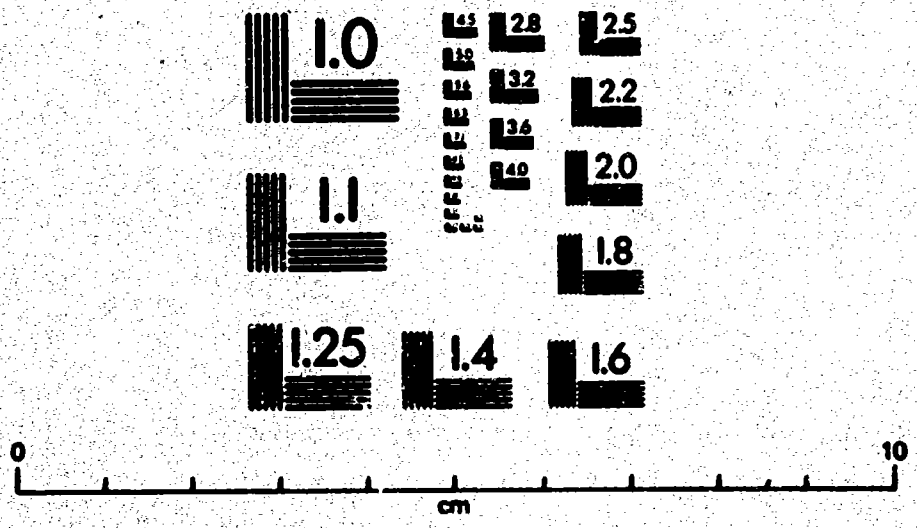
UNISA

MIKROVERFILMING DEUR DIE UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA 1998
MICROFILMED BY THE UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA 1998

Posbus 392 Pretoria 0001
Box 392 Pretoria 0001



Mikrofilm
Microfilm
UNISA
© Inhoud
Contents
UNISA

PARODIE EN PASTICHE IN DIE (POST)MODERNISTIESE DRAMA/TEATER

deur

PIETER CHRISTOFFEL VAN DER WESTHUIZEN

voorgelê luidens die vereistes
vir die graad

DOCTOR LITTERARUM ET PHILOSOPHIAE

in die

VAK ALGEMENE LITERATUURWETENSKAP

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

PROMOTOR: DR. MARISA KEURIS

NOVEMBER 1997

DANKBETUIGINGS

Ek bedank graag die volgende belanghebbendes wat tot hierdie studie bygedra het:

1 My promotor, dr. Marisa Keuris, vir die vertroue wat sy in my gestel het om hierdie studie te onderneem. Enige proefskrif vereis uiteraard baie entoesiasme, energie en konsentrasie. In hierdie opsig was dr. Keuris se vriendelike en kalm geaardheid, tesame met die doeltreffende wyse waarop sy telkens my hoofstukvoorleggings sonder enige verwyl nagegaan en met sinvolle aanbevelings terugbesorg het, ongetwyfeld 'n deurlopende bron van inspirasie.

2 Die naslaan- en tydskrifafdeling van Unisa, vir hulle doeltreffende en vriendelike hulpverlening.

3 Labuschagne & Associates, vir die proeflees van die manuskrip en deskundige mening oor taalkwessies.

4 My ouers, Gideon en Hannetjie van der Westhuizen, asook my skoonouers, Theo en Cathy Boshoff, vir hulle aansporing en belangstelling in my studies.

5 Vriende en familielede wat op verskillende wyses tot hierdie studie bygedra het.

6 My kollegas aan die Universiteit van die Noorde vir die insiggewende gesprekke wat ons oor hierdie studieonderwerp kon voer.

7 Bowenal: My vrou, Marinda, vir haar liefde, belangstelling en bystand tydens my studies.

SAMEVATTING

Parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater

deur P.C. van der Westhuizen

Doctor Litterarum et Philosophiae

Algemene Literatuurwetenskap

Promotor: Dr. Marisa Keuris

Die konsepte van parodie en pastiche word dikwels deur bekende teoretici ingespan om die ontwykende begrip "Postmodernisme" nader te omskryf. Die idee ontstaan gevolglik dat parodie en pastiche op 'n bepaalde wyse aan die Postmodernisme verbind kan word. Dit is veral die geval ten opsigte van pastiche. Die gereelde voorkoms van die begrip "pastiche" binne die Postmodernistiese diskoers gee inderdaad die indruk dat die Postmodernisme, en Postmoderniteit in die algemeen, in 'n sterk mate deur pastiche onderlê word. Aangesien die parodie en pastiche nie nuwe verskynsels is nie, ontstaan die vraag dus waarom hierdie begrippe juis tans so 'n hoë voorkoms in die literêr-teoretiese diskoers het - veral in teoretiese bydraes oor die Postmodernisme en/of Postmodernistiese tekste.

By nadere ondersoek blyk dit egter dat studies oor die Postmodernistiese drama/teater weinig ag slaan op die rol van die parodie en pastiche en dat daar min gepubliseerde tekste oor die onderwerp bestaan. Hierdie toestand dui op 'n ooglopende neiging by die drama- en teaterteorie om nuwe teoretiese tendense nie dringend genoeg te ondersoek nie, soos wat dit skynbaar die geval by ander krities-ondersoekende paraktyke is, byvoorbeeld die literêre kritiek en filosofie.

Hierdie studie is gevolglik daarop toegespits om die huidige klem op die parodie en pastiche, soos dit algemeen in die kontemporêre literêre teorie neerslag vind, uit te brei na die Postmodernistiese drama/teater. Die uiteindelike oogmerk van die studie is om die parodie en pastiche se invloed op die twintigste-eeuse drama/teater na te gaan en te bepaal of hierdie begrippe enigsins bydra tot 'n beter formulering van die begrip "Postmodernistiese drama/teater".

Sleutelterme: Postmodernisme; parodie; pastiche; satire; ironie; burleske; anachronisme; fiksionaliteit; drama; teater.

ABSTRACT

Parody and pastiche in (Post)modernist drama/theatre

by P.C. van der Westhuizen

Doctor Litterarum et Philosophiae

Theory of Literature

Promotor: Dr. Marisa Keuris

The concepts of parody and pastiche are often employed by leading theoreticians to offer definitions of the elusive term "Postmodernism". One is led to conclude that parody and pastiche are directly linked to Postmodernism. This is especially valid in the case of pastiche. Indeed, it appears, therefore, that the continuous assumption of the appellation "pastiche" in the Postmodernist discourse could reveal its link to Postmodernism and Postmodernity in general. While parody and pastiche are not new phenomena, the question is why, in our time, these concepts should be so acutely present in the discourse of literary theory - especially in theoretic contributions on Postmodernism and/or Postmodernist texts.

However, an investigation of the studies done on Postmodernist drama/theatre reveals a distinct lack of reflection about the role of parody and pastiche and a disturbing absence of publications on the subject. This state of affairs reveals a conspicuous delay in terms of theoretical deliberation when compared to other investigative practices, i.e. literary criticism and philosophy.

This study, then, is essentially interested in transposing the present emphasis on parody and pastiche found in contemporary literary theory to Postmodernist drama/theatre. The final objective of this study is to explore the impact of the concepts of parody and pastiche on twentieth century drama/theatre and their possible contribution to a better understanding of the elusive term "Postmodernist drama/theatre".

Key words: Postmodernism; parody; pastiche; satire; irony; burlesque; anachronism; fictionality; drama; theatre.

Studentenommer: 649-487-0

Ek verklaar hiermee dat *Parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater* my eie werk is en dat ek alle bronne wat ek gebruik of aangehaal het deur middel van volledige verwysings aangedui en erken het.

(P.C. van der Westhuizen)

25-03-1998

DATUM

INHOUDSOPGAWE

			Bladsy
		Inleiding	1
		DEEL A:	
		TEORETIESE UITEENSETTING	6
HOOFSTUK			
I		**Estetiese normering**	7
	1.	Inleiding	8
	2.	Primêre begrippe	10
	2.1	Die (Post)modernistiese drama/teater	10
	2.1.1	(Post)modernisme	11
	2.2.2	Drama/Teater	12
	2.2	Parodie	14
	2.3	Pastiche	17
	3.	Sintese en vooruitskouing	20
II		**Werklikheid en fiksionaliteit:**	
		'n Postmodernistiese perspektief	24
	1.	Inleiding	26
	2.	Die kultureel-historiese grondslae van die Postmodernisme	30
	3.	Postmodernisme: *waar, onwaar* of *nie een van die bogenoemde nie?*	35
	3.1	Modernisme⇒Postmodernisme⇒Post-postmodernisme	40
	3.2	Postmodernisme: geen skakel met die werklikheid nie?	42
	3.2.1	Verbintenis met die werklikheid	43

HOOFSTUK

3.2.2 Imitasie van fiksie én werklikheid 45

3.3 Die ontglippende aard van die begrip Postmodernisme 52

4. Sintese 53

III Werklikheid en fiksionaliteit in die (Post)modernistiese drama/teater 56

1. Inleiding 58

2. Die (Post)modernistiese drama/teater 59

3. Fiksionaliteit en werklikheid in die drama/teater 68

3.1 Die rol van vervreemding ten opsigte van werklikheid en fiksionaliteit in die Modernistiese drama/teater 71

3.1.1 Bevestiging van die gaping tussen fiksionaliteit en werklikheid: Bertolt Brecht 74

3.1.2 Opheffing van die gaping tussen fiksionaliteit en werklikheid: Luigi Pirandello 77

3.2 Werklikheid en fiksionaliteit in die Postmodernistiese drama/teater 80

3.2.1 Verdwyning van tradisionele skeidslyne by die Postmodernistiese drama/teater 83

3.2.2 Destruktureringsprogram van die Postmodernistiese drama/teater 88

3.2.3 Selfrefleksiwiteit in die Postmodernistiese drama/teater 94

4. Sintese 104

IV Parodie as begrip, tegniek en genre 108

1. Inleiding 110

2 Kategorieë van parodiese ondersoek 112

HOOFSTUK

3 Wesenskenmerke van die parodie 116

3.1 Parodiese variëteite 120

3.1.1 Satire 122

3.1.2 Burleske 123

3.1.3 Pastiche 124

3.1.4 Ironie 124

3.1.5 Allegorie/*mise-en-abyme* 126

3.1.6 Plagiaat 128

3.1.7 Anachronisme 130

3.2 Parodie as tegniek en genre 134

4 Sintese 136

V Vanaf parodie na pastiche? 138

1. Inleiding 140

2. Die parodie *vis-à-vis* oorsprong, herhaling, afstand 143

3. Parodie, nabootsing of herhaling? 152

3.1 Parodie is dood 154

3.2 Pastiche 160

3.3 Postmoderne pastiche of Postmoderne parodie? 163

4. Sintese 172

VI Parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater 180

1 Inleiding 177

2 Fiksionaliteit en werklikheid in die Postmodernistiese drama/teater: parodie en pastiche as simulasie 182

2.1 Toe-eiening 190

HOOFSTUK

2.1.1 Estetiese funksie 189

2.1.2 Kritiese/refleksiewe funksie 190

2.1.3 Politieke funksie 195

2.2 Interteks, palimpses en intertekstualiteit as wortelstelsel 195

2.3 Historisiteit 203

2.4 Dekonstruksie 205

2.5 Representasie as simulasie 209

3 Sintese 214

DEEL B:

TEKSONTLEDINGS 217

Inleiding 218

I **REZA DE WET SE *DRIE SUSTERS TWEE* (1996) AS POSTMODERNISTIESE PARODIE** 220

1 Inleiding 222

2 *Drie susters twee* as Postmodernistiese parodie 225

3 Parodiese aansluiting tussen *Drie susters twee* en *Three Sisters* op teksinterne vlak 234

3.1 Die titel en flapteks 234

3.2 Tyd-ruimtelike gegewens 237

3.3 Dramatis personae 242

3.3.1 Olga Sergejewna 247

3.3.2 Masja Sergejewna 248

3.3.3 Irina Sergejewna 251

3.3.4 Andrei Sergejewitsj 252

3.3.5 Natasja Iwanowna 255

3.3.6 Anfisa 256
3.3.7 Alexander Ignatejewitsj Wersjinin 257
3.3.8 Nuwe karakters 260
3.4 Styl en taalgebruik 261
4 Anton Tsjechof *vis-à-vis* Reza de Wet 265
5 Parodiese aansluiting tussen *Drie susters twee* en *Three Sisters* op pragmatiese vlak 268
5.1 Sosiale, kulturele en politieke gegewens 269
5.1.1 Ironiese gegewens 273
5.1.2 *Drie susters twee* as pastiche, allegorie en/of Postmodernistiese parodie 275
6 Sintese 278

II PASTICHE-ELEMENTE IN *MARBLES* (1990/84) DEUR JOSEPH BRODSKY 284
1 Inleiding 286
2 *Marbles* as Postmodernistiese drama 288
2.1 Die flapteks 290
2.2 Die titel en voorblad 293
3 Pastiche-elemente in *Marbles* 298
3.1 Anachronistiese gegewens in *Marbles* 300
3.1.1 Die dramatis personae 303
3.1.2 Tyd-ruimtelike gegewens 311
3.1.3 Integrasie van feit, fiksie, fantasie en mitologie 318
3.2 Toutologie 322
3.2.1 Werklikheid en illusie as toutologiese gegewe 324
3.2.2 Ouer letterkunde en geskiedenis as toutologiese gegewens 327
4. Sintese 332
Slotwoord 334
BIBLIOGRAFIE 337

PARODIE EN PASTICHE IN DIE POSTMODERNISTIESE DRAMA/TEATER

INLEIDING

Die parodie is 'n eeu-oue begrip, tegniek en literêre genre. Uit resente teoretiese bydraes blyk dit egter dat die parodie se status as sowel tegniek en genre in gedrang is. Sommige teoretici is dit eens dat die parodie uitgedien is, en dat dit nie meer 'n bestaansreg in 'n Postmoderne wêreld het nie. Daarenteen is daar teoretici wat spreekwoordelik vir die parodie in die bresse tree, en probeer aandui dat dit steeds 'n relevante literêr-teoretiese instrument is. Te midde van hierdie wyd uiteenlopende uitgangspunte is daar nog die beskouing dat die parodie getransformeer sal moet word om sy voortbestaan te verseker.

Die rede vir hierdie soort reaksies hou verband met die sterk aksent wat sekere teoretici tans op die pastiche-elemente in literêre tekste plaas. Pastiche se belangrikheid word selfs duideliker as 'n mens in ag neem dat teoretici dit dikwels as die toonbeeld van

eietydse kulturele en estetiese produksie beskou. Die vraag ontstaan dus wat die verband en verskille tussen die parodie en pastiche is.

Hoewel daar die afgelope tyd heelwat navorsing oor die polemiek rondom die parodie en pastiche onderneem is, bestaan daar 'n groot gebrek aan navorsing oor hierdie onderwerp op die terrein van die drama- en teaterteorie. Hierdie studie is gevolglik daarop toegespits om hierdie leemte aan te spreek. Die onderliggende doelwit is om na te gaan of 'n teoretiese verkenning na die parodie en pastiche kan bydra tot 'n beter formulering van die ontwykende begrip "Postmodernistiese drama/teater". As 'n aanloop tot 'n Postmoderne diskoers oor die drama/teater word daar gevolglik in hierdie studie sterk gesteun op resente bydraes uit die filosofie en literêre teorie.

Die kronologiese ordening van die studie is soos volg:

Deel A is in ses teoretiese hoofstukke verdeel.

(1) Hoofstuk 1 verduidelik die metodologiese uitgangspunte van die proefskrif in meer besonderhede en verklaar sekere essensiële begrippe.

(2) Hoofstuk 2 poog om die Postmodernisme *per se* nader te omskryf. Die fokus is hier veral op spesifieke Postmodernistiese prosedures wat die studie kan beïnvloed om, in terme van sy navorsingsonderwerp, bepaalde standpunte ten opsigte van die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit in te neem.

(3) Hoofstuk 3 word gewy aan 'n bespreking van die Modernistiese en Postmodernistiese drama/teater se onderskeie hanterings van vervreemding en, meer spesifiek, hulle filosofiese ingesteldhede ten opsigte van die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit. Hierdie bespreking antisipeer die fokus op die parodie en pastiche in die Postmodernistiese drama/teater, soos dit in die laaste teoretiese hoofstuk aan bod kom.

(4) Hoofstuk 4 is 'n oorsigtelike bespreking van die parodie en aanverwante stylfigure en/of parodiese variëteite. Aangesien die bespreking daarop gerig is om sekere sleuteltegnieke nader te omskryf, is die (Post)modernistiese drama/teater nie hier ter sprake nie.

(5) Hoofstuk 5 is 'n teoretiese verkenning na die parodie en pastiche se posisie binne sowel die Modernisme as Postmodernisme. Hier is die bespreking dus spesifiek afgestem op die redes wat teoretici daartoe beweeg om verbande tussen, byvoorbeeld, pastiche en die Postmodernisme te trek.

(6) Hoofstuk 6 gaan die werking van die parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater na en probeer, daarmee saam, om te bepaal watter invloed hierdie tegnieke op die verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid uitoefen.

In die toepassingsgedeelte, **Deel B**, word die volgende twee tekste so breedvoerig moontlik aan die hand van die voorgaande teoretiese insigte bespreek.

(1) Reza de Wet se *Drie Susters Twee* (1996), 'n parodiese aansluiting by Anton Tsjechof se *Three Sisters* oftewel *Tri sestri* (1901). Die primêre uitgangspunt van hierdie bespreking is dat daar wél 'n sinvolle teoretiese onderskeid getref kan word tussen meer konvensionele beskouings van die parodie en dít wat sekere teoretici "Postmodernistiese parodie" noem.

(2) Joseph Brodsky se *Marbles* (1990), oftewel *Mramor* (1984) soos die oorspronklike Russiese titel lui. In hierdie bespreking word daar gekonsentreer op die wyse waarop die Postmodernistiese teks die referent ondermyn en nosies soos oorsprong, oorspronklikheid en mimetiese representasie bevraagteken en, sodoende, die verhouding tussen fiksie en werklikheid problematiseer. Hierdie teksontleding is, in wese, 'n demonstrasie van die werking van die pastiche-elemente in Joseph Brodsky se *Marbles* (1990).

DEEL A

TEORETIESE UITEENSETTING

HOOFSTUK I

ESTETIESE NORMERING

1. Inleiding

Die inleidende bespreking wat in hierdie hoofstuk volg, is spesifiek op drie sake gerig:

Ten eerste word bepaalde gebruike wat in hierdie studie gevolg word, byvoorbeeld die besondere spelling van sekere terme, verduidelik.

Tweedens word die belangrikste teoretiese begrippe kortliks verklaar. Die aanvanklike verduideliking van primêre begrippe soos "parodie", "pastiche" en "paradoks" dien hoofsaaklik as 'n vertrekpunt vir die teoretiese diskoers wat met hierdie studie aangeknoop wil word. 'n Verdere oogmerk met hierdie inleidende begripsverklarings is om, aan die einde van die hoofstuk, vooruitskouende vrae oor die rol en aard van die parodie binne die drama/teater te stel.

Sekere sekondêre begrippe, waaronder "labirint", "paradoks" en "satire", word deur die loop van die studie bespreek waar dit duidelik is dat daar 'n spesifieke relevansie tussen hulle en die onderhawige onderwerp bestaan. Die idee met hierdie inleidende hoofstuk is dus nie om die betekenis- en literêre toepassingsmoontlikhede van elke sodanige begrip in

detail te bespreek nie, maar éérder om 'n algemene bekendstelling van die parodie en pastiche te doen.

Derdens word kursories aandag geskenk aan die uitgangspunt dat die parodie 'n tegniek is wat tot vroeëre literêre konvensies behoort en by die Modernistiese era 'n hoogtepunt bereik het; dat beoefening van die parodie in die streng sin van die woord inmiddels nie meer moontlik is nie; en dat pastiche, teoreties gesproke, die nuwe kroonprins van nabootsing, omverwerping, verydeling en bespotting is.

Hierdie studie is nie daarop gerig om die parodie en pastiche se spesifieke tendense, frekwensie en verskyningsvorme *binne die praktyk van 'n sekere letterkunde*, byvoorbeeld die Afrikaanse letterkunde/drama, na te gaan nie. Die aksent val hier op die parodie as teoretiese instrument in die proses van kanonisering en kodifisering in die (Post)modernistiese drama/teater. Die hele kwessie van teorie en praktyk is uiteraard 'n ou polemiese aangeleentheid, en daarom stel hierdie navorser verderaan in hierdie hoofstuk bepaalde - en enigsins aksiomatiese - uitgangspunte wat, ter wille van 'n sinvolle argument, deur die loop van die studie gehandhaaf word.

2. Primêre begrippe

Onder primêre begrippe word hier gewoonweg verstaan dáárdie begrippe wat aan die kern van hierdie studie lê, dit wil sê die begrippe waardeur die vraagstuk gepostuleer word soos dit in die titel, "Parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater", verskyn.

Dit is belangrik om daarop te let dat die volgende verklarings van begrippe 'n inleidende funksie in gedagte het. 'n Verbesonderde bespreking van hierdie begrippe volg in latere hoofstukke. Hierdie werkwyse word gevolg sodat sekere oorwegings, betreffende die keuse van teoretiese kwessies, spelwyses en bepaalde gebruike, aanvanklik verduidelik kan word.

2.1 Die (Post)modernistiese drama/teater

"(Post)modernisme", asook leksikale variasies soos "(Post)modernisties" en "(Post)modernistiese", is 'n meerduidige begrip wat telkens in hierdie studie opduik en meermale in samehang met die begrippe "drama/teater" gebruik word. Hierdie rasionaal word

vervolgens kortliks verduidelik.

2.1.1 (Post)modernisme

Die gebruik van die hakies by (Post)modernisme, soos dit deur die loop van hierdie studie voorkom, is 'n doelbewuste strategie om Modernisme en Postmodernisme by mekaar in te sluit. Hierdie strategie is teoreties gefundeerd en hou verband met verskeie teoretici, waaronder Eco (1986:528); Fischer-Lichte (1991:227) en Van der Linde (1994:6-7, 145), se onsekerheid oor sowel die Postmodernisme se werklike bestaan as presiese aard. Die probleem word vererger deur die feit dat die moderne dramateorie, soos Fischer-Lichte (1991:217) tereg aandui, 'n véél laer premie op die Postmodernisme plaas as wat dit die geval by die narratologie is. Brown (1992:585) verwys weer op sy beurt na die skaarste aan gepubliseerde Postmodernistiese dramas. Enige navorser wat hom/haar op die terrein van die Postmodernistiese drama/teater begewe, moet hom/haar dus noodwendig ook op bydraes uit ander genres beroep.

Aangesien hierdie kwessie direk by die fokus van die onderhawige studie aansluit, word die begrippe Modernisme en Postmodernisme dikwels uitdruklik van mekaar geskei. Dit is veral die geval in die afdelings waar beide die parodie en pastiche binne die parameters van sowel die Modernisme as die Postmodernisme verreken word.

2.2.2 Drama/Teater

Die voorkoms van die solidus tussen die begrippe "drama" en "teater" is hoofsaaklik taalkundig gemotiveerd en strook met hierdie leesteken se spesifieke gebruike soos deur die Afrikaanse Taalkommissie bepaal en deur Coetser (1992:32) uiteengesit. In hierdie studie word die solidus ingespan om sowel 'n *en* as 'n *of* te denoteer in gevalle soos die volgende:

(i) Drama/teater;

(ii) (Post)modernistiese drama/teater;

(iii) Modernistiese drama/teater;

(iv) Postmodernistiese drama/teater; en

(v) parodiese drama/teater.

Hoewel dit nie altyd uit teoretici se gebruik van hierdie begrippe duidelik is of hulle die dramateks of opvoering in gedagte het nie, is dit stellig 'n redelike aanname dat "drama" merendeels na die geskrewe teks verwys. Brink (1974:14) en Nicoll (1965:11) se standpunt is hier moontlik 'n goeie riglyn, naamlik dat die dramateks aanvanklik die tussenkoms van lesers veronderstel, maar uiteindelik bestem is om die toeskouer se estetiese voorwerp te word.

Ter wille van groter konsekwentheid word die begrip "teater" meer algemeen as die begrip "opvoering" in hierdie studie gebruik. Die begrip "opvoering" word merendeels gebruik waar die begrip "teater", semanties gesproke, nie sinvol is nie. Tog is dit belangrik om daarop te let dat albei hierdie begrippe die volledige teatrale proses impliseer. Die ouditief-visuele verwerkliking van die dramateks betrek dus die komplekse enkoderingsproses wat deur die betrokkenheid van, onder meer, die regisseur, akteurs en tegnici moontlik gemaak word.

Wanneer die meerduidige begrip "drama/teater" deur die loop van hierdie studie in samehang met sekere tekste gebruik word, byvoorbeeld Reza de Wet se *Diepe grond*

(1986), is die veronderstelling altyd dat daar na sowel die gepubliseerde dramateks as die teatrale proses, wat die opvoering uiteraard insluit, verwys word.

2.2 Parodie

Die begrip "parodie" is ontleen aan die Grieks *para* (nabyheid) + *oide* (lied) en verwys, volgens Todd & Hancock (1986:334), na 'n komposisie wat die styl van 'n ernstige (kuns)werk vir komiese effek naboots. 'n Parodie reproduseer, in vereenvoudigde terme gestel, die *vorm* van 'n werk, of gedeelte daarvan, en wysig terselfdertyd die *inhoud*. Todd & Hancock (1986:334) verskaf die volgende eenvoudige voorbeeld van 'n parodie wat gebaseer is op die huweliksformulier:

> *Dearly beloved, we come together here*
> *today to auction*
> *this vase and this cup to the highest*
> *bidder. If they have*
> *once passed from their present owners*
> *into a new home, it*
> *will be folly to revoke the bond.*

Therefore, let anyone
who knows of an impediment to the sale
come forward. Let
such a person speak now or forever hold
his peace.

Talle teoretici definieer die parodie treffend aan die hand van vergelykings. Vir die doeleindes van hierdie inleidende bespreking word volstaan met Hambidge (1995:19) se woorde dat die parodie moontlik ten beste beskryf kan word as 'n "skilder wat peuter met die verf van 'n ou skildery - net om uit te vind dat dit verskillende lae bevat". As die skilder sy eie stempel daarop wil laat, is "dit beter om daaroor te verf".

Die gevaar bestaan natuurlik dat eenvoudige definisies soos die bogenoemde die indruk mag skep dat die parodie op 'n klinkklare formule berus; dat dit van een literêre era na 'n volgende aan 'n universele, ewigdurende betekenissisteem gekoppel bly.

Tog weet enige ingeligte leser dat die grense van literatuur deurentyd verskuif. Die vraag is enersyds in welke mate die parodie homself aanpas om die verskuiwende grens tussen werklikheid en fiksie te ondersoek. Andersyds moet 'n mens groter sekerheid kry

of die parodie, by wyse van spreke, in die spitsuur op pad na die een-en-twintigste eeu nog hoegenaamd 'n rol het om te speel.

Die menings hieroor is so uiteenlopend soos die literêre style wat die hoë Modernisme gekenmerk het. Terwyl Hambidge (1995:19) byvoorbeeld die parodie as die "belangrikste uitvloeisel van die postmodernisme en terselfdertyd die ingewikkeldste modus van hierdie beweging" beskou, is Jameson (1984:65) oortuig dat "parody finds itself without a vocation: it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place". Hoewel Hambidge se woordkeuse met "uitvloeisel" foutief is, synde die Postmodernisme letterlik eeue tevore deur die parodie voorafgegaan is en nie andersom nie, reflekteer haar gedagtegang die populêre opvatting dat die parodie tans as 'n vorm van "artistic recycling" (Hutcheon, 1985:15) gedy. Newman (1993:142) gebruik selfs die term "postmodernist parody". Jameson (1984), daarenteen, plaas 'n duidelike vraagteken agter die parodie se voortgesette relevansie in die lig van pastiche se spesifieke kenmerke.

2.3 Pastiche

> The whole disposition and organization of the material would have to be ready when the actual work should begin, and all one asks is: which is the actual work?
>
> Thomas Mann (1949:187)

Die herkoms van die begrip "pastiche"[1] kan teruggespoor word na die oorspronklike Latynse vorm *pasta* (Frans: *pastete*, van Italiaans *pasticio*: "pastei", "mengelmoes"; pastiche vir nabootsing of parodie), wat letterlik beteken 'n kledingstuk van lapwerk.

Volgens Jameson (1984:66) het die gebruik van die begrip "pastiche" sy ontstaan hoofsaaklik te danke aan die romansier Thomas Mann, meer spesifiek soos dit gekonseptualiseer word in *Doktor Faustus* (1949). In hierdie roman word die tragiese held gekrediteer met die beroemde komponis Arnold Schönberg se besondere musikale styl, bekend as die twaalftoon- of rysisteem. Mann (1949:491) stel hierdie belangrike mededeling deur middel van 'n nawoord tot aan die einde van die

---

[1] Sien Pretorius (1993b:372) en De Lange (1996:63).

roman uit, sodat slegs kenners van Schönberg se *Harmonielehre* moontlik besef dat die musiekteorie in *Doktor Faustus*, spesifiek hoofstuk twee-en-twintig, in der waarheid aan 'n werklike mens - en nie 'n fiktiewe karakter nie - toegedig moet word. Die fiktiewe karakter, oftewel tragiese held, verkry trouens heel vroeg 'n werklikheidsdimensie (p.i): "The life of the German composer Adrian Leverkühn as told by a friend."

Dit is nie soseer Mann se gebruik van werklike historiese gegewens in 'n literêr-fiksionele konteks wat ongewoon is nie, dit is eerder die oortuigende wyse waarop hy aspekte van die werklikheid na 'n fiksionele wêreld verplaas wat Jameson (1984) imponeer. Anders gestel: hy fiksionaliseer nie bloot die werklikheid nie, hy verleen, ook omgekeerd, 'n werklikheidsdimensie aan die fiksionele gegewens. Sodoende, soos die volgende passasie (p.186) illustreer, word syn en skyn dermate vervleg dat die twee mekaar volledig absorbeer:

> 'Once in the Brentano cycle,' he said, 'in "*O lieb Mädel*'. That song is entirely derived from a fundamental figure, a series of interchangeable intervals, the five notes B, E, A, E,

> E-flat, and the horizontal melody and the vertical harmony are determined and controlled by it, in so far as that is possible with a basic motif of so few notes. It is like a word, a key word, stamped on everything in the song, which it would like to determine entirely. But it is too short a word and in itself not flexible enough. The tonal space it affords is too limited. One would have to go on from here and take larger words out of the twelve letters, as it were, of the tempered semitone alphabet.

Die wesenskenmerke van pastiche slaan terug op *simulacrum*, die Latynse ekwivalent vir die Griekse *mimesis*, dit wil sê die nabootsing van aspekte van die werklikheid. Tog is daar volgens Jameson (1984:66) 'n kritiese verskil tussen pastiche en *simulacrum*, naamlik die feit dat pastiche, soos die parodie, eerder op die nabootsing van refleksies as 'n imitasie van die werklikheid neerkom.

Hoewel pastiche as 'n belangrike variant van die parodie beskou word, is dit nie altyd uit teoretiese

bydraes duidelik wat die verskil tussen die twee is nie. Tog bestaan die moontlikheid dat *die formulering van* sodanige verskil, soos verderaan in hierdie studie aangetoon word, wel kan bydra tot 'n beter begrip van die Modernistiese en Postmodernistiese drama/teater se onderskeie beskouings van die relasie tussen werklikheid en fiksionaliteit.

3. Sintese en vooruitskouing

Ten spyte van die hoë premie wat teoretici op die Postmodernisme as 'n estetiese en teoretiese beweging plaas, is daar steeds nie uitsluitsel oor die drama- en teaterwêreld, dit wil sê as sowel literêre en uitvoerende genre, se posisie binne hierdie beweging nie. Die dramatekste en opvoerings van die afgelope sowat honderd en vyftig jaar word gekenmerk deur 'n verskeidenheid kunsgrepe en tegnieke waarop die Postmodernisme van die laat twintigste eeu as't ware beslag gelê het. Hiervan is die eklektiese benadering van die Open Theatre en Living Theatre, die metadrama/-teater van Genet en Pirandello, die gebruik van multimedia by Brecht en die vooropstelling van

identiteitsverlies by O'Neill[2] en Strindberg slegs 'n paar voorbeelde. Daarom swig teoretici dikwels voor die versoeking om ouer dramatekste as Postmodernisties te beskou. Die situasie word enigsins vererger deur die feit dat daar nie 'n ryke verskeidenheid gepubliseerde Postmodernistiese dramate'ste[3] bestaan nie en teoretici, gevolglik, as't ware verplig word om Postmodernistiese elemente uit Modernistiese dramas te probeer abstraheer. Hierdie toedrag van sake kan aan verskillende redes toegeskryf word. Brown (1992:585) gee byvoorbeeld die volgende moontlike verklarings:

> [...] theater either has not produced major contemporary playwrights to match the fertility and diversity of modernism (Stanislavsky, Strindberg, Pirandello, Brecht, Artaud, Genet, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, and many more), or [...] we have failed to recognize within modernist theater the advent of postmodernism.

---

2 Spesifiek *Mourning Becomes Electra* (1929).

3 Sien, byvoorbeeld, Fischer-Lichte (1991:217) en Brown (1992:585) se opmerkings in die verband.

Die vernaamste rede vir die gebrek aan Postmodernistiese dramatekste, wat Brown (1992) nie noem nie, is waarskynlik die onpubliseerbare geaardheid van die Postmodernistiese opvoeringsteks. By die begrip "Postmodernistiese opvoeringsteks" word natuurlik geïmproviseerde opvoerings ingereken, wat aansluit by die Postmodernisme se insluiting van teorie[4]. Hierdie kwessie word verderaan in groter besonderhede bespreek, maar daar word voorlopig volstaan met die opmerking dat só 'n prosedure 'n buitengewone sterk lading eklektisisme tot gevolg het, spesifiek in die opsig dat ander tekste uit verskillende genres (ook buite konteks) tydens 'n sekere opvoering opgeroep word sodat die leser/toeskouer nooit werklik 'n houvas op die meerduidige proses van be-tekenis kan verkry nie. Die wyse waarop hierdie esoteriese prosedure gestalte kry, verskil boonop van opvoering tot opvoering sodat publikasie meestal 'n uitgestelde ideaal bly. Hoewel hy stellig nie die Postmodernistiese teater in gedagte het nie, kan 'n mens hier in 'n sekere sin aansluit by Elam (1980:45) se woorde dat elke boodskap en teken, op 'n onvoorspelbare wyse "fall to a zero level, so that, while theatrical discourse at large is a constant, its actual make-up

---

[4] Vergelyk hieroor die bydraes van Rabkin (1968), Graff (1982), Brockett (1987), Constantinidis (1989) en, veral, Hoffmeister (1987).

is subject to continual change".

Juis daarom poog hierdie studie om 'n aanloop te wees tot 'n teoretiese formulering van die begrip "Postmodernistiese drama/teater" en, meer spesifiek, die funksie wat die parodie en pastiche onderskeidelik in hierdie opsig vervul. Om hierdie oogmerk te bereik is dit, alleréérs, noodsaaklik om in hoofstuk 2 te fokus op die Postmodernisme, as sodanig, se filosofiese beskouing ten opsigte van die relasie tussen werklikheid en kuns; waarna in hoofstuk 3 gepoog word om die kousale begrippe "Modernistiese drama/teater" en "Postmodernistiese drama/teater" te karteer. Die laasgenoemde twee begrippe word nie bloot by mekaar ingesluit omdat die studie hier op 'n spesifieke genre, naamlik drama/teater, afgestem word nie. Die oogmerk is eerder om deur só 'n werkwyse stelselmatig die parodie (hoofstuk 4) en pastiche (hoofstuk 5) se raakpunte met die (Post)modernistiese drama/teater, te antisipeer.

HOOFSTUK II

WERKLIKHEID EN FIKSIONALITEIT: 'N POSTMODERNISTIESE PERSPEKTIEF

Reality no longer has the time to take on
the appearance of reality.

Baudrillard

Which world is this?
What is to be done in it?
Which of my selves is to do it?

Dick Higgins

1. Inleiding

Die spesifieke wyse waarop die begrip parodie deur sekere teoretici[1] aangewend word, mag moontlik die indruk skep dat daar klarigheid oor hierdie begrip se verwantskap met die Postmodernisme bestaan. Die aard van sodanige verwantskap, al dan nie, berus dan skynbaar op 'n simbiotiese interafhanklikheid.[2] Die Postmodernisme en die parodie se verhouding sou gevolglik vanuit só 'n perspektief beskryf kon word as 'n geval van twee parasitiese sisteme wat mekaar deurentyd voed.

Tog is dit meer waarskynlik dat die Postmodernisme die parodie inspan om sy teoretiese grense al verder te verskuif. Só 'n proses sal daarop neerkom dat die parodie, of elemente daarvan, deur die Postmodernisme geabsorbeer word. In essensie beteken dit dat die Postmodernisme, as 'n soort kode, uitgebrei word deur die wyse waarop sekere tegnieke opgeëis en toegepas word. Die begrip "kode", waar dit soms in hierdie

---

1 Vergelyk byvoorbeeld die spesifieke manier waarop teoretici soos Hambidge (1995:19), Hutcheon (1985:15) en Newman (1993:142) na die begrip parodie verwys.

2 Só 'n interafhanklike verhouding is egter te betwyfel synde die parodie reeds eeue lank bestaan.

studie direk met die Modernisme of Postmodernisme in verband gebring word, hou verband met Kunne-Ibsch (1977:287) se omskrywing daarvan. Daarvolgens bestaan daar in 'n gegewe tydperk of periode 'n aantal literêre tekste wat groot ooreenkomste vertoon ten opsigte van die wyse waarop hulle geënkodeer is. Skrywers/dramaturge kan binne hierdie raamwerk te werk gaan of daarna streef om die estetiese en teoretiese parameters te verruim en 'n nuwe sogenaamde "periode" of "periodekode" tot stand te bring.

Die vraag is natuurlik of die parodie nie ook as 'n onafhanklike literêre praktyk beskou kan word nie. Daaroor bestaan daar stellig min twyfel, synde die parodie sekerlik een van die oudste literêre tegnieke[3] is. Minstens drie moontlikhede, wat verderaan in hierdie hoofstuk volledíger nagegaan word, kan voorlopig aangebied word om die parodie se oënskynlike verbintenis met die Postmodernisme te verklaar:

---

[3] Voorbeelde van die parodie kan, byvoorbeeld, so ver teruggespoor word as die digter Hipponax van Efese wat in die 6e eeu v.C. parodieë geskryf het. By Aristophanes (448-385 v.C.) se *The Frogs* waarin hy Aeschylus en Europides se besondere literêre style parodieer, is die parodie reeds 'n gevestigde tegniek. Sien Pretorius (1993a:371). 'n Meer resente voorbeeld, wat dikwels as die oorsprong van die moderne roman beskryf word, is Cervantes se *Don Quixote* (1605) waarin hy die middeleeuse ridderskap parodieer.

(1) Die parodie, soos ons dit tans verstaan, verskil wesenlik van vroeëre beskouings, oogmerke en toepassings en het, deur middel van sekere diakroniese uitbreidings, 'n aangepaste seinkarakter verwerf.

(2) Eietydse teoretici, binne die Postmodernistiese diskoers, span die begrip parodie onreëlmatig en verkeerdelik in. Parodie is uitgedien (Jameson, 1984:65) en word, meer presies, deur pastiche vervang.

(3) Die Postmodernisme, om by Eco (1986:528) se bekende uitspraak[4] aan te sluit, het 'n topologiese[5] en nié 'n tydsgebonde geaardheid nie. Die Postmodernisme beskik gevolglik oor diakroniese[6]

---

4 "Unfortunately, 'post-modern' is a term which you can use any way you like. I have the impression that it is now applied to everything its users like. On the other hand, it seems there is an attempt to make it slide backwards: at first, it seemed to fit some writers or artists active during the last twenty years, then gradually, it reached the beginning of this century, then further back, and so it continues, soon the category of the post-modern will reach Homer (Eco, 1986:528)."

5 Sien Müller (1993:397) se omskrywing van topologiese vorme: "In die topologiese vorm kan enige deel van die vorm 'n ander deel aanraak, kontak daarmee maak of daarmee kommunikeer. Die een deel kan in die ander vloei, en die dele en gehele vloei mettertyd deurmekaar. Die vorm het 'n kwaliteit van deurlopendheid en terselfdertyd binne-insluiting of invouing."

6 Hambidge (1995:78) onderstreep hierdie punt toevallig deur haar klassifikasie van 'n Afrikaanse roman: "Langenhoven se *Sonde met die bure* (1921) is die

toepassingsmoontlikhede, en kan as't ware "terug-skuif" om ou tegnieke, soos die parodie, op te eis.

Aangesien 'n simbiotiese verhouding tussen twee entiteite normaalweg 'n graad van wisselwerking veronderstel, is dit moeilik om te begryp hoe die parodie boonop as 'n losstaande sisteem beskou kan word. Terwyl só 'n moontlikheid verderaan in hierdie studie oorweeg word, is dit stellig uit die staanspoor duidelik dat die Postmodernisme se teoretiese en estetiese verbintenis met die parodie en/of uitvloeisels daarvan, alreeds gedeeltelik verklaar kan word op grond van die eklektiese wyse waarop hierdie beweging uiteenlopende tegnieke en kunsgrepe inspan.

Dit is juis hierdie aspek wat, ter wille van groter teoretiese samehang, 'n dieper verkenning na die wesenskenmerke van die Postmodernisme noodsaak. Alvorens die begrip parodie, asook die vernaamste uitvloeisels daarvan, se spesifieke verhouding met die (Post)modernistiese drama/teater aan bod kom, is dit gevolglik gerade om -

---

eerste postmodernistiese teks in Afrikaans - dis net dat ons dit nou eers só kan raak lees."

(1) die Postmodernisme *per se*, as sowel begrip as teoretiese en estetiese inklinasie, nader te omskryf; en

(2) te fokus op spesifieke Postmodernistiese prosedures wat hierdie studie kan beïnvloed om, in terme van sy navorsingsonderwerp, bepaalde standpunte ten opsigte van die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit in te neem.

2. Die kultureel-historiese grondslae van die Postmodernisme

Volgens Raymond Williams (1994:168), een van die wêreld se bekendste kultuurteoretici, moet die literatuur as 'n essensiële aspek van die betekenis-produksieproses van kultuur beskou word. Hierdie standpunt kom daarop neer dat kultuur ook as 'n teks gesien en interpreteer behoort te word. Sodoende word die verwantskap tussen literatuur en kultuur nie alleenlik vooropgestel nie; maar word daar boonop 'n aansluiting tussen kulturele produksie, in die breë sin van die woord, en literêre teorie/kritiek veronderstel. Die voor-die-hand-liggende implikasie van hierdie relasie is, derhalwe, dat elke tekstuele uiting sekere pragmatiese dimensies in die werklikheid

vertoon; en dat die literatuur gerig word deur die resonansies wat dit in bepaalde kulturele kodes van die sosiale, maatskaplike en politieke werklikheid vind.

Met hierdie standpuntinname bedoel Williams (1994) egter nie dat kultuur gedefinieer word deur die frekwensie wat dit in sogenaamde hoë kunsvorme, objekte en tradisies vertoon nie. Met ander woorde: kuns en kultuur is weliswaar verwant aan mekaar, maar dit is gewis nie sinonieme begrippe nie. Derhalwe kan kuns nie bloot tot 'n belangrike vorm van kultuur gereduseer word nie. Só 'n uitgangspunt sou grens aan 'n vorm van binêre epistemologie, dit wil sê die voorwaarde dat kuns en/of literatuur bloot as 'n uitbreiding, en daarom ook komplikasie, van kultuur beskou behoort te word.

Feit van die saak is: die begrip "kultuur"[7] behoort met groot omsigtigheid benader te word. Die bekende tradisionele voorwaardes wat daarin opgesluit lê, naamlik dié van uitsluiting en uniekheid, moet daarom

---

[7] Sien Malan (1993:243): "Kultuur is inderdaad gebaseer op 'n groot sisteem van metafore, wat nie net as taal of woorde gesien moet word nie. Daarbenewens word kultuur wel aan 'n "taalspel" gekoppel wat basiese betekenisgewing betref."

met groot suspisie bejeën word. In 'n bespreking[8] tussen Williams (1994:196) en Edward Said laat die laasgenoemde hom soos volg oor die ambivalensie van kultuur uit:

> And so I think culture has to be seen as not only excluding but also *exported*; there is this tradition which you are required to understand and learn and so on, but you cannot really be *of* it. And that to me is a deeply interesting question and needs more study because no exclusionary practice can maintain itself for very long. Then you get the crossing over, as I said earlier, and then of course the whole problematic of *exile and immigration* enters into it, the people who simply don't belong in any culture; this is the great modern or, if you like, post-modern fact, the standing outside of cultures.

---

8 Die bespreking, onder die titel "Media, Margins and Modernity," is as 'n bylaag opgeneem in Williams (1994) se *The Politics of Modernism*.

Jameson (1991:3-4) sluit hierby aan deur daarop te dui dat die periodisering van bepaalde hipoteses nie verskille uitlig nie, maar dit eerder verder ondermyn. Sodoende word die idee geskep van die geskiedenis as 'n "massive homogeneity (bounded on either side by inexplicable chronological metamorphoses and punctuation marks)". Juis daarom bepleit Jameson (1991:4 e.v.) die identifisering van die Postmodernisme as 'n *kulturele dominant* en nie as 'n bepaalde styl nie; dit wil sê 'n konsepsie wat die simbiose tussen hoogs uiteenlopende style en kenmerke toelaat. Postmodernisme, om 'n bekende voorbeeld in hierdie verband te noem, is dalk niks minder nie en niks meer nie as 'n uitbreiding op Modernisme.

Postmodernisme, as die *kulturele dominant*, sou dus beskryf kon word teen die hoogs filosofiese uitgangspunt dat dit, ten spyte van verskille, eietydse denke, estetiese en kulturele produksie rig. Dit hanteer die geskiedenis as 'n gegewe waarbinne werklike historiese tyd onmoontlik is, waarbinne 'n pastiche van die stereotipe verlede/geskiedenis, aldus Jameson (1991:20-21),[9] neerkom op die representasie

---

[9] Sien ook Jameson (1991:25): "The historical novel can no longer set out to represent the historical past; it can only 'represent' our ideas and stereotypes about that past (which thereby at once becomes 'pop history'). Cultural production is thereby driven back inside a mental space which is no longer that

van die "history of aesthetic styles", eerder as "real history".

