslo, of Liifde getrou tot in di dood: 'n historiese toneelstuk uit di tyd fan di Grote Trek*. Paarl : D.F. du Toit.
- FAGAN, H.A. 1924. *Lenie: 'n toneelstuk in drie bedrywe*. Kaapstad : Nasionale Pers.
- FAGAN, H.A. 1946. Ruwe erts. In: Fagan, H.A. *Die ouderling en ander toneelstukke*. Kaapstad: HAUM.
- FAGAN, H.A. 1947. *Die nuwe wêreld en ander toneelstukke*. Kaapstad: Nasionale Pers.

- FAGAN, H.A. 1986. *Twee dramas: Die ouderling en Ousus*. Kaapstad: Tafelberg.
- FOURIE, Charles. 1994. *Vrygrond, Die eend, Don Gxubane onner die Boere*. Kaapstad: Tafelberg.
- FOURIE, Charles. 1998/1999. *Die crazer*. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- FOURIE, Pieter. 1976. *Faan se stasie*. Kaapstad: Tafelberg.
- FOURIE, Pieter. 1976. *Faan se trein*. Kaapstad: Tafelberg.
- FOURIE, Pieter. 1976. *Die joiner*. Kaapstad: Tafelberg.
- FOURIE, Pieter. 1978. *Die plaasvervangers*. Johannesburg: Perskor.
- FOURIE, Pieter. 1980. *Mooi Maria*. Kaapstad: Perskor.
- FOURIE, Pieter. 1988. *Die koggelaar*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- FOURIE, Pieter. 1989. *Die groot wit roos*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- FOURIE, Pieter. 1989. *Donderdag se mense*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- FOURIE, Pieter. 1989. *Vat hom, Flaffie!* Pretoria: HAUM-Literêr.
- FOURIE, Pieter. 2000. *Boetman is die bliksem in!* (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- FOURIE, Pieter. 2001. *Naelstring ('n band tussen twee teaterstrominge)* Pretoria: Protea.
- FOURIE, Pieter. 2002a. *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- FOURIE, Pieter. 2002b. *Gert Garries ('n Baaisiekel-babelas)*. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- FRANCKEN, Adriaan. 1908. *Susanna Reyniers: blijspel*. Pretoria: J.H. de Bussy.
- FUGARD, Athol. 1973. *Boesman and Lena*. Cape Town: Oxford University Press.
- FUGARD, Athol. 1974. *The Island*. London: Oxford University Press.

FUGARD, Athol; KANI, John & Ntshona, Winston. 1978. *Sizwe Bansi is dead*. Oxford: Oxford University Press.

FUGARD, Athol. 1980. The blood knot. In: Fugard, A. *Boesman and Lena and other plays*. Cape Town: Oxford University Press.

FUGARD, Athol. 1980. Hello and Goodbye. In: Fugard, A. *Boesman and Lena and other plays*. Cape Town: Oxford University Press.

FUGARD, Athol. 1983. *People are living there*. Cape Town: Oxford University Press.

FUGARD, Athol. 1996. *Valley Song*. London: Faber & Faber.

GOOSEN, Jeanne. 1983. ...die dag op nuweland. In: Opperman, D.J. *Groot verseboek*. 9de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg, 564.

GOOSEN, Jeanne. 1992 *Drie eenakters: Kombuis-blues, Kopstukke, Koffer in die kas*. Pretoria: HAUM-Literêr.

GROSSKOPF, J.F.W. 1920. *'n Esau: Bosveld-drama in vier tonele*. Bloemfontein: Nasionale Pers.

GROSSKOPF, J.F.W. 1942. *Legende*. Pretoria: Van Schaik.

GROSSKOPF, J.F.W. 1947. *Padbrekers*. Pretoria: Van Schaik.