Historisiteit, soos dit in die Postmodernistiese diskoers neerslag vind, se vernaamste probleem is gevolglik watter rol sake soos tyd, temporaliteit en die sintagmatiese speel binne die gewysigte kultureel-historiese konteks. Dit is, meer spesifiek, 'n konteks waarbinne kuns, en moontlik veral die roman, nie meer bloot 'n metafoor of spieëlbeeld van die populêre kultuur binne eietydse verbruikersomgewings is nie. Sake soos kuns, kultuur, geskiedenis en, derhalwe, werklikheid, word binne Postmoderniteit dus volkome by mekaar ingesluit, sodat die verdwyning van die eens gerusstellende referent telkens duidelik blyk. Die rol wat die parodie en, veral, pastiche in hierdie opsig speel, word verderaan in meer besonderhede bespreek - veral soos dit in die (Post)modernistiese drama/teater tot uiting kom.

---

of the old monadic subject but rather that of some degraded collective 'objective spirit'."

3. Postmodernisme: *waar, onwaar* of *nie een van die bogenoemde nie?*

Terwyl die begrip Postmodernisme op sigself sekere verwagtings oproep, beskik dit oor die teenstrydige geaardheid dat dit, teoreties gesproke, nie presies afgebaken, geformuleer en ingeperk kan word nie. Tog gaan Eco (1991:242) verder deur te sê dat hierdie tendens tot 'n mate geregverdig is, veral aangesien die Postmodernisme nie 'n chronologiese[10] gegewe is nie, maar eerder op 'n wêreldvisie, spirituele toestand of stilistiese kunsgreep[11] dui.

Fischer-Lichte (1991:227) gaan selfs so ver om te sê dat die onderliggende veranderinge waarop die essensiële aspekte van Postmodernisme tot stand gekom het, reeds volledig teen die einde van die negentiende en vroeg twintigste eeu saam met die ontstaan van Modernisme plaasgevind het. Modernisme, as 'n literêre beweging, het dus nie bloot eendag ophou bestaan

---

10 Sien ook Pavis (1986:2) se beskouing dat tekste nie bloot op grond van hulle chronologiese plasing in die geskiedenis gekategoriseer kan word nie.

11 Tydens 'n onderhoud met Rosso sê Eco (1991:246) die volgende in die verband: "But I realize [...] that perhaps I use 'modern' and 'postmodern' in a different sense from the way you and others use it. Well, this itself seems to me a postmodern attitude - don't you agree? The postmodern, even that of Lyotard, tends toward a pluralism of categories." Sien Eco & Rosso (1991:246).

waarna die Postmodernisme begin het nie. Dit is eerder 'n geval van twee filosofiese denkrigtings, met sowel groot ooreenkomste as kritieke verskille, wat in 'n eienaardige verhouding saambestaan. Fischer-Lichte baseer hierdie aanname op nuwe beskouings van tyd en ruimte, die opheffing van die indiwiduele ego se grense en die relatiwiteit van rasionele, logiese, kousale denke. Dit kom dus daarop neer dat die sogenaamde kulturele krisis, die ooreenkomste en verskille tussen Modernisme en Postmodernisme ten spyt, bloot klemverskuiwings teweeggebring het wat die Postmodernisme tans die fokuspunt van akademiese belangstelling maak.

Tog is enige navorser wat hom/haar die eerste keer op die terrein van die Postmodernisme begewe, as't ware instinktief gedrewe om na meer konkrete beginsels, tegnieke en kenmerke te soek waarmee die begrip Postmodernisme onder die vergrootglas geplaas kan word. Metafiksionaliteit, wat verderaan in hierdie studie meer indringend bespreek word, is bepaald só 'n aspek. Die voor-die-hand-liggende vraag is dan wat die verband tussen Postmodernisme en metafiksie is. Hutcheon (1984:xvii) maak in hierdie verband 'n stelling wat om verskeie redes interessant is:

> The one thing, however, that we must never forget is that metafiction is not new; nor is it in any way more "evolved" or aesthetically better than other forms of fiction. [...] it is only its degree of internalized self-consciousness about what are, in fact, realities of reading *all* literature that makes it both different and perhaps especially worth studying today.

Eerstens toon Hutcheon tereg aan dat metafiksie hoegenaamd nie 'n nuwe konsep is nie, maar dat dit om bepaalde redes tans op die voorgrond van akademiese belangstelling in die drama/teater staan. Tweedens verklaar sy hierdie belangstelling aan die hand van die graad van selfbewustheid wat alle letterkunde in 'n meerdere of mindere mate kenmerk. Derdens lei hierdie opvattings Hutcheon (1984:3-8) uiteindelik tot die gevolgtrekking dat Postmodernisme hoogstens 'n nuwe sintese van kuns verteenwoordig. Vir Hutcheon is onderskeide soos Modernisme en Postmodernisme gevolglik van mindere belang, aangesien sy van mening is dat talle kunswerke sedert *Don Quijote* (1605) deur 'n hoë lading selfrefleksiwiteit gekenmerk word. Hoewel sy

toegee dat selfrefleksiwiteit tans sterker as ooit tevore op die voorgrond tree, wil sy hierdie toedrag van sake tereg nie aan 'n chronologiese uitbreiding vanaf Modernisme na Postmodernisme koppel nie.

Fischer-Lichte (1991:217) bestempel hierdie situasie, dit wil sê teoretici se skynbare onvermoë om die Postmodernisme duidelik(er) te omskryf, selfs as 'n krisis en stel die volgende relevante vrae:

(1) Moet alle onderskeidende kenmerke gelys word voordat 'n mens van 'n Postmodernistiese werk kan praat, of is dit voldoende om slegs sekere kenmerke uit te lig, en, indien wel, watter kenmerke?

(2) Skep hierdie kenmerke 'n onderliggende struktuur waarin elkeen 'n funksie vervul, of noem en beskryf 'n mens bloot hierdie kenmerke *ad libitum*?

(3) Hoe kan die verskillende semiotiese vlakke aan mekaar verbind word?

(4) Is dit sinvol om bloot sekere literêre kunsgrepe te lys sonder dat hulle ontleed word én sonder om

te onderskei tussen hulle verband met die semantiese, pragmatiese of metasemiotiese vlakke?

Dit is juis hierdie tipe vrae wat die Postmodernisme, en selfs die bestaan daarvan, 'n moeilik definieerbare begrip maak. Hoewel die Postmodernisme homself as 'n teenstrydige[12] beweging beskou, en logiese denke ten opsigte van struktuurvorming ondermyn, ontlok die blote aanhoor van die begrip Postmodernisme dikwels hewige reaksie[13] uit. Hierdie reaksie, wat gewoonlik nie in ag neem dat sekere tekste soms bloot 'n Postmodernistiese oriëntasie[14] vertoon nie, grens gewoonlik aan die ekstreme: aan die een kant is daar diegene wat die Postmodernisme onverbiddelik aanhang; aan die ander kant is daar 'n opvatting dat die Postmodernisme blote *hokus pokus* is, 'n bourgeois *escapist*-speletjie.

Die hoofrede vir die laasgenoemde opvatting hou waarskynlik met twee groot wanopvattings verband, wat vervolgens kursories bespreek word.

---

12 Sien Hambidge (1995:75) in hierdie verband.

13 Sien byvoorbeeld in hierdie verband Van der Linde (1994:6-7, 145) se verwysings na die Postmodernisme.

14 Sien Van der Westhuizen (1995b:70) in hierdie verband.

3.1 Modernisme⇒Postmodernisme⇒Post-postmodernisme

Hoe sou 'n mens die huidige tydsgewrig kon beskryf? Postmodernisties of selfs Post-postmodernisties (Palmer, 1977:364)? Watter een van hierdie begrippe, as oortreffende trap van Modernisme op die kronologie se glyskaal van vergelyking, is die geldigste ten opsigte van die mens se sosiaal-kulturele krisis?

Hierdie soort vrae, wat nie vreemd in die Suid-Afrikaanse volksmond is nie, trek moontlik een van die belangrikste wanopvattings oor die Postmodernisme byeen, naamlik dat dit die resultaat van 'n kronologiese gebeurtenis is.

Hierdie wanopvatting kom voorts daarop neer dat Postmodernisme nie bloot die kulturele dominant is soos Lyotard (1984) dit wil hê nie, dit ís boonop die kultureel-historiese *status quo*, net soos Modernisme dit eens wás. Dit is juis hierdie soort denkfoute wat teoretici soos Pavis (1986:2) en Featherstone (1991:7) in gedagte het met hul waarskuwing teen die versoeking om tekste bloot op grond van hulle kronologiese plasing in die geskiedenis te plaas.

In 'n interessante artikel oor hierdie onderwerp

verwys Palmer (1977:364) na die media se losse hantering van die begrip Postmodernisme gedurende die sewentigerjare. Verskillende koerante kondig, byvoorbeeld, in 1975 die einde van Postmodernisme aan en kom tot die verstommende bevinding: "[...] post-post-modernism is now the thing."

Federico de Onis, wat volgens Kohler (1977) en Hassan (1985) die eerste persoon was om die begrip Postmodernisme in die dertigerjare te gebruik, kan beswaarlik blameer word vir die naïewe idee dat die Postmodernisme die kulminasie van 'n kronologiese gebeurtenis aandui; dit wil sê die wanopvatting dat die Postmodernisme dalk so ietwat meer modern as die Modernisme is. Sy oorspronklike gebruik van die begrip het waarskynlik só 'n intensie gehad, maar sedertdien was die Postmodernisme aan soveel aanpassings onderhewig dat die prefiks "Post" tans 'n uiters ongelukkige keuse is. Hierdie aanpassings verwys, onder meer, na die snel groeiende aanbod van aanverwante begrippe soos "postmodern", "postmoderniteit" en "postmodernisering", wat almal, ten spyte van kritiese teoretiese verskille, uit die Postmodernisme geartikuleer het.

Hoewel die "Post" in "Postmodernisme" so ingeburger geraak het dat 'n alternatiewe term vandag beswaarlik denkbaar is, signifeer dit reeds lankal nie meer enigiets spesifiek nie. Die enigste moontlike funksie wat daarin opgesluit is, is dat dit alreeds 'n belangrike aspek van die Postmodernisme se seinkarakter verklap, naamlik die neiging om logiese denke/strukture te bevraagteken, verydel en dekonstrueer. Daarom kan 'n mens, wat die "Post" in "Postmodernisme" aanbetref, inderdaad vra: *waar, onwaar* of *nie een van die bogenoemde nie*?

3.2 Postmodernisme: geen skakel met die werklikheid nie?

'n Bekende punt van kritiek teen die Postmodernisme is dat dit geen verband met die werklikheid vertoon nie, dat dit in wese, soos Liebenberg (1988:271) dit stel, 'n konserwatiewe benadering is wat geen skakel met die werklikheid vertoon nie. Enige benadering waarvolgens die teks op sigself inspeel òf na sigself terugverwys, kan, volgens Liebenberg (1988:273), nie die werklikheid voorstel nie.

Hierdie soort kritiek, soos geartikuleer deur onder meer Graff (1982) en Liebenberg (1988), berus op 'n

reeks oorvereenvoudigde aannames en laat in die proses minstens twee sleutelaspekte van hierdie beweging uit die oog, wat vervolgens kortliks onder die loep geneem word.

3.2.1 Verbintenis met die werklikheid

Die Postmodernisme se dekonstruktiewe oogmerke is dikwels juis sterk op die werklikheid gegrond. Selfs Jameson (1984:65) se stelling dat Postmodernisme die werklikheid fiksionaliseer en tyd in sogenaamde ewige hedes fragmenteer, moet gesien word teen die agtergrond dat, om Hambidge (1995:37) se woorde te gebruik, die Postmodernistiese teks die siening dekonstrueer dat "die letterkunde 'n wêreld-in-woorde is, *omdat dit telkens uitwys na herkenbare politieke en sosiale werklikhede*" [eie kursivering]. Ten spyte van die Postmodernisme se oriëntasie ten opsigte van selfrepresentasie, onthul die voorwaarde van herkenbaarheid[15] dus altyd 'n baie spesifieke verbintenis met die werklikheid. In Johann de Lange se

---

[15] Vergelyk byvoorbeeld Featherstone (1991:57-58) se beskouing oor die verband tussen sekere televisiegehore se ervaring van televisievermaak, as 'n vorm van kuns, en die voortspruitende verbintenis met die - sogenaamde werklike - wêreld: "TV is not the world and we need to inquire into the differential social uses of television."

Vreemder as fiksie (1996) word die volgende waarskuwing, byvoorbeeld, vroegtydig aan die leser gerig:

> Die karakters in hierdie verhale, sowel as die karakter van die outeur en vertellers, is bo verdenking. Enige ooreenkoms met mense van vlees en bloed is nie toevallig nie. Lewensgeheime van vriende is skaamteloos misbruik. Die outeur, vertellers en karakters het kreatief met die waarheid omgegaan. Die verhale, koerantberigte, dagboeke, gedigte en artikels waaruit aangehaal word, is bestaande tekste. Mense wat hulleself in die stories inlees, is waarskynlik reg.

Die identifisering van aspekte van die werklikheid in die Postmodernistiese teks hang voorts, aldus McHale (1987:232), af van die reëlmaat waarteen kortsluitings tussen wêrelde en ideologieë plaasvind. Hierdie kortsluitings antisipeer en boots, by implikasie, 'n belangrike ontologiese grens na, naamlik die dood wat almal met sekerheid gaan ervaar.

'n Ander tegniek wat die Postmodernistiese teks se verbintenis met sowel die werklikheid as fiksie illustreer, is die sogenaamde palimpses wat, in die letterlike sin van die woord, volgens *Die Verklarende Afrikaanse Woordeboek* omskryf kan word as 'n perkamentrol wat weer beskryf word nadat die oorspronklike skrif afgekrap is. Vir Hambidge (1995:37) kan die oogmerke van palimpses, oftewel die óórskryf van 'n bekende vertelling/mite/situasie, gevolglik "ontluistering, demistifisering, ontheiliging, verklarend, *defiksionaliserend of onthullend - ten opsigte van 'n waarheid of leuen* - wees" [*eie klem*].

3.2.2 Imitasie van fiksie én werklikheid

Die Postmodernisme se postulering van ontologiese wêrelde en teenstrydighede is nie bloot die uitvloeisel van die een of ander nuwe perspektief of metode nie. Hierdie prosedure berus, véél eerder, op 'n analogiese verhouding met die sogenaamde werklike wêreld. Die Postmodernisme se aanbod van inkonsekwenthede en teenstrydighede is gevolglik juis 'n vorm van imitasie; dit wil sê 'n baie spesifieke, ontologiese nabootsing van die werklikheid wat ook nie altyd deur

logiese en kontroleerbare prosesse onderlê word nie.

Tog kom die Postmodernistiese program nie bloot neer op 'n nuwe vorm van Realisme nie. Daarvoor is die Realisme, as 'n literêre beweging, te stewig geanker in die logosentriese rasionaal, die obsessie met die verhewe rede en, om by Culler (1983:62) aan te sluit, "interpretive mastery". Enige klinkklare ooreenkoms tussen die Realisme en Postmodernisme berus derhalwe op 'n teoretiese denkfout: dit hou nie rekening nie met 'n uiters spesifieke aspek van die Postmodernisme se ondermyning van die Westerse metafisika, naamlik die feit dat *mimesis* binne 'n a-logosentriese diskoers nie op die boustene van 'n eksterne, verhewe werklikheid tot stand kom nie. Gevolglik moet die Postmodernisme se mimetiese verbande met die werklikheid gerelativeer word aan die hand van 'n werklikheid of werklike wêreld wat toenemend ontologies op sigself inwerk, selfs inspeel, en die moontlikheid van 'n eksterne werklikheid (as die primordiale bron van afskaduwing/refleksie[16]) se bestaan ontken.

---

16 Sien Viljoen (1988) se interessante sintese van hierdie saak.

Aspekte van die werklikheid berus immers ook dikwels op 'n imitasie van kuns[17], byvoorbeeld die wyse waarop die mens se beskouing van dood en liefde deur letterkunde en, toenemend, Hollywood-films beïnvloed[18] - en selfs gerig - word. 'n Lang voetnoot in Johann de Lange se *Vreemder as fiksie* (1996:109) illustreer hierdie punt, asook die uiters verwikkelde aard van die verhouding tussen kuns en werklikheid:

> Vgl. die Woody Allen-fliek *The Purple Rose of Cairo* vir 'n visuele illustrasie van hierdie feit. 'n Karakter stap van die silwerdoek af en raak verlief op Mia Farrow, 'n gefrustreerde vrou vir wie rolprente 'n ontvlugting uit 'n saai realiteit is. Die storie draai om wat eg is, en wat nie. Rolprentkarakters versus mense van vlees en bloed.
>
> Later in die film bevind Mia Farrow se karakter haar binne-in die film, word

---

17 Sien oor die werklikheid se nabootsing van kuns: John Barth (1988) se *Lost in the Funhouse* en Johann de Lange (1996) se *Vreemder as fiksie* - veral die (outo)biografiese verhale "En hadde de liefde niet", "'n Bed by die venster" en "Die bruin lêer".

18 Sien ook Van der Westhuizen (1996a & 1997b).

sy 'n karakter in húlle wêreld. Maar nes die rolprentheld haar wêreld ontwrig omdat hy nie daar inpas nie, gooi sy die wêreld van die filmkarakters omvêr. Om dinge verder te kompliseer, raak sy (in die werklike lewe!) verlief op die akteur wat die rol van die held in die film vertolk. Hy vra haar om haar man te los en saam met hom Hollywood toe te gaan, maar wanneer hy nie opdaag nie, besef sy dat hy nie dieselfde is as die karakter wat hy vertolk nie, dat mense in die werklike lewe nie altyd hulle beloftes nakom nie.

Maar dan begin 'n volgende rolprent wys en sy ontvlug in 'n nuwe, veilige fantasiewêreld in, dié keer 'n fliek met Ginger Rogers en Fred Astaire, die ideale paartjie op die skerm, maar wat in die werklike lewe 'n wankelrige en stormagtige verhouding gehad het. En dan is daar buite dit alles om nog die onsmaaklike hofgeding waarby die regisseur Woody Allen en die aktrise

> Mia Farrow (in die werklike lewe getroud toe die fliek gemaak is, maar nou geskei) 'n jaar of wat gelede betrokke geraak het.

Hoewel estetiese en teoretiese benaderings ten opsigte van werklikheid en fiksionaliteit binne die Modernistiese en Postmodernistiese kodes oorvleuel,[19] is dit bepaald die geval dat sowel die Modernistiese as Postmodernistiese teks sy eie inslag, oogmerke en werkwyse het. Om die problematiek rondom die Modernisme en Postmodernisme se onderskeie benaderings tot fiksionaliteit en werklikheid spreekwoordelik in kruike en kanne te giet, postuleer McHale (1987:8) *epistemologie* en *ontologie* as die dominantste eienskappe van Modernistiese en Postmodernistiese fiksie onderskeidelik. Binne 'n Modernistiese kode sou die volgende tipiese vrae, byvoorbeeld, gestel word:

---

19 Fischer-Lichte (1991:227) gaan selfs so ver as om te sê dat die onderliggende veranderinge waarop die nosie van Postmodernisme gebaseer is, reeds volledig teen die einde van die negentiende en vroeg twintigste eeu saam met die ontstaan van Modernisme plaasgevind het. Modernisme, as 'n literêre beweging, het dus nie bloot eendag ophou bestaan waarna die Postmodernisme begin het nie. Dit is eerder 'n geval van twee filosofiese denkrigtings, met groot ooreenkomste maar ook kritieke verskille, wat in 'n eienaardige verhouding saambestaan.

Hoe kan ek hierdie wêreld, waarvan ek deel is, interpreteer?

En wat is ek in hierdie wêreld? Wat is daar wat 'n mens moet weet? Wie weet dit? Hoe weet hulle dit en met watter mate van sekerheid? Hoe, en hoe betroubaar, word kennis van een kenner na 'n volgende oorgedra? Hoe verander die objek van kennis soos dit telkens oorgedra word? Wat is die beperkinge van die kenbare?

Daarteenoor maak McHale (1987:10) die stelling dat Postmodernistiese fiksie in wese *ontologies* van aard is. *Ontologie*, as die dominantste eienskap, word dan gesien as dié gemene deler wat, enersyds, sekere soorte fiksie onder die noemer Postmodernisme saamsnoer en, andersyds, bevestig dat die grenslyn tussen fiksionaliteit en werklikheid nie meer so duidelik te bespeur is nie. Binne só 'n kode[20] sou die volgende tipiese vrae wees:

---

[20] Sien ook Kunne-Ibsch (1977) en Fokkema (1979) oor kodevorming.

Watter wêreld is dit dié?

Wat moet in hierdie wêreld gedoen word?

Watter een van my selwe moet dit doen?

Teoretici soos Jameson (1984) en Hoffmeister (1987) se beskouing dat representasie binne die Postmodernisme neerkom op die nabootsing van refleksies waarvan die oorspronklike verdwyn het, moet dus, onder meer, gesien word teen die agtergrond van die Postmodernisme se eienaardige analogiese verhouding met aspekte van die sogenaamde werklike wêreld. In vereenvoudigde terme gestel: die Postmodernisme laat nie tradisionele skeidslyne verdwyn nie, dit bevestig eerder die verdwyning van konvensionele grense op só 'n wyse dat 'n mens telkens verwonderd staan oor die volkome ineengestrengeldheid[21] van fiksionaliteit en werklikheid, letterkunde en teorie, kuns en kritiek.

---

[21] In aansluiting by Derrida (1976) se dekonstruksie van binêre opposisies, wat op die filosofiese grondslag van die logosentrisme tot stand kom, waarvolgens die tweede term binne die binêre opposisie (byvoorbeeld man en vrou) as 'n uitbreiding en selfs komplikasie van die eerste term beskou word.

3.3 Die ontglippende aard van die begrip Postmodernisme

Die hele kwessie rondom die Postmodernisme se ontglippende geaardheid kan enigsins vereenvoudig word deur te onderskei tussen die Postmodernisme as 'n wêreldvisie, spirituele toestand of kondisie,[22] dit wil sê die Postmodernisme as die spesifieke kultuur binne Postmoderniteit,[23] en die Postmodernisme as 'n nuwe - of minstens ander - sintese[24] van kuns. Om hierdie gedagte, naamlik die Postmodernisme as 'n nuwe sintese van kuns, te konkretiseer, tabelleer teoretici dikwels vergelykende lyste van die Modernisme en Postmodernisme se vernaamste kenmerke[25]. Die doel van hierdie soort vergelykings is gewoonlik om, soos Featherstone (1991:7) dit stel, te bepaal wanneer "a term defined oppositionally to, and feeding off, an established term starts to signify something substantially different".

---

22 In Lyotard (1984) en Eco & Rosso (1991) se sin van die woord.

23 Sien Featherstone (1991:8) se interessante bespreking van die Postmodernisme as "emergent culture" van Postmoderniteit.

24 Sien Hutcheon (1984:3-8).

25 McHale (1987:6-25) en Featherstone (1991:7) is maar twee voorbeelde van 'n hele aantal teoretici wat, ten opsigte van die Modernisme en Postmodernisme, 'n lys semantiese fokuspunte uit die bydraes van verskeie verteenwoordigers abstraheer.

Uit studies wat hierdie tipe onderskeidings tref, blyk dit dan telkens dat die Postmodernisme na 'n "pluralism of categories" (Eco & Rosso, 1991:246) streef en nie deur duidelik teoretiese afbakenings[26] in toom gehou wil word nie. Hierdie kategorieë word voorts, in Featherstone (1991:7) se woorde, gekenmerk deur 'n "stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes".

4. Sintese

Die Postmodernisme wyk af van die tradisionele representasie van die werklikheid. Enige moontlike ooreenkoms met die werklikheid berus op die herkenning van sodanige ooreenkoms se verwantskap met die Postmodernistiese teks se bepaalde intertekstuele, ontologiese verwysingsraamwerk.

Daarom, skryf Hambidge (1995:78), kan "slegs tekste wat nabootsings/opsturings is van ander tekste en/of los/alogies gestruktureer is, as Postmodernisties

---

[26] Sien ook Featherstone (1991:11) in hierdie verband.

gedefinieer word".[27] Om te parafraseer: tekste wat ander tekste betrek[28] en, sodoende, ontologiese wêrelde/werklikhede postuleer, kan binne die kader van die Postmodernistiese kode val.

Tog is daar sterk konsensus onder teoretici[29] dat die begrip Postmodernisme nie deur 'n enkele, spesifieke definisie vasgelê kan word nie. Juis daarom is dit stellig essensieel dat enige navorser binne hierdie studieterrein hom/haar op spesifieke[30] aspekte van die beweging toespits.

---

27 Hambidge (1995:78) se stelling ("slegs tekste") is weliswaar ietwat oordrewe, en stellig ook ietwat vaag ten opsigte van haar opmerking oor "los/alogies" gestruktureerde tekste.

28 In Hambidge (1996) se prosadebuut, *Swart koring*, besef die karakter Sonja Verbeek byvoorbeeld dat sy haar, as karakter, in 'n omnibus bevind. Hierdie besef verleen die impetus vir haar eie kreatiwiteit. Deur die loop van haar bestaan in die hygnovellettas "Kantate van koors", "Loeloedraai", "Sonja Verbreek ry wes", "Goue vinger" en "Die groewe van Akademika" (oftewel *Hyg al wat leef*), skryf sy boeke soos *Sy kom met die jakkalsjagter* - titels wat duidelik terugspeel op bekende kontemporêre tekste. Sien ook Van der Westhuizen (1997b).

29 Onder meer: Fokkema (1984), Hassan (1987), McHale (1987), Featherstone (1991) en Hambidge (1995).

30 Sien Van der Westhuizen (1997a): "Postmodernism should thus not be confused with a theoretical movement that seeks to impose a different *unitary* reality. Postmodernism much rather alludes to different specificities and, consequently, places the emphasis on the particular. This proposition allows for the interdisciplinary, postmodernist intrusion, the peripheral point of entry to which all discourses are intertextually related."

Vir die doeleindes van hierdie studie word gevolglik primêr, as aanvoorwerk tot 'n uitgebreide bekendstelling en bespreking van die begrippe "parodie" en "pastiche" binne die (Post)modernistiese drama/teater, gefokus op die verskillende benaderings tot die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit. Derhalwe word hierdie verhouding vervolgens nagegaan ten opsigte van die rol wat dit speel om die enigsins ontwykende konsepte "Modernistiese drama/teater" en "Postmodernistiese drama/teater" van mekaar te help onderskei.

HOOFSTUK 3

WERKLIKHEID EN FIKSIONALITEIT IN DIE (POST)MODERNISTIESE DRAMA/TEATER

MOTHER: My son! My son! [*And then amid the confusion and pandemonium of cries from others:*] *Help! Help!*

DIRECTOR: [*amid the cries, trying to make his way, while the YOUNG BOY is lifted up by the head and feet and carried off behind the white backdrop*]: Is he wounded? Is he really wounded?

LEADING LADY [*re-entering from the right, full of sorrow*]: He's dead! Poor boy! He's dead! Oh, how awful!

LEADING MAN [*re-entering from the left, laughing*]: What, dead? It's make-belief. He is just pretending! Don't believe it.

OTHER ACTORS [*FROM THE LEFT*]: No, make-belief. It's make-belief.

FATHER [*getting up and shouting among them*]: What make-belief! Reality, sir, reality! [*And he too disappears in desperation behind the backdrop.*]

DIRECTOR [*no longer able to put up with it all*]: Make-belief! Reality! You can all go to Hell, every last one of you! Lights! Lights! Lights!

Luigi Pirandello
Six Characters in Search of an Author

1. Inleiding

In Gaggi (1979:42) se woorde bestaan die onderskeid tussen fiksionaliteit en werklikheid sedert die Renaissance "when, paradoxically, audiences first began to demand that art create an illusion of life, but in the act of 'framing' that illusion actually achieved a clear distinction between the two".

Die idee dat kuns 'n spieëlbeeld van die werklikheid is, beklee, aldus Gaggi (1979) en Shank (1982), steeds 'n sentrale posisie binne die drama/teater van die twintigste eeu. Tog wys hulle op 'n bepaalde ontwikkeling binne die drama/teater waarvolgens, soos Ferguson (1988) dit stel, dele van die werklikheid nie meer bloot voorgestel word om bepaalde oogmerke te bereik nie. Die werklikheid, of dan minstens dele daarvan, word, boonop, opsetlik verdraai en gevolglik vervreem. Ten einde vervreemding in kuns, en hier spesifiek die drama/teater, te bewerkstellig, word nuwe kunsgrepe en/of tegnieke in diens geneem. Daarom verteenwoordig die beginsel van vervreemding en die toepassing daarvan binne verskillende genres vir verskeie teoretici[1] 'n hoogtepunt by die Modernistiese

---

[1] Vergelyk byvoorbeeld die bydraes van Jameson (1972:75), Bann & Bowlt (1973:10), Gaggi (1979:42), Bennet (1979:53), Elam (1980:18), Shank

beweging.

Sowel die Modernisme as Postmodernisme het uiters spesifieke standpunte oor hul onderskeie benaderings tot werklikheid en fiksionaliteit. Daarom is dit gerade om, in 'n poging om 'n onderskeid tussen die Modernistiese en Postmodernistiese drama/teater te postuleer, ondersoek in te stel na hierdie bewegings se hantering van vervreemding en, meer spesifiek, hulle filosofiese ingesteldhede ten opsigte van die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit. Só 'n ondersoek is ook essensieel wanneer 'n mens in aanmerking neem dat die meeste bydraes oor die Postmodernisme hulle op die prosa en/of narratologie[2] toespits en hierdie navorser die begrip "Postmodernistiese drama/teater" nie bloot op 'n lukrake wyse wil inspan nie.

2. Die (Post)modernistiese drama/teater

> The absence of a chapter on theater in several major books on postmodernism

(1982:49) en Bakhtin & Medvedev (1985:66) oor vervreemding.

[2] Sien Fischer-Lichte (1991:217) en Brown (1992:585) se opmerkings in hierdie verband.

> suggests that drama's place in the debate regarding the relations between modernism and postmodernism remains open. [...] And in the relatively few instances where theater is discussed, the tendency is to reassess the canon of modernist drama in light of postmodern theory, rather than to focus on new postmodern dramatic works.
>
> Brown (1992:585)

Die praktyk om die Modernistiese drama/teater aan die Postmodernisme se teoretiese uitgangspunte te onderwerp, soos Brown (1992:585) aandui, verklaar alreeds tot 'n mate hierdie studie se gebruik van die kompositum "(Post)modernistiese drama/teater". Die vraag is natuurlik of die Postmodernisme bloot die Modernistiese drama/teater aan die hand van gewysigde teoretiese en filosofiese beskouings herwaardeer, en of die vernaamste aksentverplasings binne die Modernistiese drama/teater ook in aanmerking geneem word. Hierdie vraagstuk word verder gekompliseer deur die feit dat teoretici[3], soos Williams (1994:31), maar nog bespiegel oor die spesifieke tydperk waartydens

---

[3] Vergelyk, onder meer: Cole (1960), Brink (1974), Hunningher (1983), Fokkema (1984), Pavis (1986) en Abbott (1990).

die Modernisme sy ontstaan gehad het. 'n Mens sou egter breedweg kon volstaan deur te sê dat daar na afloop van die Middeleeue 'n nuwe teoretiese en estetiese bewussyn ontstaan het, en dat die begrip "modern" gedurende die laat sestiende eeu[4] in gebruik geneem is. Tog beskou Williams (1994:83) die Renaissance-tydperk se drama/teater en die Modernistiese drama/teater as die twee mees uitstaande omwentelings in die geskiedenis van die drama/teater.

In 'n uitgebreide bespreking van die begrippe "Modernisme" en "Modernistiese drama" poneer Williams (1994:31e.v.; 83e.v.) die volgende vyf belangrike aksentveranderings binne die geskiedenis van die Modernistiese drama/teater:

(1) Eerstens was daar 'n aanvaarding van die *kontemporêre* as materiaal en/of tema vir die drama/teater. Tydens die belangrikste periodes van die Griekse en Renaissance-drama/teater was die historiese en legendariese element by verreweg die belangrikste tematiese oorweging.

---

[4] Sien Williams (1994:31).

(2) Tweedens volg die opneming van die *inheemse* element - ten koste van die eksotiese wat gaandeweg al minder prominensie geniet.

(3) Derdens was daar 'n toenemende klem op *omgangstaal*, oftewel alledaagse taalgebruik, as die basis van dramatiese dialoog - wat die koorspraak en monologiese tradisie geleidelik vervang het.

(4) Vierdens was daar 'n *sosiale uitbreiding* in die drama/teater, dit wil sê 'n doelbewuste verbreking van die konvensie dat die dramatis personae van 'n hoë sosiale stand moet wees. Hierdie uitbreiding van die sosiale hiërargie het homself oor 'n tydperk in bepaalde fases afgewentel: eers vanaf die koningshuis na die ryk, bourgeois huishouding; en daarna - vir die eerste keer - by die melodrama na die gewone en selfs arm persoon.

(5) Vyfdens was daar die instelling van *sekularisme*, wat aanvanklik nie noodwendig neergekom het op 'n verwerping van godsdiens nie, maar eerder op 'n geleidelike uitsluiting van alle bonatuurlike of metafisiese konsepte by die dramatiese gebeure.

> Drama/teater word hier, meer as ooit tevore, 'n menslike gebeurtenis wat in uitsluitlik menslike terme aangebied word.

Williams (1994:84), wat soos talle ander teoretici[5] 'n uitgesproke teenstander van die Postmodernisme is, formuleer uit die bogenoemde vyf Modernistiese aksente 'n kenmerkend Modernistiese doelwit wat, in die lig van eietydse ontwikkelings in die drama- en teaterwêreld, waarskynlik maar twyfelagtige meriete het:

> What has then really to be traced is the string of variations and tensions within these norms, in different phases of experimental drama and theatre.

Die essensie van Williams (1994:105), by uitstek 'n eksponent van die Modernistiese program, se uitgangspunte word hier doelbewus as illustrasie gebruik: dit dui enersyds op die Modernistiese prosedure om *vorm* en *struktuur* na te strewe, "to push past the fixed forms in the only way that is possible, by trying to understand their intricate and diverse formations, and

---

[5] Onder véél meer: Graff (1982), Constantinidis (1989) en Chabot (1991).

then to see, through and beyond them, the elements of new dynamic formations". Die Modernisme se epistemologiese ideaal om duidelike teoretiese skeidslyne te trek, onthul, andersyds, 'n vereenvoudigde beskouing van die kulturele krisis[6]. Dit is 'n beskouing wat nie ruimte laat nie vir die moontlikheid dat sistematiese kennis en logiese oplossings nie altyd haalbaar is nie (McHale, 1987:25).

Culler (1982:219-220) laat hom soos volg oor hierdie werkwyse uit:

> The scientific ambitions of structuralists are exposed as impossible dreams by deconstructive analyses, which put in question the binary opposition through which structuralists describe and master cultural productions.

Die oorspronklike vraag in hierdie bespreking, naamlik of die Postmodernisme ook die vernaamste aksentverplasings binne die Modernistiese drama/teater in aanmerking behoort te neem, word deels beantwoord deur McHale (1987:8) se siening dat *epistemologie* en

---

6 Sien Williams (1994:163 e.v.).

ontologie onderskeidelik as die dominantste eienskappe van Modernistiese en Postmodernistiese fiksie beskou kan word. McHale sluit gevolglik aan by Featherstone (1991:7) wat die Postmodernisme tegelyk as 'n nuwe sintese van kuns en die spesifieke kultuur binne Postmoderniteit beskou.

Terwyl Williams (1994:84), as Modernis, dus 'n soort metabletiese strewe openbaar om die "string of variations and tensions within [...] different phases of experimental drama and theatre" te bepaal, sal 'n Postmodernis, om weer by Featherstone (1991:7) aan te sluit, eerder nagaan wanneer "a term defined oppositionally to, and feeding off, an established term start to signify something substantially different". Derhalwe is die tendens waarna Brown (1992:585) verwys, naamlik om Modernistiese drama/teater aan die hand van Postmodernistiese uitgangspunte te herwaardeer, nie so vergesog as wat dit mag klink nie. Om hierdie aanname te kwantifiseer kan 'n gedeelte van Brink (1986:28) se resensie van Pieter Fourie se *Ek, Anna van Wyk* (1986) as illustrasie dien:

> In dié soort struktuur, waar die stuk na homself kyk terwyl hy gespeel ("gespieël", sou Pirandello sê!) word,

> ontgin Fourie op opwindende wyse die jongste ontwikkelinge van die postmodernistiese teater wat Angel-Saksiese gehore algaande sedert o.a. Miller se *After the fall* leer ken het.
>
> Die uitgangspunt is: as mens met marionette werk, moet die toue sigbaar wees; jy moenie mense probeer om die bos lei deur hulle te laat dink dis "regtig waar" nie; en as jy met akteurs werk, dan moet hulle spéél.

Aangesien ons weet dat Brecht reeds "die toue sigbaar" gemaak en Pirandello en andere die spieëltegniek gebruik het nog voor enigiemand van die begrip Postmodernisme gehoor het, is dit eweneens duidelik dat Brink kenmerkend Postmodernistiese tegnieke retrospektief kan insien, maar dan vanuit 'n nuwe perspektief: vir die Postmodernisme gaan dit nie soseer oor die tegnieke *per se* nie, dit gaan véél eerder oor die aanwending van - enige! - tegnieke om die veranderende verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid te determineer.

Om te herwaardeer, beteken uiteraard om weer te kyk, om opnuut bestekopname te doen. In metaforiese terme gestel: die erts moet weer én weer gesif word aangesien eertydse metodes nie noodwendig adekwaat was om al die edelgesteentes te herken en daarop beslag te lê nie. Daarom sluit Calinescu (1991:156 e.v.) se rekenskap van die eietydse klem op pluralisme aan by die Postmodernistiese uitgangspunt om, op 'n eklektiese wyse, spesifieke Modernistiese aspekte uit te sonder en eens gemarginaliseerde onderwerpe te beklemtoon. Moderniste se besware teen die Postmodernisme se lukrake, eklektiese werkwyse onthul gevolglik hulle geloof in die wetenskaplike[7], taksonomiese rede, die meestervertelling wat, volgens Smart (1990:73), ons sal toelaat "to see things for what they really are" sodra "sufficient scales have fallen from our eyes or sufficient connections have been made".

In teenstelling met die sistematiese werkwyse van die Modernisme, is die Postmodernisme, as 'n vorm van estetiese kannibalisme, volgens Hambidge (1995:23) dus "deurentyd besig met 'n vorm van kritiek". Om te kan kritiseer, moet die Postmodernistiese teks nie net van die primêre teks bewus wees nie, maar ook van homself.

---

[7] Sien Van der Westhuizen (1997a).

Daarom dui McHale (1987:26) daarop dat hierdie graad van selfbewustheid alreeds die metafiksionele, selfrefleksiewe aard van die Postmodernistiese werkwyse onthul.

Enige sprake van 'n Postmodernistiese drama/teater, dit wil sê die moontlikheid dat só 'n drama- en teatervorm inderdaad bestaan, behoort gevolglik nagegaan te word teen die agtergrond van verskuiwende perspektiewe ten opsigte van fiksionaliteit en werklikheid in die drama/teater die afgelope dekades.

3. Fiksionaliteit en werklikheid in die drama/teater

Uit Smiley (1987) en Hansen (1987) se bydraes kan 'n mens die uitgangspunt dat kuns oor die potensiaal beskik om verskillende fasette van die werklikheid af te spieël, soos volg saamvat:

By die Griekse[8] drama/teater neem dramaturge soos Aeschylus, Sophocles en Europides die spieëlbeeldmetafoor in diens om tragedies oor geskiedkundige stories en mites, wat aan almal bekend was, so getrou

---

[8] Sien ook: Van Rensburg (1973), *'n Oorsig van die oud-Griekse letterkunde.*

moontlik voor te stel. Daarbenewens dui Aristoteles in 350 v.C. in sy *Poetics* daarop dat die beste toneelstukke positiewe menslike verandering vooropstel. Die ontwikkeling van die beskouing van kuns as spieël maak veral gedurende die Renaissance-tydperk groot opgang met die instelling van professionele toneelgeselskappe (soos die *Commedia Dell'arte* in Italië) en dramaturge (soos Shakespeare in Engeland) wat verskillende aspekte van menslike gedrag/denke soos nooit tevore nie voorstel. Hierna ondergaan die idee van kuns as 'n spieël van die werklikheid interessante omwentelings tydens die hoogtepunt van die sogenaamde moderne drama/teater, dit wil sê ongeveer vanaf 1870 tot 1930. Die verskuiwende persepsies van hierdie tyd kulmineer in bewegings soos die Realisme, Naturalisme, Antirealisme, Simbolisme, Dadaïsme en Surrealisme in hoofsaaklik Frankryk, asook Ekspressionisme in Duitsland en op soortgelyke wyse die Futurisme in Italië.

In 'n insiggewende artikel, getiteld *Spieël, kamer van spieëls*, dui Viljoen (1988:353) aan hoe die natuur, soos die objek van die nabootsing gewoonlik genoem word, op verskillende wyses opgevat kan word: as floute afskaduwing van die Wese (Plato); as die statistiese gemiddelde van verskillende eksemplare; as juis die tipiese of die algemene en nie die

indiwiduele nie (Aristoteles); as slegs die mooi en stigtelike fasette van die natuur; as die natuur soos dit behoort te wees; as 'n samestelling van die mooiste trekke van verskillende individue; of as die prominente, breë aspekte van die innerlike of uiterlike wêreld.

Die wyse waarop aspekte van die werklikheid in die drama/teater aan lesers/toeskouers voorgestel word, is gevolglik deurentyd aan aanpassings onderhewig. Uit Plato[9] se primordiale beskouing van kuns as 'n spieël van die werklikheid, waarby ook eietydse teoretici soos Ferguson (1988), Viljoen (1988) en Holder (1989) hulle op uiteenlopende wyses aansluit, het daar, om mee op te som, oor die eeue heen 'n reeks moontlike toepassings geartikuleer: kuns is 'n spieël van die mens se geskiedenis en die mitologie (Aeschylus); kuns is 'n spieël van die mens se denke (Renaissance); kuns is 'n spieël van die mens se verborgenhede (Realisme); ensovoorts[10]. Dít wat in spieëls weerkaats word, verskil dus heelwat van tydperk tot tydperk.

---

9 Sien Van Rensburg (1973): *'n Oorsig van die oud-Griekse letterkunde.*

10 Sien, onder meer, die volgende bronne oor die ontwikkeling van die drama/teater: Styan (1981a, b & c), Hunningher (1983), Brockett (1987), Hansen (1987), Smiley (1987).

3.1 Die rol van vervreemding ten opsigte van werklikheid en fiksionaliteit in die Modernistiese drama/teater

> Alienating devices can change their function, as Brecht's big plays come to convey a very different message from the one they were planned to carry. *Galileo* becomes a defence of sceptical human reason against imposed systems of thought; *Ui* a blasting attack on the banal irrationality which can lead in certain circumstances to psychopathic government. Such works i. other words are continually shifting in relation to our times; they are still in motion.
>
> Willet & Manheim (1994:xxxii)

Smiley (1987:317-319) verwys na die opkoms van denkskole/bewegings vroeg hierdie eeu onder die invloed van die Modernisme van die laat negentiende en vroeë twintigste eeu. Hiervan is die Futurisme (hoofsaaklik in Italië), Surrealisme (Frankryk) en Ekspressionisme (Duitsland) belangrike eksponente. Uit hierdie denkskole artikuleer die eksperimentele gees in die drama/teater van die 1920's, gevolg - sedert

1930 - deur die bewussyn vir sosiale kwessies. Ná die ontwrigting van die Tweede Wêreldoorlog (1939-1944) verander die bewussyn weer eens en lui dit stelselmatig vanaf 1950 die era van die ontnugterde, siniese, moderne mens in wat sy/haar eksistensiële krisis, onder andere, in die Absurde drama/teater uitbeeld.

Die twintigste eeu, wat dus deur 'n hele aantal filosofiese denkrigtings gekenmerk word, lewer 'n legio dramas/verhoogstukke van formaat op, onder meer die volgende:

Luigi Pirandello se beroemde *Six Characters in Search of an Author* (1921), *Henry IV* (1922) en *So It Is If You Think So (1917);*

Brecht se *Mother Courage* (1941) en *The Threepenny Opera* (1928) - 'n adaptasie van die sewentiende-eeuse Engelse stuk *The Beggar's Opera;*

Ionesco se *La Cantatrice Chauve* (1950);

Samuel Beckett se *Waiting for Godot* (1955); en

Genet se *The Maids* (1957).

Al hierdie stukke ontgin, tot 'n meerdere of mindere mate, die beginsel van vervreemding. Uit verskeie teoretiese bydraes wat oor die eksperimentele aard van die Modernistiese drama/teater onderneem is, waaronder dié van Gaggi (1979) en Shank (1982), is dit duidelik dat twintigste-eeuse eksperimentering met vervreemdingskunsgrepe in die drama/teater hoofsaaklik in twee hoofstrome artikuleer:

(1) Die strewe na die *bevestiging* van die gaping tussen fiksionaliteit en werklikheid. Die hoofoogmerk van die tipe drama/teater wat uit só 'n benadering voortspruit, is sosiale/ideologiese verandering.

(2) Die strewe na die *opheffing* van die gaping tussen fiksionaliteit en werklikheid. Die hoofoogmerk van die tipe drama/teater wat uit só 'n benadering voortspruit, is estetiese ervaring teen die agtergrond van 'n samelewing se spesifieke omstandigheid/bewussyn.

Shank (1982:49) dui tereg aan dat hierdie hoofstroombenaderings, vanweë die drama/teater se topologiese aard, op 'n eklektiese wyse na verskillende tipes eksperimentele drama en, veral, teater uitgebrei het.

'n Onpatroonmatige vermenging van vervreemdingstegnieke by sowel die dramateks as die opvoering kan dus nagespeur word. Tog kan hierdie tipe werke meestal na een van die twee hoofstroombenaderings herlei word.

Die beginsel van vervreemding skep gevolglik nie alleenlik die vernaamste variasie op die Realisme en uitvloeisels soos die Naturalisme nie, dit word boonop dié gemeenskaplike kunsgreep in die oorkoepelende (breedweg só genoem) eksperimentele drama/teater. Dit is interessant om daarop te let dat verskeie dramaturge/regisseurs reeds sedert die aanvang van die negentiende eeu vervreemding tot 'n mate in diens neem, maar dit is eers Brecht wat dit werklik só benoem, waarmee die teaterwêreld as't ware formeel by die dominantste literêre strominge van die tyd (waaronder die Russiese Formalisme) aansluit.

3.1.1 Bevestiging van die gaping tussen fiksionaliteit en werklikheid: Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (1957) se beskouing van die verhouding tussen kuns en werklikheid vind neerslag in sy *verfremdungseffekt* wat, volgens Elam (1980:18, 76), 'n

uitvloeisel is van die Russiese Formaliste se kunsgreep *aktualisace* (oftewel *ostranenie*[11]). Die wesenskenmerke van *ostranenie* oorvleuel soveel met dié van *aktualisace* dat dit in werklikheid eerder as 'n uitbreiding daarop gesien moet word. Vir Brecht is vervreemding 'n manier om die gaping tussen kuns en lewe te verduidelik en nie om só 'n gaping te skep nie. Gaggi (1979:42 e.v.) dui in hierdie verband aan waarom Brecht se *verfremdungseffekt* so radikaal is. Brecht gebruik vervreemding sodat die toeskouers nie alleenlik bewus gemaak word oor dit wat/waaraan hulle dink nie, maar ook hoe hulle oor hulleself en die werklikheid dink.

Die vernaamste nuanseverskil in die proses van - vooropstelling ten opsigte van *aktualisace* en Brecht se *verfremdungseffekt* is moontlik geleë in Brecht se omraming ("framing") van dele van die opvoering. Hiervolgens word die element aan die toppunt van die hiërargiese struktuur (met ander woorde die uitgeligte of geaksentueerde toneel op 'n gegewe oomblik) op 'n eksplisiete wyse aangedui as 'n gebeurtenis wat plaasvind. Dit volg dus dat die toneel nie alleenlik

---

11 Sien oor die Russiese Formaliste se nosie van vervreemding/*ostranenie*: Erlich (1965:90), Lemon & Reis (1965:100), Jameson (1972:52), Bann & Bowlt (1973:10), Hawkes (1977:69), Steiner (1984:20), Bakhtin & Medvedev (1985:66).

die gehoor se aandag trek deur die proses van vooropstelling nie, dit word ook aan die gehoor duidelik gemaak wanneer en hoe die fokus van een toneel/gebeurtenis na 'n volgende verskuif. 'n Tipiese voorbeeld in hierdie verband is Brecht se gebruik van epiese kommentaar, byvoorbeeld deur die tussenkoms van 'n akteur wat eenkant staan en die gebeure aan die toeskouers beskryf. Elam (1980:18) noem ook bewegings in stadige aksie, vriesposes en onverwagte veranderings in die beligting as voorbeelde van hierdie vervreemdingstegniek.

Brecht (1957) onderskei voorts tussen epiese en dramatiese literatuur waarvolgens epiese diskoers die *volledige verlede* en dramatiese diskoers die *volledige hede* respektiewelik verteenwoordig. Dit was juis hierdie ontdekking wat Brecht daartoe genoop het om die opvoering binne die raamwerk van 'n historiese verlede te plaas en nie binne 'n hede wat van opvoering na opvoering verskil nie. Volgens Gaggi (1979) het dit die weg gebaan vir Brecht se besondere toepassing van die vooropstellingstegniek waarvolgens sekere aspekte binne die opvoering letterlik van hulle gekodifiseerde funksies gedistansieer word. Die tussenkoms van 'n akteur wat eenkant staan en die

gebeure aan die toeskouers beskryf[12], laat byvoorbeeld die toeskouer se emosionele betrokkenheid by die karakters verdwyn. Dit sluit aan by Brecht se strewe om, deur middel van vervreemding, *die gaping tussen kuns en lewe te verduidelik* en nie om só 'n gaping te skep nie. Sodoende doen Brecht 'n oproep op die toeskouer se intellektuele vermoëns om die argument/vertelling - eerder as om die illusie van die voorstelling soos by Aristoteliaanse drama/teater - te skep[13].

Alhoewel Brecht en Pirandello volgens Gaggi (1979:42 e.v.) in die moderne gees van selfkritiek soortgelyke vrae oor die verhouding tussen kuns en lewe gevra het, verteenwoordig hulle antwoorde opponerende pole.

3.1.2 Opheffing van die gaping tussen fiksionaliteit en werklikheid: Luigi Pirandello

Uit Gaggi (1979) se insiggewende artikel "Brecht, Pirandello, and two traditions of self-critical art"

---

12 Vergelyk Smiley (1987:302) in hierdie verband.

13 Sien ook Elam (1980:87) oor die toeskouer se kompetensie, naamlik "the ability to recognize the performance *as such*".

blyk dit duidelik dat Brecht en Pirandello (moontlik die twee belangrikste dramaturge in die tydperk tussen die twee wêreldoorloë) verskillende tipes raamvorming gebruik het om hulle onderskeie oogmerke in die teater te bereik.

Raamvorming geskied by Pirandello deur middel van sy beroemde gebruik van die toneel-binne-'n-toneel-kunsgreep, soos byvoorbeeld in *Tonight We Improvise* (1955), wat in Amerika 'n integrale deel van die Living Theatre se opvoeringsrepertoire is (Shank, 1982:10 e.v.). Volgens Spivack (1989:195) kan die oorsprong van die toneel-binne-'n-toneel sover terug as die Klassieke tydperk aangetref word, toe dit hoofsaaklik aangewend is om morele kwessies te aksentueer. Hoewel Shakespeare ook die toneel-binne-'n-toneel as 'n vervreemdingstegniek gebruik, word Pirandello as die eerste dramaturg beskou wat dit aanwend om die verhouding tussen kuns en werklikheid te problematiseer.

Soos by Brecht se epiese kommentaar, verskaf die toneel-binne-'n-toneel by Pirandello belangrike inligting oor die aard van die drama/opvoering. Die wesenlike verskil ten opsigte van raamvorming in die proses van selfkritiek lê vir Pirandello daarin dat

die skeidslyn tussen fiksionaliteit en werklikheid so ver moontlik opgehef moet word. Iemand wat byvoorbeeld die ouditorium sou binnestap terwyl Pirandello se beroemde *Six Characters in Search of an Author* (1921) aan die gang was, sou maklik kon dink dat dit 'n (regte) repetisie is. Synde omraming teen hierdie tyd reeds 'n gevestigde drama- en teaterpraktyk geword het, is dit voor-die-hand-liggend dat die oorspronklike praktyk as't ware uitgebrei (en selfs vervorm) sal word om in veranderende smake en behoeftes te voorsien. Hiervan is die Squat Theatre in New York 'n goeie eietydse voorbeeld (Shank, 1982:7, 158, 183). Die Squat Theatre, só genoem omdat die akteurs hulle opvoerings op die grondverdiepings van die geboue hou waar hulle bly, sodat verbygangers op die sypaadjies dus ook toeskouers word, streef daarna om die karakter-akteur-relasie binne die omramingstegniek tot só 'n mate te vervleg dat werklike gebeure 'n fiksionele dimensie verkry, terwyl die fiksionele gebeurtenisse 'n werklikheidsdimensie aanneem.

Ten spyte van groot ooreenkomste in hulle werk, is daar een belangrike verskil tussen Brecht en Pirandello se uitgangspunte: vir Brecht is die opvoering bloot 'n opvoering en daarom moet dit, as sodanig, deur die toeskouers ingesien word. Die

opvoering, en kuns in die algemeen, is dus nie iets wat die werklike lewe so na as moontlik wil simuleer/naboots nie. Vir Pirandello, daarenteen, is die opvoering 'n entiteit wat toeskouers insluit. Daarom word nie net die opvoering *per se* in 'n fiksionele raam geplaas nie, maar die hele ouditorium. Pirandello absorbeer dus aspekte van die werklikheid in sy werk/fiksionaliteit, terwyl Brecht 'n duidelike onderskeid tussen sy werk/fiksionaliteit en die werklikheid vereis.

3.2 Werklikheid en fiksionaliteit in die Postmodernistiese drama/teater

> In the light of literary history, as has been shown, self-reflecting art is not unique to the twentieth-century novel. Its forms, however, do change with the *conventions of the genre and of the time*, conventions which *challenge and parody* [*eie kursivering*].
>
> Hutcheon (1984:45)

Waar belangrike verteenwoordigers binne die Modernistiese drama/teater dus 'n hoë premie op die rol van vervreemding plaas om, sodoende, te probeer aandui hoe werklikheid en fiksionaliteit as aparte sisteme figureer, val die aksent by die Postmodernistiese drama/teater eerder op die feit dat die skeidslyn tussen werklikheid en fiksionaliteit prekêr en arbitrêr is. Hierdie beskouing, wat in drama- en teaterterme[14] moontlik die eerste keer tot 'n mate deur Pirandello se *Six Characters in Search of an Author* (1921) gekonseptualiseer is, word nie soseer op estetiese vlak deur nuwe tegnieke uitgedruk nie, maar eerder deur 'n nuwe toepassing van bestaande tegnieke. Hutcheon (1988:140) en Hambidge (1995:40) dui in hierdie verband aan dat Modernistiese tegnieke teen hulleself ingespan word en dat dit sodoende gedekonstrueer word om die beperkings daarvan uit te wys. Om die verydelde verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit te illustreer, doen die Postmodernistiese drama/teater gevolglik afstand van die Modernisme se elitistiese, isolasionistiese en beperkende beskouing dat daar duidelike skeidslyne bestaan.

---

[14] Cro (1989:51) is van mening dat Pirandello se gebruik van die toneel-binne-'n-toneel-kunsgreep in *Six Characters in Search of an Author* (1921) deur Cervantes se roman *Don Quijote* (1605) geïnspireer is.

Pirandello was natuurlik nie die eerste dramaturg wat spesifiek op die aard van die teater, dit wil sê die verhouding tussen toeskouers (as agente van die werklikheid) en akteurs (as verteenwoordigers van fiksionele karakters) gefokus het nie. Die siening van die opvoering as 'n "aesthetical demonstration of a certain utopian concept of theatre in relation to real life," aldus Schmid en Van Kesteren (1984:235), word, onder meer, reeds gedekonstrueer deur André Antoine se konsep van *théâtre libre*, Piscator se *théâtre engagé* en Nikolaj Evreinov se drama *The Merry Death* (1909). Veral Piscator se bydrae is in hierdie opsig belangrik. Wanneer hy wel 'n verhoog gebruik het, het hy dikwels van filmmateriaal gebruik gemaak, byvoorbeeld om tydspronge te vergestalt. Piscator se bekende, dog ongewone bydrae ten opsigte van die toeskouer-akteur-relasie is sprekend van 'n eksperimentele benadering wat konvensionele grense oorskry. Styan (1981b:130) som dit soos volg op:

> Piscator believed that there could be no theatre without an audience, which should be the centre of the actor's attention. In spite of Stanislavsky, in spite of the development of realism and the creation of the "fourth wall", the

> actor could never be truly natural on stage - he must always speak more loudly than in life, [...] not to be masked by another actor, and so on.

Pirandello se belangrikheid, volgens Gaggi (1979), is geleë in die feit dat hy nie bloot die verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid problematiseer nie, maar boonop aandui dat dit moeilik is om te besluit waar die een begin en die ander ophou.

3.2.1 Verdwyning van tradisionele skeidslyne by die Postmodernistiese drama/teater

Die Postmodernistiese drama/teater se modus om tradisionele skeidslyne te laat verdwyn, geskied op veelerlei vlakke. In terme van karakterisering word geslagsrolle, byvoorbeeld, dikwels omgeruil om op die komplekse relasie tussen werklikheid en illusie te dui. In Genet se *The Maids* (1957) word jong seuns byvoorbeeld gebruik om die rolle van vroue te vertolk. Esslin (1961:146-147) verwys ook na 'n toneel in *The Maids* waar een van die diensmeisies die meesteres personifieer. Dié toneel word gekenmerk deur 'n getart

en uitlokking deur albei die karakters wat uiteindelik op 'n onderlinge konfrontasie uitloop. Aan die einde van die toneel klap die diensmeisie haar "meesteres". Met die skielike lui van die klok word die "meesteres" egter ontmasker as maar net nog 'n diensmeisie. Op sigself vergestalt dit sowel die diensmeisies se nydigheid/haat as bewondering wat hulle teenoor hul mooier en jonger meesteres koester. Maar op 'n ander vlak is die diensmeisies nou aan mekaar verbind vanweë die spieëlbeelde van hul liefde-haat-verhouding. Die diensmeisie Claire sê dan ook in 'n stadium:

> I'm sick of seeing my image thrown back
> at me by a mirror, like a bad smell.
> You're my bad smell.
>
> (Aangehaal in Esslin, 1961.)

Vir die doeleindes van hierdie bespreking word spesifiek gekonsentreer op daardie aspekte wat, as 'n aanloop tot 'n bespreking van die parodie en pastiche, die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit verder kompliseer:

(1) Feit en fiksie

Culler (1982:105-106) en Hutcheon (1988:61) dui op die Postmodernisme se gebruik om paradokse te skep. Dit kom kortliks daarop neer dat basiese "feite" gepostuleer word, waarna dit weer afgebreek word. Die gebruik om dít wat as feite aanvaar word te fiksionaliseer of selfs af te breek, illustreer 'n ander feit, naamlik dat die waarheid ook leuens of halwe waarhede inkorporeer.

Dit is veral sogenaamde feite oor die geskiedenis wat deurloop. Synde die geskiedenis ook op die interpretasie van tekste berus, is daar altyd ruimte vir wanopvattings. In Joseph Brodsky se *Marbles* (1990) is die spesifieke historiese tydperk waarin die drama byvoorbeeld afspeel, naamlik die Romeinse era, deurspek met tegnologiese toerusting uit die twintigste-eeuse eeu. Binne die Modernistiese drama/teater, daarenteen, strook die aanbod van historiese "feite" merendeels met heersende persepsies daaroor. Hiervan is die weergawes van die Afrikaner se geskiedenis in André P. Brink (1997) se *Die jogger*[15] en Deon Opperman (1996) se *Donkerland*[16] goeie

---

[15] Sien Van der Westhuizen (1997d).

voorbeelde.

(2) Letterkunde/kuns en literêre teorie

Volgens Hutcheon (1988:127) is dit 'n kenmerkend Postmodernistiese prosedure dat letterkunde en literêre teorie volledig deur mekaar opgeneem word. "As letterkunde reeds literêre teorie in aksie is," skryf Hambidge (1995:41), "kan literêre teorie seker ook letterkundig benader word."

Die insluiting van teorie by die Postmodernistiese drama/teater het verreikende implikasies ten opsigte van die enkoderingsproses. Dit lei nie bloot tot die verdwyning van duidelike onderskeidings nie, dit signifeer boonop die ineenstrengeling van uiteenlopende kulturele praktyke en opvoeringstyle (Brockett, 1987:728). Die insluiting van teorie antisipeer dus as't ware 'n eklektiese prosedure wat dikwels selfs ander tekste (ook buite konteks) oproep sodat die leser/toeskouer nooit werklik 'n houvas op die meerduidige proses van be-tekenis kan verkry nie. Enkodering in die Postmodernistiese drama/teater word gevolglik 'n toonbeeld van die werking van

---

16 Sien Van der Westhuizen (1997c).

dekonstruksie: dit behels die volkome aftakeling van gevestigde opvattings en tradisies en die konstruksie van alternatiewe werklikhede. Die sogenaamde "nuwe kritiese teorie" waarna Graff (1982) en Rabkin (1968) verwys, sluit gevolglik die praktiese neerslag daarvan by die Postmodernistiese drama/teater in. In Rabkin (1968:46) se woorde het die "crucial theoretical questions raised by current theory - questions of textuality, intertextuality, demystification, hermeneutics - have profound implications for the study of theatre".

Die verband(e) tussen dekonstruksie en Postmodernisme vorm derhalwe 'n soort gemeenplaas wat by die drama/-teater in 'n "ander" praktyk kulmineer. Drama- en teaterteoretici soos Constantinidis (1989:36) en Hoffmeister (1987:424) dui aan hoe teorie en praktyk by die Postmodernistiese drama/teater met mekaar vervleg is; dermate dat die onderskeid daartussen grootliks opgehef word. Die doel van hierdie prosedure is hoofsaaklik om die bewussyn van outoritêre stemme in die drama/teater te ondermyn. Sodoende vind die neerslag van (literêre) teorie in die drama/teater, in Rabkin (1968:48) se woorde, 'n gemeenskaplike "focus on questions of reference and signification which challenge and destabilize traditional categories of

knowledge and meaning".

3.2.2 Destruktureringsprogram van die Postmodernistiese drama/-teater

Na aanleiding van die Postmodernistiese drama/teater se aanwending van literêre teorie, meer spesifiek sekere aspekte van die dekonstruksie, poneer Hoffmeister (1987:425) ses destruktureringstipes uit Handke se *Die Unvernünftigen sterben aus* (1973), Strauß se *Groß und klein* (1978) en Bernhard se *Vor dem Ruhestand* (1979), maar voeg by dat haar bevindinge aan die hand van enige Postmodernistiese teks nagegaan kan word. Hierdie destruktureringprinsipes is soos volg:

(1) Verband tussen karakters en hulle handeling

Die Postmodernistiese karakter se ervarings en/of handelinge hou stelselmatig op om enige sinvolle verbande met mekaar te vertoon, dermate dat alle plotkonstruksies wankelrig raak. Die omgekeerde toekenning van gedragspatrone aan mans en vrouens aan die einde van O'Neill se *Mourning Becomes Electra* (1929) is 'n voorbeeld van die stroping van

strukturele beginsels wat die karakter en sy/haar ervaring tradisioneel aan mekaar verbind. In Charles Fourie se *Die eend* (1994:71) kruip die karakters in 'n stadium in byekorfhuisies en bloekomboomtoppe vir mekaar weg, sonder dat hierdie handeling duidelik gemotiveer is.

(2) Kansellering van rolle:

Uit die Postmodernistiese hoofkarakters vloei verskillende eksperimentele rolle voort. Hierdie bykomende rolle word telkens met 'n nuwe stel besonderhede en/of agtergrondsgegewens aangevul sodat elke vroeëre rol as't ware gekanselleer word. Hierdie soort rolverwisseling kan in bepaalde opsigte by Janneman se transponering in Tsjechof in Charles Fourie se *Die eend* (1994) aangetref word. Daarteenoor is bykomende rolle by die Modernistiese drama/teater aanvullend tot die oorspronklike rol. Só verstrek Frikkie en Soekie se ma-en-pa-speletjies in Reza de Wet se *Diepe grond* (1986) inligting oor hul eie rolle, eerder as om nuwe rolle met nuwe besonderhede tot stand te bring.

(3) Verlede:

Hoewel die verlede en die menslike geheue temas is in die Postmodernistiese drama/teater, word dit gaandeweg duidelik dat die karakters self geen verlede het nie. Hulle betrek weliswaar die nosie van die verlede; tog kan geen sinvolle verlede aan die karakters toegeken word nie. In Brodsky se *Marbles* (1990:39) bestempel Publius die lewe byvoorbeeld as 'n gewoonte/gier ("a habit") wat stellig in die eerste plaas onnodig was en derhalwe geen sinvolle historiese regverdiging kan hê nie.

(4) Politiek:

Die byhaal van politieke temas is 'n belangrike destruktureringsprinsipe. Hoewel die Postmodernistiese drama/teater dus telkens uitwys na herkenbare politieke en sosiale werklikhede, geskied hierdie proses op só 'n wyse dat dit geen sinvolle bydrae tot die stuk lewer nie. In Hoffmeister (1987:426) se woorde word politiek (en ander ernstige aangeleenthede) bloot 'n "mode of quotation". Die karakter Anna Omo, in *Die eend* van Charles Fourie (1994:56), is 'n goeie voorbeeld van hierdie benadering:

ANNA OMO: Jou pa en sy rassisme wil ook nie end kry nie. Die man moet begin besef ons leef in 'n nuwe Suid-Afrika. My agent het my juis gevra of ek nie wil deelhê aan 'n advertensie vir vrede nie.

(5) Satire:

Ernstige aktuele kwessies word dikwels by die Postmodernistiese drama/teater in lagwekkende onderwerpe getransformeer. Volgens Hoffmeister (1987:426) dien hierdie aspek min of meer dieselfde funksie as die onsamehangende byhaal van politieke temas, naamlik die skepping van die karakters se eie wêreld/praktyk wat duidelik nie met dié van die werklike/sosiale wêreld korrespondeer nie. Dit is ook nie satire in die tradisionele sin van die woord nie, aangesien daar nie 'n alternatiewe siening vanaf toeskouerkant gerealiseer kan word nie. 'n Mens sou enersyds vir karakters kon lag wat blykbaar geen besef van die sosiale implikasies van hul eie gedrag het nie, maar andersyds volkome van hulself bewus is. Hierdie karakters word as't ware "absorbed in the sequences of deconstructive play". Die estetiese oorweging wat hier geld, hou verband met 'n akkurate refleksie van die verbruikersgeoriënteerde samelewing, die "infinite self-enclosure

of commodity capitalism". Die ironie is dat hierdie refleksie, as gevolg van die wyse waarop betekenisproduksie in die Postmodernistiese teater geskied, 'n belangrike teatrale voorwaarde kanselleer: die toeskouer se verwagting van 'n kritiese perspektief. In *Die eend* van Charles Fourie (1994:57) is Anna Omo die verpersoonliking van die Postmodernistiese benadering om die leser/toeskouer soms doelbewus van sy/haar verwagting van 'n kritiese perspektief te laat afstand doen:

> My seun is 'n groot kunstenaar, broer.
> Hy moet net leer om in sy ma se
> voetstappe te volg en die pad boontoe
> sal vir hom ge-Corobrik word.

(6) Byhaal van ouer letterkunde:

Direkte aanhalings uit ouer letterkunde en/of verwysings daarna is nog 'n wyse waarop die verlede gefiksionaliseer word in die Postmodernistiese drama/-teater. Die oogmerk daarmee is om die toeskouer se geheue te beproef en die kollektiewe aard van kultuur aan bod te stel. Anders as by die Modernisme word hierdie aanhalings/verwysings nooit gekontekstualiseer nie en word dit as totaal irrelevant afgemaak sodat

die toeskouer se verwagting van 'n kritiese perspektief weer eens nie realiseer nie. Aan die begin van Baz Luhrmann se 1997-filmweergawe van William Shakespeare se *Romeo and Juliet* (1597) verskyn daar byvoorbeeld 'n flitsbeeld van 'n toneel uit 'n ander film, *Lethal Weapon*, waar die akteur Mel Gibson 'n vuurwapen dreigend teen iemand se kop rig. Die grootste gedeelte van die bronteks se proloog word deur 'n televisie-aanbieder aan die kyker/toeskouer oorgedra, terwyl toepaslike beelde deurentyd (soos by 'n televisienuusprogram) geflits word. Die passasie "where civil blood makes civil hands unclean" in die oerteks word, byvoorbeeld, gesupplementeer deur beelde van gewapende soldate, polisiemanne en -motors met loeiende sirenes wat op volle vaart deur stadsverkeer voortsnel.

Om voorlopig te konkludeer kan 'n mens aansluit by Hoffmeister (1987:427) se mening dat betekenisloosheid aanvanklik 'n aanloklike idee binne die Modernistiese diskoers was, aangesien die moontlikheid van betekenis alreeds daardeur geïmpliseer word. Volgens Hoffmeister (1987:427) word die ontkenning van nie-betekenis ("unmeaning") by die Postmodernistiese drama/teater egter net so belangrik, of onbelangrik, as die ontkenning van betekenis.

Uit Hoffmeister (1987) se destruktureringsprinsipes blyk dit duidelik dat die tradisionele beskouing van die teater as 'n laboratorium aangepas moet word, aangesien die aftakelingsproses/destruksie wat deur die dekonstruksie vooropgestel word, eerder aan 'n kap-en-sny-winkel herinner waar die onderdele nie noodwendig weer in hulle oorspronklike posisies gemonteer word nie.

3.2.3 Selfrefleksiwiteit in die Postmodernistiese drama/teater

Die Postmodernisme se werkwyse om die werklikheid te fiksionaliseer en tyd in sogenaamde "ewige hedes"[17] te fragmenteer, staan in kontras met Brecht, as Modernis, se nosie van 'n "volledige verlede" en "volledige hede" wat die opvoering binne 'n historiese konteks plaas wat van een opvoering na die volgende dieselfde seinkarakter behou. Daardeur verkry die verlede, en by implikasie ook die geskiedenis, 'n dimensie van objektiwiteit wat duidelik van die "volledige hede" onderskei word.

---

[17] Sien hieroor: Jameson (1984a:15).

Die wyse hoe metafiksionaliteit by die Postmodernistiese drama/teater aan bod kom, is daarom om verskeie redes interessant. McHale (1987:125) is byvoorbeeld van mening dat *mise-en-abyme* by die Postmodernisme 'n nuttige meganisme is waardeur die logika van die strukturele hiërargie ontwrig kan word. In hierdie opsig is die inspieëling, oftewel inwaartse afspieëling, van verskillende vlakke (van die self) 'n belangrike doelwit van die dramatiese en teatrale proses. Dit is by uitstek 'n narsistiese prosedure wat die oneindige vermenigvuldiging van die mens se verskillende selwe nonselektief registreer.

Hoewel selfrefleksiewe kuns al sedert die vroegste tye beoefen word, blyk dit die geval te wees dat die hoë lading selfrefleksiwiteit in ons eietydse drama/teater 'n noodwendige uitvloeisel van sekere Postmodernistiese perspektiewe is. Verskeie teoretici[18] dui op hierdie feit, asook die belangrike funksie wat *mise-en-abyme* vervul in die selfrefleksiewe afspieëling van die drama/teater se linguistiese en tegniese meganismes.

---

[18] Hiervan is Burns (1972), Gaggi (1979), Shapiro (1981), Căpuşan (1984), Decr (1986) en Patsalides (1989) se bydraes, om net 'n paar te noem, 'n goeie voorbeeld.

Căpuşan (1984:101) se opmerking dat die werking van *mise-en-abyme* interessante dimensies by die opvoering aanneem, hou verband met die dualistiese aard van die drama/teater: dit is dié genre waarin die fiksionele wêreld van die geskrewe woord uiteindelik konkrete gestalte kry. Die wyse waarop taaltekens (waaronder die didaskalia en dialoog) in die ouditief-visuele wêreld van die teater verwerklik word, bepaal gevolglik ook die aard van selfrefleksiwiteit in die opvoering. Hoewel teoretici steeds in die dramaturg se selfrefleksiewe, intellektuele werkprosedures belangstel, verskuif die fokus toenemend na die regisseur, as interpreteerder van tekste, wat selfrefleksief moet besin oor sy/haar eie kritiese metode in die betekeningsproses. Dit geld veral die eksperimentele ingesteldheid van die twintigste eeu waar regisseurs nie meer van eklektiese benaderings wegskram nie en waar die literêre status van die drama ook in gedrang kom. Die intertekstuele verbande tussen tekste word blootgelê in 'n wederkerende proses waarin (oor)kruisbestuiwing dermate plaasvind dat dit dikwels feitlik onmoontlik is om te sê presies waar refleksiwiteit ophou en selfrefleksiwiteit begin (en andersom).

Hutcheon (1984:55) se beskouing van *mise-en-abyme*, naamlik dat dit 'n soort uitgebreide allegorie is, is

sekerlik die naaste wat 'n mens aan 'n beskrywing daarvan kan kom. Sy kwalifiseer haar siening dat *mise-en-abyme* die metafoor van kuns as spieëlbeeld onderlê, aan die hand van drie tipes *mises-en-abyme*:

(1) Die eerste tipe *mise-en-abyme* kom gewoonweg neer op kopiëring/duplisering waarin die afgespieëlde fragment 'n ooreenkoms met die geheel vertoon.

Hierdie metode van afspieëling word deur die mees konvensionele modus van representasie onderlê, naamlik dat aspekte van die fiksionele wêreld streng ooreenkomste met die werklikheid moet vertoon. Hierdie ooreenkomste is dus nie bloot herkenbaar vir die leser/toeskouer nie, dit roep onmiddellik 'n bepaalde voorkennis op. Met ander woorde: die drama/teater word beskou as 'n spieëlbeeld van die werklikheid, maar dan met 'n nadruklike skeidslyn tussen daardie illusie en die werklikheid wat dit reflekteer. Volgens McHale (1987:33) is só 'n benadering 'n uitvloeisel van die Klassieke logika wat deur drie modaliteite gerig word, te wete *noodsaaklikheid*, *moontlikheid* en *onmoontlikheid*. Die eerste modaliteit, naamlik noodsaaklikheid, word onderlê deur voorstellings uit die werklike wêreld terwyl die tweede en derde, naamlik moontlik-

heid en onmoontlikheid, nagegaan kan word teen die hipotetiese of asof-konstruksies van die fiksionele dramawêreld.

In André P. Brink se *Die jogger* (1997) is kolonel Kilian, byvoorbeeld, die afgespieëlde fragment wat 'n ooreenkoms met Suid-Afrika se bloedige verlede vertoon. Sodra sy spesifieke posisie en verbintenis met die regering aan die leser/toeskouer verduidelik is, word hy tegelyk 'n simbool en betekenaar van 'n sekere ideologiese konteks.

(2) Tweedens is daar die sogenaamde "aporistique" wat wesenlik daarop neerkom dat die afgespieëlde fragment die werk moet insluit waarin dit, op sigself, ingesluit is. Dit is veral van toepassing op metafiksie waar die besondere kode en/of werkwyse eksplisiet onthul kan word.

Hierdie toepassing van *mise-en-abyme* kan op verskeie vlakke plaasvind, maar in die drama/teater kom dit, meer eksplisiet as enige ander genre, veral by karakterisering voor. Die karakters lewer kommentaar oor sowel die stuk waarin hulle speel, as die karakter(s) wat hulle verteenwoordig. Terwyl Sarel I, die hoofkarakter in Fourie se *Die joiner* (1976),

byvoorbeeld die problematiek van die dramatiese situasie op homself verenig, tree Sarel II op as 'n ouditief-visuele verwerkliking van Sarel I se alter-ego. Aangesien Sarel I nooit verbaal op Sarel II reageer nie, is die laasgenoemde dus niks meer en niks minder nie as 'n eggo; 'n afgespieëlde komplement van die groter bestaanswêreld wat Sarel I op hom verenig.

Hierdie soort oorbrugging van verlede en hede, van werklikheid en illusie deur middel van transformerende karakterisering, het ook in die werk van Bartho Smit neerslag gevind. In *Christine* (1971) slaag Smit byvoorbeeld treffend daarin om die meerduidige - selfrefleksiewe - karakter, Christine, retrospektief en vooruitskouend in die Meisie te transformeer en as't ware die werklikheid en illusie van hul simultane bestaan sowel te jukstaponeer as te versoen.

(3) Derdens kan die afgespieëlde fragment herhaaldelik in homself afgespieël (en dus vermenigvuldig) word. In die afgespieëlde fragment is daar met ander woorde 'n volgende, kleiner afgespieëlde fragment, en so aan *ad infinitum*.

Hierdie tegniek word in Charles Fourie se *Die eend* (1994) toegepas om die fiksionele gebeure ook van binne die stuk selfrefleksief te betrag. Dit word moontlik gemaak deur Tsjechof, dramaturg van *The Sea Gull* (1896), as karakter in *Die eend* te laat reïnkarneer. As spookbeeld kom staan Tsjechof as't ware tussen die spieëls, dié van *The Sea Gull* en *Die eend*, om heen en weer daarop te reflekteer. Sodoende word die idee van 'n metafiksionele raamwerk gevestig en is dit uit die staanspoor duidelik dat die klem eerder op die proses as die eindresultaat is. *Die eend*, met sy fokus op die proses, illustreer gevolglik hoe tradisionele opvattings oor representasie gedekonstrueer kan word in 'n volkome narsistiese prosedure. Dit geld veral konvensionele opvattings oor die skepping van karakters wat mimetiese verbande met die werklikheid vertoon. Só kulmineer Konstantin, as oorspronklike karakter, se identiteitsverlies in Janneman se totale verlies aan die self en, meer nog, die oneindige duplisering van die beeld van die self. Sodoende manifesteer die ontologiese status van die Postmodernistiese metadrama/-opvoering in aspekte soos kritiek/kommentaar oor die stuk wat opgevoer word. Janneman se idees oor sy opvoering, asook Tsjechof se kommentaar op gebeure in *Die eend*, byvoorbeeld Katrien en Roy Ruiters se stuk "naturalisme" (bl. 65), is

voorbeelde hiervan.

Hierdie benadering sluit aan by Schlueter (1979:21) se stelling dat die metafiksionele karakter beskryf kan word as die dramatiese beliggaming van die enkele, meerduidige tema. Hierdie beskrywing is ook op Pirandello se karakters van toepassing. In *Henry IV* (1922) het 'n karakter nie slegs een fiktiewe rol nie; elkeen transformeer as't ware van hom-/haarself na 'n ander soos die verloop van gebeure verskuif vanaf die verre verlede tot die onlangse verlede tot die huidige. So, byvoorbeeld, beskik een van die karakters, Donna Matilda, oor vyf verskillende identiteite. Hierbenewens is elke karakter, naas 'n "werklike" fiktiewe karakter, ook nog met 'n ander fiktiewe karakter beklee. Aangesien die karakters dus verskillende rolle-binne-'n-rol vertolk, is 'n hoë graad van selfrefleksiwiteit 'n noodwendigheid.

Dis veral die derde toepassing van *mise-en-abyme* waardeur die Postmodernistiese drama/teater spreekwoordelik sy voete vind. Deur die besondere wyse waarop selfrefleksiwiteit in hierdie soort tekste neerslag vind, word 'n oneindige proses van wêreldskepping gegenereer. Dit is wêrelde wat op verskillende vlakke oorvleuel en deurentyd op mekaar

inspeel. Sodoende illustreer die Postmodernistiese drama/teater, na aanleiding van die nabootsing van spieëlbeelde en die sinspeling op ander tekste, die problematiese verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid. In Charles Fourie se sterk satiriese *Don Gxubane onner die Boere* (1994) word, in die plek van die legendariese wit Don Juan, 'n moderne swart man as redder gestel - en juis nié martelaar soos in Bartho Smit se *Don Juan onder die Boere* (1962) nie. Molière se beroemde Don Juan-karakter het gevolglik vandag vele gesigte en sien daar heel anders uit as tydens sy "geboorte" in die sewentiende eeu.

Die Postmodernistiese drama/teater se bekendstelling van 'n reeks ontologiese fiksionele vlakke noop gevolglik 'n herbesinning van die tradisionele beskouing van die verhouding tussen werklikheid en fiksionaliteit. Die transmigrasie van karakters bewerkstellig nie alleenlik intertekstuele gesprekke tussen tekste nie, dit demonstreer boonop die toenemende wantroue teenoor meestervertellings (waarmee lesers/toeskouers vertroud is). In die Afrikaanse drama het hierdie tegniek sekerlik sy sterkste toepassing by Reza de Wet se *Diepe grond* (1986) in die pa-seun-/ma-dogtertjie-intermezzo's gevind. De Wet voer die spel naamlik selfs verder as die tradisioneel

geografiese gebondenheid van die verhoog: sy gebruik die skrywer Alba Bouwer se eens beminlike karakters, Ralie, Hennie en ou Melitie, uit haar outobiografiese jeugvertellinge *Stories van Rivierplaas* (1955) in 'n konteks waar sy hulle "moord en bloedskande laat pleeg en taamlik sedeloos laat optree" (Hough, 1985:9). Hierdie intertekstuele maneuver is enersyds 'n vernuftige deurbreking van genres (prosa na drama) en andersyds gee dit aan die konvensionele tydruimtelike gegewens van die opvoering 'n alternatiewe stuk voorgeskiedenis. Die feit dat De Wet die karakters se oorspronklike name, soos tydens die opvoering by die ATKV-toneelfees (1985), respektiewelik na Soekie, Frikkie en ou Alina verander het by die gepubliseerde weergawe (1986), verhinder nie die ingeligte leser/toeskouer om die karakters se meerduidige rolle binne die toneel-binne-'n-toneel-kunsgreep óók op die basis van 'n ander werklikheid te interpreteer nie.

Hierdie benadering postuleer, boonop, 'n eiesoortige praktyk wat in minstens een opsig 'n nuwe/ander werklikheid reflekteer: 'n (mimetiese) wêreld waarin daar geen vasgestelde konteks is nie. Die moontlikhede wat die selfrefleksiewe aard van die metadrama/-teater in hierdie opsig bied, dra natuurlik sterk daartoe by dat alle logiese verbande, plotstrukture en konvensies

in die slag bly. In Viljoen (1988:352) se woorde lê die verskil daarin dat die Postmodernisme "non-selektief en assimilerend waarneem en nie weloorwoë en afstandelik soos die Moderniste nie".

4. Sintese

Modernistiese drama/teater streef daarna om die verhouding tussen werklikheid en kuns te vervreem. Daarom is die sterk verbintenis wat die fiksionele wêrelde met aspekte van die werklikheid vertoon, steeds 'n belangrike prosedure binne hierdie kode.

Die Postmodernistiese drama/teater, daarenteen, verplaas die aksent deur fiksionele wêrelde na te boots. Die oogmerk met hierdie prosedure is om die werklikheid, of dan minstens aspekte daarvan, soos dit in Modernistiese tekste aangebied word, te ontheilig, demistifiseer en, veral, defiksionaliseer.

Om die Modernistiese teks te defiksionaliseer, beteken dus 'n soort terugkeer na - en ontmaskering van - die werklikheid. Hierdie werkwyse berus op die Postmodernisme se filosofiese uitgangspunt dat die werklikheid

net soveel 'n nabootsing van kuns is as andersom, en dat nóg die werklikheid nóg kuns as aparte sisteme kan figureer. Daarom kan, om voorlopig met Hambidge (1995:78) se opmerking te volstaan, "slegs tekste wat nabootsings/opsturings is van ander tekste en/of los/alogies gestruktureer is" as Postmodernisties gedefinieer word.

Tog is dit duidelik dat, ten spyte van die feit dat sekere tekste 'n Postmodernistiese seinkarater of oriëntasie vertoon, die Modernistiese drama/teater se uitgangspunte en tegnieke dermate deur die Postmodernistiese drama/teater geabsorbeer word dat dit nie altyd ewe duidelik is wanneer die een kode die ander een determineer en/of oorheers nie. Dit is byvoorbeeld moontlik om, retrospektief, sekere Postmodernistiese tegnieke uit Pirandello se tekste te abstraheer. Maar dan moet daar duidelik onderskei word tussen tegniek en inklinasie, tussen Postmodernisme as 'n teoretiese instrument en Postmodernisme as die spesifieke kultuur binne Postmoderniteit. Vir 'n ondersoeker wat hom/haar op hierdie terrein begewe, word sake uiteraard verder gekompliseer deur die feit dat Postmodernistiese opvoerings meestal onpubliseerbaar is. Hierdie toedrag van sake kan herlei word na die Postmodernistiese teater se sterk klem op

improvisasie, eklektisisme, intertekstualiteit en die ondermyning van logika. Dit sluit aan by die Postmodernistiese uitgangspunt dat die werklike wêreld in 'n toestand van volkome chaos verkeer en dat die teatrale proses wesenlik as 'n verlengstuk daarvan gesien behoort te word. Fischer-Lichte (1991:222) stel dit soos volg:

> Only a work which is random, incoherent, hybrid, indeterminant, and nonsequential can function as an adequate reaction to, or possible way of representing the condition of the world.

Die leser/toeskouer van die Postmodernistiese drama/teater staan dus nie meer bloot voor 'n spieël nie, maar bevind hom/haar nou in 'n kamer van spieëls. Juis daarom leen die parodie as eiesoortige spieëltegniek, wat ryklik deur die Postmodernisme ontgin word, hom tot 'n bespreking van hierdie aard.

Die skending van die primêre/oorspronklike teks, hetsy deur die parodie of andersins, word natuurlik deur die Postmodernisme se ondermyning van die logosentrisme onderlê. Dit lei uiteraard tot allerlei vrae oor die

status en/of gewysigde funksie van die dramateks. Moontlike antwoorde op hierdie vrae word verderaan verskaf, maar vervolgens word gekonsentreer op 'n meer uitgebreide bespreking van die parodie as tegniek en genre.

HOOFSTUK IV

PARODIE AS BEGRIP, TEGNIEK EN GENRE

It is little wonder that, following the Russian Formalists' use of literary parodies such as *Don Quixote* and *Tristram Shandy* in their influential theories, present structuralist and post-structuralist criticism should not only be debating questions raised by those parodies - such as the role of discontinuity in literary history and the structural problems of 'intertextuality' and 'interiority' - but that it should have begun to apply meta-literary questions to itself, and to see itself as 'parody'.

Rose (1979:13)

1. Inleiding

Margaret Rose kan sonder twyfel uitgesonder word as een van die vernaamste teoretici oor die parodie en pastiche. Haar belangwekkende bydraes oor hierdie studieterrein sluit, onder meer, *Parody/Meta-fiction: An Analysis as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (1979), 'Parody and Post-structuralist Criticism' (1986), 'Parody/Post-modernism' (1988) en 'Post-modern Pastiche' (1991) in.

Die belangrikheid van Rose se bydraes is veral geleë in die feit dat haar insigte telkens in bekende studies soos Patricia Waugh se *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984) en Linda Hutcheon se *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985) opduik. Gevolglik word Rose se verrekening van die begrip parodie, vir die doeleindes van hierdie inleidende hoofstuk oor die parodie, as primêre maatstaf gebruik.

Nuttige sekondêre bronne oor die parodie en pastiche is, onder meer, dié van Lowry (1960), Jameson (1984 & 1985), Hutcheon (1984, 1986 & 1988), Bennet (1985), Cilliers (1986), Herron (1987), Crapanzano (1991), Morris (1992), Pretorius (1993), Newman (1993), Foster

(1995), Hoesterey (1995) en Weber (1995).

Uit al die bogenoemde bydraes kan die volgende sake geabstraheer word:

(1) Die onderskeie rolle wat die parodie en pastiche ten opsigte van metafiksionaliteit en selfreflek-siwiteit speel.

(2) Die spesifieke wyses waarop die parodie en pastiche in sowel Modernistiese as Postmoder-nistiese fiksie aangewend word.

Vir die doeleindes van hierdie oorsigtelike bespreking word daar egter gekonsentreer op die parodie en aanverwante stylfigure en/of parodiese variëteite. Die oogmerk is om eers basiese uitgangspunte en beskouings oor die parodie bekend te stel alvorens meer teoreties intense beskouings ten opsigte van die parodie en pastiche se besondere seinkarakters en saak-teken-verhoudings binne die Modernisme en Postmodernisme nagegaan word.

2 Kategorieë van parodiese ondersoek

Rose (1979:17) dui daarop dat die parodie tradisioneel gedefinieer is aan die hand van -

(1) die begrip se etimologiese herkoms en betekenis;

(2) die gebruik van die parodie as komedie in literêre tekste;

(3) die gebruik van die parodie as retoriese kunsgreep in toesprake;

(4) die parodis se gesindheid teenoor die geparodieerde teks en die leser;

(5) die invloed van parodie op die leser; en

(6) die struktuur van tekste waarin parodie nie bloot 'n spesifieke tegniek is nie, maar dit die modus van die werk op sigself vorm ("algemene parodie" soos in Cervantes se *Don Quijote*).

Rose (1979:17) dui verder aan dat talle pogings al aangewend is om die begrip "parodie" aan die hand van bloot een van die bogenoemde kategorieë te beskryf en

verklaar. Hierdie pogings onthul 'n bepaalde ingesteldheid om die parodie, as tegniek én generiese kode, teoreties te begrens. 'n Meer adekwate benadering sou wees om van meet af aan daarop te wys dat die parodie nie deur 'n enkele gesigspunt verklaar kan word nie, aangesien dit 'n meerduidige, komplekse seinkarakter vertoon.

Aangesien dit bykans 'n onmoontlike opdrag sou wees om die parodie aan die hand van al hierdie kategorieë in die loop van 'n enkele studie te probeer verduidelik en verstaan, word die oogmerk van ondersoek duidelik afgestem op dáárdie aspekte van die parodie wat die tradisionele verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid beïnvloed, versteur en bevraagteken. Die feit dat hierdie moeilik peilbare verhouding in teoretiese besprekings oor die kontemporêre drama/teater boonop gekenmerk word deur 'n opvallende afwesigheid van die parodie se spesifieke toepassingsmoontlikhede, noop gevolglik enige navorser om prinsipieel van Rose (1979:17e.v.) se potensiële kategorieë van ondersoek af te wyk. 'n Teoretiese afwyking van hierdie aard sou, essensieel gesproke, neerkom op die postulering van alternatiewe kategorieë van ondersoek wat spesifiek die sentrale studie-oogmerk, naamlik parodie en pastiche in die

(Post)modernistiese drama/teater, as doelstelling het. Gevolglik word die teoretiese bespreking van die parodie en pastiche soos volg in hierdie proefskrif ingedeel en bespreek:

(1) Wesenskenmerke van die parodie (hoofstuk IV)

Aangesien die etimologiese herkoms van die begrip "parodie" reeds in hoofstuk 1 kursories nagegaan is, word daar, vir die spesifieke doeleindes van hierdie studie, veral gekonsentreer op die begrip "parodie" en sy vernaamste uitvloeisels. Aandag word ook geskenk aan sake soos die parodie se toepassing as "komedie" en die strukturele onderbou van tekste waarin die parodie nie bloot 'n spesifieke tegniek is nie, maar die modus van die teks op sigself. Die parodis se gesindheid teenoor die geparodieerde teks en teenoor die leser word merendeels op 'n sekondêre vlak aangeroer, terwyl die invloed van parodie op die leser/toeskouer in hoofstuk 6 op 'n meer filosofiese vlak betrek word. Die besluit om die begrip "pastiche" bloot kursories in hierdie inleidende bespreking aan bod te stel, hou hoofsaaklik verband met die feit dat pastiche as

'n uitvloeisel van die parodie beskou word en, derhalwe, 'n relatiewe kort geskiedenis in letterkundebeoefening het.

(2) Parodie en pastiche se verwantskap met die Modernisme en Postmodernisme (hoofstuk V)

'n Teoretiese bespreking van parodie en pastiche se onderskeie posisies binne die Modernisme en Postmodernisme word genoodsaak deur Jameson (1984) se uitgangspunt dat parodie deur pastiche vervang is. Die wyse waarop hierdie uitgangspunt deur, onder meer, Rose (1988) geopponeer en deur Weber (1995) gesteun word, noop 'n uitgebreide bespreking. Die vraagstuk wat in hierdie bespreking onder die loep geneem word, is of daar werklik 'n kritiese verskil tussen parodie en pastiche is en, meer spesifiek, of sodanige verskil 'n duideliker teoretiese onderskeid tussen die Modernisme en Postmodernisme moontlik maak.

(3) Parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater (hoofstuk VI)

Die begrip "Postmodernistiese drama/teater" bly steeds een van die mees polemiese kwessies binne die drama- en teaterteorie. Gevolglik behoort daar nagegaan te word of die wyse waarop parodie en pastiche in die drama/teater neerslag vind, groter bestendigheid aan die begrip "Postmodernistiese drama/teater" kan verleen. Dit is 'n prosedure wat, na hierdie ondersoeker se wete, nog nie vantevore onderneem is nie.