GROSSKOPF, J.F.W. 1958. In die wagkamer. In: Grosskopf, J.F.W. *Drie eenbedrywe vir een aand*. 4de uitgawe. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

GROSSKOPF, J.F.W. 1974. *As die tuig skawe: drama in vier bedrywe*. Kaapstad: Tafelberg.

GROSSKOPF, J.F.W. 1983. Oorlog is oorlog. In: Cloete, T.T. (Samest.) *Vyfling: 'n bundel eenbedrywe van Hertzogprysweners*. Kaapstad: Tafelberg.

HORATIUS (pseud.) 1917. *Mag is reg: treurspel uit die Boere-Oorlog in 4 bedrywe*. Kaapstad: De Nasionale Pers.

HORAK, I.G. 1925. *Sannie Pienaar: 'n drama uit die Tweede Vryheidsoorlog (Op waarheid gegrond)*. Kaapstad: Nasionale Pers.

- JANSEN, M.M. 1939. *Afrikanerharte: drama in drie bedrywe*. Pietermaritzburg : Natalse Nasionale Pers.
- JOUBERT, Elsa. 1978. *Die swerfjare van Poppie Nongena*. Kaapstad: Tafelberg.
- JOUBERT, Elsa. 1984. *Poppie, die drama*. Kaapstad: Tafelberg.
- KRIGE, Uys. 1940. *Magdalena Retief : 'n toneelstuk in ag tonele en epiloog*. 2de en verbeterde druk. Kaapstad: Unie-Volkspers.
- KROG, Antjie. 1999. *Waarom is die wat voor toyi-toyi altyd vet?* (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- LANGENHOVEN, C.J. 1921. *Die Vrou van Suid-Afrika ('n vervolg op "Die Hoop van Suid-Afrika")*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LANGENHOVEN, C.J. 1937. *Die Hoop van Suid-Afrika: toneelstukkie op versoek van die plaaslike Vieringskomitee geskryf vir opvoering te Oudtshoorn op Dingaansdag, 1913*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LANGENHOVEN, C.J. 1947. *Die pad van Suid-Afrika*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LANGENHOVEN, C.J. 1935. *Brolloks en Bittergal: wonderstories vir die kindertjies*. 5de uitgawe. Kaapstad: Nasionale Pers.
- LEROUX, Etienne. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LEROUX, Etienne. 1976. *Magersfontein, O Magersfontein!* Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1938. *Die dieper reg: 'n spel van die oordeel oor 'n volk*. Kaapstad: Tafelberg.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1952. *Dias: 'n hoorspel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse, voorspele en vlugte, 1950-1957*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1963. *Koning-Eenoog, of, Nie vir geleerdes: 'n spel van anachronismes en 'n anachronisme*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