3 Wesenskenmerke van die parodie

Uit Rose (1979, 1986 & 1988), Waugh (1984), Hutcheon (1985) en Hambidge (1995) se onderskeie bydraes kan 'n mens reeds tot 'n vroeë gevolgtrekking kom dat die parodie 'n komplekse begrip met 'n meerduidige seinkarakter is. Die komplekse aard van die parodie kan grootliks verklaar word aan die hand van die feit dat die parodie nie op 'n konvensionele vorm van nabootsing neerkom nie, maar eerder die nabootsing van

'n fiksionele referent[1] as oogmerk het.

Sodanige fiksionele referent is, aldus die bogenoemde teoretici, by uitstek 'n bekende of beroemde teks wat voorheen 'n outonome seinkarakter gehad het en gevolglik in die kontemporêre literêre teorie/kritiek onder 'n hele klomp name bekend staan: "oerteks", "seminale teks", "primêre teks" en "bronteks". Elke sodanige teks word as 'n "hoë kunswerk" beskryf en val noodwendig binne die "hoë literêre kanon". Daarmee word natuurlik nie bedoel dat 'n parodiese teks nie ook as hoë kunswerk beskryf kan word of binne die hoë literêre kanon kan val nie. Maar dit gebeur hoofsaaklik in uitsonderlike gevalle, soos in Aristophanes se beroemde *The Frogs* waarin die style van Aeschylus en Euripides geparodieer word. Cervantes se *Don Quijote* (1605 & 1615) waarin die Middeleeue se ridderlike era[2] geparodieer word, is nog 'n voorbeeld van 'n parodiese teks wat beslis as 'n hoë kunswerk getipeer kan word.

---

1 Met "fiksionele referent" word hier spesifiek verwys na 'n fiksionele of literêre teks, asook 'n bepaalde literêre en/of generiese styl.

2 Die hoofkarakter, Don Quijote, raak trouens so geobsedeerd dat hy selfs fiksionele vyande, naamlik windmeulens (in die werklikheid), aanval in die geloof dat hulle reuse is.

Die parodie, as sekondêre of parasitiese teks, se vernaamste doelwit is om die hoë kunswerk te dekonstrueer tot 'n lagwekkende onderwerp, om aan te toon dat niks aangaande die hoë kunswerk heilig is nie. Daarom is die uitgangspunt altyd dat die primêre teks, soos dit die geval met enige uitgangspunt is, aan aanvullende en alternatiewe beskouings onderhewig kan wees. Gevolglik verwerf ook die eeu-oue parodiese tradisie 'n reeks beskrywende byname, waaronder "estetiese kannibalisme" en "inter-art traffic".

Tog, soos Hambidge (1995:23)[3] aandui, is die parodie nie bloot geïnteresseerd in aanvullende of alternatiewe beskouings van die primêre teks nie, maar is dit inderdaad ook "deurentyd besig met 'n vorm van kritiek". Die potensiaal om te kritiseer impliseer boonop dat die parodie nie alleenlik van die primêre teks bewus is nie, maar ook van homself. Daarom dui McHale (1987:26) daarop dat hierdie graad van selfbewustheid alreeds die metafiksionele, selfrefleksiewe aard van die parodie onthul. Die parodiese ideaal kan immers slegs verwesenlik word indien die sekondêre teks van sy eie sowel as die primêre teks se status en beperkinge bewus is.

---

[3] Hoewel hierdie standpunt korrek is, substansieer Hambidge (1995:23) dit nie oortuigend nie.

Die parodie kan in hierdie verband uitgesonder word as een van die belangrikste prosedures waardeur die Postmodernisme se praktyk van "inter-art traffic" geïllustreer kan word. Die feit dat 'n nuwe of sekondêre teks op die basis van 'n beroemde oerteks tot stand kom, het natuurlik verreikende implikasies vir die wyse waarop lesers/toeskouers hierdie tekste benader. Dit kan soos volg saamgevat word:

(1) Die totstandkoming van 'n sekondêre teks beteken dat die primêre teks as't ware "lewendig" gehou word. Hierin is dus 'n graad van erkenning opgesluit, aangesien die sekondêre teks nie bestaansreg sou gehad het sonder die primêre teks nie.

(2) Die sekondêre teks word weliswaar in bepaalde opsigte deur die primêre teks onderlê, maar dit soek na 'n nuwe uiting, waardeur 'n nuwe diskoers aangeknoop word.

(3) Aangesien die primêre teks deur die sekondêre teks verken word, word die primêre teks gekontamineer. Dit leser/toeskouer neem dus alle nuwe toevoegings tot die primêre teks in aanmer-

king wat op 'n skending van die oorspronklike kunswerk neerkom.

(4) Die nabootsing van imitasies het natuurlik tot gevolg dat die referent, dit wil sê die oorspronklike imitasie van die werklikheid, onherstelbaar gekontamineer word. Sodoende word alle vroeëre verbintenisse met die werklikheid verbreek en 'n intertekstuele netwerk tot stand gebring. Binne só 'n netwerk speel tekste op mekaar in en/of verwys dit deurentyd na sigself sodat 'n alternatiewe werklikheid, naas die niefiksionele werklikheid, ontstaan.

Die parodie se komplekse aard word uit die aard van die saak verder geproblematiseer deur die groot aanbod van parodiese variëteite wat dit kan aanneem, soos vervolgens aangetoon word.

3.1 Parodiese variëteite

Talle teoretici, waaronder Muecke (1969:76-80), Rose (1979:39-51) en Newman (1993:111-14), lys uiteenlopende parodiese variëteite. Die idee met só 'n benoeming van parodiese variëteite is gewis nie om,

naas die parodie en pastiche, die vestiging van "hoofkategorieë" van die groter parodiese praktyk aan te moedig nie. Aangesien hierdie verskynsels, waaronder satire en allegorie, 'n bestaansreg van hulle eie het, dien sulke beskrywings hoofsaaklik die doel om aan te dui hoe teoretiese oorvleuelings tussen die parodie en hierdie verskynsels plaasvind. Daarom is dit stellig nie heeltemal teoreties gefundeerd[4] om na hierdie verskynsels as parodiese variëteite[5] te verwys nie. Vir die doeleindes van hierdie kort bespreking word hierdie gebruik egter gevolg. Die grootste oorweging wat hier geld is dat verskynsels soos die allegorie en satire nie 'n sentrale posisie binne hierdie studie beklee nie, en gevolglik bloot beskryf word om die parodie se topologiese, veranderlike geaardheid te demonstreer. Die uitgangspunt is derhalwe dat verskeie stylfigure en/of tegnieke soos allegorie, ironie en satire tegelyk in 'n enkele parodie neerslag kan vind.

---

4 Tog is dit klaarblyklik 'n tendens, soos uit Rose (1979) en Newman (1993) afgelei kan word, om na verskynsels soos allegorie en travestie as variëteite van die parodie te verwys.

5 Rose (1979:39) volg ook die gebruik om hierna as "aanverwante" verskynsels te verwys.

3.1.1 Satire

Aangesien die parodie tradisioneel daarop ingestel is om die oerteks deur 'n humoristiese proses af te takel, bestaan daar, soos Rose (1979:19-21, 44-49) aandui, die opvatting dat die parodie prinsipieel uit 'n sterk graad satire[6] bestaan. Dit is nie *noodwendig* die geval nie, synde die parodie nie altyd die een of ander politieke oogmerk het nie, soos dit die geval by die satire is.

Tog is Rose (1979:44) van mening dat 'n kombinasie van die parodie en satire stellig die mees potente vorm van parodie bewerkstellig, veral in gevalle waar die sekondêre teks 'n primêre teks *en tout* jukstaponeer deur die metaforiese en semantiese seinkarakter van die oorspronklike teks as't ware teen homself te draai. Anders gestel: waar humor 'n belangrike gegewe by die parodie is, het die indiensneming van satire die verdere funksie om kritiek te lewer op die literêre, sosiale en/of politieke ingesteldheid van 'n primêre teks. Daarom staan die parodie en satire dikwels in 'n ambivalente verhouding teenoor mekaar, aangesien die sterk satiriese aanslag van sekere

---

6 Sien ook Knox (1951) en Auden (1971) vir 'n meer algemene beskouing van satire.

tekste bloot hul parodiese seinkarakter verwerf en behou op grond van die imitasie van 'n primêre teks.

Satire, in die geval van parodie, steun dus sterk op wat Rose (1979:44) "preformed language" noem, dit wil sê spesifieke taal(patrone) wat rééds deur die oorspronklike teks neergelê is en daarna deur die parodie in 'n nuwe semantiese konteks geplaas word. In sulke gevalle is die oogmerk áltyd om, deur 'n proses van humoristiese herstilering, kritiek te lewer op die politieke, literêre en/of sosiale maatskappy wat deur die oerteks uitgebeeld word.

3.1.2 Burleske

Die begrip "burleske"[7], oftewel bespotting van die oerteks, is volgens Rose (1979:39) gedurende die agtiende eeu aangewend om te onderskei tussen parodieë wat 'n hoë of lae premie op bespotting geplaas het. Só sou die begrip "high burlesque" byvoorbeeld 'n bepaalde parodie se ingesteldheid teenoor die oerteks aangedui het, naamlik 'n sterk graad van spot en

---

[7] Die begrip "burlesk" is volgens Rose (1979:39) ontleen aan die Italiaans "burla", wat letterlik bespot(ting) beteken en reeds sedert die sestiende eeu in gebruik is.

ontheiliging.

3.1.3 Pastiche

Die begrip "pastiche", wat volgens Hoesterey (1995:493) reeds aan die einde van die sewentiende eeu in Frankryk in gebruik geneem is, kan terugherlei word na die oorspronklike Italiaanse vorm "pasticcio", wat letterlik na 'n konkoksie van pastas verwys. Na analogie van hierdie beeld word hier voorlopig eers volstaan met Rose (1991:30) se opmerking dat pastiche, in essensie, neerkom op die eklektiese versameling van motiewe uit verskillende tekste en kunsvorme.

3.1.4 Ironie

Volgens Muecke (1969:78) en Rose (1979:51) is die parodie en ironie aan mekaar verwant aangesien albei hierdie tegnieke daarop ingestel is om 'n gegewe uitdrukking te herkodifiseer. Herkodifikasie vind hier plaas deur 'n gegewe uitdrukking met bykomende betekenisse te laai sodat die leser/toeskouer nie lynreg toegang tot interpretasie verkry nie. Muecke

(1969:78) verduidelik die gebruik van hierdie kunsgreep deur daarop te wys dat die opsetlike ophaal van triviale gegewens 'n betrokke uitdrukking in 'n oerteks bespot of ontheilig:

> Here the ironist's ostensible meaning is what you would suppose him to be saying if you did not know you were reading a parody, while his meaning is the inferable criticisms of the style he is caricaturing.

Rose (1979:51) onderskei voorts tussen parodieë wat ironie aanwend om die styl, aanslag en/of inhoud van 'n primêre teks of maatskappy[8] te herkodifiseer, en parodieë wat bloot bepaalde uitdrukkings ironiseer deur dit buite konteks aan te haal of deur middel van addisionele kunsgrepe te herkodifiseer. Ironie, in die geval van parodie, kom dus in essensie daarop neer dat interpretasie bemoeilik word aangesien die gegewe uitdrukking en/of sekondêre teks met meervoudige betekenismoontlikhede gelaai word.

---

[8] Byvoorbeeld Cervantes se *Don Quijote* (1605 & 1615) waarin die Middeleeue se ridderlike era op 'n ironiese wyse geparodieer word.

3.1.5 Allegorie/*mise-en-abyme*

Allegorie, oftewel die verhalende beskrywing van 'n onderwerp onder die skyn van 'n ander onderwerp wat bepaalde ooreenkomste daarmee vertoon, word kortliks hier bespreek, spesifiek omdat dit, soos ook Newman (1993:124) aandui, tans hernieude belangstelling in die Postmoderne literêre teorie/kritiek ontvang.

Die kritiese verskil tussen Postmoderne allegorie en parodie is dat die eersgenoemde, anders as konvensionele allegorie, nie afhanklik is van die bestaan van 'n bepaalde oorspronklike teks as fiksionele referent nie. In essensie kom Postmoderne allegorie dan neer op 'n eklektiese herskryf van aspekte van uiteenlopende fiksionele tekste, sodat die referent in 'n intertekstuele netwerk verswelg raak. Vorm word dus vervang deur tekstualiteit en arbitrariteit.

Postmoderne allegorie kan moontlik ten beste verstaan word deur dit met *mise-en-abyme* te vergelyk. Hutcheon (1984:55) se beskouing dat *mise-en-abyme* 'n uitgebreide vorm van allegorie is, word byvoorbeeld aan die hand van drie tipes *mise-en-abyme* gekwalifiseer:

(1) Die eerste tipe *mise-en-abyme* kom gewoonweg neer op kopiëring/duplisering waarin die afgespieëlde fragment 'n ooreenkoms met die geheel vertoon.

(2) Tweedens (en waarskynlik meer algemeen) kan die afgespieëlde fragment, waarna hierbo verwys is, herhaaldelik in homself afgespieël (en dus vermenigvuldig) word. In die afgespieëlde fragment is daar met ander woorde 'n volgende, kleiner afgespieëlde fragment, en so aan *ad infinitum*.

(3) Laastens is daar die sogenaamde "aporistique" wat wesenlik daarop neerkom dat die afgespieëlde fragment die werk moet insluit waarin dit, op sigself, ingesluit is. Dit is veral van toepassing op metafiksie waar die besondere kode en/of werkwyse eksplisiet onthul kan word.

McHale (1987:125) sluit by hierdie beskouing aan deur daarop te wys dat *mise-en-abyme* by die Postmodernisme 'n nuttige meganisme is waardeur die logika van die strukturele hiërargie ontwrig kan word.

3.1.6 Plagiaat

Die eeu-oue debat oor plagiaat, oftewel "literêre diefstal", het uit die aard van die saak 'n nuwe dimensie verkry met die aanbreek van Postmoderniteit en, daaruit voortspruitend, die nosie dat oorspronklikheid nie meer moontlik is nie. Rose (1979:41) dui aan dat beskuldigings van plagiaat dikwels teen parodiste se werk aanhangig gemaak word, aangesien die beginsel van parodie bykans enigiets moontlik maak: imitasie van 'n betrokke skrywer of teks se styl, plot, karakters en selfs direkte aanhalings uit tekste.

Hier te lande was daar, wat 'n dramateks aanbetref, nog so onlangs as 1993 beskuldigings van plagiaat en dreigemente van hofsake tydens Charles F. Fourie[9] se opvoering van *Vrygrond*. Die klaer in die aangeleentheid, Andrew Nel[10], het selfs so ver gegaan as om tydens die openingsaand van die stuk 'n eensame protesmars buite die Markteater te hou. Die uiteinde

---

9 Charles F. Fourie se bekendste drama, *Die eend*, is, heel ironies, juis 'n parodie.

10 Andrew Nel het die twee weergawes van *Vrygrond* selfs aan onafhanklike beoordelaars oorhandig om hulle mening te toets - sien Charles F. Fourie se brief/repliek in *Vrye Weekblad* van 30 April 1993.

van die saak was dat Fourie die Amstel-prys vir sy weergawe van *Vrygrond* verower het.

Die bogenoemde geval het nogmaals geïllustreer hoe polemies die kwessie van plagiaat is. Uiteindelik kan 'n mens volstaan deur aan te dui dat dit in hierdie sake hoofsaaklik gaan oor 'n persoonlike ingesteldheid, dit wil sê of daar 'n soort literêre verdraagsaamheid[11] teenoor die nabootsing van aspekte van nabootsings bestaan, en of daar vanuit 'n indiwiduele standpunt ruimte bestaan vir die moontlikheid en selfs waarskynlikheid dat twee of meer tekste tematies of andersins kan oorvleuel. Die vraag is natuurlik, wat die interpretasie van plagiaat aanbetref, wat die verskil is tussen die opsetlike imitasie van 'n teks (byvoorbeeld parodie) en gevalle waar stilistiese ooreenkomste tussen 'n primêre en sekondêre teks nie opsetlik getekstualiseer is nie. Die vraag is, voorts, hoe 'n mens opsetlikheid kan bewys en, selfs, of 'n mens dit - gesien teen die agtergrond van sowel die parodiese praktyk as Postmoderniteit se klem op *reproduksie* - nog hoegenaamd wíl bewys.

---

[11] Cilliers (1986), in haar artikel 'Plagiaat - 'n ander blikhoek', vertoon byvoorbeeld baie min geduld met tekste wat op 'n gebrek aan "oorspronklikheid" neerkom. Plagiaat - en, trouens, enige parodiese praktyk - is duidelik, aldus Cilliers, 'n onding.

3.1.7 Anachronisme

Aangesien die anachronisme nie normaalweg onder 'n bespreking oor parodiese variëteite sou ressorteer nie, word sy insluiting hier kortliks verduidelik. Die rede daarvoor is drieledig:

(1) Eerstens is die anachronisme[12] 'n nuttige tegniek waardeur tyd-ruimtelike gegewens in die drama/teater op ongewone wyses gekontekstualiseer kan word. Vir parodiese of sekondêre tekste sou dit gevolglik interessante betekenismoontlikhede inhou ten opsigte van die wyse(s) waarop van die bronteks afgewyk word.

(2) Tweedens kan die anachronisme 'n grondslag lê vir die aanwending van pastiche-elemente. Hier word spesifiek verwys na die wyse waarop die anachronisme na aspekte in die verlede teruggryp en dit op alternatiewe tyd-ruimtelike kontekste

---

[12] Die anachronisme moet nie verwar word met die anachronie nie, wat eerder met die volgorde van tekselemente te make het. Die anachronie is egter 'n aanverwante begrip wat veral deur Genette (1980:36 e.v.) ontgin is en verband hou met "the various types of discordance between the two orderings of story and narrative".

oorplaas.[13]

(3) Derdens is Joseph Brodsky se *Marbles* (1990), wat in Deel B van hierdie proefskrif ontleed word as demonstrasie van die werking van pastiche-elemente in die drama/teater, deurspek met anachronistiese gegewens.

Die HAT beskryf die anachronisme soos volg: "Gebeurtenis geplaas in 'n tyd toe dit onmoontlik was: As 'n Voortrekker van 1938 'n polshorlosie dra of na die radio sit en luister in 'n toneelstuk, sou dit twee anachronismes bevat." Eagle (1970:13) sluit by hierdie omskrywing aan, maar beskryf die anachronisme in die eerste plaas as 'n *verwysing* na 'n objek of persoon in 'n tyd toe dit onmoontlik was. Die persoon, saak of objek waarna verwys word, het met ander woorde eers ontstaan ná afloop van die tydvak waarteen die dramatiese situasie gesitueer is.

---

[13] 'n Interessante voorbeeld in hierdie verband is die wyse waarop die Society for Creative Anachronism (SCA) daarna streef om die middeleeuse leefstyl en kultuur te laat herleef. Dié vereniging streef egter nie daarna om die middeleeuse presies na te boots nie, maar eerder om die middeleeuse te rekonstrueer "as they ought have been". Vir O'Roarke (1997:1) gaan dit gevolglik oor 'n selektiewe rekonstruksie van die middeleeuse kultuur, "choosing elements of the culture that interest and attract us".

As voorbeeld[14] verwys Eagle (1970:13) na klokke wat lui in Shakespeare se *Julius Caesar*, asook na dramas soos Shaw se *Caesar and Cleopatra* en Twain se *Yankee at the Court of King Arthur*. By die laasgenoemde twee voorbeelde onthul die titels alreeds hierdie dramas se anachronistiese werkwyse.

Brink (1985:40) se opmerking dat die drama se toekomsgerigtheid "ingelê word deur die toekoms *in verhouding tot die verlede* te sien," sou hier aangepas kon word deur die anachronisme aan te wys as een van die geskikste tegnieke waardeur aspekte van die verlede *in verhouding tot die hede* beskou - en herwaardeer - kan word. Maar só 'n herwaardering sal, gesien teen die ontwrigting van die kronologiese ordening waarop tyd normaalweg gebaseer word, uit die aard van die saak op 'n hoogs subjektiewe prosedure neerkom. Müller (1996:528) skryf soos volg hieroor:

> Chronology makes meaningful differences between earlier and later, before and after, past and future, possible in the

---

[14] Sien ook Van der Westhuizen (1993b:86-88) se kortverhaal "Hokus-pokus" vir 'n voorbeeld van anachronistiese verwysings: "Judas Iskariot is die eerste persoon wat sy voorafbepaalde plasing in die stoet verontagsaam. [...] Teen die tyd wat hy Nelson Mandela verbygaan, is die kind nog nie in sig nie, net Ronald Reagan wat van ver af flambojant groet en 'n Madonna-grap luidrugtig vertel."

first place.

Die anachronisme, daarenteen, versteur tyd se chronologiese ordening. Dit kan derhalwe aan die een kant as 'n dekonstruktiewe tegniek beskou word, veral omdat dit die binêre epistemologie ten opsigte van tydstrukture ondermyn. Aan die ander kant berus die anachronisme in 'n sterk mate op die beginsel van simulasie. Maar in hierdie geval vind simulasie plaas deur aspekte, gegewens of gebeurtenisse van die "hede" in die verhaal, drama of opvoering te plaas in 'n tyd toe dit onmoontlik was. Só kan 'n gebeurtenis in die verlede of toekoms, temporeel gesproke, verwyderd wees van die "moontlike hede" in die verhaal, drama of opvoering. Sodoende kom hiperwerklikhede tot stand waarbinne konvensionele reëls ten opsigte van tyd - en tydsverloop - verval. By implikasie verskaf dit 'n soort teoretiese bril waardeur die mens se waardes, opvattinge en mites beskou kan word. Hierdie standpunt sluit aan by Styan (1976:167) se opmerking dat "anachronisms have always been part of the stock-in-trade of a dramatist trying to impress timeless values on a contemporary audience".

3.2 Parodie as tegniek en genre

Uit die bespreking hierbo het dit geblyk dat die parodie nie alleenlik 'n parasitiese verhouding teenoor die oerteks vertoon nie, maar dat dit boonop oor 'n topologiese geaardheid beskik wat dit, as tegniek, voortdurend deur middel van 'n soort teoretiese simbiose aan ander tegnieke verbind. Die parodie, satire, burleske en allegorie is, byvoorbeeld, almal tegnieke wat sowel onafhanklik as afhanklik van mekaar kan bestaan.

Tog blyk dit dat die parodie 'n uitstekende teëlaarde, of dan ten minste *rendezvous*, vir hierdie tegnieke is. Hierdie tipe byeenbring van literêre tegnieke en/of stylfigure lei uiteraard daartoe dat basiese teoretiese uitgangspunte noodwendig moet oorvleuel, sodat dit nie altyd duidelik is waar die parodie begin en, byvoorbeeld, die satire of burleske, oorneem nie. "Oorneem" is hier dalk 'n ietwat oordrewe woordkeuse aangesien die parodie altyd, selfs te midde van die tussenkoms van etlike ander tegnieke, een primêre doelstelling het, naamlik 'n soort aftakelende imitasie van aspekte van 'n bronteks en, inmiddels, die sosiale en politieke kodes wat in só 'n teks opgesluit lê.

En juis hierin lê die wesenlike verskil tussen die parodie as genre en die parodie as tegniek, naamlik die feit dat tekste 'n aspek of aspekte van 'n bronteks soms bloot op 'n mikroskopiese vlak parodieer. In sulke gevalle is die parodie 'n nuttige tegniek, oftewel 'n kunsgreep, wat vir 'n spesifieke oogmerk op 'n spesifieke moment gebruik word. Die teks waarin die parodie as tegniek aangewend word, mag, byvoorbeeld, 'n oorwegend satiriese inslag vertoon.

Waar die betrokke teks se aanslag oorwegend parodies is, dit wil sê waar 'n sekondêre teks die spesifieke intensie het om 'n gegewe bronteks *en tout* deur 'n proses van nabootsing af te takel, sou 'n mens, soos Rose (1979:61 e.v.) aantoon, stellig na die parodie in genreverband kan verwys.

Tog, soos die bespreking in die volgende hoofstuk hopelik sal aandui, het die aanbreek van Postmoderniteit en, in besonder, die Postmodernistiese praktyk allerlei vrae laat ontstaan oor die moontlikheid om benaderings nog binne genres en ander klassifikasiesisteme op te deel. Vir die doeleindes van hierdie bespreking kan 'n mens egter volstaan met die opmerking dat die parodie, as sowel tegniek en genre, tradisioneel 'n selfbewuste, metafiksionele gesprek

met die bronteks aanknoop en, sodoende, kritiek en kommentaar daarop lewer.

4 Sintese

Die inleidende bespreking hierbo het hoofsaaklik daarna gestreef om aan te dui dat die parodie kwalik deur 'n enkelvoudige definisie begrens kan word. Tog verklaar die feit dat die parodie 'n eeu-oue tegniek en genre is alreeds tot 'n mate waarom dit, namate teoretici en skrywers gaandeweg nuwe gebruiksmoontlikhede ingesien het, dikwels op sowel teoretiese as estetiese vlak met ander tegnieke oorvleuel.

Aangesien die parodie primordiaal op die imitasie van 'n bronteks, dit wil sê die imitasie van 'n *spesifieke* imitasie, berus, verbreek dit kuns se konvensionele mimetiese verhouding met die werklikheid. Tog, soos in die geval van Cervantes se *Don Quijote* (1605 & 1615), is dit ook moontlik om aspekte van die werklikheid te parodieer. Die vraag is of hierdie gebruik, soos deur Cervantes toegepas, nie reeds 'n Postmoderne vorm van kulturele en estetiese (re)produksie geantisipeer het nie. Hierdie moontlikheid, asook die Postmoderne beskouing van kwessies soos herhaling, afstand en

geheue word in die volgende hoofstuk teen die agtergrond van sowel die parodie as pastiche nagegaan.

HOOFSTUK V

VANAF PARODIE NA PASTICHE?

Parody is so widespread in contemporary art that it is tempting to regard it [...] as one of the characteristic strategies by which one might define a postmodernist art. However at once the problem arises that parody has been employed within the Western tradition of the arts since Classical times.

Newman (1993:140)

There are not only several different definitions of post-modernism active at the moment in both theory and practice, but there also exist several different understandings of the concept of pastiche and of its role in post-modernism.

Rose (1991:26)

Laughter and parody [...] always involve pain; they always involve the perception of our own impotence.

Morris (1992:42)

One of the most significant features or practices in postmodernism today is pastiche. I must first explain this term, which people generally tend to confuse with or assimilate to that verbal phenomenon called parody.

Jameson (1985:113)

1. Inleiding

Die feit dat Jameson (1984:64) die begrip "pastiche" binne 'n Postmoderne raamwerk plaas, hou verband met sy siening dat pastiche tans 'n universele praktyk is. Jameson (1984:65) gaan selfs verder deur onomwonde te verklaar dat die parodie irrelevant geword het:

> In this situation (that is, that of a late capitalism "devoid of stylistic norms") parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place.

Tog, soos Rose (1988:51) tereg aandui, is dit vreemd dat Jameson (1984) Modernistiese skrywers soos Thomas Mann en Adorno met die ontstaan van pastiche begunstig. Dit is veral Mann se *Doctor Faustus* (1949) wat, aldus Jameson, pastiche as 'n Postmodernistiese tegniek en genre vestig. Mann (1961:47), in sy bekende werk *The Genesis of a Novel*, dui egter self aan dat hy parodie bedryf: "In matters of style I really no longer admit anything but parody." Mann dui verder[1]

---

[1] Sien Mann se *The Genesis of a Novel*, p. 40-41.

ook self op sy aansluiting by Adorno se werk wat, breedweg gestel, op 'n soort *déjà vu* of intellektuele en estetiese familiariteit neerkom.

Rose (1991:26) akkommodeer weliswaar Jameson (1984:65-e.v.) se standpunt enigsins deur aan te dui dat daar talle uiteenlopende uitgangspunte oor die parodie en pastiche se posisie binne die Postmodernisme bestaan. Tog behoort daar minder ruimte te wees vir die soort fout wat Jameson (1984:65) maak deur pastiche as "that strange *new* thing" [*eie kursivering*] te benoem. Hoesterey (1995:493) wys in hierdie verband daarop dat die begrip "pastiche" reeds aan die einde van die sewentiende eeu in Frankryk in gebruik geneem is. In sy oorspronklike vorm, "pasticcio", het hierdie styl by die aanbreek van die Renaissance verwys na 'n groep Italiaanse skilders[2] se gebruik om ander skilders se tegnieke en style op 'n eklektiese wyse in te span.

Hoewel Hoesterey (1995) in sekere opsigte by Jameson (1984) se argument aansluit dat pastiche 'n sleutelposisie binne die Postmodernistiese diskoers beklee, doen sy dit op 'n minder esoteriese wyse en straks beter gemotiveerd. Die belangrikheid van Rose (1988)

---

2 Volgens Hoesterey (1995:493) het hierdie skilders, in terme van die status van hulle werk, tot 'n lae rangorde behoort.

se bydrae lê grootliks in die gebalanseerdheid van haar teoretisering oor die parodie en pastiche se posisie binne sowel die Modernisme as Postmodernisme. Soos Featherstone (1991:7) maak Rose (1988:53) nie die kritiese denkfout om rekening te verloor met die feit dat die Postmodernisme wesenlik as die spesifieke kultuur en/of praktyk binne Postmoderniteit figureer nie[3]. As gevolg van sy ietwat losse hantering van hierdie onderskeid is Jameson (1984) se argumente nie altyd suiwer nie. Tog lewer sy uitgangspunte wel sekere winste op, soos die volgende bespreking hopelik sal aantoon.

Aangesien die Postmoderne samelewing 'n hoë premie op reproduksie plaas en, soos Jameson (1984:64) wel oortuigend aantoon, begrip verloor het van die volwaardige betekenis van oorspronklikheid, indiwidualiteit en persoonlike styl, word die volgende bespreking gevoer teen die agtergrond van parodie en pastiche se aansluiting by hierdie gewysigde werklikhede.

---

[3] Vergelyk Rose (1988:53): "In addition to acknowledging the fact that post-modernism may both consist of several elements and styles which may differentiate it from modernism, and still co-exist with various pre-existent modernist and popular art forms, it might be useful to seperate the theories of the post-modern of such as Lyotard, Hassan and Jencks from the practice of post-modernism, and especially from those which have developed without cognisance of those theories."

2. Die parodie *vis-à-vis* oorsprong, herhaling, afstand

Daar was 'n tydperk, nie so lank gelede nie, toe die mens nog die herkoms van alledaagse tekens en objekte met 'n redelike mate van sekerheid kon determineer. Om hierdie sienings te illustreer hoef 'n mens bloot te dink aan enkele van die groot tegnologiese deurbrake wat beroemde wetenskaplikes gelewer het:

- Die stoomenjin deur Thomas Newcomen in 1712;
- die vliegtuig deur die Wright-broers in 1903;
- die telefoon deur Alexander Graham Bell in 1876;
- die televisie deur John Logie in 1925.

Hierdie soort inligting (verskynsels, name, datums) word dermate as wetenswaardig beskou dat dit nie noodwendig in gespesialiseerde bronne oor die besondere onderwerpe nagespoor hoef te word nie. Trouens, die deursneë ensiklopedie wy die grootste deel van sy bladsyruimte aan sulke besonderhede toe.

Tog is dit uiters opmerklik dat dieselfde soort inligting oor eietydse uitvinders en hulle werk nie so geredelik beskikbaar is nie. Reader's Digest se jongste *Encyclopedia of Essential Knowledge* (1996) verskaf, byvoorbeeld, ook die gebruiklike lang lys

name van eertydse wetenskaplikes en hul onderskeie bydraes, maar dan met etlike interessante toevoegings. Die aard en seinkarakter van hierdie toevoegings is tegelyk opmerklik én interessant omdat dit, semanties gesproke, beslis 'n interne afwyking op die praktyk van ensiklopedering postuleer. Die konvensie om tegnologiese uitvindings of ontwikkelinge aan die ywer, visie en vindingrykheid van 'n indiwidu toe te skryf, word hier verruim na 'n benadering wat die klem veel éérder op die produk as die persoon plaas. Die funksies en kenmerke van die laserskyf, oftewel "compact disk (CD)" (p. 554), word byvoorbeeld beskryf voordat die Philips-maatskappy erken word vir die ontwikkeling daarvan. Die funksies en kenmerke van 'n rekenaarprogram ("computor program", p. 554) word op soortgelyke wyse verstrek, maar dan boonop sonder enige erkenning aan 'n indiwidu, groep of maatskappy.

Die spesifieke wyse waarop die hersiening of uitbreiding van eietydse ensiklopedieë onderneem word, illustreer die Postmodernistiese uitgangspunt dat die sogenaamde meestervertelling ("grand narrative") sy geldigheid verloor het. Trouens, die meestervertelling of outoritêre stem word nie net ondermyn nie, die Postmodernisme dui juis aan dat sodanige ambisies futiel is, dat die referent van betekenis deur die

intertekstuele netwerk geabsorbeer is en die indiwiduele stempel daarom gewoon nie meer haalbaar is nie. Baudrillard (1983a:2) stel dit soos volg:

> Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor survives it. Henceforth, it is the map that preceded the territory PRECESSION OF SIMULACRA - it is the map that engenders the territory whose shreds are slowly rotting across the map. *It is the real*, and not the map, whose vestiges subsist here and there, in the deserts which are no longer those of the Empire, but our own. The desert of the real itself.

Selfs in tegnologiese terme weet ons vandag dat alledaagse kommoditeite die resultaat van interdissiplinêre benaderings is. Die pioniers van die motorkar, Gottlieb Daimler en Karl Friedrich Benz het, byvoorbeeld, plek gemaak vir 'n reeks uiteenlopende

deskundiges wat jaarliks nuwe, verbeterde modelle die lig laat sien. Die indiwiduele held van tegnologiese vooruitgang is vervang deur die interteks wat, onder meer, bestaan uit onbekende ingenieurs, elektrisiëns, loodgieters. Om in Jameson (1985) se terme te praat: die rekenaarprogramme waarmee ons werk, die klere wat ons aantrek, die motors waarmee ons ry, is blote imitasies van imitasies waarvan die oorspronklike nie meer aan ons bekend is nie. Anders gestel: beïnvloeding is nie meer 'n skande nie, dit is onontkombaar. Daarom is nabootsing nie meer 'n teoretiese en estetiese spel nie, dit is 'n basiese vereiste van die Postmodernisme as kultuur[4] binne Postmoderniteit.

Soos die groot wetenskaplikes van die agtiende, negentiende en vroeg twintigste eeu word belangrike skrywers, op analogiese wyse, nie net aan die titels van hulle tekste geken nie, maar selfs aan hulle kenmerkende style[5]. Raadpleeg 'n mens Reader's Digest

---

4 Sien Featherstone (1991:7).

5 Jameson (1985:113) stel dit soos volg: "It is obvious that modern literature in general offers a very rich field for parody, since the great modern writers have all been defined by the invention or production of rather unique styles: think of the Faulknerian long sentence or of D.H. Lawrence's characteristic nature imagery; think of Wallace Stevens' peculiar way of using abstractions; think also of the mannerisms of the philosophers, of Heidegger for example, or Sartre; think of the musical styles of Mahler or Prokofiev. All of these styles, however different from each other, are comparable in this: each is quite unmistakable; once one is learned, it is not likely to be confused with

se *Encyclopedia of Essential Knowledge* (1996) oor skrywers, digters en dramaturge soos Shakespeare, Joyce, Hemmingway, Beckett, Brecht, Orton en Pirandello, tref mens weer eens gedetailleerde inligting aan soos die skrywer se geboortedatum, mees uitstaande stylkenmerke en titels van publikasies. Daarenteen is daar geen opname of selfs verwysing na kontemporêre skrywers van formaat nie. Die afwesigheid van skrywersname soos Milan Kundera en Umberto Eco is, op sigself, betekenisvol. Selfs meer insiggewend is die insluiting van etlike populêre televisiereekse, en dan spesifiek die wyse waarop hierdie reekse ter berde gebring word. Daar is byvoorbeeld geen verwysing na die skrywer of regisseur nie. Die fokuspunt is eerder die karakters en hul handelinge. Vergelyk byvoorbeeld die slotgedeelte van die volgende aanhaling:

> ***Dallas*** Glossy drama serial (1978-91) which started a Hollywood trend for television sagas about the seriously rich and powerful. It concerned the loves and rivalries affecting the wealthy Ewing family and their oil empire based in Dallas, Texas. Larry

---

something else."

> Hagman played the man whom audiences loved to hate, the ruthless JR Ewing. * 'Who shot JR?' was a much-posed question in 1980. The answer was a pregnant ex-lover, Kristen, played by Mary Crosby.
>
> *Encyclopedia of Essential Knowledge* (1996:313)

In watter mate hierdie soort inligting as "essensieel" beskou kan word, aldus die titel van die genoemde ensiklopedie, hang natuurlik nou saam met 'n mens se beskouing van die verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid. Die opname van "essensiële" fiksionele wêrelde, byvoorbeeld dié van *Dallas*, in populêre naslaanbronne, impliseer die marginalisering van gegewens wat 'n werklikheidsdimensie vertoon: biografiese skrywersbesonderhede en, in besonder, artistieke vermoëns[6]. Anders gestel: almal weet wie *Romeo and Juliet* geskryf het, maar wie is die skrywer(s) van *Dallas*? Die blote feit dat Shakespeare deur lesers/toeskouers aan sy dramas verbind word, veronderstel reeds ten dele 'n spesifieke verhouding

---

[6] Artistieke vermoëns impliseer juis, na analogie van Gaggi (1979:42), die vermoë om, enersyds, 'n grens tussen fiksionaliteit en werklikheid te postuleer en, andersyds, sodanige grens te handhaaf.

tussen fiksionaliteit en werklikheid. *Dallas* se skrywer(s), daarenteen, beweeg duidelik op die agtergrond, waardeur die fiksionele wêreld van hierdie reeks se werklikheidsdimensie geïntensiveer word.

Die ontginning van fiksionaliteit se werklikheidsdimensie, of, anders gestel, potensiaal om in die werklikheid inslag te vind, ontketen allerlei vrae oor die Postmodernisme se opvattings oor representasie. Aangesien die werklikheid aan die een kant van die spektrum gefiksionaliseer word, en fiksionaliteit aan die ander kant "verwerklik" ("Who shot JR?") word, is 'n sekere graad van selfparodie[7] 'n noodwendigheid. In die proses van imitasie is die skrywer dus altyd besig met die *her*skepping van 'n gegewe wêreld, hetsy fiksioneel of werklik, en projekteer hy/sy noodwendig sy/haar persepsies en bevindinge op daardie wêreld. As 'n agent wat tussen wêrelde met 'n topologiese geaardheid beweeg, doen hy/sy afstand van die idee dat kreatiwiteit op 'n enkele, indiwiduele daad van oorspronklikheid neerkom. Hy/sy, in Weber (1995:63) se woorde, gee hom/haar veel éérder oor aan die

---

[7] "Self-parody": Rose (1979:97) en Weber (1995:69) gebruik hierdie begrip op 'n wyse wat min of meer as 'n sinoniem vir "selfrefleksiwiteit" beskou kan word.

"possibilities of repetition[8] - repeatability".

Die oorsprong of herkoms van tekens, om weer na die aanvang van hierdie besprekingspunt terug te keer, is gevolglik toenemend van minder belang. Die onuitputbare[9] moontlikhede wat in herhaling/repetisie opgesluit lê, poneer inmiddels interessante moontlikhede ten opsigte van nabootsing. Die moontlikheid om die herkoms[10] van alledaagse tekens en objekte met 'n redelike mate van sekerheid te determineer, is dus vinnig besig om te vervaag. Tog dui Kierkegaard (1983:131) daarop dat die verskynsel van herhaling/repetisie nie sonder meer as 'n vanselfsprekende gegewe aanvaar moet word nie:

> As I had long been concerned, periodically at least, with the following problem: "Is a repetition possible? What is its significance? Does a thing gain or lose by being repeated?" what suddenly occured to me

---

8 Die ontginning van die moontlikhede wat in herhaling opgesluit lê is nie 'n nuwe konsep nie. Volgens Weber (1995:63) is dit al deur Plato ontgin, maar verkry dit sedert Kierkegaard se hantering daarvan "moderne" perspektief.

9 Daar bestaan byvoorbeeld, aldus die *Encyclopedia of Essential Knowledge* (1996:49), meer as tweehonderd parodiese weergawes van *Don Juan*.

10 "Herkoms" hier gebruik in die konteks van die werklike, presiese oorsprong.

> was this: "You ought to go to Berlin, where you already were once; you can then verify whether or not a repetition is possible and what it can signify." Back home, I had been virtually stopped in my tracks by this problem. One may say what one likes, this problem will end up playing a very important role in modern philosophy, for *repetition* is the decisive term for expressing what the Greeks used to mean by "*reminiscence*" (or remembrance). They taught that all knowledge is remembrance. Similarly, the new philosophy will teach that life in its entirety is a repetition... Repetition and remembrance are one and the same movement, but in opposed directions; for that which is remembered has been: it is repetition in reverse; whereas repetition in the proper sense is remembering ahead.

Weber (1995:63) sluit aan by Kierkegaard (1983) deur daarop te wys dat die lewe, en by implikasie kuns en werklikheid, merendeels berus op die mens se vermoë om

te onthou en te herhaal. Die oorsprong van dinge, sake en objekte is dus van mindere belang. Die oorsprong van sake word *ad infinito* deur die menslike *geheue* beperk en gerig, en is daarom 'n veel dringender aangeleentheid. Die nosie van oorsprong word dus nie ontken nie, maar elke repetisie impliseer alreeds dat die afstand tussen handeling en oorsprong al groter word. Dus rig die geheue ervaring en die wyse waarop die herhaling/repetisie van gebeure gekontekstualiseer en, by implikasie, geïntertekstualiseer word. Hierdie beskouing laat die indruk dat die parodie, sigself, 'n tegniek is wat 'n sterk verbintenis met die werklikheid vertoon. Hoewel die parodie 'n begrip is wat tradisioneel met fiksie/kuns verbind word, blyk dit dat dit ook as 'n verlengstuk van die werklike lewe beskou kan word.

3. Parodie, nabootsing of herhaling?

Die opvatting dat die lewe gerig word deur die geheue se vermoë om sake suksesvol te dupliseer en herhaal, sluit in 'n sterk mate aan by Jameson (1985:111 e.v.) se uitgangspunt dat die Postmodernisme tyd in sogenaamde "ewige hedes" fragmenteer. Hierdie gedagtegang, sou 'n mens dit aanvaar, veroorsaak egter 'n

bepaalde teoretiese komplikasie:

(1) Hoe onderskei 'n mens die algemene tendens van herhaling, repetisie of ewigdurende duplikasie en die begrip parodie?

(2) Meer nog, kan parodie hoegenaamd as 'n gespesialiseerde genre beskou word indien aanvaar word dat nabootsing 'n inherente aspek van die Postmodernistiese kultuur is?

Teoretici het kennelik nie konsensus oor hierdie saak nie. Aan die een kant, byvoorbeeld, skryf Hambidge (1995:78) dat "slegs tekste wat nabootsings/opsturings is van ander tekste en/of los/alogies gestruktureer is, as Postmodernisties gedefinieer [kan] word". Aan die ander kant beskou sy (1995:19) die parodie as die "belangrikste uitvloeisel van die postmodernisme en terselfdertyd die ingewikkeldste modus van hierdie beweging". Die ingewikkeldheid van hierdie modus hou stellig verband met die gebrek aan klarigheid oor die parodie se status as 'n gespesialiseerde vorm van nabootsing. Soos vervolgens aangetoon word, is daar veral drie denkrigtings in hierdie verband, naamlik:

(1) Die parodie is "dood" aangesien dit nie meer 'n funksie het om te vervul nie.

(2) Die parodie is deur pastiche vervang.

(3) Daar is sprake van sowel 'n Postmodernistiese parodie as Postmodernistiese pastiche.

3.1 Parodie is dood

Hutcheon (1985:6) definieer die parodie ook as herhaling wat 'n kritiese afstand daarstel, maar beklemtoon daarna eerder die *verskil* as die *ooreenkoms* wat deur só 'n herhaling onderlê word. Deur *verskil* te beklemtoon, skep die parodie dus bepaalde afwykings op die primêre teks en is sowel die ooglopende as geïmpliseerde ooreenkomste van sekondêre belang. Hierdie afwykings hou verband met sake soos demistifisering, ontheiliging en bespotting van die primêre teks.

Tog word die parodie, as tegniek en genre, se bestaan volgens Weber (1995:63-70) bedreig deur die feit dat dit oorspronklik 'n spesifieke soort nabootsing van oertekste in gedagte gehad het. Weber (1995) se

argument kom dan grootliks daarop neer dat die kritiese afstand tussen nabootsing (parodie) en oorsprong (oerteks) met elke verdere nabootsing groter word. Daarom vra hy tereg of 'n parodie van 'n parodie regtig moontlik is en, meer spesifiek, of só 'n prosedure die oorspronklike idee van parodie gestand doen. Anders as Jameson (1984:65) wat van mening is dat die parodie *en tout* nie meer 'n bestaansreg het nie, verduidelik Weber (1995:70) sy besware meer spesifiek:

> For the word *parody*, at least, the show is now over, and this time for good. For everything has already been said, without a doubt, concerning the list that begins with "parody", whose position at the head of the procession is probably not entirely insignificant.

Weber (1995:70) redeneer gevolglik dat die woord "parodie" moet plek maak vir die meer akkommoderende begrip "parodiese praktyk". Die "parodiese praktyk" kom dan neer op 'n praktyk van nimmereindigende herhaling of, in Weber (1995) se ietwat ambigieuse terme geformuleer, 'n *praktyk van die parodie* en *parodie van die praktyk*. Terwyl teoretici soos Jameson

1984) en Hoffmeister (1987) dus representasie by die Postmodernisme relativeer tot die naboetsing van refleksies waarvan die oorspronklike verdwyn het, poneer Weber (1995) 'n al groter wordende kritiese afstand tussen die oorspronklike teks en sy naboot-sing(s).

Die een saak waaroor Jameson (1984) en Weber (1995) dit wel eens is, is dat die parodie se humoristiese seinkarakter sy inslag verloor het. 'n Onderskeid tussen hoë en lae burlesk, dit wil sê verskillende grade van bespotting deur middel van humor en/of satire, is derhalwe oorbodig. Ook Derrida (1990:115-116), soos deur Weber (1995:70) vertaal en uit *Du droit à la philosophie*[11] aangehaal, bevraagteken die waarde van die humoristiese element:

> Why laugh? Surely everything has already been said about laughter in Joyce, about parody, satire, mockery, humor, irony, joking. And about his Homeric and Rabelaisian laughter. All that remains, perhaps, is to think laughter as remaining, precisely.

---

[11] Derrida, Jacques. 1990. *Du droit à la philosophie*. Parys: Flammarion.

Aangesien daar reeds soveel parodiese nabootsings of herhalings van beroemde oertekste bestaan, het die kritiese afstand waarna Weber (1995) verwys so groot geword dat die satiriese aspek van 'n parodiese teks nie meer die oerteks suksesvol kan bereik nie. Daar staan dus, anders gestel, te veel reproduksies met 'n satiriese inslag tussen die oerteks en die laaste parodiese poging. Daarom vind teoretici soos Derrida (1990), Jameson (1984) en Weber (1995) dit twyfelagtig of die totale parodiese praktyk nog hoegenaamd iets kan oplewer waaroor 'n mens kan lag. Daarbenewens bevraagteken Derrida (1990:116) die betekenis en oogmerke van humor by die parodiese praktyk: "What would it mean, laughter? What would it mean to laugh?"

Die vraag ontstaan of Derrida (1990) se uitgangspunt oor die parodie se kwynende verbintenis met satire, wat natuurlik Weber (1995) se relaas[12] oor die kritiese afstand versterk, werklik so eenvoudig is. 'n Mens kry byna die idee van parodiese tekste wat soos 'n begrafnisstoet in 'n kronologiese ry inval sodat die lykswa (primêre teks) as gevolg van die fisiese afstand buite sig raak. Derrida (1976) se begrip *différance* moet júís saam met die begrip *intertekstua-*

---

12 Na analogie van Baudrillard (1983a en 1983b).

liteit gelees word. Die uitstel van betekenis impliseer weliswaar die postulering van 'n afstand, maar dan sonder dat sodanige afstand die intieme verbintenis tussen die primêre teks en enige van sy sekondêre tekste aantas. Hierdie verbintenis herbevestig weliswaar die kritiese afstand waarna Weber (1995) verwys, maar dan is dit afstand in 'n gewysigde vorm. En ook hierin lê telkens nuwe kondisies en konvensies opgesluit waardeur verdere imitasies/herhalings met 'n humoristiese en/of satiriese ingesteldheid bestaansreg kry. Kristeva (1984:224) stel dit soos volg:

> Laughter is what lifts inhibitions breaking through prohibition (symbolized by the Creator) to introduce the aggressive, violent, liberating drive.

Hoffmeister (1987:426 e.v.), wat 'n uitgebreide ondersoek onderneem het na die aard van die Postmodernistiese drama/teater, werp 'n meer gebalanseerde én genuanseerde blik op die rol van satire. Volgens haar is die transformering van ernstige aktuele kwessies in lagwekkende onderwerpe 'n konstante gegewe by die Postmodernistiese drama/teater. Tog is dit nie satire

in die tradisionele sin van die woord nie, aangesien daar nie 'n alternatiewe siening vanaf toeskouerkant gerealiseer kan word nie.

Die primêre teks en die volle reeks sekondêre tekste staan dus nie in 'n lineêre verhouding tot mekaar nie, maar vertoon juis 'n topologiese[13] seinkarakter binne die intertekstuele netwerk. Hoewel Weber (1995) 'n dekonstruksie van die parodie onderneem, grens sy argumente ongemaklik na aan die Modernistiese beginsel van kronologisering, struktuurvorming en sluiting. Daarbenewens is die uitgangspunt dat satire nie meer 'n funksie het om te vervul nie, selfs meer kontraproduktief. Die idee dat humor en/of satire by die parodie uitgedien is, doen, heel ironies, 'n beroep op die ou beginsel van oorspronklikheid. Sodoende ondermyn Weber (1995) sy argument van 'n kritiese afstand tussen die oorspronklike en parodiese teks selfs meer.

---

[13] Die Postmodernistiese teks se onbegrensdheid en topologiese geaardheid, soos deur Hassan (1986:504) uiteengesit, oorskry tradisioneel-realistiese fiksie se beginsel van geslotenheid.

3.2 Pastiche

Volgens Hutcheon (1985:6) kan twee basiese aksente in die proses van nabootsing of herhaling onderskei word:

(1) Eerstens kan die klem eerder op die *verskil*[14] as die *ooreenkoms*[15] geplaas word binne die kritiese afstand wat deur herhaling daargestel word. Sodoende word substansie aan die begrip *parodie* gegee.

(2) Tweedens kan die klem eerder op die *ooreenkoms* as die *verskil* geplaas word binne die kritiese afstand wat deur herhaling daargestel word. Sodoende word substansie aan die begrip *pastiche* gegee.

Hutcheon (1985:6) dui voorts twee belangrike beginsels aan waardeur pastiche van ander vorms van nabootsing onderskei kan word:

---

14 *Verskil* word teweeggebring deur, onder andere, demistifisering en ontheiliging van die oerteks.

15 *Ooreenkoms* verwys na sowel oënskynlike as ooglopende ooreenkomste, byvoorbeeld die besondere vorm en struktuurelemente, tussen die primêre en sekondêre teks.

(1) Wanneer die prosedure van nabootsing in 'n breë kulturele konteks na waarde geskat word, het 'n mens met 'n basiese vorm van nabootsing te doen.

(2) Wanneer die prosedure van nabootsing in 'n breë kulturele konteks nié na waarde geskat word nie, het 'n mens met pastiche te doen. In só 'n geval is nabootsing, en spesifiek die oogmerk om na te boots, bloot 'n sekondêre oorweging. Aangesien nabootsing hier eerder aan toeval as intensie toegeskryf moet word, is ook die *herkenning* van sodanige nabootsing *as* nabootsing van weinig belang.

By die parodie, daarenteen, is herkenning altyd 'n belangrike gegewe, dit wil sê sowel die primêre gegewe (oerteks of generiese kode) as die sekondêre teks (parodie) moet suksesvol geïdentifiseer kan word. Anders gestel: by parodie moet die *referent* vir die toeskouer/leser herkenbaar wees, terwyl dit by pastiche nie noodwendig die geval is nie.

Pastiche se verbintenis met 'n versweë referent laat onwillekeurig die vraag ontstaan hoe pastiche geïdentifiseer kan word. Hambidge (1995:42) dui juis

daarop dat die "verlange" na die terugkeer van die referent futiel is, aangesien die interteks die referent onherstelbaar gekontamineer het. "Kontaminasie" is waarskynlik 'n gelukkige beeld, synde die referent bepaald nie verdwyn het nie. Nader aan die spreekwoordelike waarheid is die feit dat die referent[16] se status en kondisie toenemend *gewysig* word deur die groeiende kritiese afstand wat deur die proses van intertekstualiteit en herhaling[17] verkry word. Daarom moet pastiche verstaan word teen die agtergrond van die Postmodernisme se ondermyning van die referent, en veral die lukrake wyse waarop pastiche aspekte van die gewysigte referent naboots.

Pastiche, anders as parodie, is dus minder van die referent se status afhanklik. Daarom word pastiche nie soseer gerig deur die kritiese afstand tussen herhaling en referent nie. Die groter buigbaarheid, selfs beweeglikheid, waaroor pastiche beskik, verklaar gevolglik die parodiese praktyk om sekondêre tekste of

---

16 "Referent" hier bedoel in die konteks van oerteks, seminale teks, primêre teks of geparodieerde teks. 'n Breër beskouing, na analogie van Baudrillard (1983a:2), sou ook hier kon geld, dit wil sê nabootsing van die referent as "a territory, a referential being or a substance" of "models of a real without origin or reality: a hyperreal".

17 "Herhaling" of herhaaldelike nabootsing.

parodieë[18] gedeeltelik of volledig te absorbeer. Aangesien hierdie tipe herhaling nie besorg is oor die herkenning van die referent nie, maar eerder 'n *ooreenkoms* met ander herhalings/nabootsings wil bewerkstellig, vertoon pastiche nie 'n klinkklare sosiaal-kulturele relevansie nie. Pastiche se sosiaal-kulturele relevansie moet eerder gesien word teen die agtergrond dat dit 'n simptoom van die Postmoderne samelewing is, dat dit telkens illustreer hoe werklikheid en fiksionaliteit geabsorbeer word in die hiperwerklikheid waarna Baudrillard (1983a:2) verwys.

3.3 Postmoderne pastiche of Postmoderne parodie?

Rose (1991:29) stel dit baie duidelik dat die parodie en pastiche se kartering as, respektiewelik, Modernistiese of Postmodernistiese tegnieke, nié deur hulle onderskeie plasings in die geskiedenis bepaal kan word nie[19]. Jameson (1984:64-5) se standpunt,

---

18 Eerder as om pastiche se relevansie in hierdie verband te betrek, vra Weber (1995:67) die volgende vraag: "But would not a parody that is incessant run the risk of becoming *the parody of a parody?*"

19 Dit blyk dat daar redelike eenstemmigheid onder teoretici oor hierdie saak bestaan. Feit is: daar is talle voorbeelde van kunsgrepe/tegnieke wat binne sowel die Modernisme as Postmodernisme voorkom. Hierdie kunsgrepe/tegnieke word ook nie noodwendig op grond van hulle seinkarakters

waarby Weber (1995:63-70) aansluit, dat pastiche 'n Postmodernistiese tegniek is en gevolglik die parodie se voortbestaan in gedrang plaas, word soos volg deur Rose weerlê:

> Both parody and pastiche are in fact *devices* which have been used for several centuries and which are not bound to either the modern or post-modern period. It is, as with other such devices, to put it as simply as possible, not the devices themselves which are either modern or post-modern, but the uses of them which may be described as such.

Dit is spesifiek teen hierdie agtergrond dat Newman (1993:140) die volgende relevante vrae stel:

(1) Is die Postmodernistiese parodie 'n uitbreiding op die lang tradisie van die Modernistiese parodie?

---

as Modernisties of Postmodernisties omskryf nie. Daarom, soos Featherstone (1991:7) dit stel, behoort mens eerder na te gaan wanneer "a term defined oppositionally to, and feeding off, an established term starts to signify something substantially different".

(2) Kan 'n intrinsiek Postmodernistiese benadering tot die parodie geïdentifiseer word?

(3) Hoe sou pastiche van die Postmodernistiese parodie onderskei kan word, indien dit moontlik sou wees om die laasgenoemde te identifiseer?

Uit die laaste vraag kan afgelei word dat Newman (1993:140) aanvaar dat pastiche noodwendig 'n Postmodernistiese praktyk is, waardeur hy op 'n ongekwalifiseerde wyse by Jameson (1984:65) en Weber (1995:70) aansluit. Dit laat die indruk dat daar min twyfel oor pastiche se posisie bestaan, terwyl daar 'n sterk graad van onsekerheid oor die parodie se voortbestaan heers.

Die parodie se onsekere situasie, aldus Newman (1993:-140), hang dan nou saam met die kwessie van die primêre teks se normatiewe status. Met ander woorde: dit is nie soseer die parodie, as tegniek, se doeltreffendheid wat bevraagteken word nie. Die vraag is eerder of daar nog hoegenaamd iets is om te parodieer. As gevolg van die lang geskiedenis van parodiëring (herhaling) is die primêre teks(te) se

status reeds[20] so gewysig dat die oorspronklike oogmerke van die parodie nie meer haalbaar is nie.

Tog gebruik Newman (1993:141) die vraagstuk van die primêre teks se normatiewe status op 'n interessante wyse om die begrip "Postmodernistiese parodie" te postuleer. Uit die gedagte van 'n "parodiese praktyk" onderskei hy drie wyses waarop die parodie die outoriteit/status van die primêre teks kan aantas. By implikasie kom dit op drie tipes parodieë neer:

(1) Parodieë wat die outoriteit en oorspronklike status van die model of generiese kode eerbiedig. Hierdie beskouing[21] kom, volgens Newman (1993:-141), neer op 'n neo-Klassieke of pre-Romantiese toepassing van die parodie.

(2) Parodieë wat die *aanname* van outoriteit en status bevraagteken. Hierdie beskouing kom neer op 'n Modernistiese toepassing van die parodie.

---

20 Newman (1993:141) stel dit soos volg: "What happens to parody when this authority is *already* undermined?"

21 Hierdie beskouing, wat op 'n twyfelagtige wyse gemotiveer word aan die hand van moontlike ooreenkomste met die neo-Klassieke of pre-Romantiese konsepsie van parodie, is 'n bitter onwaarskynlike teoretiese onderskeiding. 'n Parodie wat nie op die een of ander *destruktiewe* wyse met die status/outoriteit van die model of generiese kode meeding nie, is nie parodie nie.

(3) Parodieë wat *begin* met die aanname dat outoriteit, oorsprong, oorspronklikheid, status en *presence* in elk geval onmoontlik is. Hierdie beskouing van die parodie hoort tuis binne die Postmodernistiese diskoers.

Uit die bogenoemde onderskeidings artikuleer Newman (1993:141) dan die opvatting dat die Postmodernistiese parodie die Modernistiese aksent van 'n hoë graad nihilisme wysig deur bloot 'n lae premie op nihilisme te plaas. Rose (1991:30) sluit in 'n sekere opsig by hierdie argument aan, maar stel dit dan duidelik dat die parodie steeds, essensieel, 'n ander seinkarakter as pastiche vertoon. Pastiche, in wese, kom neer op die samestelling van motiewe uit verskillende tekste en kunsvorme.[22]

Een belangrike wyse waardeur pastiche wel 'n Postmodernistiese oriëntasie kan vertoon, aldus Rose (1991:30), is die gebruik om nie alleenlik verskillende motiewe uit verskillende kunswerke te kompileer nie, maar om boonop sodanige kompilasie te doen uit

---

[22] Hierdie eklektiese oriëntasie, wat in skrille kontras staan met die parodie se fokus op 'n primêre teks, word deur Rose (1991:31) verduidelik aan die hand van die kunstenaar Mariani se samestelling van motiewe vir 'n portretskildery van een van sy tydgenote. Vir hierdie kunswerk, wat in geheel as 'n pastiche van Raphael se *School of Athens* beskou kan word, gebruik hy ook sekere bykomstige motiewe uit Tischbein se beroemde *Goethe in The Campagna.*

kunswerke wat oor verskillende tydperke heen tot stand gekom het. Hoewel sy dit nie direk so formuleer nie, word Rose (1991:30-31) se argument onderlê deur die feit dat die Postmodernistiese pastiche nie bloot eklekties[23] uit die kunswerke van vroeëre eras saamgestel is nie, maar dat dit, in die proses van kompilasie, gemaklik tussen die kunswerke uit verskillende kodes beweeg, byvoorbeeld kuns binne die Modernistiese en Klassieke[24] kode.

'n Verdere manier waardeur pastiche volgens Rose (1991:31) Postmodernistiese toepassingsmoontlikhede verkry, is die gebruik om 'n *diskrepans* tussen die oorspronklike kunswerk en latere nabootsings te bewerkstellig. Rose verskil in hierdie opsig duidelik van Hutcheon (1985:6) se uitgangspunt dat pastiche juis van die parodie onderskei word deur die klem wat dit op die *ooreenkoms* met die oorspronklike kunswerk plaas. In Rose (1991:31) se woorde behels estetiese aanpassings in die geval van Postmodernistiese pastiche nie 'n "reduction of the distinctions between

---

23 Rose (1991:32) meld, interessantheidshalwe, dat die begrip "eklektisisme", in sy Griekse herkoms, beteken om te *selekteer*.

24 "Klassieke kode" na aanleiding van Rose (1991:31) hier uiters breedweg gebruik ter wille van stawing van die gegewe argument.

the two such as we might find in a forgery or fake"[25] nie.

Wanneer 'n klassieke kunswerk dus deur middel van pastiche gemoderniseer word, val die fokus, na aanleiding van Rose, op die *verskil/diskrepans*. Die probleem met hierdie uitgangspunt is dat dit Rose (1991) nie werklik help om 'n betekenisvolle onderskeid tussen parodie en pastiche daar te stel nie. Trouens, benewens haar uitgebreide kritiek op Jameson (1984:64-5) se mening dat pastiche 'n uitsluitlik Postmodernistiese kunsgreep/tegniek is, bly haar argument in gebreke om die oënskynlike verskil tussen die Postmodernistiese parodie en Postmodernistiese pastiche te substansieer. Aangesien Rose (1991) se bespreking van Postmodernistiese pastiche die *diskrepans* tussen die oorspronklike en sekondêre kunswerk beklemtoon, eerder as die *ooreenkoms*, verdwyn die beweerde onderskeid tussen parodie en pastiche grootliks.

Tog lewer Rose (1991) se bespreking van Postmodernistiese pastiche wel sekere winste op. Dit is veral haar

---

[25] Om haar standpunt te steun, verwys Rose (1991:31) na Rhodes se klassieke *Crouching Aphrodite* wat in Peter Blake se *Crouching Teenybopper* die gedaante aanneem van 'n modebewuste tienermeisie op rolskaatse.

aanduiding dat pastiche wesenlik op die kompilasie van motiewe uit verskillende kunswerke neerkom, wat wel 'n teoretiese onderskeid tussen parodie en pastiche moontlik maak. Hierdie eklektiese geaardheid verklaar ook waarom pastiche so akuut binne Postmodernistiese kuns geabsorbeer word. Daarom lê die probleem met Rose (1991) se uitgangspunte heel moontlik nie soseer by haar teoretiese besinnings nie, maar eerder by die voorbeelde wat sy opdiep. Die voorbeeld van 'n modebewuste tienermeisie op rolskaatse in Peter Blake se *Crouching Teenybopper* na aanleiding van Rhodes se klassieke *Crouching Aphrodite*, postuleer veel eerder 'n vorm van Postmodernistiese parodie aangesien -

(1) daar duidelik sprake van 'n *herkenbare ooreenkoms* tussen die twee werke is; en

(2) daar beslis 'n gegewe oerteks en sekondêre teks bestaan.

Hutcheon (1985:6) se klem op *ooreenkoms* by pastiche en *verskil* by parodie kan hier, ter wille van groter duidelikheid, uitgebrei word na *oënskynlike ooreenkoms* en *oënskynlike verskil* onderskeidelik. Dit geld ook Peter Blake se *Crouching Teenybopper* wat meer aksent plaas op die verskil(le) as ooreenkomste met Rhodes se

klassieke *Crouching Aphrodite*. Die enigste voorwaarde is natuurlik dat daar altyd genoeg leidrade in die sekondêre werk opgesluit is dat die seminale of oerteks se herkenbaarheid gewaarborg bly.

Jameson (1984:64-5) se mening dat die parodie, en derhalwe Postmodernistiese parodie, nie meer moontlik is nie, berus uiteraard sterk op die standpunt dat die vestiging van 'n indiwiduele styl eweneens nie meer haalbaar is nie. Daarom bly ook die produksie van "nuwe" oertekste in die slag. Enige moontlikheid dat iets soos 'n Postmodernistiese parodie wel kan bestaan, sou gevolglik moes berus op 'n nuwe hantering van die primêre teks se normatiewe status. Newman (1993:141) verwys in hierdie verband na parodieë wat van die standpunt af uitgaan dat outoriteit, oorsprong, oorspronklikheid, status en, by implikasie, die nosie van 'n oerteks in elk geval onmoontlik is. Die Postmodernistiese parodie ontken dus die voorwaarde waarop die parodie primordiaal tot stand gekom het, naamlik deur die bestaan van 'n oerteks. Die parodie, as sodanig, was volgens hierdie beskouing in elk geval nog nooit moontlik nie. Daarom munt Weber (1995:70) die begrip "parodiese praktyk" wat neerkom op 'n vorm van imitasie wat, oënskynlike en herkenbare ooreenkomste ten spyt, die verskille tussen tekste

beklemtoon. Die Postmodernistiese parodie se relevansie word enigsins deur hierdie beskouing versterk aangesien dit die parodiëring van *sogenaamde* parodieë tot 'n mate teoreties substansieer.

4 Sintese

Uit die voorgaande bespreking is dit duidelik dat teoretici verdeeld is oor die omvang en presiese aard van die begrippe "parodie" en "pastiche". Hutcheon (1985) slaag moontlik die beste daarin om aan te toon dat daar tog 'n wesenlike onderskeid tussen die begrippe "parodie" en "pastiche" is deur hierdie twee tegnieke aan die hand van die beginsel van *ooreenkoms* en *verskil* te verduidelik.

Hoewel nie een van die begrippe "parodie" en "pastiche" werklik nuut is nie, blyk dit tog dat hierdie begrippe se voortgesette relevansie juis teen die agtergrond van Postmoderniteit gemeet moet word. Sekere teoretici, waaronder Jameson (1984) en Weber (1995), is van mening dat die parodie nie meer 'n rol binne die Postmoderne diskoers kan vervul nie. In die plek van parodie postuleer hulle pastiche wat, na analogie van Jameson (1984) se gebruik van die begrip,

wesenlik verduidelik kan word as 'n soort Postmoderne allegorie wat, op sy beurt, sterk op die beginsel van *mise-en-abyme* terugslaan. Daarenteen postuleer teoretici soos Rose (1986), Hoesterey (1995) en Newman (1993) die begrip "Postmodernistiese parodie". Hoewel teoretici soos Featherstone (1991) en Rose (1991) dit eens is dat literêre tegnieke in sowel 'n Modernistiese as Postmodernistiese konteks toegepas kan word, is dit egter duidelik dat daar groot verdeeldheid onder teoretici is oor *wanneer* sodanige toepassings 'n Modernistiese of Postmodernistiese oriëntasie vertoon.

Uit al die bydraes wat bespreek is, sou 'n mens voorlopig kon volstaan met die gedagte dat die Postmodernistiese parodie die moontlikheid van outoriteit, oorsprong, oorspronklikheid en outonome status ontken. Daarom is die begrip "Postmodernistiese parodie" nie parodie in die oorspronklike sin van die woord nie, maar kom dit eerder neer op 'n soort "parodiese praktyk" wat, in die proses van imitasie, die verskille tussen tekste beklemtoon. Om na te boots, beteken alreeds om 'n sekere graad van ooreenkoms tussen tekste te bewerkstellig. Waar die Postmodernistiese parodie in hierdie proses van nabootsing/herhaling die klem op verskil plaas, word die Postmodernistiese pastiche eerder deur 'n klem op

die ooreenkoms tussen tekste onderlê.

Rose (1991) verruim hierdie siening deur aan te dui dat die Postmodernistiese pastiche boonop gekenmerk word deur 'n eklektiese selektering van estetiese motiewe uit verskillende eras en literêr-filosofiese kodes. Aangesien eklektisisme van hierdie aard daarop neerkom dat 'n nuwe samestelling, selfs rangskikking, met ou motiewe gedoen word, is pastiche volgens Rose (1988:54) 'n uiters bruikbare tegniek waardeur die Postmodernisme die geskiedenis van kuns kan herwaardeer. Sodoende kan die Postmodernisme, deur die gebruik van parodie en pastiche, ook selfrefleksief 'n argeologiese verkenning na sy eie wese onderneem - 'n prosedure wat die Modernisme, aldus Rose (1988:54), nooit werklik nagestreef het nie.

HOOFSTUK VI

PARODIE EN PASTICHE IN DIE (POST)MODERNISTIESE DRAMA/TEATER

When postmodernist theory moves beyond its vigilant critical mode aimed at fantasies of totalization and organic communities, it regresses implicitly, and perhaps necessarily, to self-parody, apathy or docility as a prescription of encountering the decentered reality: consumerism instead of self-consious reflection, exchange rather than social relations. Moreover, the tendency to validate playful and improvisational forms of cultural representation and interpretation at the expense of meaning and signification strikes me as symptomatic of a defensive, if not narcissistic critical practice under the guise of tolerance: anything goes.

Silberman (1993:3)

This phenomenon of virtual reality or hyperreality as Eco has referred to it has become the *sine qua non* of literary and artistic practice and cultural production, since we no longer attempt to "imitate" the real or external, but produce cultural objects that are self-sufficient and self-contained. The connection, then, is that the fabrication of new models of writing are based no longer on an external "reality" but are based on fakes of that reality or on nothing at all.

De Toro (1993:42)

1 Inleiding

Uit die voorgaande bespreking blyk dit duidelik dat daar tans 'n lewendige belangstelling bestaan in die besondere wyse waarop die parodie en pastiche by die Postmodernisme aansluit. Sodra 'n navorser egter die winste van hierdie besprekings aan die hand van die drama/teater probeer kontroleer, staar sekere negatiewe realiteite hom/haar in die gesig. De Toro (1993:24) getuig van hierdie problematiek in sy insiggewende artikel getiteld "Post-modern Fiction and Theatricality, Simulation, Deconstruction, and Rhizomatic Writing". Die grootste enkele probleem waarmee enige navorser oor die Postmodernistiese drama/teater opgeskeep sit, is naamlik die volkome gebrek[1] aan bruikbare teoretiese bydraes oor die Postmodernistiese drama/teater *per se*. Die enkele bydraes[2] wat wel op hierdie onderwerp konsentreer,

---

1 Brown (1992:585) verduidelik hierdie situasie soos volg: "The absence of a chapter on theater in several major books on postmodernism suggests that drama's place in the debate regarding the relations between modernism and postmodernism remains open."

2 De Toro (1993:24) verwys in hierdie verband na enkele teoretiese bydraes oor die Postmodernistiese drama/teater wat, na sy mening, belangrik geag behoort te word, maar dan bloot op grond van die vreemde feit dat hulle spreekwoordelik 'n paar stemme in die teoretiese donkerte is. Hierdie bydraes, wat ook in hierdie studie verreken is, sluit Schlueter (1979), Pavis (1986) en Fischer-Lichte (1991) in.

is meestal nie spesifiek genoeg ten opsigte van hulle aanslag nie, sodat die leser deurentyd bewus bly van die gebrek aan teoretiese en praktiese[3] substansiëring. Die probleem wat hieruit voortspruit, is dat die gaping tussen kontemporêre literatuurteorie en dramateorie al groter word. De Toro (1993:24) stel hierdie kommerwekkende feit in duidelike terme:

> The distance between theatrical investigation and the investigation of other practices increases rapidly while theatre research withdraws itself defensively into a critical-descriptive work that lacks any clear theoretical orientation.

Aangesien hierdie studie reeds vroeër gepoog het om groter substansie aan die begrip "Postmodernistiese drama/teater" te verleen, mag die vraag inderdaad opduik waarom die teoretiese droogte oor hierdie onderwerp opnuut opgehaal word. Die antwoord op hierdie vraag is deels geleë in die feit dat só 'n

---

3 "Praktiese substansiëring" verwys hier spesifiek na die gebrek aan voorbeelde uit gepubliseerde tekste of opvoerings.

hersubstansiëring noodsaaklik is om die bespreking spesifiek op die Postmodernistiese drama/teater te rig. As 'n mens boonop in aanmerking neem dat daar weinig bruikbare teoretiese bydraes oor die Postmodernistiese drama/teater bestaan, dien hierdie inleidende opmerkings die verdere doel om aan te toon dat daar 'n selfs groter, véél groter, leemte in die kontemporêre drama- en teaterteorie bestaan ten opsigte van die parodie en pastiche se onderskeie rolle binne die Postmodernistiese drama/-teater. Hierdie toedrag van sake kom uiters vreemd voor en kan selfs as 'n anomalie beskryf word, aangesien daar reeds soveel studies oor die parodie en pastiche se funksies in ander genres onderneem is.

Tog blyk dit dat daar moontlik 'n eenvoudige verduideliking bestaan vir die skaarste in teoretiese bydraes oor die Postmodernistiese drama/teater. Verskeie teoretici, waaronder Fischer-Lichte (199? :217), Brown (1992:585) en De Toro (1993:44), dui daarop dat die teoretiese leemte ten opsigte van die Postmodernistiese drama/teater grootliks gesien

moet word teen die agtergrond van die gebrek[4] aan gepubliseerde Postmodernistiese dramatekste.

Die gebrek aan gepubliseerde Postmodernistiese dramatekste word soos volg deur De Toro (1993:44) verduidelik:

> Decentralization, plurality, and the questioning of that which already exists has led performance theatre practice to focus on one direction in particular: the elimination of a precise mark of what has constituted theatre up until this point, *the word* [*eie kursivering*].
>
> In postmodern performance, the word and discourse almost disappear and give way to gestures, the body, silence, dance, anti-diegetic fragmentation and the introduction, on a

---

[4] Hierdie toedrag van sake kan aan verskillende redes toegeskryf word. Brown (1992:585) gee die volgende moontlike verklarings: "[...] theater either has not produced major contemporary playwrights to match the fertility and diversity of modernism (Stanislavsky, Strindberg, Pirandello, Brecht, Artaud, Genet, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, and many more), or [...] we have failed to recognize within modernist theater the advent of postmodernism."

> massive scale, of images and the visual component. By this I do not mean to suggest that dialogic theatre no longer exists; such theatre does exist, but it exists as an *archaeology, as museum pieces*, particularly in an auditory and visual cultural world where the spoken and written word has lost all credibility and legitimacy [*eie kursivering*].

Teen hierdie agtergrond, wat gekenmerk word deur 'n gebrek aan teoretiese bydraes oor die Postmodernistiese drama/teater, sowel as praktiese voorbeelde waarmee sekere uitgangspunte gesubstansieer kan word, blyk dit 'n onbegonne taak te wees om hierdie ondersoek selfs verder na spesifieke sake soos parodie en pastiche uit te brei.

Tog is hierdie toedrag van sake stellig genoeg rede om júís so 'n taak aan te pak, en om die *heersende* beskouings oor parodie en pastiche op die *beskikbare* teoretiese bydraes oor die Postmodernistiese drama/teater toe te pas.

Daarom is dit die - ietwat ambisieuse - oogmerk van hierdie hoofstuk om die werking van parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater na te gaan en, daarmee saam, te bepaal watter invloed hierdie tegnieke op die verhouding tussen fiksionaliteit en werklikheid uitoefen. Die sekondêre oogmerk van hierdie ondersoek sluit derhalwe aan by die opvatting dat die Postmodernistiese teks die siening dekonstrueer dat die letterkunde 'n wêreld-in-woorde is, omdat dit telkens uitwys na herkenbare politieke en sosiale werklikhede.

2 Fiksionaliteit en werklikheid in die Postmodernistiese drama/teater: parodie en pastiche as simulasie

Soos vroeër aangedui, verwerp die Postmodernisme die idee dat daar steeds 'n duidelike skeidslyn tussen fiksionaliteit en werklikheid bestaan. De Toro (1993:27) dui in hierdie verband aan dat die Postmodernistiese drama/teater gekenmerk word deur die ondermyning van genre-onderskeide, die afwesigheid van 'n referent, intertekstualiteit, palimpses, historisiteit en, veral, die ondermyning van die grens tussen fiksionaliteit en werklikheid. Volgens

De Toro (1993:27) kulmineer al hierdie kenmerke in een basiese beginsel, naamlik 'n nuwe praktyk van simulasie. Onder die begrip "simulasie" verstaan hy voorts twee sentrale aspekte, naamlik -

(1) anamnese (oftewel geheue en rekolleksie), waardeur hy dus by teoretici soos Kierkegaard (1983:131) en Weber (1995:63) aansluit; en

(2) hiperrealiteit, waardeur hy by Baudrillard (1983a:2) aansluit.

Hierdie tipe diskursiewe praktyk artikuleer by die Postmodernistiese drama/teater in die daarstelling van 'n ander tipe kennissisteem, wat gekenmerk word deur 'n eklektiese produksie van gefragmenteerde en onvolledige inligting. Sodoende word diskursiwiteit nie alleenlik gekenmerk deur fragmentasie nie, maar word dit boonop deur 'n sterk graad besluiteloosheid onderlê sodat die leser/toeskouer nie die ontologiese status van die subjek kan bepaal nie.

Die Postmodernistiese drama/teater, aldus De Toro (1993:28 e.v.), vind dus sy sterkste uitdrukking in die dekonstruksie van mimesis wat op eksterne

referente berus. Die dekonstruksie van mimesis veronderstel natuurlik ook die moontlikheid dat die gedestruktureerde, losstaande dele in 'n heterogene interteks saamgevoeg kan word. Binne só 'n interteks verwerf fiksionaliteit, dit wil sê as die simulasie van heterogene fragmente, 'n transendentale staat van hiperrealiteit. Die Postmoderne diskoers oor pluraliteit en die nabootsing van nabootsings, die opheffing van die Modernisme se binêre epistemologie en die onbelemmerde wisselwerking tussen eens disparate sisteme soos fiksionaliteit en werklikheid, geld dus ook die Postmodernistiese drama/teater. Hier vergader sowel die aksente as die marginale aspekte van vroeëre beskouings, fiksies en werklikhede deur middel van 'n proses wat De Toro (1993:29 e.v.) gewoonweg as heterogene simulasie beskryf. Dit is 'n proses wat, skynbaar onvermydelik, in sekere parodiese praktyke artikuleer. Hierdie praktyke kan, vir die doeleindes van hierdie studie, in vyf kategorieë van Postmoderne teatraliteit/toneelmatigheid ingedeel word, te wete -

(1) toe-eiening ("appropriation");

(2) interteks en palimpses;

(3) historisiteit;

(4) dekonstruksie; en

(5) representasie as simulasie.

Soos vervolgens aangedui word, word die klem in hierdie kategorieë van Postmoderne teatraliteit/toneelmatigheid telkens op óf *verskil* óf *ooreenkoms* óf albei geplaas. Sodoende kan aangetoon word hoe die parodie en pastiche in die Postmodernistiese drama/teater uitdrukking vind.

2.1 Toe-eiening

'n Sentrale en onderskeidende kenmerk van die Postmodernistiese drama/teater is die toe-eiening, oftewel hertoe-eiening, van die geheue. Volgens De Toro (1993:29) behels dit 'n proses waardeur die strukture, temas, karakters en retoriese prosedures van vroeër op 'n paradoksale wyse in 'n nuwe teks/opvoering neerslag vind. Hierdie - ou - gegewens word dus opnuut, op 'n paradoksale wyse, gekodifiseer sodat 'n ongewone aansluiting tussen die verlede en die hede bewerkstellig word.

Die parodie is uiteraard 'n uiters geskikte tegniek vir hierdie prosedure. 'n Eenvoudige, dog doeltreffende, manier waarop hierdie uitgangspunt gesubstansieer kan word, is deur die karakterlyste van 'n seminale teks en 'n parodie te vergelyk. Vir die onderhawige substansiëring is Charles Fourie se *Die eend* (1994), 'n parodie op Anton Tsjechof se *The Sea Gull* (1896), 'n nuttige illustrasie[5]. Die name in *Die eend* se karakterlys is om 'n paar redes interessant:

Eerstens is die naam van die bruin plaaswerker, Gert Garries, interessant aangesien hierdie naam ook in Etienne Leroux se *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) voorkom. 'n Mens sou bloot kon bespiegel of dit 'n geval van toeval of intertekstuele transmigrasie is. Maar die Gert Garries waarmee ons in *Die eend* te doen kry, sluit in sekere opsigte tog by sy naamgenoot in Etienne Leroux se roman aan (byvoorbeeld deur die sleurwerkies wat hy doen en die ewige heimwee na ware liefde). Tweedens is die keuse van name gewis daarop gerig om stereotipes aan te bied, om reeds deur naamgewing karakters aan te bied wat die moderne mens se verlies aan identiteit be-teken.

---

5 Sien ook Van der Westhuizen (1996b)

Die name van die plaasbestuurder, Klaas, en die advertensie-aktrise, Anna Oms, staan veral in hierdie opsig uit. Die feit dat die meeste van die karakters boonop nie - soos hulle Russiese eweknieë - vanne het nie, versterk die idee van 'n gebrek aan identiteit. Laastens hou die name van karakters in *Die eend* verband met 'n belangrike kenmerk van die parodie, naamlik om die hoë kunswerk te dekonstrueer tot 'n belaglike onderwerp, om aan te toon dat niks aangaande die kuns verhewe is nie. Só verwys die naam Misoes onder meer na die feit dat die plaasbestuurder en sy vrou eerder 'n seun wou gehad het! Ook Janneman, wat soos 'n troetelnaam klink, is kwalik 'n naam wat 'n mens sou assosieer met iemand wat die uitvoerende kunste met doodserns bejeën.

Trouens, al die name in *Die eend* lyk ietwat verspot die oomblik wanneer 'n mens hulle met die sterk, bykans fors Russiese name van hulle geparodieerde karakters vergelyk:

The Sea Gull	*Die eend*

Arkadina, Irina, Nikolayevna	an actress, once married to Treplev	advertensie-aktrise	Anna Omo
Treplev, Constantine Gavrilovich	her son, a young man	haar seun	Janneman
Sorin, Pyotr Nikolayevich	her brother	haar broer	Oompie
Zarechnaya, Nina Mikhailovna	a young girl, daughter of a rich landowner	hul buurmeisie	Katrien
Shamrayev, Ilya Afanasyevich	a retired lieutenant, Sorin's estate manager	die plaasbestuurder	Klaas
Polina Andreyevna	his wife	sy vrou	Soekie
Masha	their daughter	hul dogter	Misoes
Trigorin, Boris Alekseyevich	a writer	draaiboekskrywer	Roy Ruiters
Dorn, Evgeny Sergeyevich	a doctor	die vlieënde dokter	Frank
Medvedenko, Semyon Semyonovich	a schoolteacher	die onderwyser	Sagrys
Yakov	a workman	plaaswerker	Gert Garries
Cook			
Maid			
		miskien 'n spook	Anton Tsjechof

Die beginsel van "toe-eiening" impliseer dus dat sekere strukture, temas, karakters en retoriese prosedures in vroeëre tekste eerstens opgeëis word, waarna dit weer op 'n paradoksale wyse aan 'n nuwe teks toegeken word. Volgens De Toro (1993:29) is dit 'n prosedure wat in 'n parodiese opvoering soos Harold Pinter se *Lear*, asook opvoerings en gepubliseerde tekste soos Tom Stoppard se *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967) en Heiner Müller se *Hamletmachine* (1984) neerslag gevind het. Uit hierdie en ander parodiese tekste blyk dit dat die beginsel van toe-eiening minstens drie funksies het, wat vervolgens kursories nagegaan word.

2.1.1 Estetiese funksie

Die eerste funksie wat De Toro (1993:29-30) uit die beginsel van toe-eiening abstraheer, is die *estetiese* funksie wat daarop gerig is om die skeppingsdaad te demistifiseer. Sodoende word aangedui -

(1) dat kreatiwiteit en, in besonder, die skeppingsdaad bloot op die hertekstualisering en

toe-eiening van tekstualiteite neerkom; en

(2) hoe die Modernistiese aandrang op oorspronklikheid ongedaan gemaak word.

Hierdie aspekte is reeds deur iemand soos Bertolt Brecht ontgin, maar dan sonder om die tweede funksie, soos deur De Toro (1993:30) uitgesonder, in diens te neem:

2.1.2 Kritiese/refleksiewe funksie

Die *kritiese/refleksiewe* funksie parodieer die tekstualiteit van 'n vroeëre teks. Hierdie funksie kom dus neer op die manipulasie van 'n bepaalde teks, situasie, karakter of tema, eerder as 'n nuwe konkretisering daarvan. De Toro (1993:30) sluit hier in 'n sekere opsig aan by Hutcheon (1985:6) se verduideliking van die klem wat die parodie op *verskil* plaas, sodat die relatiewe *ooreenkoms* tussen die seminale en geparodieerde teks 'n sekondêre waarde verkry. Die resultaat van hierdie prosedure, soos De Toro (1993:30) aandui, is 'n nuwe tekstualiteit wat somtyds min of niks met die intensie van

die oorspronklike interteks gemeen het nie.

De Toro (1993:30) verwys in hierdie verband na die Postmodernistiese drama/teater wat, anders as die Modernistiese drama/teater, die leser/toeskouer die geleentheid bied om die teks/opvoering se fiksionele wêreld te betree vanuit 'n gekombineerde tekstualiteit[6], dit wil sê die oorspronklike teks met sy enkele kode wat transponeer in 'n nuwe tekstualiteit, of slegs die laasgenoemde wat deur 'n dubbele proses van kodifisering onderlê word.

'n Belangrike aspek in hierdie verband waarop De Toro (1993) nie ingaan nie, maar wat wel deur Silberman (1993:3) ontgin word, is dat die Postmodernistiese drama/teater as gevolg van sy topologiese seinkarakter in staat gestel word om 'n verdere vlak van kodifisering te onderskei. Hierdie kodifiseringsvlak hou verband met die feit dat die Postmodernistiese drama/teater altyd deur twee basiese beginsels gekenmerk word, naamlik -

---

6 Silberman (1993:4) merk in hierdie verband op dat daar, byvoorbeeld, nie meer sprake van 'n *"essential* Brecht" is nie.

(1) 'n besondere aksent op kenmerkend Modernistiese tegnieke/kunsgrepe en, gevolglik, die wyse waarop hierdie tegnieke/kunsgrepe in opvoerings/tekste ingespan word;

(2) dat die Postmodernistiese drama/teater, as sowel estetiese inklinasie en kulturele praktyk binne die groter Postmodernistiese diskoers, op kontroleerbare wyses by die Postmoderne maatskappy aansluit.

Silberman (1993:3 e.v.) substansieer hierdie uitgangspunt deur aan te dui hoe 'n nuwe tekstualisering van Bertolt Brecht se werk tot stand gekom het. Een voorbeeld is die wyse waarop Brecht ná die Muur se val 'n totaal ander seinkarakter in Oos-Berlyn verwerf het as wat dit sedertdien in Wes-Berlyn en Wes-Duitsland vertoon[7].

Een van die uitsonderlikste, kontemporêre voorbeelde van hoe ou gegewens opnuut gekodifiseer kan word om 'n ongewone aansluiting tussen die verlede en die

---

[7] Silberman (1993:3) merk in hierdie verband op: "This disparity in Brecht's reception might indicate the direction for the postmodernist critique: engaging Brecht necessitates an instrumentalization of his method that will have entirely different consequences in differing local situations."

hede te bewerkstellig, is seer sekerlik die regisseur Baz Luhrmann se 1997-filmweergawe van William Shakespeare se *Romeo and Juliet* (1597). Hierdie Postmodernistiese filmparodie, wat op "Verona Beach" in Mexico City afspeel, reflekteer die laat twintigste eeu se gewelddadige kultuur deur 'n sterk visuele aanbod van eietydse gegewens as't ware bo-oor die Shakespeare-teks te plaas. Hoewel die dialoog plek-plek ingekort is, word die oorspronklike Shakespeare-dialoog merendeels behou en, waar nodig, deur visuele semantiese betekenaars aangevul. Nuwe gegewens word, sonder om die dialoog of didaskalia van die oerteks te ondermyn, deur die loop van die film verskaf: dreunende rap-musiek in Abra Capulet se vinnige motor (met die registrasienommer CAP 005, Verona Beach), 9mm-pistole wat die Shakespeare-teks se swaarde vervang (hoewel die pistole steeds "swords" genoem word), reuseverkeersknope, vulstasies en selfs 'n helikopter vir Captain Prince (oftewel Escalus, prins van Verona, soos sy oorspronklike naam in die oerteks lui).

2.1.3 Politieke funksie

De Toro (1993:30) sonder 'n derde funksie vir die beginsel van toe-eiening uit, naamlik die *politieke* funksie wat daarop gerig is om die openbare mening oor kulturele en artistieke representasies deur middel van vervreemding te wysig. Die teoretiese grondslag waarop vervreemding in hierdie geval gekonseptualiseer word, hou met twee moontlike prosedures verband:

(1) Eerstens is daar die postulering van 'n kritiese *afstand* tussen die parodie en geparodieerde teks om weer by, onder meer, Kierkegaard (1983), Hutcheon (1985:6) en Weber (1995:63) aansluiting te vind.

(2) Tweedens is daar die *isolering* van aspekte van die dramateks/opvoering, soos by Brecht se ver-fremdungseffekt wat sekere dele van die teks/opvoering aksentueer.

Die eerste vervreemdingsprosedure hierbo vind natuurlik op 'n makroskopiese vlak plaas, terwyl dit in die tweede geval op 'n mikroskopiese vlak

plaasvind aangesien dele van die dramateks/opvoering op 'n eklektiese wyse in 'n nuwe tekstualiteit artikuleer. Volgens De Toro (1993:30) is die politieke funksie van toe-eiening in die drama/-teater verwant aan die dekonstruksie wat, as sodanig, tekenend is van die teoretiese, kritiese en artistieke ingesteldheid van die afgelope sowat twee dekades.

2.2 Interteks, palimpses en intertekstualiteit as wortelstelsel

Met die begrip "interteks" bedoel De Toro (1993:31) die teenwoordigheid van 'n teks, A, in 'n gasheerteks, B; dit wil sê die verhouding tussen die hipoteks (oftewel die verwysingsteks: A) en 'n hiperteks (oftewel gasheerteks: B). Die palimpses[8] word verstaan as 'n "manuscrit regratté pour pouvoirê tre réutilisé. Le premier texte peut d'ordinaire âtre déchiffré en-dessous du texte surchargé". 'n Eie vertaling van hierdie beskrywing sou min of meer daarop neerkom dat die primêre,

---

[8] Vir Hambidge (1995:37) kan die oogmerke van palimpses, oftewel die óórskryf van 'n bekende vertelling/mite/situasie, gevolglik "ontluistering, demistifisering, ontheiliging, verklarend, defiksionaliserend of onthullend - ten opsigte van 'n waarheid of leuen - wees".

gasheer- of, letterlik gestel, onderste teks slegs gedeeltelik ontsyfer ("déchiffré") of herontdek kan word deur 'n verrekening van die sekondêre teks wat daaroor geskuif is. Sodoende kan die verlede op 'n nuwe wyse gekontekstualiseer word en is daar hoogstens sprake van 'n fragmentariese verbintenis tussen die primêre en sekondêre teks. De Toro (1993:31) volg hierdie onderskeid tussen interteks en palimpses op deur 'n ander vorm van herhaling, naamlik intertekstualiteit as 'n soort wortelstelsel. Hierdie konsep word verduidelik aan die hand van die Engelse begrip "rhizome", wat letterlik "wortel" beteken. De Toro (1993:31-36) brei hierdie begrip egter uit sodat dit, nader aan die spreekwoordelike waarheid, eerder aan 'n soort intertekstuele wortelstelsel herinner.

Hierdie begrippe is belangrik aangesien dit telkens die primêre teks se verhouding, verbintenis en/of raakpunte met die sekondêre teks illustreer. Dit kan, duidelikheidshalwe, soos volg saamgevat word:

(1) Die interteks is 'n toevoeging wat 'n duidelike verbintenis met die oorspronklike of oerteks vertoon. Die primêre teks kan, derhalwe, altyd

uit die sekondêre teks afgelees word - byvoorbeeld Charles Fourie se *Die eend* (1994) wat, as parodiese teks, 'n duidelike verbintenis met Anton Tsjechof se *The Sea Gull* (1896) vertoon. Die interteks se verwantskap met die parodie is dus duidelik, aangesien herkenning altyd 'n belangrike gegewe is. Anders gestel: by die parodie moet die *referent* vir die toeskouer/leser herkenbaar wees.