- LOUW, N.P. van Wyk. 1964. Die vonnis. In: Louw, N.P. van Wyk. *Kruger breek die pad oop en ander hoorspele*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1964. *Kruger breek die pad oop en ander hoorspele*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1972. *Die pluimsaad waai ver of Bitter Begin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1968. *Berei in die woestyn: 'n sinne- en wa-spel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- LOUW, N.P. van Wyk. 1973. *Germanicus*. Kaapstad: Tafelberg.
- LUWES, Nico. 2001. Skroot: 'n historiese oorlogsdrama. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- MALHERBE, D.F. 1938. *Die siel van Suid-Afrika: volksangspel in twee bedrywe*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- MALHERBE, D.F. 1955. *Spel van blank en swart*. Bloemfontein: SACUM.
- MANAKA, Matsemela. 1990. *Pula*. Johannesburg : Skotaville.
- MHLOPHE, Gcina. 1988. *Have you seen Zandile?: a play originated by Gcina Mhlope, based on her childhood*. Braamfontein: Skotaville.
- METELERKAMP, Sannie. 1939. *In die dae van Jan van Riebeeck: 'n historiese toneelstuk in drie bedrywe*. Pretoria: Van Schaik.
- MTWA, Percy; NGEMA, Mbongeni & SIMON, Barney. 1983. *Woza Albert!* London: Methuen.
- OOST, H. 1907. *Ou' Daniel: Afrikaans Toneelspelletjie*. Pretoria: Volkstem.
- OPPERMAN, D.J. 1949. *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- OPPERMAN, D.J. 1956. *Vergelegen*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- OPPERMAN, D.J. 1974. *Voëlvry*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- OPPERMAN, Deon. 1986. *Môre is 'n lang dag en Die Tekens*. Kaapstad: Tafelberg.
- OPPERMAN, Deon. 1990. *Stille Nag*. Kaapstad: Tafelberg.
- OPPERMAN, Deon. 1996b. *Donkerland*. Kaapstad: Tafelberg.
- OPPERMAN, Deon. 1999. *Magspel*. (Ongepubliseerde manuskrip.)
- PETERSEN, S.V. 1944. *Die enkeling*. Port Elizabeth: Unie- Volkspers.
- PIENAAR, Antionette. 1995. *Krotoä*. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- PIENAAR, Antionette. 2001. *Johanna*. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)
- SCHOEMAN, Karel. 1995. *Die uur van die engel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SCHOLTZ, A.H.M. 1995. *Vatmaar*. Roggebaai: Kwêla.
- SMALL, Adam. 1978. *Joanie Galant-hulle*. Johannesburg: Perskor.
- SMALL, Adam. 1983a. *Kanna hy kô hystoe*. Kaapstad: Tafelberg.
- SMALL, Adam. 1983b. *Krismis van Map Jacobs*. Kaapstad :Tafelberg.
- SMALL, Adam. 1987. *Kitaar my kruis*. Kaapstad: HAUM.
- SMIT, Bartho. 1959. *Moeder Hanna: drama in twee tonele*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel.
- SMIT, Bartho. 1960a. *Don Juan onder die boere*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SMIT, Bartho. 1960b. *Die verminktes*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- SMIT, Bartho. 1962. *Putsonderwater*. Kaapstad: Tafelberg.
- SMIT, Bartho. 1974. *Bacchus in die Boland*. Johannesburg: Perskor.
- SMIT, Bartho. 1976. *Die verminktes*. 2de herskrewwe uitgawe. Johannesburg: Perskor.

- SMIT, Bartho. 1980. *Die keiser: variasies op 'n sprokie van Hans Andersen*. Johannesburg: Perskor.
- SNYDERS, Peter. 1982. *'n Ordinary mens*. Kaapstad: Tafelberg.
- SNYDERS, Peter. 1983. *Political joke: 'n gespreksdrama*. Kaapstad: Perskor.
- SNYDERS, Peter. 2000. *Political joke 2. (Daai's nou politiek!)*. Greenhaven: Unison Uitgewers.
- SOYINKA, Wole. 1975. *Death and the king's horseman*. London: Methuen.
- STEYN, Fritz. 1938. *Grond*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1978. *Laaste middagmaal*. Emmerentia: Taurus.
- STRACHAN, Alexander. 1984. *'n Wêreld sonder grense*. Kaapstad: Tafelberg.
- UYS, Pieter-Dirk. 1979. *Die Van Aardes van Grootoor: 'n epiëse Boeredrama in 780 episodes, vyf bedrywe en twee landstale*. Emmerentia: Taurus.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1983. *My Kubaan*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1984. *Om te awol*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1993. *Die stoetmeester*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1998. *Lied van die Boeings*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN NIEKERK, J.C.B. 1930. *Van Riet, van Rietfontein*. Pretoria: Van Schaik.
- VAN NIEKERK, Marlene. 1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.
- VAN NIEKERK, Marlene. 2003. *Triomf: dramaties-verwerk. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)*
- VORSTER, Chris. 2000. *Kwaggapolitiek. (Ongepubliseerde literêre manuskrip.)*
- WALCOTT, D.; Scott, D. & Hill, E. 1986. *Plays for today*. London: Longman.