Tom Stoppard se *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967) gebruik byvoorbeeld twee sekondêre karakters uit Shakespeare se *Hamlet*. In Stoppard se drama/opvoering vertolk hierdie karakters egter 'n sleutelrol, aangesien hulle Hamlet se storie oorvertel en, as't ware, herskep sodat 'n nuwe Hamlet gestalte kry. Stoppard behou ook die sentrale episodes (Polonius se moord, die moord van Gonzago, die finale tweegeveg, ens.) van die interteks, maar plaas hierdie gegewens nou in 'n nuwe plek in die struktuur wat rondom Guildenstern en Rosencrantz (en nie Hamlet nie) gesentreer is. Stoppard (1967:55) bewerkstellig voorts 'n metafiksionele dialoog met die interteks:

"HAMLET, ROS and GUIL talking, the continuation of the previous scene. Their conversation, on the move, is indecipherable at first. The first intelligible line is HAMLET's, coming at the end of a short speech - see Shakespeare Act II, scene ii."

Die verydeling van die oerteks kan egter ook uiters suksesvol op ander wyses meegebring word, onder meer deur die wysiging/ignorering van die oerteks se didaskalia en die aanwending van tegnologiese hulpmiddels. In Baz Luhrmann se 1997-filmweergawe van William Shakespeare se *Romeo and Juliet* (1597) bly die dialoog[9] byvoorbeeld wél getrou aan dié van die oerteks, maar dan deurgaans met 'n nuwe ouditief-visuele kodifisering. Die beroemde balkontoneel tussen Romeo en Juliet is hiervan 'n sprekende voorbeeld. In Luhrmann se weergawe raak Romeo en Juliet uiteindelik in 'n vurige omhelsing in die swembad onder Juliet se kamer betrokke. In die swembad sorg hulle deurentyd dat hulle uit die veiligheidmoniteringskameras se sigveld

---

9 In hierdie parodiese teks is die dialoog getrou aan dié van die oerteks, maar dan is die aanwending daarvan weliswaar uiters ekonomies.

bly. Hoewel die oorspronklike teks se dialoog behoue bly, word die didaskalia dus hier geïgnoreer ten einde aan die parodiese teks 'n eietydse atmosfeer te verleen.

(2) Die palimpses veronderstel 'n radikale transformasie van die interteks se struktuur sodat daar slegs blyke of aanduidings van 'n verbintenis met die oorspronklike of oerteks gegee word - byvoorbeeld die wyse waarop Molière se beroemde Don Juan-karakter[10] sedert die sewentiende eeu getransformeer is.

Charles Fourie se *Don Gxubane onner die Boere* (1994), wat 'n parodiese gesprek met Bartho Smit se *Don Juan onder die Boere* (1962) aanknoop, vertoon byvoorbeeld min ooreenkomste met die legendariese, oorspronklike wit Don Juan. Sodoende verwerf die palimpses dieselfde seinkarakter en funksie wat Hutcheon (1985:6) aan pastiche toeken, naamlik die transponering van tekstuele ooreenkomste op parasitiese

---

10 Die *Encyclopedia of Essential Knowledge* (1996:313) dui in hierdie verband aan dat daar, in die letterkunde alleen, reeds ten minste tweehonderd parodiese weergawes van die oorspronklike Don Juan-karakter verskyn het.

tekste wat nie gesteld is op die daarstelling van 'n parodiese *verskil* met die oerteks nie.

In die geval van pastiche is nabootsing, en spesifiek die oogmerk om na te boots, dus bloot 'n sekondêre oorweging. Aangesien nabootsing hier eerder aan toeval as intensie toegeskryf moet word, is ook die *herkenning* van sodanige nabootsing *as* nabootsing van weinig belang. Die sekondêre teks word dus weliswaar in 'n bepaalde opsig steeds deur die primêre teks onderlê, maar dit soek na 'n nuwe uiting, waardeur 'n nuwe diskoers aangeknoop word.

(3) Intertekstualiteit as 'n nimmereindigende, tekstuele wortelstelsel, anders as die interteks en palimpses, onthul geen strukturele ooreenkoms met die oorspronklike teks nie en ontken, by implikasie, die (voort)bestaan van enige gesimuleerde teenwoordigheid. Die interteks is gevolglik nie meer herkenbaar nie, aangesien die referent volkome gekontamineer is. Die kontaminasie van die referent kan teruggevoer word na die proses van intertekstuele vertakking wat nie alleenlik die kritiese

afstand tussen oerteks en sekondêre teks onoorbrugbaar groot gemaak het nie, maar boonop soveel nuwe tekstuele diskoerse aangeknoop het dat die verband tussen die oorspronklike en sekondêre teks nie meer agterhaalbaar is nie.

Heiner Müller se *Hamletmachine* (1984) is volgens De Toro (1993:35) moontlik een van die mees "rhizomatic plays ever written". In hierdie drama/opvoering gebruik Müller weliswaar die name van Shakespeare se Hamlet en Ophelia, maar dan heeltemal buite konteks en sonder dat die leser/toeskouer ooit hierdie karakters se oorspronklike seinkarakters kan identifiseer. Die ooreenkoms ten opsigte van naamgewing by die onderhawige voorbeeld het bloot 'n referensiële funksie. Die fragmentariese kohesie wat daar nog by die palimpses bestaan, verval dus volkome by hierdie vorm van intertekstualiteit. *Hamletmachine* (1984) is 'n goeie voorbeeld van die gebrek aan aansluiting en/of kohesie tussen Shakespeare en Müller se werk. Die volgende uittreksel (Müller, 1984:53) illustreer hierdie drama se Postmoderne ingesteldheid, spesifiek die modus om die

ondergang van totaliserende ideologieë op 'n metaforiese wyse aan die kaak te stel:

"I was Hamlet. I stood at the shore and talked with the surf BLABLA, the ruins of Europe in back of me. The bells tolled the state-funeral, murderer and widow a couple, the councillors goose-stepping behind the highranking carcass' coffin, bawling with badly paid grief WHO IS THE CORPSE IN THE HEARSE/ABOUT WHOM THERE'S SUCH A HUE AND CRY/'TIS THE CORPSE OF A GREAT/GIVER OF ALMS the lane formed by the populace, creation of his statecraft HE WAS A MAN HE TOOK THEM ALL. I stopped the funeral procession, I pried open the coffin with my sword, the blade broke, yet with the blunt remainder I succeeded, and I dispensed my dead procreator FLESH LIKES TO KEEP THE COMPANY OF FLESH among the bums around me. The mourning turned into rejoicing into lipsmacking, on top of the empty coffin the murderer humped the widow LET ME HELP YOU, UNCLE, OPEN YOUR LEGS, MAMA. I laid down on the ground and listened to the world doing its turns in step with the putrefaction." Aan die einde van *Hamletmachine*

(1984:58) stap Hamlet "into the armor, splits with the ax the heads of Marx. Lenin, Mao. Snow. Ice Age".

2.3 Historisiteit

'n Belangrike eienskap van die Postmodernistiese drama/teater is dat dit die mens telkens uitwys as die produk van 'n nimmereindigende proses - en nie 'n oorsprong van betekenis nie. Daarom is Postmoderne geskiedenis, of dan Postmoderne historisiteit, wesenlik 'n eklektiese herwinning van aspekte van die verlede. Dit verklaar ook die Postmodernistiese drama/teater se aansluiting by pastiche wat, anders as die parodie, fragmentaries tussen uiteenlopende refleksies, beelde en opvattings uit die verlede delf, telkens sonder om die geldigheid van 'n referent na te gaan.

Volgens De Toro (1993:37) en Foster (1995:109) verklaar hierdie gebruik waarom die Postmodernisme 'n dubbele kodifiseringsfunksie vertoon: aan die een kant word aspekte van die verlede - skynbaar - akkuraat gereflekteer terwyl dit, aan die ander

kant, aspekte van die verlede verdraai, misvorm en/of op nuwe kontekste en situasies oorplant. Binne 'n Postmoderne konteks word die geskiedenis, en/of aspekte van die verlede, gevolglik nie aangebied as 'n geslote of afgeronde sisteem nie. Die uitgangspunt is veel eerder dat die geskiedenis nie 'n konstante[11] gegewe kan bly nie en, daarom, telkens herinterpreteer moet word.

Dit sou moeilik wees om 'n beter voorbeeld van hierdie werkwyse in die drama/teater te vind as die Nobelpryswenner Joseph Brodsky se uitmuntende *Marbles* (1990), wat verderaan in hierdie proefskrif meer omvattend bespreek word. Ook Baz Luhrmann se 1997-filmweergawe van William Shakespeare se *Romeo and Juliet* (1597) verrig min of meer dieselfde funksie, maar dan met 'n kritieke verskil: die geskiedenis word naamlik nie alleenlik aan die hand van die hede herinterpreteer nie, maar ook andersom, aangesien die hede deurentyd aan die hand van die geskiedenis verduidelik word. Só word die intensivering van chaos, terreur, naywering en

---

[11] Sien De Toro (1993:37): "History is not something concrete; rather, it is a form of textualization, of organizing facts and transforming them into significant events. Hence, history is suspect since every new textualization consists of a series of past textualizations and therefore reinterpretations."

geweld in die twintigste eeu visueel geïllustreer deur die eietydse aanbod van destruktiewe instrumente[12]: pistole, vlambare gasse en petroleum, roekelose motorbestuurders en veiligheidsmoniteringskameras.

2.4 Dekonstruksie

Die verwantskap tussen Postmodernisme en dekonstruksie word dikwels aan die hand van teorie en praktyk verklaar, wat alreeds 'n grens/onderskeid impliseer. Tog dui drama- en teaterteoretici soos Constantinidis (1989:36) en Hoffmeister (1987:424) aan hoe teorie en praktyk by die Postmodernistiese drama/-teater met mekaar vervleg is; dermate dat die onderskeid daartussen grootliks opgehef word. Die uitgangspunt is deurgaans dat dekonstruksie in die Postmodernistiese drama/teater daarna streef om die bewussyn van outoritêre stemme te ondermyn. Sodoende vind die neerslag van (literêre) teorie in die

---

12 Vergelyk byvoorbeeld Shakespeare se *Romeo and Juliet* (1597/1983:23): "CAPULET: What noise is this? Give me my long sword, ho!" In Baz Luhrmann se filmweergawe word dieselfde instruksie *verbatim* gegee, maar dan het Capulet sy oog eintlik op 'n indrukwekkende, outomatiese langlooppistool.

drama/teater, in Rabkin (1968:48) se woorde, 'n gemeenskaplike "focus on questions of reference and signification which challenge and destabilize traditional categories of knowledge and meaning".

Volgens Hoffmeister (1987:425) kan 'n mens die Postmodernistiese drama/teater selfs as "a systematic de-structuring program" beskou. 'n Goeie voorbeeld van hierdie benadering kan gevind word in O'Neill se *Mourning Becomes Electra* (1929) waar die karakters, getrou aan die aard van pastiche, as replikas van replikas van replikas bekendgestel word. In só 'n opset is daar weinig sprake van oorspronklikheid aangesien die idee van 'n referent van meet af aan ondermyn word en die karakters bloot "tipes" (mans en vrouens) uitbeeld.

Volgens De Toro (1993:39) is dit egter die dekonstruksie van die Ander wat meer akuut as enige ander dekonstruktiewe prosedure in die Postmodernistiese drama/teater voorkom. In *Mourning Becomes Electra* (1929) dekonstrueer O'Neill byvoorbeeld die binêre opposisie man:vrou deur Freud se bekende elektra- en oedipuskompleks om te keer: aan die vroulike karakters word die oedipuskompleks toege-

ken, terwyl die elektrakompleks op die manlike karakters van toepassing gemaak word. Sodoende word die tradisionele rolverdeling tussen die geslagte ondermyn.

Homogeniteit word op dieselfde grondslag gedekonstrueer in Baz Luhrmann se 1997-filmweergawe van *Romeo and Juliet* (1597) waar sleutelrolle, naamlik dié van Escalus (Prins of Verona) en Mercutio, deur swart akteurs vertolk word. In 'n eietydse konteks is die gegewens alledaags, maar in die sestiende-eeuse tydvak waarteen die oorspronklike stuk afspeel, was dit sekerlik ondenkbaar. Daarbenewens is Mercutio in die parodiese teks 'n transvestiet, wat uiteraard sterk op die Romeo-karakter inspeel en sodoende aandui dat rolle nie meer so netjies afgebaken soos vroeër is nie.

As 'n soort estetiese kannibalisme, oftewel dekonstruksie, is die Postmodernistiese drama/teater dus deurentyd besig met 'n vorm van kritiek. Hierdie kritiek is, enersyds, daarop gerig om sentrums van mag in die samelewing te dekonstrueer en, andersyds, die Postmodernisme se verbintenis met die werklikheid te demonstreer.

Oor die relevansie van tegnieke soos parodie en pastiche se gebruik in hierdie verband, is daar moontlik groot teoretiese verdeeldheid. Wanneer 'n mens egter in ag neem dat die begrip dekonstruksie 'n uiters spesifieke aftakeling- en opbouingsprogram in gedagte het, begin Rose (1986), Newman (1993) en Hoesterey (1995) se gebruik van die begrip "Postmodernistiese parodie" na 'n baie bruikbare idee klink. Die blote feit dat dekonstruksie altyd op die bestaan van 'n sentrum van mag berus, impliseer immers alreeds die bestaan van 'n referent in die een of ander vorm. Só 'n referent se oorsprong (en/of oorspronklikheid) is uiteraard van mindere belang. Wat wél belangrik is, is dat die referent die objek van dekonstruksie word. Binne 'n proses van estetiese produksie wat gebaseer is op die Postmodernistiese beginsel van nabootsing van nabootsings, is die Postmodernistiese parodie gevolglik sowel 'n adekwate destrukturering sprinsipe as 'n tegniek waardeur die dekonstruksie uitdrukking vind.

2.5 Representasie as simulasie

Holografie, soos hiperrealiteit en simulasie, verteenwoordig volgens De Toro (1993:41) die hoeksteen van die Postmoderne kultuur: dit is altyd gefragmenteerd, bedrieglik en suspisieus. As voorbeeld verwys De Toro (1993:41-42) na Japannese stadsbeplanners wat gesimuleerde natuuromgewings by moltreinstasies in die nabye vooruitsig stel. Die idee is dat passasiers uit die moltreinstasies deur 'n binnenshuise asof-wêreld van vals woude, heuwels en sneeu na hul bestemming sal kan stap. Hy verwys voorts na wetenskaplikes se eksperimentering met rekenaargedrewe lyfpakke wat die somatiese sensasie van seksuele omgang simuleer. Die idee van virtuele seks, as 'n poging om veilige seks te bevorder, gee nie alleenlik 'n idee van die snel veranderende denke rondom kulturele produksie nie, dit onthul boonop die werklike bestaan van hiperwerklikhede wat die mens se bestaan bykans daagliks ongesiens infiltreer.

Gegewens van hierdie aard herbevestig die standpunt dat die Postmodernisme, as die belangrikste kulturele praktyk binne Postmoderniteit, 'n sterk

verbintenis met die sogenaamde werklike wêreld vertoon. Trouens, die hele beginsel van hiperrealiteit noop mens om te wonder of só 'n onderskeid nog enigsins sinvol is, of hiperrealiteit en realiteit/ware/natuur nie reeds so volkome ineengestrengel geraak het nie dat dit eerder die postulering van teoretiese onderskeide is wat 'n artifisiële kwaliteit begin verkry.

In 'n interessante artikel getiteld "Roll over Beethoven, Mozart, Bach, Chopin, Brahms, Mendelssohn, Tchaikovsky, Elgar, Debussy" in die *Sunday Times* van 24 Augustus 1997 berig Bob Holmes van 'n rekenaardeskundige genaamd David Cope wat klassieke komponiste se oeuvres as't ware verder ontwikkel deur 'n rekenaarprogram wat hy *Experiments in Musical Intelligence (EMI)* noem. Hierdie program het Cope byvoorbeeld reeds in staat gestel om Mozart se twee-en-veertigste simfonie die lig te laat sien - meer as tweehonderd jaar ná sy dood! Hierdie "ontwikkeling", as 'n mens dit so kan noem, het uiteraard sowel die musikante as aanhangers van klassieke musiek in oproer. Die basiese prosedure wat hierdie nuwe genre van rekenaarontwikkelde musiek onderlê, is dat die EMI-rekenaarprogram die

vernaamste aksente, akkoorde, intonasies en stylgrepe van 'n besondere komponis se oeuvre verwerk en daarna, binne die parameters van die styl, nuwe komposisies skep. Die idee is dus nie om te ontheilig of te demistifiseer soos dit die geval by die konvensionele parodie is nie, maar eerder om klassieke meesters te laat voortleef deur 'n vorm van simulasie wat, enersyds, op ooreenkoms berus en, andersyds, digby Postmoderne parodie en pastiche aansluit.

Ook in die resente Afrikaanse drama is hierdie kunsgreep, naamlik die Postmoderne gebruik van pastiche en parodie as 'n soort *déjà vu* of anamnese waardeur herhaling of uitbreiding van die verlede moontlik raak, suksesvol toegepas in Reza de Wet se *Drie susters twee* (1996). Hierdie drama, wat voortbou op Anton Tsjechof se *Tri sestri* (1901), sluit, wat styl aanbetref, by Anton Tsjechof se vertaling van *Drie susters* (1977) aan. De Wet se *Drie susters twee* is dus nie bloot 'n naskrywery van Tsjechof se bronteks nie, maar is boonop 'n opvolg daarvan. Die implikasie van hierdie benadering is dat De Wet 'n hiperwerklikheid tot stand bring waarin Tsjechof as't ware kan voortbestaan. In *Drie*

susters twee, die opvolg, is daar inderdaad sprake van uitbreiding, veral ten opsigte van die karakters en hulle onderskeie situasies. Masja, die getroude suster in die Tsjechof-teks, is byvoorbeeld - intussen - van haar man vervreem en - nou - die minnares van 'n generaal in die Rooi Leër.

Hoewel die konsepte van Postmoderne parodie en pastiche in *Drie susters twee* moeilik van mekaar te onderskei is, sou die bestaan van gegewe referente, naamlik Tsjechof se oerteks en Mohr se vertaling daarvan in Afrikaans, die teoretiese skaal waarskynlik in die guns van 'n oorwegend parodiese prosedure swaai. Hoewel De Wet se aansluiting by Tsjechof moontlik nie ontheiliging of demistifisering in die streng sin van die woord nastreef nie, verraai enige poging om Tsjechof se oeuvre uit te bou reeds 'n gebrek aan respek vir die waardigheid van die referent. Die uitbreiding van *Tri sestri* se karakters in *Drie susters twee* kan ook as 'n dekonstruktiewe prosedure gesien word, aangesien hul status telkens deur middel van die postulering van 'n *supplement* ondermyn word. *Drie susters twee*, soos verderaan in besonderhede aangedui word, kwalifiseer dus merendeels as 'n Postmoderne parodie, wat sowel

hiperwerklikhede deur die simulasie van simulasies tot stand bring as die oerteks se status in gedrang bring.

Wanneer De Toro (1993:42) dus dramas soos *Hamletmachine* en *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* as die simulasies van simulasies beskryf, word ook sy gedagtegang rondom die vorming van hiperwerklikhede onderlê deur die feit dat "we no longer attempt to 'imitate' the real or the external, but produce cultural objects that are self-sufficient and self-contained".

Die feit dat die Postmodernistiese drama/teater nie *noodwendig* ag slaan nie op die bestaan van 'n referent wat op 'n eksterne werklikheid gebaseer is, maar dikwels eerder geïnteresseerd is in die simulasie van simulasies van die werklikheid, verklaar tot 'n groot mate waarom teoretici soos Rose (1986), Hoesterey (1995) en Newman (1993) Postmoderne parodie en pastiche uitsonder as die mees adekwate simuleringstegniek vir die postulering van hiper- of virtuele werklikhede.

3 Sintese

Die een saak waaroor daar waarskynlik min twyfel bestaan, is dat die Postmodernistiese drama/teater, soos Postmoderniteit, nie homogeen is nie. Dit verklaar waarom, in De Toro (1993:43) se woorde, "any attempt to systematize it beginning from so-called profound and converging structures will inevitably end in failure". Aangesien die diverse aanbod van tipes Postmodernistiese drama/teater bykans gelykstaande is aan kulturele pluraliteit, is dit verstaanbaar waarom De Toro skepties staan teenoor 'n taksonomiese beskrywing daarvan.

Tog is dit moontlik om die Postmodernistiese drama/teater aan die hand van sekere basiese kategorieë van teatraliteit/toneelmatigheid te verklaar. De Toro (1993:29 e.v.) se kartering en bespreking van die begrippe "toe-eiening", "inter-teks en palimpses", "historisiteit", "dekonstruksie" en "representasie as simulasie", is kenmerkend van só 'n prosedure.

Die essensie van De Toro (1993) se relaas kom daarop neer dat die Postmodernistiese drama/teater, deur

die werking van die gemelde kategorieë van toneelmatigheid, deur 'n proses van *heterogene simulasie* onderlê word. Tog kan 'n mens uit hierdie kategorieë twee hoofstrome van Postmoderne representasie abstraheer, naamlik:

(1) Benaderings wat deur middel van **dekonstruksie** daarna streef om die magsverhouding van 'n gegewe referent onbestendig te maak deur 'n spesifieke, aftakelende proses van nabootsing. Die **parodie** en, meer spesifiek, Postmodernistiese parodie, soos deur Rose (1986), Hoesterey (1995) en Newman (1993) bespreek, is hiervoor 'n geskikte tegniek en/of kunsgreep.

(2) Benaderings wat deur middel van **simulasie** daarna streef om die pluralistiese, gefragmenteerde seinkarakter van die Postmoderne samelewing te reflekteer en, sodoende, aandui hoe virtuele en hiperwerklikhede in 'n nuwe vorm van kulturele en estetiese produksie (dit wil sê die simulasie van simulasies) gemanifesteer word. **Pastiche**, soos deur Jameson (1984) en Weber (1995) verreken, en veral die Postmodernistiese pastiche soos dit deur Rose (1991:26)

onderskei word, is hiervoor 'n geskikte tegniek en/of kunsgreep. Anders as by die parodie en die Postmodernistiese parodie *per se*, is die bestaan van nóg 'n primêre nóg 'n sekondêre referent van weinig belang vir die (Postmodernistiese) pastiche.

Hoewel dit waarskynlik uit die bespreking hierbo duidelik is dat die Postmodernistiese drama/teater se aanwending van parodie en pastiche deur 'n sterk graad van oorvleueling gekenmerk word, kan hierdie teoretiese verrekening moontlik ten beste afgesluit word met die opmerking dat hierdie tegnieke of kunsgrepe mekaar nie opponeer[13], verdring of op 'n natuurlike wyse in strukturele onderskeide kulmineer nie, maar dikwels júís 'n simbiotiese verwantskap vertoon.

---

[13] Hierdie uitgangspunt word goed geïllustreer in Baz Luhrmann se 1997-filmweergawe van William Shakespeare se *Romeo and Juliet* (1597) wat, by uitstek, 'n Postmoderne filmparodie is. Tog is daar dikwels 'n interferensie van pastiche-beelde, byvoorbeeld die visuele verwysing na tonele uit ander kontemporêre films wat ook die eietydse kultuur van gewelddadigheid as tema gebruik.

DEEL B

TEKSONTLEDINGS

INLEIDING

In die voorgaande teoretiese uiteensetting, Deel A, is getrag om na te gaan hoe die parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater neerslag vind. In dié proses is hoofsaaklik op die volgende drie sake klem gelê:

(1) 'n Algemene teoretiese onderskeid tussen die parodie en pastiche.

(2) 'n Teoretiese formulering van die ontwykende begrip "Postmodernistiese drama/teater".

(3) Die onderskeie rolle wat die parodie en pastiche in die (Post)modernistiese[1] drama/teater speel.

Aangesien hierdie studie dus, in hoofsaak, probeer aandui hoe die parodie en pastiche deur die (Post)modernistiese drama/teater in diens geneem word, word die bevindinge in hierdie verband vervolgens aan die hand van twee resente dramatekste getoets.

---

[1] Met "(Post)modernistiese drama/teater" word, soos vroeër aangedui is, na sowel die Modernistiese as Postmodernistiese drama/teater verwys, of dan ten minste 'n oorvleueling van die twee begrippe.

In die eerste teksontleding word die parodiese elemente in Reza de Wet se *Drie susters twee* (1996) nagegaan. Daar word ook sydelings aangedui dat, hoewel hierdie drama sekere Modernistiese eienskappe vertoon, *Drie susters twee* oorwegend as Postmodernistiese drama beskou kan word.

Die tweede teksontleding konsentreer hoofsaaklik op die pastiche-elemente in Joseph Brodsky se *Marbles* (1990/84). Hierdie drama plaas 'n hoë premie op sowel die toutologie as die anachronisme en voldoen, soos aangedui sal word, aan die basiese kenmerke van die Postmodernistiese drama.

Die teksontleding van sowel *Drie susters twee* as *Marbles* word vanuit die gesigspunt van (i) 'n leser en/of (ii) leser as implisiete toeskouer gedoen. Dit dien gemeld te word dat sekere teoretiese insigte uit Deel A, duidelikheidshalwe, kursories herhaal word waar dit in die toepassing nodig blyk.

I

REZA DE WET SE *DRIE SUSTERS TWEE* (1996) AS POSTMODERNISTIESE PARODIE

Oh, my dear sisters, our lives are not over. We will go on living! Listen to the music! It is so joyful and gay, it's as if it were saying: A little while longer, and we will know why we live and what our suffering is for...

(Olga, die oudste suster, se profetiese woorde in die slottoneel van Tsjechof se *Three Sisters*.)

1 Inleiding

Reza de Wet kan om verskeie redes as die belangrikste Afrikaanse dramaturg tot op hede beskryf word. In die eerste plaas het sy sedert die verskyning van *Diepe grond* in 1986 'n uiters indrukwekkende oeuvre[2] opgebou. Die belangrikheid van De Wet se uitgebreide oeuvre moet ook verstaan word teen die agtergrond dat die publikasie van Afrikaanse dramas deesdae nie meer 'n algemene verskynsel is nie.

Tweedens het sy die Hertzogprys vir letterkunde reeds twee keer verower. *Trits* se bekroning met die Hertzogprys in 1994 was nie juis 'n groot verrassing nie. Trouens, dié bekroning het sekerlik die goedkeuring van die meerderheid Afrikaanse dramateoretici en -kritici weggedra.

Drie Susters Twee se bekroning met die Hertzogprys in 1997 was egter 'n ander storie. Deon Opperman se

---

[2] Benewens 'n paar Engelse dramas (waarvan *A Worm in the Bud* in 1995 gepubliseer is) en 'n Afrikaanse novelle, *Stil Mathilda* (1995), verskyn *Diepe grond, Op dees aarde* en *Nag, Generaal* aanvanklik afsonderlik en later gesamentlik in *Vrystaat-trilogie I* (1991); daarna volg *Mis, Mirakel* en *Drif* onder die kollektiewe titel *Trits* (1993). *Drie susters twee* (1997) is Reza de Wet se jongste toevoeging tot haar oeuvre.

Donkerland (1996)[3] en André P. Brink se *Die jogger* (1997)[4] is as Reza de Wet se vernaamste mededingers om die 1997-Hertzogprys uitgesonder. Uit resensies[5] kry 'n mens duidelik die idee dat daar hoegenaamd nie konsensus oor die meriete van die toekenning is nie. In sy resensie getiteld "Reza de Wet se Tsjechof-waagstuk slaag nie" kom Olivier (1997:6) byvoorbeeld tot die volgende slotsom:

> Om Tsjechof te probeer naskryf en ook nog opvolg, is nogal 'n waagstuk. Dit is wat die bekroonde Reza de Wet in *Drie Susters Twee* probeer doen - vandaar die "twee" in die titel. [...] Die drama bly egter niks meer as die voorstelling van wat later met die karakters sou kon gebeur het nie, en die uiteindelike reis van al drie susters Moskou toe word nie die ingrypende stuk ironisering wat dit moet word nie.

---

3 Sien Van der Westhuizen (1997c).

4 Sien Van der Westhuizen (1997d).

5 Hierdie bespreking is nie primêr geïnteresseerd in die resepsie van *Drie Susters Twee* nie. Gevolglik word sekere insigte uit resensies, bloot ter wille van duidelikheid, kursories vermeld.

Hoewel *Drie susters twee* die Hertzogprys verower het, het dit dus ook ongunstige kritiek ontlok. Ten spyte van die feit dat dit nie hierdie bespreking se oogmerk is om die aard van die kritiek op *Drie susters twee* na te gaan nie, skep ongunstige resepsies soos Olivier (1997) se resensie wel 'n uiters bruikbare vertrekpunt. Uit Olivier se resensie kan 'n mens byvoorbeeld aflei dat hy *Drie susters twee* as 'n standaardparodie hanteer en dit *en tout* aan dieselfde vereistes onderwerp. Die primêre uitgangspunt van hierdie bespreking is gevolglik dat daar wél 'n sinvolle teoretiese onderskeid getref kan word tussen meer konvensionele beskouings van die parodie en dít wat Newman (1993:141) "Postmodernistiese parodie" noem.

In die bespreking hiernaas word derhalwe gekonsentreer op die spesifieke wyse waarop Reza de Wet se *Drie susters twee* by Anton Tsjechof se *Three Sisters* (1994)[6] oftewel *Tri sestri* (1901) aansluit. Onderliggend aan die bespreking is die feit dat *Drie susters twee* nie parodie in die streng sin van die woord is nie, maar eerder 'n soort *déjà vu* en dat dit, by implikasie, op 'n estetiese reïnkarnasie van Tsjechof se karakters neerkom.

---

[6] Soos vertaal deur B. Hulick. Sien Chekhov (1994) in die bibliografie.

2 *Drie susters twee* as Postmodernistiese parodie

Uit Rose (1979, 1986 & 1988), Waugh (1984) en Hutcheon (1985) se bydraes kan 'n mens aflei dat die begrip "parodie" nie deur 'n enkele gesigspunt beskryf en verklaar kan word nie, aangesien dit 'n meerduidige, komplekse seinkarakter vertoon. Die komplekse aard van die parodie kan grootliks verklaar word aan die hand van die volgende redes:

(1) Die parodie kom nie op 'n konvensionele vorm van nabootsing neer nie, maar het, as vernaamste vertrekpunt, die nabootsing van 'n fiksionele referent as oogmerk. Sodanige fiksionele referent is, aldus die bogenoemde teoretici, by uitstek 'n bekende of beroemde teks wat voorheen 'n outonome seinkarakter gehad het en normaalweg as "oerteks", "seminale teks", "primêre teks" of "bronteks" bekend staan.

(2) Benewens die aksent op teksinterne kwessies, dit wil sê tekstuele ooreenkomste en verskille met die bronteks, betrek die parodiese teks boonop sekere gegewens uit die heersende maatskappy. Die parodiese teks verreken dus ook sekere pragmatiese dimensies wat bepaalde resonansies in

> die betrokke samelewing mag vertoon. Die sosiaal-politieke agtergrond waarteen Anton Tsjechof se *Three Sisters* (1994) afspeel sou gevolglik op sekere wyses by die huidige Suid-Afrikaanse konteks kon aansluit. Die verhouding tussen kuns en werklikheid word, derhalwe, verder geproblematiseer aangesien die parodiese teks se tekstuele ooreenkomste met die fiksionele referent (dit wil sê *Three Sisters*) ook 'n referent buite die teks het (dit wil sê sekere aspekte van die Suid-Afrikaanse werklikheid).

Die parodie, as sekondêre of parasitiese teks, se vernaamste doelwit is, tradisioneel gesproke, om die hoë kunswerk te dekonstrueer tot 'n lagwekkende onderwerp, om aan te toon dat niks aangaande die hoë kunswerk heilig is nie. Tog dui teoretici soos Jameson (1984), Weber (1995) aan dat die parodie se humoristiese seinkarakter sy inslag verloor het. 'n Onderskeid tussen hoë en lae burlesk, dit wil sê verskillende grade van bespotting deur middel van humor en/of satire, is derhalwe oorbodig. Ook Derrida (1990:116) bevraagteken die betekenis en oogmerke van humor by die parodiese praktyk: "What would it mean, laughter? What would it mean to laugh?"

Aangesien daar reeds soveel parodiese nabootsings of herhalings van beroemde oertekste bestaan, het die kritiese afstand waarna Weber (1995) verwys so groot geword dat die satiriese aspek van 'n parodiese teks nie meer die oerteks suksesvol kan bereik nie. Daar staan dus, anders gestel, te veel reproduksies met 'n satiriese inslag tussen die oerteks en die laaste parodiese poging.

Aangesien teoretici nie konsensus oor die kwessie van humor by die parodie het nie,[7] sou die volgende vrae gestel kon word:

(1) Behoort humor en/of satire steeds as 'n voorvereiste vir parodiëring beskou te word?

(2) Beteken die kwynende belangrikheid van humor en/of satire noodwendig dat die parodie, as sodanig, nie meer 'n bestaansreg het nie?

Hoffmeister (1987:426 e.v.) werp moontlik 'n meer gebalanseerde én genuanseerde blik op die rol van satire. Volgens haar is die transformering van

---

[7] Kristeva (1984:224) se siening verskil, byvoorbeeld, van dié van Derrida (1990) en Weber (1995): "Laughter is what lifts inhibitions breaking through prohibition (symbolized by the Creator) to introduce the aggressive, violent, liberating drive."

ernstige aktuele kwessies in lagwekkende onderwerpe 'n konstante gegewe by die Postmodernistiese drama/teater. Tog is dit nie satire in die tradisionele sin van die woord nie, aangesien daar nie 'n alternatiewe siening vanaf toeskouerkant gerealiseer kan word nie. Humor, in vereenvoudigde terme gestel, is 'n relatiewe aangeleentheid.

Terwyl humor en/of satire dus nie noodwendig 'n belangrike fokuspunt in eietydse parodiese tekste is nie, bestaan daar 'n besliste moontlikheid dat die parodie in ander gedaantes kan voortbestaan. Feit van die saak is: die parodie kom steeds prinsipieel op die basis van 'n beroemde bronteks tot stand; dit het steeds 'n primêre fiksionele referent wat pragmatiese betekenismoontlikhede buite die teks vertoon. Reza de Wet se *Drie susters twee* mag moontlik binne hierdie uitgebreide parameters val. Anders gestel: Anton Tsjechof se *Three Sisters* bly sowel 'n metodologiese voorwaarde as verwysingsraamwerk, want daarsonder was 'n teks soos Reza de Wet se *Drie susters twee* nie moontlik nie.

Dit is hierdie soort kwessies wat Newman (1993:140) noop om die volgende relevante vrae te stel:

(1) Is die Postmodernistiese parodie 'n uitbreiding op die lang tradisie van die Modernistiese parodie?

(2) Kan 'n intrinsiek Postmodernistiese benadering tot die parodie geïdentifiseer word?

Soos vroeër aangedui, is dit duidelik dat die parodie se kartering as Modernistiese of Postmodernistiese tegniek onderskeidelik, nié deur sy kronologiese plasing in die geskiedenis bepaal kan word nie (Rose, 1991:29). Dit sou 'n véél meer adekwate prosedure wees om 'n intrinsiek Modernistiese of Postmodernistiese benadering tot die parodie te postuleer.

Die parodie se status, aldus Newman (1993:140), hang nou saam met die kwessie van die primêre teks se normatiewe status. Tog is teoretici soos Jameson (1984), Newman (1993) en Weber (1995) nie oortuig dat daar nog hoegenaamd iets oor is om te parodieer nie. Die lang geskiedenis van parodiëring het, met ander woorde, tot gevolg gehad dat die primêre teks(te) se status reeds so gewysig is dat die oorspronklike oogmerke van die parodie nie meer haalbaar is nie. Om hierdie saak in perspektief te stel, spesifiek ten opsigte van die parodie se verhouding tot die

outoriteit/status van die primêre teks, benoem Newman (1993:141) drie tipes parodieë:

(1) Parodieë wat die outoriteit en oorspronklike status van die model of generiese kode eerbiedig. Hierdie beskouing kom, volgens Newman (1993:141), neer op 'n neo-Klassieke of pre-Romantiese toepassing van die parodie.

(2) Parodieë wat die *aanname* van outoriteit en status bevraagteken. Hierdie beskouing kom neer op 'n Modernistiese toepassing van die parodie.

(3) Parodieë wat *begin* met die aanname dat outoriteit, oorsprong, oorspronklikheid, status en *presence* in elk geval onmoontlik is. Hierdie beskouing van die parodie hoort tuis binne die Postmodernistiese diskoers.

Dit sou wel moontlik wees om Reza de Wet se *Drie susters twee* aan die hand van (1) hierbo na te gaan, synde dié parodiese teks kennelik nie daarop ingestel is om die bronteks se outoriteit en status te bevraagteken nie. Die gegewens in *Tri sestri* word in geen stadium ondermyn, gekritiseer of belaglik gemaak nie.

Drie susters twee voldoen - soos verder aangetoon sal word - nie aan die kenmerke onder (2) nie, oftewel 'n Modernistiese beskouing van die parodie.

Die aksent in *Drie susters twee* val eerder daarop om op *Tri sestri* voort te bou. Deur die bronteks uit te bou, gee die parodiese teks, by implikasie, alreeds te kenne dat nosies soos outoriteit, oorspronklikheid, status en *presence* in elk geval onmoontlik is. *Three Sisters* word dus nie noodwendig deur die parodis as 'n priomordiale gegewe hanteer nie, maar eerder as 'n belangrike tekstuele verwysingsraamwerk. Vir die doeleindes van hierdie bespreking word die begrip "bronteks" gevolglik bo dié van begrippe soos "oerteks" en "seminale teks" verkies, aangesien die laasgenoemde begrippe kwessies soos oorspronklikheid en referensiële status oproep. Hierdie beskouing van die parodie hoort dus tuis binne die Postmodernistiese diskoers, dit wil sê (3) hierbo. Dié gedagte word versterk deur Newman (1993:141) se opvatting dat die Postmodernistiese parodie die Modernistiese aksent op nihilisme wysig deur bloot 'n lae premie op nihilisme te plaas - soos dit inderdaad die geval in *Drie susters twee* is.

Uit Rose (1991) en Newman (1993) se besprekings van die begrippe "Postmodernistiese parodie" en "Postmodernistiese pastiche" onderskeidelik, blyk dit dat hulle, konseptueel gesproke, dieselfde idee in gedagte het. Newman se begrip "Postmodernistiese parodie" word egter verkies aangesien Rose (1991), soos vroeër aangetoon is, voorbeelde[8] inspan wat beslis parodies is en moeilik as pastiche verstaan kan word.[9] Na analogie van Rose (1991) en Newman (1993) sou 'n mens dus kon aanvoer dat die Postmodernistiese parodie daarop neerkom dat daar -

(1) beslis 'n gegewe brondteks (byvoorbeeld *Tri sestri*) en sekondêre teks (byvoorbeeld *Drie susters twee*) bestaan; en

(2) altyd 'n *herkenbare ooreenkoms* tussen die sekondêre en primêre teks is (en juis nie *verskil* ten opsigte van styl en aanslag soos in die geval van die Modernistiese parodie nie).

---

8 Spesifiek Peter Blake se *Crouching Teenybopper* na aanleiding van Rhodes se klassieke *Crouching Aphrodite*.

9 Rose (1991) se gebruik van die begrip "Postmodernistiese pastiche" moet ook gesien word teen die agtergrond van haar heftige reaksie op Jameson (1984) se verduideliking van die begrip "pastiche". 'n Mens kry die idee dat sy, op 'n geforseerde wyse, pastiche wil raaklees waar dit nie bestaan nie.

Drie susters twee se moontlike klassifikasie as Postmodernistiese parodie kan verder gekwalifiseer word aan die hand van Jameson (1984) se standpunt dat die parodie nie meer moontlik is nie. Jameson (1984:64-5) se gedagtegang berus sterk op die standpunt dat sowel die vestiging as aantasting van 'n indiwiduele styl binne Postmoderniteit nie meer haalbaar is nie. Enige moontlikheid dat iets soos 'n Postmodernistiese parodie wel kan bestaan, sou gevolglik moes berus op 'n nuwe hantering van die primêre teks se normatiewe status.

Een só 'n moontlikheid word deur Reza de Wet in *Drie susters twee* onderneem, naamlik 'n uitbreiding van Tsjechof se styl en werk en, daarmee saam, 'n ontkenning van die idee dat kuns heilig is. Die idee is dus nie om te ontheilig of demistifiseer soos dit die geval by die Modernistiese parodie is nie, maar eerder om 'n klassieke meesterstuk uit te brei[10] deur 'n vorm van simulasie wat, enersyds, op ooreenkoms berus en, andersyds, digby Postmoderne parodie en pastiche aansluit.

---

[10] Dieselfde beginsel word aangetref by David Cope se rekenaarmatige kompilasie van Mozart se twee-en-veertigste simfonie. Sien Holmes (1997).

3 Parodiese aansluiting tussen *Drie susters twee* en *Three Sisters* op teksinterne vlak

Parodiese aansluiting tussen Reza de Wet *Drie susters twee* en Anton Tsjechof se *Three Sisters* word op verskillende kontroleerbare vlakke bewerkstellig. Hierdie parodiese aansluitings word vervolgens kortliks bespreek.

3.1 Die titel en flapteks

Die titel van die sekondêre teks, *Drie susters twee*, bewerkstellig uit die aard van die saak alreeds 'n parodiese verbintenis met Anton Tsjechof se beroemde drama, *Three Sisters* (1994) oftewel *Tri sestri* (1901). Die ooglopendste aansluitingsvlak is natuurlik gesetel in die titel se verwysing na "drie susters" wat, op sigself, ervare lesers in staat stel om moontlike verbande met Tsjechof se bronteks te antisipeer. Die "twee" in die titel verleen egter aan die sekondêre teks 'n spesifieke seinkarakter wat nie noodwendig met die aard en werkmetode van die konvensionele parodie ooreenstem nie.

'n Mens sou dus nie sonder meer kon aanvaar dat *Drie susters twee*, esteties gesproke, in die teken van *Three Sisters* se dramatiese situasie staan nie. Trouens, die "twee" in die titel onthul reeds 'n belangrike gegewe van die sekondêre teks, naamlik dat die Modernistiese oogmerke van die parodie, waaronder ironisering en kritiek op die bronteks, nie noodwendig hier sal geld nie. Tog kom *Drie susters twee* op die basis van 'n beroemde bronteks tot stand wat, getrou aan die aard van die parodie, 'n sekere graad van vermetelheid impliseer. Die sekondêre teks word, in hierdie geval, as 'n soort opvolg van die bronteks aangebied waardeur die mistieke, heilige aard van kuns ondermyn word.

Drie susters twee sluit dus aan by 'n belangrike vorm van kontemporêre estetiese produksie wat, by sowel die gedrukte as elektroniese media, eers werklik deur die ontwikkeling van die tegnologie moontlik gemaak is, naamlik die vervolgverhaal of, in hierdie geval, die vervolgdrama. Aangesien *Drie susters twee* as 'n vervolg aangebied word, staan dié drama in die teken van die populêre kuns en, veral, die populêre filmdrama[11]. Ook die eietydse konsep waarvolgens

---

[11] 'n Voorbeeld hiervan is Sylvestor Stallone se reeks films getiteld *Rocky*, *Rocky* II, *Rocky* III en *Rocky* IV.

verskillende skrywers by die skryf van populêre televisiedrama betrokke is, geld hier[12]. Sodoende word die idee van 'n referent (Tsjechof) ondermyn en aangetoon dat niks omtrent kuns heilig is nie, dat Tsjechof bloot 'n estetiese proses aan die gang gesit het waarop onbelemmerd voortgebou kan word.

Hierdie moontlikhede korrespondeer met die gegewens wat op die flapteks verstrek word. Die flapteks is uiteraard, naas die titel, een van die belangrikste didaskalia by die lees[13] van 'n drama. Dit stel die leser in staat om sy/haar verwagtingshorison te rig en, inmiddels, die dramatiese situasie reeds gedeeltelik tyd-ruimtelik te kontekstualiseer. Só help die inligting wat in *Drie susters twee* se flapteks vervat is, die leser om die transponering vanaf *Three Sisters* na *Drie susters twee* te begryp:

> Die Russiese dramaturg, Anton Tsjechof, se *Drie susters* eindig met die versugting van Olga, die oudste suster: "As ons net geduldig wag, sal ons nog

---

12 Vergelyk byvoorbeeld die Amerikaanse televisiesepie *The Bold and the Beautiful* wat deur verskillende lede van die Bell-familie geskryf word.

13 'n Toeskouer beskik uiteraard nie noodwendig, soos 'n leser, oor die inligting wat in 'n flapteks vervat word nie.

eendag weet waarom ons lewe, waarom ons ly. As ons net kan weet..."

In *Drie susters twee* verplaas Reza de Wet die leser op skitterende wyse na daardie "eendag", negentien jaar later, net na die uitbreek van die Russiese rewolusie, en op die vooraand van die gesin se lank begeerde uittog na Moskou. Maar nou staan alles in die teken van verandering en verganklikheid: 'n era het verbygegaan, die droom is vernietig.

Die inligting op *Drie susters twee* se flapteks betrek dus merendeels die tyd-ruimtelike gegewens wat vervolgens aan bod kom.

3.2 Tyd-ruimtelike gegewens

Die gebeure in *Drie susters twee* speel, aldus die flapteks, negentien jaar af ná die gebeure in *Three Sisters*. In die openingstoneel van die eerste bedryf van *Three Sisters* word 'n kenmerkend Tsjechof-gebruik ingespan om die karakters saam te trek. Hierdie

gebruik, naamlik die een of ander geleentheid waar kos en drank aan gaste voorgesit word,[14] geskied in *Three Sisters* in die vorm van Masha se verjaardagparty. Die hele okkasie aan huis van die Prozorovs skep 'n atmosfeer van oorvloedigheid en genoegdoening. Verskeie weermagoffisiere is by die geleentheid teenwoordig, wat moontlik daarop dui dat daar 'n goeie verhouding tussen die Prozorovs en die staatsamptenary bestaan. Die sjarmante luitenant-kolonel Vershinin sluit hom later by die verrigtinge aan en, soos in *Drie susters twee*, vertel die susters meer van hulle hoogs gerespekteerde vader se dae as offisier in die Wit Leër. Vershinin se gesprek lei onafwendbaar na 'n herlewing van die tyd wat die Prozorovs in Moskou spandeer het. Die Moskou-gegewe, op sigself, ontketen 'n reeks emosies voortspruitende uit die familie se sterk begeerte om na Moskou terug te keer.

Die karakters in *Three Sisters* het dus slegs een noemenswaardige versugting, naamlik hulle naarstiglike strewe om uit hul kleindorpse bestaan[15] te ontsnap[16] en

---

[14] Vergelyk byvoorbeeld die ete ná Treplev se opvoering in Tsjechof se *The Sea Gull*.

[15] Die kleindorpse of plattelandse gegewe korrespondeer met al Reza de Wet se dramas. Die ooreenkoms is stellig die sterkste bespeurbaar in *Drif* waarin, soos *Drie susters twee*, 'n sterk rivier vloei.

na Moskou terug te keer. Dit bly 'n sterk gegewe deur die loop van die drama, veral soos dit deur Irina beleef word. Vergelyk byvoorbeeld die einde van die tweede en derde bedryf:

IRINA *(alone, with urgent longing)*: Moscow! Moscow! Moscow!

(p. 214)

IRINA: Oh, Olga darling, I respect and value the baron, he's a fine man, I'll marry him, I will, only let's go to Moscow! Please, let's go! There's nowhere in the world like Moscow! Let's go, Olya! Let's go!

(p. 234)

Die tevergeefse hunkering na Moskou bepaal uiteindelik ook die karakters se verdrietigheid, veral wanneer die weermag aan die einde van die stuk uit hulle dorp onttrek word en 'n reeks liefdesverhoudings daarmee saam in die slag bly. 'n Belangrike gegewe is die feit dat die karakters, soos uit hulle verlange na Moskou afgelei kan word, tevrede is met die Russiese

---

[16] Sien Temple Hauptfleisch se inleiding tot Reza de Wet se *Trits* (1993:12): "Reza de Wet se dramas fokus op die skyndood van 'n bevange lewe en die mens se begeerte tot ontsnapping."

staatsbestel. In *Three Sisters* is die onbereikbaarheid van Moskou, enersyds, 'n metaforiese draer vir die karakters se onvergenoegdheid met hulle bestaan. Andersyds staan Moskou in die gees van Rusland se eens glorieryke dae toe die Russiese Aristokrate ekonomies, maatskaplik en sosiaal gesproke goed daaraan toe was.

In *Drie susters twee* daarenteen, is die karakters, wat eens goed geleef het, vasgevang in 'n nuwe stel omstandighede waaroor hulle weinig beheer het. Die Wit Leër is deur die Rooi Leër verslaan en die Prozorofs[17] van hulle finansiële stabiliteit ontneem. Waar hulle eens 'n groot huis volledig tot hulle beskikking gehad het, moet hulle nou 'n huis met ander gesinne deel. Ook die tradisionele feesmaal van geroosterde kalkoen en appelpastei[18] moet plek maak vir "'n spul opbene en groen aartappels" (*Drie susters twee*, p. 11) wanneer daar weer rede vir feesviering is. Die karigheid is letterlik orals te bespeur. Andrei kan, byvoorbeeld, nie eens 'n paar vioolsnare bekostig nie (p. 11).

---

17 Let op die wisselende spelling: "Prozorof" waar dit betrekking het op die sekondêre teks en "Prozorov" waar na die bronteks verwys word.

18 Sien *Three Sisters*, p. 185.

Die feit dat hulle oorlede vader en eertydse vriende offisiere in die Wit Leër was, werp natuurlik 'n verdere skaduwee oor die Prozorof-familie. In plaas van politieke kalmte moet die gesin en hulle vriende nou op die uitkyk wees vir die Bolsjewieke. Selfs Moskou het bykans oornag 'n treurige transformasie ondergaan:

> MASJA: [...] Hulle droom nog altyd oor Moskou... Maar Moskou het nou verander in 'n soort hel. Die mense vrek soos vlieë. Alles ruik na as en riool en die dood. Ons ou huis in Staraya Basmanyanastraat... Ons mooi huis... is nou 'n bordeel vir offisiere.
>
> (p. 64)

Aan die begin van *Drie susters twee* is die familie se enigste vooruitsig hulle herontmoeting met Masja, die tweede-oudste suster, wat wel intussen[19] daarin geslaag het om in Moskou te gaan woon. Masja se terugkeer uit Moskou ontketen egter 'n reeks ontnugteringe, soos verderaan in die bespreking oor die karakters aangedui word.

---

[19] Dit wil sê die tydperk tussen *Three Sisters* en *Drie susters twee*.

3.3 Dramatis personae

Die name[20] van die dramatis personae in *Drie susters twee* was om verstaanbare redes aan geringe aanpassings onderhewig. Die name van die dramatis personae is naamlik Verafrikaanste weergawes[21] van die bronteks se Russiese eweknieë.

Anders as in, byvoorbeeld, Charles F. Fourie se *Die eend* (1994), 'n parodie op Anton Tsjechof se *The Sea Gull* (1896), behou Reza se Wet die seinkarakter van die oorspronklike name so ver moontlik. In *Die eend* word Tsjechof se pragtige Russiese name drasties getransformeer: die eens nimlike Irina Arkadina Nikolayevna word Anna Omo in die parodie, Treplev Constantine Gavrilovich word Janneman, Shamrayev Ilya Afanasyevich word Klaas, Masha word Misoes, en so aan[22]. Só 'n prosedure sou gewis *Drie susters twee* se

---

20 Sien Carlson (1983) se bespreking van die belangrikheid van naamgewing én die wyse waarop die besondere benamings deur die beskrywings in die didaskalia aangevul word.

21 Uit 'n telefoniese gesprek met Reza de Wet op 3 Oktober 1997 blyk dit dat die uitgewer die aanpassings versoek het. Die Afrikaanse weergawe van die dramatis personae is gebaseer op Robert Mohr (1976) se vertaling van Tsjechof se *Tri sestri* as *Drie susters*.

22 Dit is interessant dat Tsjechof die name Masha en Irina in sowel *The Sea Gull* as *Three Sisters* gebruik. In die laasgenoemde drama is dit die name van twee van die susters.

kanse verydel om as 'n soort opvolg van *Three Sisters* beskou te word. Die onderskeie karakterlyste, waaruit 'n hele aantal insiggewende aspekte na vore tree, lyk soos volg:

THREE SISTERS	
Prozorov, Andrei Sergeyevich	
Natalya Ivanovna	his fiancée, later wife
Olga	his sister
Masha	his sister
Irina	his sister
Kulygin, Fyodor Ilyich	a secondary-school teacher
Vershinin, Aleksander Ignatyevich	lieutenant colonel, battery commander
Baron Tuzenbach, Nikolai Lvovich	a lieutenant
Solyony, Vassily Vassilyevich	staff captain
Chebutykin, Ivan Romanovich	military doctor
Fedotik, Aleksei Petrovich	second lieutenant
Rodé, Vladimir Karlovich	second lieutenant
Ferapont	a porter for the Community Board
Anfisa	nurse, old woman of 80

DRIE SUSTERS TWEE	
DIE PROZOROFS:	
Olga Sergejewna	(50) Die oudste suster. 'n Oujongnooi. Lank en maer.
Masja Sergejewna	(45) Die tweede-oudste suster. Eers getroud met Koelighin maar nou die minnares van Marofski, 'n generaal in die Rooi Leër. Al is sy sensueel en gesofistikeerd, kom sy ook uiters kwetsbaar voor.
Irina Sergejewna	(40) Die jongste suster. 'n Oujong-nooi. Klein en fyn. Bleek met swart kringe om haar oë.
Andrei Sergejewitsj	(47) Hulle broer. Bleek met min hare en 'n slap maag.
Natasja Iwanowna	(40) Sy vrou. Vet en lelik. Sy is geaffekteerd en gebruik Franse woorde wat sy verkeerd uitspreek.
Sofja	(18) Dogter van Andrei en Natasja. Mooi en lewenslustig.
ANDER KARAKTERS:	
Alexander Ignatejewitsj Wersjinin	(62) 'n Gewonde generaal van die Wit Leër. Ou vriend van die Prozorof-gesin, en sewentien jaar tevore Masja se minnaar. Lank, lenig en nog uiters sjarmant. Hy het 'n kunsbeen.
Igor Illich	(30) 'n Voortvlugtige dramaturg. Maer en bleek.
Anfisa	(97) 'n Brose ou kinderoppasser.

Volgens *Drie susters twee* se flapteks het daar negentien jaar verloop sedert die gebeure in *Three Sisters*. Die karakters, of ten minste die karakters wat behoue gebly het, sou dus ook negentien jaar ouer in die sekondêre teks moes wees. In *Three Sisters* word die verskillende karakters se ouderdomme nie in die didaskalia verstrek nie, maar wel met die verloop van gebeure. Vershinin word byvoorbeeld aangedui as twee-en-veertig[23] jaar oud (p. 172); Tuzenbach as dertig jaar oud (p. 180); Olga as agt-en-twintig jaar oud (p. 163); Irina as twintig jaar oud (p. 165); en so aan. Die enigste uitsondering is Anfisa wie se ouderdom, naamlik tagtig, in die didaskalia verstrek word.

Tog blyk dit duidelik dat daar iewers 'n paar statistiese probleme[24] ingesluip het. Indien Olga, byvoorbeeld, wel agt-en-twintig jaar oud was in die bronteks, sou sy, na verloop van negentien jaar, sewe-en-veertig jaar oud moes wees en nie vyftig soos die didaskalia in *Drie susters twee* aandui nie. Ook Anfisa se getransponeerde ouderdom korrespondeer nie met Hulick se vertaling nie ("nurse,

---

[23] Die enigste geleentheid waartydens Vershinin sy ouderdom vermeld, is tydens 'n voorlesing uit sy *memoirs* (p. 172). In Hulick se vertaling van *Three Sisters* word sy ouderdom as twee-en-veertig verstrek. In *Drie susters twee* (p. 37) dui die inskrywing in sy *memoirs* egter daarop dat hy drie-en-veertig was.

[24] Hierdie probleme kan moontlik te wyte wees aan die vertaling wat Reza de Wet geraadpleeg het.

old woman of 80"). Sy sou nege-en-negentig jaar oud moes wees in *Drie susters twee* en nie sewe-en-negentig nie.

Voorts word *Three Sisters* se oorspronklike veertien karakters in *Drie susters twee* na nege gewysig. De Wet behou agt van die oorspronklike karakters en stel slegs een nuwe karakter, naamlik Igor Illic, bekend. Daarbenewens word daar by geleentheid in *Drie susters twee* na voormalige karakters verwys, byvoorbeeld die gegewe van Koelighin (p. 23) oftewel Kulygin in die bronteks. Marofski, 'n generaal in die Rooi Leër, is 'n toevoeging tot Tsjechof se oorspronklike stel karakters en, hoewel hy bloot op 'n verwysingsvlak figureer, is hy 'n belangrike gegewe ten opsigte van die drama se ontwikkeling.

Die feit dat die karakters[25] in *Drie susters twee* sowat twee dekades ouer is, skep natuurlik interessante moontlikhede vir die wyse waarop hulle die gewysigde dramatiese situasie en tyd-ruimtelike gegewens hanteer.

---

[25] Die Afrikaanse spelling van die karakternname word voortaan gebruik, tensy uitdruklik anders vermeld.

3.3.1 Olga Sergejewna

Olga, die oudste van die drie susters, se gewysigde status in *Drie susters twee* blyk reeds vroeg met haar nuwe posisie in die karakterlys. In Tsjechof se *Three Sisters* verskyn haar naam derde, ná die van haar broer, Andrei, en sy vrou, Natalya. Trouens, al drie die susters se name word in die sekondêre teks se karakterlys voor dié van hulle broer, Andrei, geplaas. Hierdie aksentverskuiwing strook uiteraard met 'n ander drama van Reza de Wet se dramas, naamlik *Drif*, waar die susters telkens die fokuspunt van die dramatiese situasie is. *Drie susters twee* se Olga vertoon boonop sekere ooreenkomste met *Drif* se Hermien, spesifiek ten opsigte van die moederlike rol wat sy speel. Tog is die aksentverandering 'n natuurlike ontwikkeling, aangesien die drie susters in sowel die seminale as sekondêre teks reeds deur die titel aangedui word.

Olga se grootste bitterheid is geleë in die feit dat sy nooit die geleentheid gehad het om haar liefde vir Masja se oorlede man, Koelighin, uit te leef nie. Daarbenewens het sy nie soos Masja, in die tydperk wat op *Three Sisters* volg, die geleentheid gehad om terug te keer Moskou toe nie. Wanneer sy uiteindelik wel na Moskou kan terugkeer, is dit nie onder die omstandighede waarvoor

sy so lank gewens het nie. Die slegte omstandighede wat die gesin se terugkeer na Moskou noodsaak, is weer eens, weliswaar indirek, aan Masja te wyte.

3.3.2 Masja Sergejewna

Masja is die enigste van die drie susters wat ooit getroud was. Hoewel sy aanvanklik in *Three Sisters* 'n hoë dunk van haar man, Koelighin, se intellektuele vermoëns het, rafel haar liefde vir hom gaandeweg uit. Sy begin in dieselfde tydperk reeds 'n buite-egtelike verhouding met luitenant-kolonel Wersjinin. In *Three Sisters* blyk een saak oor Masja baie duidelik, naamlik haar spreekwoordelike swakheid vir uniforms:

MASHA: [...] I got married when I was eighteen, and I was in awe of my husband because he was a teacher and I had barely finished school. At the time I thought he was a superior man who was unbelievably intelligent. Now, unfortunately, it's different.

VERSHININ: Yes... of course.

MASHA: Never mind about him, though, I'm used to him, but among the civilian authorities in

general, there are so many men who are coarse and rude and ill bred.

(p. 193)

Sy verskil dus reeds in die bronteks van haar ander susters ten opsigte van sowel haar openlike[26] verhoudings met mans as sekere eksentrisiteite - byvoorbeeld haar bygeloof oor die wind (p. 194).

Hierdie gegewens korrespondeer met Masja se verhouding met Marofski, 'n generaal in die Rooi Leër, in *Drie susters twee*. Die betekenisvolheid van hierdie verhouding is minstens drieledig: Eerstens gee dit substansie aan Olga se beskuldigings dat Masja losbandig is. Tweedens impliseer dit dat Masja nie 'n besondere lojaliteit teenoor die vorige regime het nie. Haar vader, sowel as Wersjinin, was immers senior offisiere in die Wit Leër. Derdens gebruik Masja telkens haar seksualiteit om vir haarself 'n beter lewe te verseker, sonder om aan moontlike gevolge te dink. Wanneer sy uit Moskou terugkeer, is sy byvoorbeeld, ten spyte van haar romantiese verbintenis met Marofski, onmiddellik gereed om haar verhouding met Wersjinin, wat intussen ook tot

---

[26] Vergelyk byvoorbeeld die volgende gedeelte van Masja se gesprek met Olga in *Three Sisters*: "I love him. I love him. I love that man... He was just here. Well, I've said it: I love Vershinin" (p. 230).

generaal in die Wit Leër bevorder is, voort te sit.

Tog blyk al hierdie gegewens oor Masja se lewe teenstrydig te wees wanneer dit nagegaan word teen die agtergrond van die rede vir haar terugkeer na die familie. Haar terugkeer uit Moskou hou naamlik verband met haar poging om haar familie te beskerm[27] teen die dreigende gevaar van die Rooi Leër. Haar minnaar, generaal Marofski, het in Lenin se onguns verval ná 'n uitval tussen hulle. Marofski is kort daarna in hegtenis geneem en Masja het besef dat Lenin waarskynlik ook op haar en haar familie sal wraak neem. Die ironie lê daarin geleë dat die Prozorofs in relatiewe vrede kon lewe júís omdat Masja 'n verhouding met 'n generaal in die Rooi Leër gehad het:

MASJA: [...] Julle is toegelaat om in die huis te bly. En dit was Marofski. Hy het julle beskerm. Vir my onthalwe.

(p. 61)

Hierdie onthulling is uiteraard 'n skok vir die familie, veral die eens uiters belowende Andrei en sy tweede-oudste suster, Irina.

---

[27] Sien *Drie susters twee*, p. 61.

3.3.3 Irina Sergejewna

Die begeerte om na Moskou terug te keer[28] en die nosie van produktiwiteit[29] is twee temas wat duidelik in *Three Sisters* onderskei kan word. Dit is interessant dat Irina, in die bronteks, telkens die gesprekke oor hierdie twee onderwerpe inisieer en/of lei. Sy word met ander woorde die verpersoonliking van die Prozorofs se begeerte om na Moskou terug te keer.[30]

In *Drie susters twee*, daarenteen, is Irina nie die instansie wat hierdie temas verder ontgin nie. Die Moskou-ideaal is weliswaar steeds net so 'n sterk gegewe as voorheen, maar nou is dit Masja wat aan hierdie tema substansie verleen. Ook die kwessie oor produktiwiteit is steeds in *Drie susters twee* bespeurbaar, maar dan met 'n véél kleiner klem as wat dit die geval in *Three Sisters* is. In die enkele geval waar produktiwiteit, of die gebrek daaraan, wel in *Drie susters twee* aan bod kom, is dit weer eens Masja[31] wat die onderwerp aanroer.

---

28 Sien byvoorbeeld *Three Sisters*, pp. 162, 171, 214 en 234.

29 Sien byvoorbeeld *Three Sisters*, pp. 165, 166 en 183.

30 Sien byvoorbeeld Irina se versugtinge in die slottonele van die tweede en derde bedrywe.

31 Sien *Drie susters twee*, p. 61.

Hierdie aksentveranderinge strook met die feit dat die bykans kinderlike Irina in *Drie susters twee*, anders as in die bronteks, 'n redelik patetiese figuur insla. Haar heimlike liefde vir Wersjinin word byvoorbeeld nooit beantwoord nie en sy bly deurentyd, emosioneel en intellektueel gesproke, op die periferie van die Prozorofs se gesprekke oor hulle mislukkings en ideale.

3.3.4 Andrei Sergejewitsj

In *Three Sisters* word Andrei aanvanklik aangedui as 'n begaafde jongman met 'n blink toekoms. Sy familie se droom dat hy 'n professor aan die Universiteit van Moskou sal word, word ook sy droom. Hy is, soos sy susters, in staat om, naas Russies, ook nog Engels, Frans en Duits te praat.[32] Daarbenewens is hy 'n bedrewe violis en ernstige leser van die groot letterkunde. Met verloop van tyd word dit egter duidelik dat Andrei se droom bloot 'n droom gaan bly:

ANDREI: [...] My God, I'm the secretary of the district council, which has Protopopov for its chairman. I'm the secretary, and the most I can ever

---

[32] Sien *Three Sisters*, p. 177.

aspire to is membership on the board. Imagine, me, a council member, the man who used to dream every night that he was a professor at the University of Moscow, a distinguished scholar Russia could be proud of.

(p. 191)

Andrei se onvervulde ideale is 'n tema wat in *Drie susters twee* verskerp word. Hy word uiteindelik 'n kompulsiewe dobbelaar,[33] 'n patetiese skepsel met enorme selfbeeldprobleme. Wanneer Masja die grondslag van sy relatiewe sukses aan hom verduidelik, probeer hy om die sukses wat hy wél bereik het, as iets besonders te beskryf:

ANDREI: Ek is 'n spesialis-raadgewer. Ek sit op al die komitees. Ek is 'n belangrike man op hierdie dorp! Die mense het 'n hoë agting vir my. Niemand sal iets aan ons doen nie. Hulle sal dit nie waag nie! [...] Jy gee te kenne ek is nie bevoeg nie. Jy gee te kenne ek beteken niks sonder die sogenaamde Marofski nie! Hoe durf jy!

(p. 61)

---

[33] Sien *Three Sisters*, pp. 196 en 210.

Benewens die voortsetting van sy uiters ongelukkige huwelik met Natasja, wat reeds in *Three Sisters* 'n buite-egtelike verhouding met Protopopov gehad het, betrek Reza de Wet 'n ander tema uit *Three Sisters* op 'n heel interessante wyse om Andrei se mislukkings te verduidelik. In *Three Sisters* word daar naamlik groot gewag gemaak van die beginsel van harde werk[34] en produktiwiteit in die algemeen. Waar die karakters in die bronteks heelwat oor produktiwiteit praat, word hulle in *Drie susters twee* die resultaat van hulle eie luiheid. Die rewolusie is dus nie volledig aanspreeklik vir hulle situasie nie. Dit geld veral Andrei, eens die heel belowendste van die Prozorof-familie:

MASJA: [...] Hoekom sou hulle nou juis vir jóú wou aanhou? Almal weet hoe verstrooid jy is! En hoe lui!

In *Drie susters twee* is Andrei, by implikasie, die verpersoonliking van die ou orde se val. Sy volkome verlies aan beheer oor sy lewe vind veral uitdrukking in sy verhouding met Natasja, 'n onverfynde vrou uit 'n lae sosiale agtergrond.

---

[34] Sien, byvoorbeeld, *Three Sisters*, pp. 165, 166 en 183.

3.3.5 Natasja Iwanowna

Natasja Iwanowna se onaangename, selfs irriterende persoonlikheid, is 'n gegewe wat vanaf *Three Sisters* na *Drie susters twee* deurloop. Die enigste uitsondering word in die eerste bedryf van die bronteks aangetref waar sy as 'n naïewe jong meisie bekendgestel word.

In *Drie susters twee* word, voortspruitende uit die bronteks, veral drie gegewens ten opsigte van Natasja verder ontgin. Die eerste hiervan hou verband met Natasja se vyandigheid teenoor Anfisa, die kinderoppasser.[35] Tweedens word die gegewe van Natasja se verhouding met 'n ene Protopopov weer in die sekondêre teks opgeneem.[36] Derdens word Natasja se gebrek aan styl en goeie smaak weer beklemtoon.[37] Reza de Wet dra dus basiese gegewens uit *Three Sisters* op *Drie susters twee* oor. Só onthou Natasja byvoorbeeld 'n sekere insident (in die bronteks) baie duidelik:

---

[35] Vergelyk *Three Sisters*, pp. 217 - 219 en *Drie susters twee* pp. 11 - 12 respektiewelik.

[36] Vergelyk *Three Sisters* p. 223 en *Drie susters twee* pp. 40 en 57 respektiewelik.

[37] Vergelyk *Three Sisters* pp. 184, 255 en *Drie susters twee* p. 77 respektiewelik.

NATASJA: *(Aan Olga)* Toe ek die eerste dag hier aangekom het, het jy gesê: "Natasja, wat 'n eienaardige groen gordel het jy daar aan? Ek dink werklik nie jy behoort so 'n gordel te dra nie.

Drie susters twee, p. 77.

Die wesenskenmerke van die Natasja wat die leser in die laaste drie bedrywe van *Three Sisters* leer ken, is derhalwe weer in *Drie susters twee* teenwoordig.

'n Nuwe gegewe wat wel in die sekondêre teks ter sprake kom, is haar verhouding met die sukkelende, voortvlugtende dramaturg Igor Illich. Sy toegeneentheid teenoor Natasja laat haar voel dat sy, anders as wat die Prozorofs glo, minstens iets werd is. Igor is egter 'n swendelaar wat bloot in Natasja se genadegawes belangstel.

3.3.6 Anfisa

Anfisa, die "brose ou kinderoppasser," is 'n periferiale figuur wat min of meer geen betekenisvolle funksie het nie.[38] Sy is boonop seniel en nie meer in staat om die

---

[38] Olivier (1997:6) som Anfisa se rol soos volg op: "Die figuur van Anfisa, die kinderoppasser, word behou, maar kry oppervlakkige gestalte as karikatuur met

mense om haar te herken nie. Die enigste doel wat sy moontlik in *Drie susters twee* het, is om aan te toon dat Natasja se wens om van haar ontslae te raak, onsuksesvol was. Tog kry Natasja uiteindelik haar sin wanneer Anfisa en Wersjinin die enigste twee karakters is wat agterbly wanneer die Prozorofs Moskou toe vertrek.

3.3.7 Alexander Ignatejewitsj Wersjinin

As drie-en-veertigjarige[39] offisier in die Wit Leër is Wersjinin in die bronteks as 'n sjarmante kêrel geskets, 'n gegewe wat, ten spyte van sy kunsbeen, steeds in *Drie susters twee* geldig is. In die parodie verplaas Wersjinin egter die liefde wat hy eens (in die bronteks) vir Masja gehad het na die mooi en lewenslustige Sofja. Hy kan gevolglik nie Irina, wat tevergeefs al haar romantiese hunkeringe op hom verenig, se liefde beantwoord nie.

Sy mislukte liefdesverhouding met Masja, asook sy vergeefse hunkeringe na Sofja, veroorsaak dat hy homself,

---

wie lesers net so min empatie het as die karakters self. 'n Bron van menslikheid en insig wat eenkant toe geskuif word, sou bv. 'n sinvoller benutting van die oorspronklike gewees het."

[39] In Hulick se vertaling (p. 172) word Wersjinin se ouderdom egter as twee-en-veertig jaar aangedui.

ten spyte van sy gewildheid onder die Prozorofs, gaandeweg onttrek. Wanneer Wersjinin en Anfisa aan die einde van die stuk saam op die Bolsjewieke wag, blyk dit dat hulle albei nooit werklik volledig deel van die Prozorof-gesin geraak het nie.

Wersjinin se karakter word in *Drie susters twee* op 'n interessante wyse aangewend om die verlede, dit wil sê die verlede soos dit in *Three Sisters* aangebied is, op te roep. As ou vriend van die Prozorof-gesin beskik hy nie alleenlik oor herinneringe van hulle jarelange vriendskap nie, hy het boonop al die betekenisvolle momente uit sy lewe in die vorm van *memoirs* opgeteken. Sy *memoirs* word in *Drie susters twee*, tot groot vermaak van die aanhoorders, voorgelees om, soloende, die leser/toeskouer weer in die midde van die gebeure in *Three Sisters* te plaas. Vergelyk byvoorbeeld die volgende uittreksel uit *Drie susters twee* (p. 37):

MASJA: Toe nou, Wersjinin. Lees nou wat jy oor ons geskryf het.

WERSJININ: Nou goed. *(Maak sy keel skoon en blaai deur die oefeningboek)*

MASJA: Stilte, dames en here. Die vertoning gaan begin.

WERSJININ: Ja... die eerste keer toe ek julle ontmoet

het...

IRINA: Dit was op die dag van my Heilige.

WERSJININ: Ja. Ek was drie-en-veertig. Nog 'n jong man. *(Lees formeel en selfbewus)* "Ek het een oggend my beste uniform aangetrek omdat ek besluit het om myself te gaan voorstel aan die wyle kolonel Prozorof se dogters."

[...]

WERSJININ: "Ek het myself voorgestel en begin praat van Moskou en die kolonel." 'Ja, ek onthou hy het drie dogtertjies gehad' het ek gesê. 'Ek het julle eenkeer gesien. Lank gelede in Staraya Basmanyanastraat...'"

Wersjinin word dus 'n soort skakel wat die gebeure tussen die bronteks en die sekondêre teks aan mekaar bind. Tog blyk dit dat sy optekening van die verlede uiteindelik van min waarde was wanneer Sofja, aan wie hy sy *memoirs* skenk, die aantekeningboek vergeet wanneer sy saam met die Prozorofs Moskou toe vertrek.

3.3.8 Nuwe karakters

Die enigste toevoegings tot Tsjechof se oorspronklike stel karakters is Sofja, Andrei en Natasja se dogter, en Igor, die voortvlugtige dramaturg wat 'n verhouding met Natasja het. In *Drie susters twee* word nie een van hierdie karakters werklik ontwikkel nie. Oor Sofja sou 'n mens byvoorbeeld weinig meer kon aandui as dat sy 'n skaduwee is van die jong, naïewe Natasja in *Three Sisters* se eerste bedryf.

Feit van die saak is: hierdie karakters kan uit die aard van die saak geen spesifieke aansluiting tussen die bronteks en *Drie susters twee* bewerkstellig nie. Hulle relevansie in die parodiese teks is gevolglik júís om aan te dui dat die lewe ná *Three Sisters* voortgegaan het, dat níks ooit dieselfde bly nie en dat 'n uitbreiding op Tsjechof se oorspronklike karakterlys derhalwe noodsaaklik was. Die vraag is natuurlik hoe Reza de Wet hierdie kwessie van "oorspronklikheid" benader, dit wil sê of die karakters in *Drie susters twee* steeds aan Tsjechof se verbeelding toegeskryf behoort te word.

3.4 Styl en taalgebruik

Aangesien die oorspronklike Tsjechof-teks in Russies, en die onderhawige parodie in Afrikaans, geskryf is, is dit uit die aard nie 'n eenvoudige opdrag om die onderskeie tekste se styl en taalgebruik met mekaar te vergelyk nie. Só 'n prosedure sou waarskynlik véél sinvoller gewees het indien albei tekste in dieselfde taal geskryf was. Daarom sal 'n leser wat nie Russies magtig is nie, en op 'n Engelse vertaling aangewese is, hoogstens sekere veralgemenings ten opsigte van styl en taalgebruik kon maak.

Een só 'n veralgemening is dat die parodiese teks se styl en taalgebruik in 'n belangrike opsig by die toonaard en verteltrant in *Three Sisters* aansluit. Die leser van die parodiese teks is, naamlik, deurentyd gemaklik met die dramatiese verplasing van gegewens vanaf die bronteks. Die leser kry deurgaans, en dit is natuurlik 'n hoogs subjektiewe aangeleentheid, die gevoel dat hy die karakters aan hulle taalgebruik herken. Herkenning vind dus nie bloot plaas op die vlak van korresponderende naamgewing in die onderhawige tekste nie, maar ook ten opsigte van die wyse hoe die karakters hulself uitdruk. Vergelyk byvoorbeeld Masha/Masja se metaforiese taalgebruik in die volgende kort uittreksels uit die

onderskeie tekste:

MASHA: A green oak grows by the edge of the sea / a chain of gold encircles the tree...

Three Sisters, p. 254

MASJA: O, ruik net. Ek het al amper vergeet van die lemmetjiebloeisels. Hoe die geur soggens deur die vensters spoel. Soos 'n golf. *(Maak haar oë toe en haal diep en behaaglik asem)* 'n Golf so hoog soos 'n huis.

Drie susters twee, p. 79

Olivier (1997.6) gee, in sy resensie op *Drie susters twee*, te kenne dat De Wet die karakters se taalgebruik op Robert Mohr (1977) se Afrikaanse vertaling van Tsjechof se *Tri sestri* baseer het. Benewens die feit dat De Wet hierdie moontlikheid sterk ontken,[40] is daar 'n ander belangrike gegewe wat daarop dui dat die taalgebruik in *Drie susters twee* nie altyd lynreg by òf *Three Sisters* òf *Drie susters* aansluit nie.

---

[40] Uit 'n telefoniese gesprek met Reza de Wet op 3 Oktober 1997 blyk dit dat die uitgewer bloot sekere aanpassings versoek het ten opsigte van die *dramatis personae* se name. Hiervoor is Robert Mohr (1977) se *Drie susters* gebruik; die oorspronklike Masha het Masja geword, Vershinin is na Wersjinin verander, en so aan.

De Wet gebruik naamlik 'n spesifieke tipe taalgebruik om sekere karakters se intellektuele en emosionele agteruitgang te signaliseer. Hierdie agteruitgang moet verstaan word teen die agtergrond dat daar in die tydperk tussen *Three Sisters* en *Drie susters twee* 'n reeks gebeure plaasgevind het wat bepaalde invloede op die onderskeie karakters se situasies en lewensbeskouings uitgeoefen het. Andrei, om 'n belangrike voorbeeld te noem, se ideale om 'n professor in letterkunde aan die Universiteit van Moskou te word, het nie gerealiseer nie. Waar sy ambisies oor taal en lettere hom eens gedefinieer het, word dit in *Drie susters twee* een van die belangrikste gegewens waardeur sy mislukkings en intellektuele vervlakking aangedui word. Vergelyk, byvoorbeeld, die volgende uittreksels uit *Drie susters twee*:

ANDREI: [...] Ja, ek was jonk en ek was verlief. Ek het op die wolke geloop. En ek was so vol hoop! Ek sou na Moskou gaan en 'n professor word. Almal het so gedink! Moskou! 'n Belangrike man! Ek sou die wêreld se letterkunde vertaal in ons mooi taal... so baie drome. [...] En nou... Al probeer ek kan ek niks vertaal nie. As ek die woorde op papier sit, lyk hulle na niks. As ek by die einde van 'n sin kom, vergeet ek hoe die sin begin het. Partykeer vergeet ek die

eenvoudigste woord. [...] Ek kan dit nie meer verduur nie! Ek wil nie meer nie! Ag, ek wil nie meer nie! Ek gaan my bliksemse rewolwer soek en myself wegblaas!

p. 39

ANDREI *(swaai wild rond met gebalde vuiste)*: Hou jou hier uit of ek gee jou 'n bloedneus! Jou bliksem! Dis jy wat alles begin het. As Koelighin nie so 'n papbroek was nie, het hy jou destyds vrekgeskiet...

p. 62

ANDREI: Hou jou bek, jou donderse teef!

p. 62

ANDREI: Ek is papnat gesweet. *(Vee sy voorkop aan sy mou af)* Moet die stasie so donders ver van die dorp af wees?

p. 72

Hoewel die taalgebruik in *Drie susters* twee merendeels met die taalgebruik in *Three Sisters* strook, word daar dus somtyds ook van die bronteks se bykans waardige toonaard afgewyk. Hierdie afwykings is hoofsaaklik daarop gerig om die karakters se emosionele en intellektuele

agteruitgang te belig. Waar die parodiese teks dus op herkenbare vlakke by die bronteks aansluit, bewerkstellig dit ook kritiese verskille daarmee. Volgens Hutcheon (1985:6) word die parodie juis gedefinieer deur die besondere wyse waarop verskille tussen die bronteks en die sekondêre teks aangebied word. Deur *verskil* ten opsigte van taalgebruik te beklemtoon, skep die parodie dus 'n essensiële afwyking op die primêre teks. Sodoende word die ooglopende ooreenkomste tussen die onderhawige tekste van sekondêre belang.

4 Anton Tsjechof vis-à-vis Reza de Wet

Die bestaan van 'n parodiese teks impliseer uiteraard alreeds dat die outoriteit van 'n bekende of beroemde skrywer aangetas word. In Charles F. Fourie se *Die eend* (1994), 'n parodie op Anton Tsjechof se *The Sea Gull* (1896), word hierdie beginsel een stap verder gevoer. Tsjechof kom naamlik as 'n karakter in *Die eend* voor om sodoende, by wyse van spreke, deur die parodiese teks op sy eie werk te reflekteer.[41]

---

[41] Sien Van der Westhuizen (1995b) en (1996b).

In *Drie susters twee* kom Tsjechof ook ter sprake, en dan spesifiek op 'n manier wat die idee van oorspronklikheid in gedrang bring:

WERSJININ *(skielik geïnspireerd)*: Byvoorbeeld... ek voel miskien vanaand 'n bietjie mistroostig. Ontevrede met my lot. Al wat ek hoef te doen... is om te dink aan die skrywer - ek vergeet nou wie - wat na Siberië gereis het. Ek hoef net te onthou hoe hy die bitter koue beskryf het toe hy op die banke van die bevrore Kama gestaan het: haweloos en uitgeput, terwyl die blokke ys op die bodem teen mekaar stamp "asof" - dit is hoe hy dit beskryf het - "asof iemand met hulle vuiste op leë doodskiste slaan".

ANDREI: Ja. Ek weet wie dit is. Dis op die punt van my tong. Nee... Nee, ek kan nie nou onthou nie.

WERSJININ: Dan vergeet ek van my eie ellendes en ek dink hoe gelukkig ek is om vanaand hier te wees. Goeie geselskap... 'n Lieflike someraand.

OLGA: Tsjechof. Dit was Anton Tsjechof.

(p. 55)

Die feit dat die karakters sukkel om die betrokke skrywer, Anton Tsjechof, se naam te onthou, is insiggewend aangesien dit daarop neerkom dat die karakters nie Tsjechof se aandeel in hulle bestaan (h)erken nie. Wanneer hulle na Tsjechof en sy werk verwys, is dit half terloops en bloot om 'n bepaalde emosie beter te belig.[42] Anders gestel: die kritiese afstand tussen die bronteks en die parodie word vergroot aangesien die karakters, dit wil sê Reza de Wet se karakters, Tsjechof bloot as net nog 'n skrywer beskou. Hulle bly in gebreke om erkenning te gee aan sy outoriteit as skepper van hulle verlede, of dan ten minste hulle verlede soos dit in *Three Sisters* aan bod kom.

Die karakters en gebeure in *Drie susters twee* het dus belangrike raakvlakke met die karakters en gebeure in *Three Sisters*, maar op ander vlakke word dit juis duidelik dat *Drie susters twee* nie Tsjechof en/of *Three Sisters* se outoriteit aanvaar nie. Derhalwe word die bronteks gerelativeer tot 'n basiese gegewe waarop ander fiksionele wêrelde gebaseer kan word, en nie 'n estetiese heiligdom wat die moontlikheid van parodiese uitbreidings uitsluit nie. Die gebruiklike parodiese werkwyse om die bronteks deur, byvoorbeeld, ironisering en satire te

---

[42] Dieselfde beginsel geld wanneer Igor uit Anna Akhmatova se poësie aanhaal (p. 47).

demistifiseer, maak dus hier plek vir 'n benadering wat in die eerste plaas aanvaar dat nosies soos outoriteit en oorspronklikheid in elk geval onmoontlik is.

Deur Tsjechof op hierdie wyse ter sprake te bring, word dit duidelik dat *Drie susters twee* stewig in die rasionaal van simulasie van simulasies staan. Die ontkenning van Tsjechof se aandeel in die groter estetiese proses ondersteun voorts die aanname dat *Drie susters twee*, essensieel gesproke, as die uitbreiding en/of vervolg van die bronteks beskou moet word en nie parodie in die eng sin van die woord nie. Daarom word Tsjechof, as sowel referent en oorspronklike dramaturg, hier bloot 'n gegewe waardeur, argumentsonthalwe, aspekte van die Russiese kultuur van die tyd verduidelik kan word.

5 Parodiese aansluiting tussen *Drie susters twee* en *Three Sisters* op pragmatiese vlak

Benewens die teksinterne of inhoudelike ooreenkomste en verskille tussen *Drie susters twee* en *Three Sisters* is daar uiteraard ook belangrike aansluiting tussen hierdie tekste op 'n pragmatiese vlak. Hoewel sekere implikasies

in hierdie verband reeds in die voorgaande bespreking aangedui is, word dit duidelikheidshalwe in die volgende bespreking gesintetiseer.

5.1 Sosiale, kulturele en politieke gegewens

Drie susters twee handel ooglopend oor die gevolge van sosiale en politieke omwenteling. Hoewel die parodiese teks tyd-ruimtelik by die bronteks aansluit, is daar aanduidings dat dit ook bepaalde resonansies in die Suid-Afrikaanse konteks van oorgang, onsekerheid en verlies aan status het.

Die feit dat die parodiese teks in Afrikaans en deur 'n Suid-Afrikaner geskryf is, is natuurlik 'n belangrike gegewe. Hierdie teksinterne afwyking op die bronteks het verreikende implikasies, aangesien dit -

(1) daarop neerkom dat *Drie susters twee* nie bloot as 'n soort tekstuele *déjà vu* of uitbreiding op *Three Sisters* beskou kan word nie; en

(2) die besondere werklikhede wat in die bronteks aan bod kom, direk op die Suid-Afrikaanse werklikheid transponeer.

Hoewel die parodiese teks nooit direkte voorbeelde uit die Suid-Afrikaanse werklikheid noem nie en altyd binne die tekstuele raamwerk van die bronteks bly, is daar sekere ooglopende ooreenkomste tussen die werklikhede van die onderhawige maatskappye. Eenvoudige voorbeelde van hierdie uitgangspunt is soos volg:

(1) Rewolusie en/of gewapende stryd.

Die politieke verandering in Suid-Afrika is natuurlik, soos in die Rusland wat in *Drie susters twee* uitgebeeld word, grootliks die resultaat van 'n gewapende stryd wat hoofsaaklik deur die ANC en PAC gevoer is. Ná afloop van die onderhawige gewapende stryd was daar, soos dit die geval met die Rooi Leër en Wit Leër was, spanning ten opsigte van sake soos integrasie en die samestelling van 'n nuwe orde.

(2) Ideologie

Die huidige Suid-Afrikaanse regering en die Russiese regeringsbestel wat in *Drie susters twee* aan bod kom, het albei direkte verbintenisse met die Kommunistiese en Marxistiese ideologieë.

(3) Kwynende ekonomie en maatskaplike omstandighede

Suid-Afrika beleef tans 'n drasties verswakkende ekonomie soos wat dit die geval was met die Rusland wat in *Drie susters twee* uitgebeeld word. In *Drie susters twee*, is die karakters, wat eens goed geleef het, vasgevang in 'n nuwe stel omstandighede waaroor hulle weinig beheer het. Die Prozorofs se vroeëre verbintenis met die Wit Leër het tot gevolg gehad dat hulle van hulle finansiële stabiliteit ontneem is. Waar hulle eens 'n groot huis volledig tot hulle beskikking gehad het, moet hulle nou 'n huis met ander gesinne deel. Die tradisionele feesmaal van geroosterde kalkoen en appelpastei moes plek maak vir "'n spul sopbene en groen aartappels" (*Drie susters twee*, p. 11). Karigheid is letterlik orals te bespeur.

(4) Politieke bedrog

Die politieke bedrog wat sowel Apartheid as die Russiese regering voor die rewolusie gekenmerk het, word in *Drie susters twee* en deur die huidige Suid-Afrikaanse regering voortgesit. Die Prozorofs leef byvoorbeeld in relatiewe vrede bloot omdat Masja 'n

verhouding met 'n generaal in die Rooi Leër gehad het (p. 61). Die Suid-Afrikaanse maatskappy word, op analogiese wyse, gekenmerk deur 'n beleid wat gelyke regte en geleenthede aanhang, maar terselfdertyd genoeg ruimte laat vir onbillike toepassings van die konsep van regstellende aksie. Die Suid-Afrikaanse pers berig gereeld oor gevalle van buitengewone finansiële gewin vir staatsamptenare wat nie noodwendig die regte kwalifikasies het nie, asook die wanbesteding van belastingsgeld.

(5) Onsekerheid en gebrek aan produktiwiteit

Drie susters twee betrek ook sake soos die gebrek aan produktiwiteit[43] en die algehele klimaat van onsekerheid[44] wat, op 'n analogiese wyse, Suid-Afrika tans kenmerk.

Die resonansies wat *Drie susters twee* in die Suid-Afrikaanse konteks van oorgang en onsekerheid het, is veelvoudig en die bogenoemde punte is maar 'n paar voorbeelde waarop veel verder uitgebrei kan word. Hierdie punte dien hoofsaaklik die doel om aan te dui hoe die

---

[43] Sien byvoorbeeld *Drie susters twee*, p. 61.

[44] Sien *Drie susters twee* se flapteks: "Maar nou staan alles in die teken van verandering en verganklikheid."

parodiese teks sy eie tekstuele grense oorbrug om kommentaar op die Suid-Afrikaanse werklikheid te lewer. Sodoende funksioneer *Drie susters twee* binne twee sisteme: die fiksionele raamwerk wat deur die bronteks daargestel is en die pragmatiese dimensies wat dit met die werklikheid van die Suid-Afrikaanse konteks vertoon. Olga, die oudste suster, se profetiese woorde[45] in die slottoneel van Tsjechof se *Three Sisters*, word dus nie opgelos in *Drie susters twee* nie. Werklikhede, al verskil hulle tyd-ruimtelik drasties van mekaar, skyn om hulself op mekaar te transponeer, al is dit dan deur middel van 'n parodiese tussenkoms wat die parameters van 'n fiksionele referent as - tekstuele - vertrekpunt het.

5.1.1 Ironiese gegewens

Volgens Muecke (1969:78) en Rose (1979:51) is die parodie en ironie aan mekaar verwant aangesien albei hierdie tegnieke daarop ingestel is om sekere gegewes te herkodifiseer. Herkodifikasie vind hier plaas deur 'n gegewe uitdrukking of sekondêre teks met bykomende betekenisse te laai sodat die leser/toeskouer nie

---

[45] Oh, my dear sisters, our lives are not over. We will go on living! Listen to the music! It is so joyful and gay, it's as if it were saying: A little while longer, and we will know why we live and what our suffering is for...

eenvoudige toegang tot interpretasie verkry nie.

Rose (1979:51) onderskei voorts tussen parodieë wat ironie aanwend om die styl, aanslag en/of inhoud van 'n primêre teks of maatskappy[46] te herkodifiseer, en parodieë wat bloot bepaalde uitdrukkings ironiseer deur dit buite konteks aan te haal of deur middel van addisionele kunsgrepe te herkodifiseer.

Drie susters twee sou gevolglik, na aanleiding van Rose (1979:51), beskryf kon word as 'n parodiese teks wat ironie aanwend om die aanslag en inhoud van 'n primêre teks en, veral, maatskappy te herkodifiseer. Die Russiese maatskappy in *Drie susters twee* word, op 'n teksekstерne vlak, 'n jukstaponerende gegewe waardeur eietydse Suid-Afrikaanse kontekste aan bod gestel word.

Só word sekere aktuele Suid-Afrikaanse kwessies, byvoorbeeld werkloosheid en die gebrek aan hoop, sentrale gegewens - selfs al is hierdie gegewens bloot geïmpliseerd. Sowel die Suid-Afrikaanse as Russiese konteks waarteen *Drie susters twee* afspeel, word dus aan 'n graad van - ironiese - herkodifikasie onderwerp, synde hierdie kontekste deurentyd op mekaar inspeel. Die

---

[46] Byvoorbeeld Cervantes se *Don Quijote* (1605 & 1615) waarin die Middeleeue se ridderlike era op 'n ironiese wyse geparodieer word.

parodiese teks word dus met uitgebreide betekenismoontlikhede gelaai.

5.1.2 *Drie susters twee* as pastiche, allegorie en/of Postmodernistiese parodie

Drie susters twee sou waarskynlik ook beskou kon word as 'n pastiche van die werklikheid waardeur die werklikheid gekritiseer word. Pastiche, in ander terme gestel, figureer hier dus as 'n soort generiese kode, 'n teoreties-estetiese rekonstruksie van 'n werklikheid wat, vir die leser/toeskouer, op die basis van 'n fiksionele raamwerk tot stand kom. In die onderhawige fiksionele raamwerk (soos dit deur *Three Sisters* omlyn word) lê, tekstueel gesproke, natuurlik 'n reeks parodiese moontlikhede opgesluit.

Hierdie tekstuele moontlikhede, wat doelbewus meer aandag in die bespreking ontvang het, het egter sekere teksekstерne, pragmatiese betekenismoontlikhede tot gevolg. Twee sulke moontlikhede is dat *Drie susters twee*, as Postmodernistiese parodie, in wese -

(1) as 'n pastiche van die Suid-Afrikaanse werklikheid beskou kan word - hoofsaaklik omdat dit uiteenlopende politieke, sosiale, maatskaplike en ander motiewe uit die onderhawige werklikheid byeentrek; en

(2) as 'n soort uitgebreide allegorie op alternatiewe betekenissisteme dui.

Allegorie, oftewel die beskrywing van 'n onderwerp onder die skyn van 'n ander onderwerp wat bepaalde ooreenkomste daarmee vertoon soos deur Newman (1993:124) omskryf, is volgens Hutcheon (1984:55) veral van toepassing op metafiksie waar die besondere kode en/of werkwyse eksplisiet onthul kan word. *Drie susters twee* sou dus ook beskryf kon word as 'n vorm van uitgebreide allegorie of *mise-en-abyme*, aangesien die parodiese teks neerkom op 'n proses van kopiëring/duplisering waarin die afspieëling sterk ooreenkomste met die referensiële geheel vertoon.

Hoewel *Drie susters twee* dus as 'n vorm van pastiche beskou kan word, en hier spesifiek in die sin van 'n uitgebreide allegorie, bly dit primêr 'n parodiese teks. Hutcheon (1985:6 e.v.) se standpunt dat nabootsing, en spesifiek die oogmerk om na te boots, bloot 'n sekondêre

oorweging by pastiche (as tegniek) is, maak hier 'n sinvolle onderskeid moontlik. Aangesien nabootsing by pastiche eerder aan toeval as intensie toegeskryf moet word, is ook die *herkenning* van sodanige nabootsing *as* nabootsing van mindere belang.

By die parodie, daarenteen, is herkenning altyd 'n belangrike gegewe, dit wil sê sowel die primêre gegewe (bronteks of generiese kode) as die sekondêre teks (parodie) moet suksesvol geïdentifiseer kan word. Anders gestel: by parodie moet die *referent* vir die toeskouer/leser herkenbaar wees, terwyl dit by pastiche nie noodwendig die geval is nie.

Die oorvleuelings tussen parodiese en pastiche-elemente in *Drie susters twee* is uiteraard nie so vreemd as in aanmerking geneem word dat mens hier met 'n komplekse vorm van nabootsing te doen het nie.

Die parodie se voortbestaan in 'n gewysigte vorm en selfs formaat hang in hierdie verband volgens Newman (1993:140) nou saam met die kwessie van die primêre teks se normatiewe status. Deur die primêre teks opnuut te omskryf, soos Newman inderdaad doen,[47] kan egter aangedui

---

[47] Sien hoofstuk 5 vir 'n meer verbesonderde bespreking.

word dat die parodiese praktyk nie noodwendig op sake soos outonomiteit en oorspronklikheid hoef aanspraak te maak nie.

Daarom kan die parodiese praktyk uitgebrei word en meer beduidende onderskeide tussen begrippe/tegnieke soos Postmodernistiese pastiche en Postmodernistiese parodie getref word. Die Postmodernistiese parodie, soos dit in *Drie susters twee* gedemonstreer word, is nie bloot 'n alternatiewe stel teoretiese registers waarvolgens parodiese nabootsing moet plaasvind nie. Dit is, véél eerder, 'n teoreties en estetiese omgewing waarbinne teksinterne ooreenkomste en verskille nagegaan kan word, ongeag die status van die gegewe referent, en dan spesifiek teen die agtergrond van sowel Postmoderniteit as die literêre tegnieke (soos pastiche) wat akuut binne die Postmodernistiese diskoers neerslag vind.

6 Sintese

Die begrippe "Postmodernistiese parodie" en "Postmodernistiese pastiche" sluit so dig by mekaar aan dat dit nie altyd moontlik is om sinvolle onderskeidings daartussen te tref nie. Tog behoort hierdie toedrag van sake nie noodwendig so problematies te wees as wat 'n mens dalk

sou verwag nie, aangesien die volkome ineengestrengelheid van tegnieke, kunsgrepe en teoretiese uitgangspunte juis 'n Postmoderne tendens[48] is. Daarom is dit feitlik onmoontlik dat 'n navorser binne hierdie studieterrein op tekste sou afkom wat, byvoorbeeld, die pastiche-tegniek ontgin en ander parodiese tegnieke uitdruklik uitsluit.

In die geval van *Drie susters twee* is dit uit die aard van die saak ook moontlik om meer as een tipe parodiese tegniek[49] te identifiseer. Vir die doeleindes van die voorgaande bespreking is daar egter gekonsentreer op daardie tekstuele, strukturele en teoretiese raakvlakke wat -

(1) die bronteks, dit wil sê Anton Tsjechof se *Three Sisters*, en die parodiese teks, dit wil sê Reza de Wet se *Drie susters twee*, sowel kontekstueel as konseptueel aan mekaar bind; en

---

[48] Hierdie tendens sluit aan by dít wat Eco & Rosso (1991:246) 'n "pluralism of categories" noem. Dit is 'n werkwyse wat, in Featherstone (1991:7) se woorde, gekenmerk word deur 'n "stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes".

[49] Die begrip "parodiese tegniek" word hier in sy breedste moontlike sin gebruik, sodat dit, onder meer, die parodie, Postmodernistiese parodie, pastiche en Postmodernistiese pastiche insluit.

(2) sekere Modernistiese beskouings en/of toepassings van die parodie oorgrens en, met ander woorde, *Drie susters twee* oorwegend binne die kader van die Postmodernistiese parodie plaas.

Tog behoort dit duidelik te wees dat *Drie susters twee* nie eksklusief van Modernistiese óf Postmodernistiese tegnieke gebruik maak nie. Bowendien dui teoretici soos Pavis (1986), Rose (1988) en Featherstone (1991) tereg daarop dat daar nie werklik sprake van 'n Modernistiese of Postmodernistiese tegniek *per se* is nie. In ander terme gestel: 'n tegniek of kunsgreep is nie soseer Modernisties of Postmodernisties nie; dit is eerder die besondere wyse waarop sodanige tegniek of kunsgreep aangewend word wat moontlike klassifikasies noop. 'n Navorser binne hierdie studieterrein sou gevolglik hoogstens daarop ingestel kon wees om, argumentsonthalwe, 'n Modernistiese of Postmodernistiese oriëntasie binne 'n gegewe teks te identifiseer.

Só onthul *Drie susters twee* se sterk strukturele onderbou en die baie spesifieke wyse waarop die bronteks as vertrekpunt gebruik word, alreeds 'n sekere inklinasie tot die ontginning van sekere Modernistiese beginsels. Tog is dit eweneens die geval dat *Drie susters twee* in vername opsigte stewig geanker is in die Postmodernis-

tiese rasionaal om simulasies te simuleer.[50] In hierdie geval is die parodiese teks boonop daarop toegespits om die gesimuleerde wêreld van die bronteks uit te brei. Die bronteks was dus, as't ware, nie klaar geskryf nie, maar het bloot die grondslag van 'n intertekstuele proses gelê wat nie die uitsluitlike eiendom van 'n enkele dramaturg of skrywer is nie. *Drie susters twee* sluit derhalwe aan by ander Postmoderne eksperimente[51] wat, deur middel van simulasie, daarna streef om 'n nuwe vorm van estetiese produksie aan te bied. Hierdie eksperimente, as mens dit so kan noem, is nie spesifiek daarop ingestel om die bronteks te ontheilig of demistifiseer soos dit die geval by die konvensionele parodie is nie, aangesien dit in elk geval die Postmodernisme se filosofiese vertrekpunt is dat niks omtrent kuns heilig kan wees nie. Indien 'n werkwyse van ontheiliging of demistifisering gevolg sou word, sou dit, op 'n ironiese wyse, júís impliseer dat die kunswerk se status as estetiese heiligdom erken word. Die Postmodernisme ontken dus van meet af aan die outonome, onaantasbare status van die kunswerk.

---

[50] Dit wil sê die simulasie van simulasies in die Postmodernistiese drama/teater soos deur spesifiek De Toro (1993) geartikuleer.

[51] Soos David Cope se uitbreiding van Mozart se werk. Sien hieroor Holmes se berig getiteld "Roll over Beethoven, Mozart, Bach, Chopin, Brahms, Mendelssohn, Tchaikovsky, Elgar, Debussy" in die *Sunday Times* van 24 Augustus 1997.

Die Postmodernistiese parodie, soos *Drie susters twee* aantoon, moet daarom ook gesien word as 'n soort *déjà vu* of anamnese waardeur herhaling of uitbreiding van die verlede moontlik raak. Die resultaat van hierdie benadering is dat hiperwerklikhede tot stand gebring word waarin karakters as't ware kan voortbestaan.[52] Hoewel die konsepte van Postmoderne parodie en pastiche moeilik van mekaar te onderskei is, sou die bestaan van 'n gegewe referent,[53] naamlik Tsjechof se bronteks, die teoretiese skaal in *Drie susters twee* se geval in die guns van 'n oorwegend parodiese prosedure swaai.

Die uitbreiding en/of verdere ontwikkeling van *Three Sisters* se karakters in *Drie susters twee* kan uiteraard ook as 'n dekonstruktiewe prosedure gesien word, aangesien hulle status telkens deur middel van 'n *supplement* ondermyn word. Hierdie supplement hou verband met die postulering van bykomende en/of alternatiewe gegewens op teksinterne vlak, soos Masja se onverwagse verhouding met 'n offisier van die Rooi Leër wat, vanuit die Prozorofs se agtergrond, die opposisie

---

52 Vergelyk in hierdie verband De Toro (1993:42) se opmerking dat die vorming van hiperwerklikhede onderlê word deur die feit dat "we no longer attempt to 'imitate' the real or the external, but produce cultural objects that are self-sufficient and self-contained".

53 Spesifiek die "bestaan" en/of "herkenning" van 'n gegewe referent, en nie die erkenning daarvan nie.

verteenwoordig. Ook op pragmatiese vlak reflekteer *Drie susters twee* die ooreenkomste tussen, temporeel en histories gesproke, twee uiteenlopende maatskappye. Sodoende illustreer *Drie susters twee* waarom die Postmodernistiese parodie een van die mees adekwate simuleringstegnieke is om die resonansies tussen uiteenlopende werklikhede te onthul en die pragmatiese dimensies wat daarin opgesluit lê, te ontgin.

II

PASTICHE-ELEMENTE IN *MARBLES* (1990/84)

DEUR

JOSEPH BRODSKY

And what's wrong with being artificial?

Everything artificial is natural.

Marbles, p. 73

1 Inleiding

Joseph Brodsky is in 1940 in Leningrad gebore en het tydens sy lewe veral as digter en kortverhaalskrywer bekendheid verwerf. Vanaf Maart 1964 tot November 1965 leef Brodsky in ballingskap in die Arkhangelsk-distrik in die Noorde van Rusland nadat hy, aldus die uitgewersnota, as "sosiale parasiet" tot vyf jaar hande-arbeid gevonnis is. Hy is in 1987 met die Nobel-prys vir Letterkunde bekroon.

Marbles (1990), oftewel *Mramor* (1984) soos die oorspronklike Russiese titel lui, is Brodsky se enigste drama. Die sukses waarmee Alan Myers[1] die vertaling van *Mramor* gedoen het, is natuurlik 'n saak waaroor die meeste lesers maar net sou kon bespiegel. Die esoteriese toonaard wat die taalgebruik in *Marbles* kenmerk, kan, byvoorbeeld, deels die gevolg van die vertaler se persoonlike styl en lewensingesteldheid wees. Hoewel hierdie leser dié moontlikheid erken, is die vertrekpunt dat *Marbles*, in sy vertaalde weergawe, 'n selfstandige teks is wat nie op Brodsky óf Myers se stemme aangewese is nie. Die onderhawige bespreking van *Marbles* berus op die bepaalde wyse waarop

---

[1] Alan Myers het *Marbles*, aldus die uitgewersnota voor in die boek, met Joseph Brodsky se samewerking vertaal.

pastiche-elemente in die teks neerslag vind, en bepaald nié op 'n metabletiese rekonstruksie van Brodsky se lewensopvattinge nie. Trouens, die feit dat *Marbles* 'n vertaling is, doen moontlik júís die ontwykende, eklektiese seinkarakter van hierdie teks gestand.

Jameson (1984:65) se verwysing na pastiche as "that strange new thing" kan moontlik ook van *Marbles* gesê word. Die drama is weliswaar reeds in 1990 in sy Engelse vorm gepubliseer, maar dat dit 'n vreemde, selfs uiters vreemde drama is, is gewis. Dit noop die leser om sy/haar vooropgestelde idees oor die wêreld, die werklikheid en die geskiedenis opsy te skuif en hom/haar oor te gee aan 'n reeks alternatiewe beskouings wat hulself kennelik nie op die bepaalde gegewe van 'n enkele referent beroep nie. Trouens, enige ervare leser sal toegee dat *Marbles* hoë intellektuele eise stel, dat dit by uitstek 'n teks is wat nie volledig deur die potensiaal van die kontemporêre literêre teorie opgelos en/of uitgeput kan word nie.

In die bespreking wat volg, sal daar op veral twee sake sterk gesteun word:

(1) Die bekende uitgangspunt dat die Postmodernistiese teks die referent ondermyn en nosies soos oorsprong, oorspronklikheid en mimetiese representasie bevraagteken en, sodoende, die verhouding tussen fiksie en werklikheid problematiseer.

(2) Die Postmodernistiese uitgangspunt dat die geskiedenis nie staties is nie en gevolglik telkens aan herinterpretasie onderworpe moet wees.

Na aanleiding van die bogenoemde twee sake sal gepoog word om aan te toon hoe pastiche in Joseph Brodsky se *Marbles* (1990) neerslag vind. Ter wille van 'n samehangende argument berus hierdie teksontleding, waar nodig, op tradisionele indelings soos tyd, ruimte en handelingsverloop.

2 *Marbles* as Postmodernistiese drama

Die inleidende opmerkings van hierdie bespreking het reeds te kenne gegee dat *Marbles* 'n sterk lading pastiche bevat. Die vraag is natuurlik of die voorkoms van pastiche alreeds voldoende aanduiding is dat *Marbles* 'n Postmodernistiese drama is, 'n aanname wat stellig deur teoretici soos Jameson (1984:64-65) en

Weber (1995:63-70) aanvaar sou word. Daarenteen stel teoretici soos Rose (1991:29)[2] en Featherstone (1991:7) dit baie duidelik dat die parodie en pastiche se klassifikasie as, respektiewelik, Modernistiese of Postmodernistiese tegnieke, nié voor-die-hand-liggend is nie. Albei hierdie teoretici dui aan dat dit nie soseer 'n tegniek is wat Modernisties of Postmodernisties is nie, maar dat sodanige tegniek eerder 'n Modernistiese of Postmodernistiese seinkarakter verwerf na aanleiding van die spesifieke wyse waarop dit aangewend word. Hoewel hierdie navorser in beginsel met Rose en Featherstone se uitgangspunt saamstem, sou hierdie teoretici, insgelyks, waarskynlik toegee dat pastiche 'n véél hoër neerslag in Postmodernistiese tekste as Modernistiese tekste het.

Die hoë premie wat die Postmodernistiese teks op pastiche plaas, onthul natuurlik ook 'n uiters spesifieke ingesteldheid ten opsigte van sake soos nie-intensionele nabootsing en kulturele irrelevansie. Hoewel hierdie tipe ingesteldheid ook in *Marbles* bespeur word, soos verderaan in meer besonderhede aangedui sal word, is daar sekere gegewens wat hierdie

---

[2] Rose (1991:29) stel dit soos volg: "It is, as with other such devices, to put it as simply as possible, not the devices themselves which are either modern or post-modern, but the uses of them which may be described as such."

drama se Postmodernistiese oriëntasie, al dan nie, sowel ondersteun as verloën. Hierdie gegewens, naamlik *Marbles* se flapteks en voorblad, word vervolgens kortliks bespreek.

2.1 Die flapteks

Hoewel die leser van 'n dramateks, anders as die toeskouer van 'n opvoering, nie die ouditief-visuele verwerkliking van die fiksionele wêreld ervaar nie, het hy/sy tog bepaalde voordele wat met die lees van literêre tekste gepaard gaan. Een voorbeeld van só 'n voordeel wat dikwels nie genoeg aandag kry nie by die analise van dramatekste, is die flapteks as 'n belangrike didaskalia.

Marbles se flapteks is om verskeie redes interessant. In die eerste plaas onthul dit belangrike gegewens rondom die aard van die gebeure wat hulself in die drama afspeel. Tweedens plaas dit die leser onmiddellik in sowel die tyd-ruimtelike omgewing as die metafisiese sfeer waarbinne die dramatiese situasie plaasvind:

> A Platonic dialogue set "two centuries after our era" in ancient Rome, *Marbles*, in the guise of a double anachronism, examines the tautology of the psychological, historical and physical confines of Publius and Tullius, two prisoners in a mighty steel tower. Trapped where yesterday is the same as today and tomorrow, they consider freedom, the nature of reality and illusion and the permanence of literature versus the transience of politics.

Derdens, en dit is waarskynlik die onthullendste aspek van die onderhawige flapteks, word die leser voorberei op die bepaalde werkwyse en filosofiese uitgangspunte wat in hierdie drama gevolg word:

> Within the framework of Classical drama, in which operate the three unities of time, place and action, *Marbles* takes its audience beyond the farthest reaches of the Theatre of the Absurd and into the realms of the modernist experience.

Dit is interessant om daarop te let dat die flapteks *Marbles* as 'n Modernistiese[3] drama aandui. Tog word *Marbles* in dieselfde asem buite die reikwydte ("beyond the farthest reaches") van die Absurde drama/teater geplaas. Waarom die Absurde drama/teater hoegenaamd op die flapteks vermeld word, sou 'n mens moeilik kon sê. Feit van die saak is: die flapteks roep twee belangrike diskoerse op, naamlik die Absurde en Modernistiese drama/teater, en skei hulle dan uitdruklik van mekaar. Verskeie teoretici[4] het al daarop gewys dat die Absurde drama/teater as 'n soort oorgang vanaf die Modernisme die Postmodernisme beskou kan word. Hoewel hierdie standpunt self ietwat problematies is, is daar waarskynlik min twyfel daaroor dat die Absurde drama/teater, ten minste, as 'n kleiner[5] beweging binne die groter Modernistiese beweging[6] beskou kan word.

---

3 Die permanensie van letterkunde, wat in die eerste paragraaf van die flapteks vermeld word, strook met die latere verwysing na "modernist experience". Die permanensie van letterkunde is natuurlik 'n bekende Modernistiese geloof, dit wil sê die blywende, verhewe waarde van die estetika teenoor die tydelikheid van die mens.

4 Vergelyk byvoorbeeld die bydraes van, onder meer, Ben-Zvi (1990), Brater *et al* (1990) en Weiner (1990).

5 Brink (1974) beskou die Absurde drama/teater as "net 'n klein, al is dit 'n belangrike, moment van ons tyd".

6 Sien ook Van der Westhuizen (1995b).

Daarenteen blyk dit uit die flapteks dat die sogenaamde "modernist experience", kronologies gesproke, ná die Absurde drama/teater volg. Dit is 'n teoretiese denkfout wat die ingeligte leser noop om die inligting op die flapteks met omsigtigheid te benader.

Tog verskaf die flapteks wel inligting wat die leser help om die tyd-ruimtelike gegewens in *Marbles* re konseptualiseer, spesifiek die transponering van 'n futuristiese en/of hiperwerklikheid op 'n historiese konteks, "two centuries after our era". Teen die ongewone agtergrond ondersoek hierdie leser alle moontlike tekstuele leidrade ten opsigte van sy studie-onderwerp.

2.2 Die titel en voorblad

Die titel van die drama, *Marbles*,[7] is 'n direkte vertaling van die Russiese woord/titel *Mramor*. Dit verwys eerstens na marmerborsbeelde van Klassieke digters soos Ovidius[8] en Quintus Horatius Flaccus.[9]

[7] Vgl. die Grieks, *marmaros*, verwysende na 'n "shining stone" aldus *The Concise Oxford Dictionary*.

[8] Sien *Marbles*, p. 87.

Die borsbeelde weeg elk ongeveer vyftig kilogram en staan op verskillende plekke in Publius en Tullius, die twee hoofkarakters, se geëleveerde tronksel. Die hoeveelheid borsbeelde in die sel wissel deur die loop van die drama. In stadiums is daar tot soveel as dertien of veertien borsbeelde in die sel. Publius en Tullius ruil die borsbeelde egter met reëlmaat om deur dit telefonies met die pretor (oftewel owerheidspersoon by die Romeine) te reël. Aan die einde van die stuk is dit slegs Horatius en Ovidius se marmerborsbeelde wat nog in die sel staan.

Die titel sinspeel natuurlik ook op die Engelse uitdrukking wat daarop neerkom dat iemand nie meer volle beheer oor sy/haar verstand het nie: "He has lost his marbles." Die feit dat die woord "marbles" nie dieselfde idiomatiese betekenismoontlikhede in Russies mag vertoon nie, is hier van minder belang. Feit is: Alan Myers het deur sy vertaling hierdie betekenismoontlikhede aan die Engelse weergawe, *Marbles*, toegeken. Daarby korrespondeer hierdie gegewe met die onbenydenswaardige omstandighede van Publius en Tullius, die twee gevangenes wat hulself in 'n tronksel bevind. Uit die teks blyk dit verder dat

---

[9] Sien *Marbles*, p. 27.

hulle geen kontak met die ander gevangenes in die tronk het nie, wat 'n verdere dimensie aan hulle eensaamheid verleen.

Dit is egter by uitstek die voorblad wat interessante winste oplewer en hierdie drama se Postmodernistiese seinkarakter as't ware antisipeer. Die voorblad is getooi in Cristoforo Dall'Acqua se *Vita Mundi et Economia* (1776), 'n etswerk op papier wat, volgens die uitgewersnota naas die flapteks, 'n parodiese weergawe is van 'n skildery deur Felix Boscardi. Die etswerk, *Vita Mundi et Economia*, bevat drie kriptiese inskripsies in klassieke Grieks waarvan net twee volledig leesbaar is. In Afrikaans vertaal kom die inskripsies op die volgende neer:

(1) *Links-onder, aangebring op 'n steen aan die voet van 'n vrou/(marmer)beeld wat hemelwaarts staar:* "Aan Aristoteles, die leermeester van Alexander."

(2) *Links-bo, in die linkerhand van 'n vrou/(marmer)beeld wat hemelwaarts staar:* "Krag van die siel..." Dié inskripsie word drie keer herhaal wat ooglopend op 'n Hellenistiese[10] towerformule

---

[10] Die Hellenisme is 'n kulturele beskawingsvorm wat die Grieke ná die dood van Alexander die Grote tot stand gebring het. Sien ook Eagle (1970:254) en Van

neerkom.

(3) *Middel-regs, met etlike diere, waaronder 'n leeu, hond, kat, slang en moontlik 'n bewer, wat na die inskripsie in 'n oop boek staar:* "[...] oor horoskopiese metode."

Die sinspeling op die Hellenistiese kultuur in die etswerk is om verskillende redes interessant. Van Rensburg (1973:241) dui byvoorbeeld daarop dat die Hellenistiese letterkunde hoofsaaklik "nabootsend en nie oorspronklik is nie". Die Hellenistiese periode volg, kronologies gesproke, teen die laaste helfte van die 4de eeu v.C. op die "beste" fase van die Griekse letterkunde, te wete die Klassieke tydperk.

Volgens Van Rensburg (1973:241) was die Griekse letterkunde tot in daardie stadium nog "oorspronklik en skeppend" en was die digter of skrywer "nog in die ware sin van die woord 'n 'maker', met geen patroon voor hom nie". 'n Belangrike kenmerk van die Hellenistiese letterkunde is dat dit na die "verandering en aanpassing van tradisionele vorme by nuwe omstandighede" gestreef het. Die nuwe omstandighede

---

Rensburg (1973:241-253).

verwys onder meer, volgens Eagle (1970:254), na die infiltrasie van ander nasionaliteite in die Griekse samelewing ná die dood van Alexander die Grote. Die Hellenistiese periode word dus gekenmerk deur 'n vorm van sosiale pluraliteit en, in breër terme gestel, 'n inleiding tot kulturele fragmentasie.

Marbles se voorblad roep dus 'n hele reeks moontlikhede op wat op 'n analogiese wyse in die teks neerslag vind. Daar is die parodiese gegewe van Cristoforo Dall'Acqua se etswerk, die verwysing na geskiedkundige en filosofiese figure (Alexander die Grote en Aristoteles), die raaiselagtige in die vorm van diere wat as't ware oor die inskripsie betreffende die horoskopiese metode waghou (en daardeur die Romantiek van die agtiende eeu se spreekwoordelike leeu-en-lam-ideaal uitbeeld), asook die geïmpliseerde verwysing na die Hellenisme wat die klem vanaf oorspronklikheid na nabootsing en fragmentasie verskuif het. In die voorblad lê dus 'n baie spesifieke seinkarakter opgesluit wat op die karakters en gebeure in *Marbles* terugslaan.

3 Pastiche-elemente in *Marbles*

Die gefragmenteerde wêrelde wat in *Marbles* aan bod kom, hetsy deur imitasies van aspekte van die werklikheid of die postulering van hiperwerklikhede wat bepaalde ooreenkomste met ander fiksionele tekste vertoon, is tegelyk onthutsend en gerusstellend. Dit is ontstellend in die opsig dat 'n mens telkens aspekte van die sogenaamde "normale," alledaagse bestaan in *Marbles* se uiters ongewone wêrelde herken. Hier word, benewens die groot voorkoms van anachronistiese[11] gegewens, spesifiek verwys na die wyse waarop irrasionele denke deurentyd gesubstansieer word. Die gerusstelling lê, ironies genoeg, daarin dat die leser 'n graad van beheer verwerf deur die herkenning van sulke gegewens, en dan spesifiek die vermoë om sy/haar eksistensiële kwellinge binne die parameters van die gereflekteerde ontologiese wêrelde te herken. Herkenning van die bekende in die oënskynlik onbekende is uiteraard 'n sterk solipsistiese proses wat, eweneens, op 'n reeks wanveronder-

---

[11] Die anachronisme word soos volg deur Eagle (1970:12) beskryf: "A reference, occurring commonly in historical plays or novels, to something which could not have existed at the time described, e.g. Shakespeare's mention of clocks striking in *Julius Caesar*. The concept is in some ways a modern one; the Elizabethans and later ages (e.g. the 18th-cent. stage regularly 'dressed' all plays in the costume of their own time) were not troubled by it."

stellings en/of foutiewe interpretasies geskoei is.

Dit is juis hierdie soort gegewens wat *Marbles* 'n interessante teks vir ontleding maak. Die onderhawige bespreking sal gevolglik poog om aan te dui -

(1) hoe pastiche, dit wil sê die samevoeging[12] van motiewe uit verskillende kodes, tekste en kunsvorme, in die Postmodernistiese drama/teater neerslag vind;

(2) hoe pastiche, anders as die parodie, eerder die klem op *ooreenkoms*[13] as verskil plaas in die proses van simulasie;

(3) waarom nabootsing in die geval van pastiche 'n sekondêre oorweging is;[14]

(4) hoe die estetiese kompilasie van aspekte van kunswerke, asook bepaalde opvattinge oor sodanige

---

12 Rose (1991:30) gebruik hierdie omskrywing om pastiche as sodanig te verduidelik, dit wil sê sonder om pastiche in 'n Postmoderne hoedanigheid te verklaar.

13 Vir Hutcheon (1985:6) is die klem op ooreenkoms die belangrikste beginsel waardeur pastiche van ander vorms van nabootsing onderskei kan word.

14 Aldus Hutcheon (1985:6).

kunswerke, uit verskillende tydperke[15] in die Postmodernistiese drama/teater byeengebring word; en

(5) waarom pastiche, in die proses van kompilasie, gemaklik tussen uitgangspunte, filosofiese oriëntasies en kunswerke uit verskillende kodes beweeg, byvoorbeeld die kuns en/of teoretiesfilosofiese uitgangspunte wat die Modernistiese en Klassieke kodes onderlê het.

3.1 Anachronistiese gegewens in *Marbles*

Die anachronisme se vernaamste oogmerk is om, aldus Eagle (1970:12), te verwys na dinge wat nie kon bestaan het tydens die tyd wat in die teks beskryf word nie. Dit is 'n tegniek wat redelik algemeen in historiese dramas aangewend word. Soms word die anachronisme per abuis aangewend, soos byvoorbeeld die luiende klokke in Shakespeare se *Julius Caesar*.[16] Maar

---

[15] Rose (1991:30) verduidelik Postmodernistiese pastiche aan die hand van die gebruik om nie bloot verskillende motiewe uit verskillende kunswerke saam te voeg nie, maar om boonop sodanige samevoeging te doen uit kunswerke wat oor verskillende tydperke heen tot stand gekom het.

[16] Dit is hierdie leser se subjektiewe mening dat die onderhawige voorbeeld 'n nie-intensionele anachronisme is.

meermale word die anachronisme doelbewus aangewend, soos dit die geval in *Marbles* is.

Die wyse waarop die anachronisme gebruik word, onthul uiteraard 'n baie spesifieke ingesteldheid teenoor die werklikheid se verhouding met die geskiedenis. Die geskiedenis, of aspekte daarvan, word naamlik beskryf aan die hand van onmoontlike gegewens. Só 'n proses is uiteraard sterk aangewese op 'n herkodifisering van die bepaalde historiese tydsgewrig wat ter sprake is. Tog is dit 'n onmoontlike ideaal om sodanige tyd presies af te baken, aangesien die herkodifisering van die verlede alreeds op die postulering van 'n alternatiewe tyd-ruimtelike konteks neerkom.

Tekste wat 'n groot aantal anachronistiese gegewens bevat, kan, aan die een kant, aan bepaalde historiese eras verbind word. Tog kan hierdie eras, aan die ander kant, nie presies afgebaken word nie. Die voorkoms van anachronistiese gegewens in 'n teks veronderstel immers alreeds 'n tyd-ruimtelike wisselwerking tussen uiteenlopende tydperke (byvoorbeeld die hede en 'n spesifieke tyd in die verlede). Aangesien die anachronisme se topologiese geaardheid 'n bepaalde ingesteldheid vertoon om die konsepte "hede" en "verlede" te problematiseer, word juis aangetoon dat

die verlede altyd die feilbare resultaat van menslike interpretasie is en dit daarom opnuut geïnterpreteer behoort te word. Vergelyk byvoorbeeld hoe tyd, as mensgemaakte konsep, deur die karakters in *Marbles* beskou word:

PUBLIUS: How about fencing a bit?

TULLIUS: So late? As the girl said to the legionary.

PUBLIUS: Yeah, true... Is it going to be like this all the time, eh? Always? Really till "the end of our days"... And when is that to come? [...] And when it comes, they say you don't notice... Always, then... In ten years. In twenty. [...] And the entire cell will be full of busts... "Always," in other words, is when we'll forget how many there were today. [...] Maybe tomorrow is precisely where "always" begins, eh? And maybe it's already started?

(p. 50)

Marbles word, soos die flapteks tereg aandui, deur 'n dubbele anachronisme onderlê. Hiermee word bedoel dat *Marbles* wesenlik op 'n herkodifisering van sowel die

toekoms[17] as verlede[18] neerkom. Binne hierdie dualistiese konteks is daar velerlei kleiner anachronistiese gegewens.[19] Vir die doeleindes van hierdie bespreking word vervolgens klem gelê op die wyse waarop die karakters, tyd-ruimtelike gegewens en die integrasie van tradisioneel disparate konsepte (waaronder feit en fiksie) *Marbles* se anachronistiese seinkarakter be-teken.

3.1.1 Die dramatis personae

Die bekendstelling van die karakters in *Marbles* word nie soos gebruiklik in 'n afsonderlike karakterlys gedoen nie, maar word wel reeds op pp. 3 en 4 by ander didaskalia geïntegreer. Publius word aangedui as 'n gesette man, ongeveer vyf-en-dertig jaar oud en hy is besig om bles te word (p. 3). Tullius is 'n lenige man wat ongeveer vyf-en-veertig jaar oud is, oftewel "*about ten years senior to Publius,*" en hy het 'n

---

17 Sien flapteks: "A Platonic dialogue set *'two centuries after our own era'* [eie kursivering].

18 Sien flapteks: "[...] in ancient Rome."

19 Vergelyk byvoorbeeld die verwysing na eietydse gegewens soos die relatiwiteitsteorie en behaviorisme in die historiese konteks van antieke Rome (p. 51).

welige bos hare. Uiterlik gesproke verteenwoordig die twee karakters dus uiteenlopende pole. Hierdie gegewe strook ook met die feit dat Tullius, anders as die ietwat onvleiende figuur wat Publius inslaan, gaandeweg met verloop van die stuk 'n groter graad van sekerheid en beheer oor sy lewe vertoon as wat dit die geval met Tullius is. Die beheer wat hy oor sy lewe verkry, berus egter dikwels op tipies skisofreniese gewoontes, waarvan sy verslawing aan slaap (tot sewentien ure aaneen met behulp van slaappille) sekerlik die beste voorbeeld is.

Die eerste indruk is dat die karakternname, Publius en Tullius, geen besonderse betekeniswaardes het nie aangesien dit redelik algemene Griekse name is. Hierdie moontlikheid, dit wil sê dat Publius en Tullius inderdaad as metaforiese draers van die deursneë mens en sy/haar eksistensiële angste gesien kan word, sou natuurlik in 'n sekere opsig terugslaan op die soort karakters wat algemeen in die groter kader van die Absurde drama/teater aangetref word. In só 'n geval sou die karakters dus nie bloot die gevolg van die dramaturg se waarneming van die lewe wees nie, maar eerder dui op 'n ander werklikheid, oftewel die "reality of the dramatic imagination" soos Abel (1963:59) dit stel. Dit geld veral dramas/opvoerings

waar die dramatiese situasie wesenlik oor gebeure in die verlede besin en derhalwe daaroor reflekteer. Só is die karakters in *Waiting for Godot* (1955) enersyds die skeppings van Beckett se verbeelding, maar andersyds is hulle die produk van dít wat reeds met hulle gebeur het. In Abel (1963:83) se woorde is hulle wel dramaties, maar dan "not so much by what they do as by what has already happened to them". Op die werklike verhoog bepeins hulle letterlik 'n tyd toe hulle 'n metafisiese verhoog vir hul denke, gevoelens en beter liggame gehad het.

Die moontlike verband met die Absurde drama/teater[20] word versterk deur die feit dat Publius en Tullius se onderlinge wedywering op niks uitloop nie. Hierdie wedywering sluit, onder meer, 'n skermgeveg met swaarde[21] in, asook verbete pogings om mekaar se slaappille af te rokkel. Die passiewe seinkarakter van die Absurde drama/teater is deurgaans in *Marbles* te bespeur; daar is byvoorbeeld geen sprake van enige sinvolle handelingsverloop of karakterontwikkeling nie. Aan die einde van die stuk is daar die sterk Absurde gegewe dat Tullius daarin slaag om te ontsnap,

---

20 Hierdie moontlike verband word hier slegs sydelings genoem en nie verder ondersoek nie.

21 Sien p. 76.

maar dan terugkeer omdat hy sy slaappille vergeet het.[22] Voor hy na die tronk terugkeer, koop hy eers manna vir die kanarie in die sel.

Hoewel Publius en Tullius as metaforiese draers van die deursneë mens beskou kan word, kan hulle ook die resultaat van 'n proses van simulasie wees.[23] Sou dit die geval wees, is die gegewe van simulasie só subtiel toegepas dat die leser hoogstens oënskynlike ooreenkomste met moontlike referente sou kon bepaal. Die oënskynlike ooreenkoms met 'n referent sonder om noodwendig duidelike verskille daarmee te vertoon is, aldus Hutcheon (1985:6), natuurlik 'n belangrike kenmerk van pastiche. Hoewel hierdie leser geen verwysing in die literatuur oor die Hellenistiese of Klassieke tydperke kan vind wat die karakternaam Tullius binne hierdie drama se teoretiese raamwerk plaas nie, is daar moontlik 'n verband tussen Publius, die karakter, en Polubios, 'n beroemde Griekse geskiedskrywer binne die Hellenistiese prosa wat ongeveer 210 v.C. gebore is. Hy was, soos Van Rensburg (1973:246 e.v.) boeiend beskryf, "'n politieke gyselaar in Rome,

---

22 Sien pp. 64-65.

23 Hoewel die leser besef dat die karakters wel ordinêre Griekse vanne (Tullius Varro, p. 63 en Publius Marcellus, p. 74) het, kan hierdie moontlikheid steeds nie uitgesluit word nie.

waar hy met die hoogste kringe, dié van die Scipio's, in aanraking gekom het". Sodoende was hy in staat gestel om teenwoordig te wees by die vernietiging van Kartago in 146 v.C. en die verwoesting van Korinte in dieselfde jaar.

Veral insiggewend, aangesien dit 'n gegewe is wat deur die loop van *Marbles* aandag geniet, is Van Rensburg (1973:247) se opmerking dat die basiese stelling in Polubios se werk daarop neerkom dat "die mag van Rome onweerstaanbaar is". Die feit dat Polubios tydens sy twee-en-tagtig-jarige leeftyd veertig boeke oor die geskiedenis van Rome geskryf het waarvan net die eerste vyf volledig bewaar gebly het, is interessant aangesien dit by wyse van spreke die latere Publius, as karakter, in *Marbles* die kans bied om oop plekke in te vul en, as't ware, die geskiedenis te herskryf.

Terwyl die name Publius en Polubios 'n sterk leksikale ooreenkoms vertoon, is daar skynbaar geen belangrike figuur in die Hellenistiese of Klassieke periodes waarmee Tullius, leksikaal gesproke, korrespondeer nie. Tog beskik Tullius, die karakter, oor 'n seldsame kwaliteit wat dit moontlik sinvol maak om sy verbintenis met figure uit die genoemde periodes op 'n ander vlak na te gaan. Tullius beskik, naamlik, oor 'n

heel buitengewone kennis van die Klassieke en Hellenistiese letterkunde. Trouens, sy literêre kennis, wat deurgaans in *Marbles* gedemonstreer word, laat die idee ontstaan dat hy dalk verbind kan word aan iemand wat sy/haar lewe aan boeke gewy het. Só 'n figuur is Diodorus Siculus (gebore ongeveer 40 v.C.) wat volgens Van Rensburg (1973:247) onthou word vir sy "Geskiedkundige Biblioteek". Dit is insiggewend dat Siculus nie juis 'n skrywer was nie, maar eerder 'n versamelaar van feite wat hy, meestal onkrities, in veertig boeke[24] neergeskryf het. Hierdie gegewe korrespondeer met Tullius se geaardheid om, soos later aangetoon word, op 'n onkritiese wyse na tekste te verwys. Tullius vertoon 'n natuurlike oriëntasie om die werk van ander skrywers op 'n eklektiese wyse op te roep en sodoende eerder sy erudisie te demonstreer as om gegewe besprekingspunte te kontekstualiseer.

Die vraag ontstaan natuurlik of dit werklik sinvol is om die karakters, Publius en Tullius, aan bepaalde figure in die Klassieke en/of Hellenistiese periode te probeer koppel. Só 'n prosedure kan immers beskou word as 'n tipies Modernistiese rasionaal om karakters te

---

[24] Van Rensburg (1973:247) dui ook op 'n ander interessantheid in die verband, naamlik dat Siculus, soos Polubios, veertig boeke oor die geskiedenis van Rome geskryf het waarvan, net soos dit die geval met Polubios se boeke was, net die eerste vyf volledig bewaar gebly het!

hanteer as die afskaduwing van die Ware, dit wil sê die refleksies van die sogenaamde werklikheid. Die soektog na referente in die werklikheid waarmee Publius en Tullius in verband gebring kan word, is daarom 'n ietwat polemiese aangeleentheid. Pastiche, in die sin wat Jameson (1984) en Weber (1995) dit gebruik, stel juis nie in referente of die oorsprong van imitasies belang nie. Trouens, die voortgesette bestaan van die referent word ondermyn en selfs ontken.

Tog het ander teoretici oor die parodie en pastiche, waaronder veral Hutcheon (1985:6), al aangedui dat pastiche-elemente juis gekonkretiseer word op grond van hulle ooreenkoms met referente. Simulasie, volgens hierdie uitgangspunt, is weliswaar eklekties, maar dan telkens ten minste met 'n graad van oënskynlike ooreenkoms met die referent. Só vertoon Publius en Tullius minstens oënskynlike ooreenkomste met bepaalde figure uit die Hellenistiese periode. Pastiche, sou 'n mens kon byvoeg, ondermyn dus steeds die referent, maar dan met die uitdruklike voorwaarde dat dit, anders as die parodie, nie ooglopende kontekstuele verskille met die referent in gedagte het nie. Die uitgangspunt is eerder om bepaalde ooreenkomste met die referent te herkodifiseer en dit, sodoende, op

nuwe kontekste te transponeer. Daarom, soos Hutcheon (1985) aandui, is die bestaan van die referent alreeds onder verdenking. Die intertekstuele gesprek wat pastiche, as 'n vorm van simulasie, aanknoop, is derhalwe so eklekties en gefragmenteerd dat enige oënskynlike ooreenkomste met moontlike referente aan die toeval toegeskryf sou kon word. Dit is, byvoorbeeld, nie van deurslaggewende belang of daar 'n werklike verbintenis tussen Publius en Tullius en figure, spesifiek Polubios en Siculus, uit die Hellenistiese periode bestaan nie. Gevolglik kan ontheiliging en/of demistifisering van die referent hier nie as 'n primêre doelwit beskou word nie.

Vir die doeleindes van hierdie bespreking is Publius en Tullius se moontlike raakpunte met sekere versweë referente, hoe weerlêbaar ook al, nagegaan as illustrasie van die werking van pastiche by - karakterisering in dramatiese tekste. Die wyse waarop Publius en Tullius aspekte van die geskiedenis deur middel van talle anachronistiese gegewens herkodifiseer, versterk die idee dat *Marbles* binne die kader van die Postmodernistiese drama/teater val. Hulle handelinge, en die drama in die geheel, hou naamlik verband met 'n reeks uitgangspunte en estetiese prosedures wat bitter onwaarskynlik in 'n breë

kulturele konteks na waarde geskat sal word. Synde nabootsing in *Marbles* dikwels eerder aan toeval as intensie toegeskryf moet word, is ook die herkenning van sodanige nabootsing as nabootsing van weinig belang.

3.1.2 Tyd-ruimtelike gegewens

Die anachronistiese aard van die dramatiese situasie in *Marbles* kan waarskynlik ten beste aan die hand van die tyd-ruimtelike gegewens beskryf word. Aangesien die gang van die dramatiese gebeure gereguleer word deur twee tydperke wat deurentyd op mekaar inspeel, en *Marbles* derhalwe as 'n dubbele anachronisme beskryf kan word, verkry die gegewe ruimte van 'n tronksel interessante betekenismoontlikhede.

Die twee gegewe tydperke, naamlik -

(1) "*the second century after our era*" (p. 3); en

(2) die Hellenistiese periode (ongeveer 300 v.C. tot 500 A.D.) en, spesifiek die tydperk wat 'n aanvang neem met Tiberius se heerskappy as keiser

van Rome (14 tot 37 AD[5]),

tree voortdurend met mekaar in wisselwerking sodat daar sprake van 'n geïmpliseerde, derde tydperk ontstaan, naamlik die moontlikheid van 'n onbegrensbare virtuele tyd waarteen *Marbles* afspeel. Die virtuele tydsaspek in *Marbles* is 'n esoteriese konsep, aangesien dit deur die karakters as 'n strategiese meganisme beskou word waardeur die benoudheid van die ingeperkte ruimte oorgrens kan word.

Die gegewe van die tronksel waarin die karakters hulself bevind, word op 'n bepaalde wyse aan aspekte van die werklikheid gekoppel. 'n Sprekende voorbeeld van hierdie benadering is die aanduiding dat Tiberius, 'n werklike historiese figuur, die geëleveerde tronk ontwerp het[26] aangesien hy verstaan het hoe ruimte uitgebrei kan word:

TULLIUS: [...] the point is space that devours you. Disguised either as a mile or as someone else in your likeness. And there is no escape from that, no place to hide, except

---

25 Sien Van Rensburg (1973:245 & 256).

26 Sien *Marbles* p. 48 en p. 82.

into time. That's what Tiberius had in mind. He alone understood it. [...] And hence the tower. For it's nothing but a form of struggle against space! Not just against horizontality! No, against the idea itself! For it reduces enclosure to a minimum. It virtually pushes you out physically. Into time. Into pure time, not mocked up by miles and kilometres; into Chronos. For the absence of space is the presence of time.

(p. 48)

Die implikasie is dat die twee gevangenes nie weens enige wandade aangehou word nie. Trouens, hulle is met behulp van 'n rekenaarprogram geselekteer om lewenslank tronkstraf te doen. Die rede vir hulle aanhouding hou verband met Tiberius se ontdekking dat ongeveer 6.7 persent van elke generasie oor die eeue heen in een of ander stadium in aanhouding was. Gevolglik besluit hy op 'n nuwe rasionaal:

TULLIUS: And on the basis of these data, Tiberius fixed, once and for all, the number of prisoners in these parts. That's genuine judicial reform, right! Yes, but Tiberius went still further. He reduced the 6.7

percent to 3 percent. Because in those days there were all sorts of terms in operation. Under the Christians, for instance, a ten-year stretch was popular; so was a twenty-fiver. Anyway, Tiberius too the arithmetical mean and, having abolished capital punishment, put out a decree by which we ...

PUBLIUS: That is, the 3 percent?

TULLIUS: Yes, by which the 3 percent got to do life. Whether you've committed a crime or not. A kind of tax. The Senate, naturally, supported him, and the civil-rights commission set up a committee to see that the arrests were *randomized* [eie kursivering].

(p. 8)

In *Marbles* is gevangeskap dus die gevolg van 'n arbitrêre seleksieproses. Die referent wat gevangeskap oorspronklik gedetermineer het, naamlik misdaad, word tersyde gestel. Sodoende transformeer gevangeskap vanaf straf na 'n soort belasting[27] en uitbreiding van

---

[27] Paoli (1967:252-253) dui op 'n uiters interessante gegewe in hierdie verband, naamlik die Romeine se gebruik om, tydens die Romeins Hellenistiese periode (ongeveer 100 v.C. tot 100 n.C.), terdoodveroordeelde gevangenes te gebruik om letterlik tydens die opvoering van die tragedie te sterf. Hierdie gevangenes het as't ware hulle rolle uitgeleef, tot en met die dramatiese en tragiese einde.

tyd. Die uitbreiding van tyd, spesifiek deur die vermindering van ruimte, skep gevolglik die teoretiese grondslag waardeur die anachronistiese kontekste in *Marbles* op mekaar inspeel. Die tronktoring is in hierdie opsig 'n metaforiese draer, 'n soort metafisiese tydmasjien, wat die angste, drome en mites van die uiteenlopende tyd-ruimtelike gegewens byeenbring. Om waarlik vry te wees, in die woorde van Tullius, is "not to depend on time" (p. 14).

Hierdie rasionaal verduidelik ook waarom *Marbles* nie oor 'n konvensionele, lineêre handelingsverloop beskik nie en daar geen sprake van kronologiese ontwikkeling kan wees nie. Die karakters se handeling is, soos hulle gevangeskap, arbitrêr en nie gebaseer op enige logiese beginsels nie. Daarom verwerf die idee van ontsnapping uiteindelik bloot die status van 'n interessante besprekingspunt,[28] soos aangedui word deur Tullius se spoedige terugkeer na die tronk nadat hy wel daarin geslaag het om te ontsnap.

Tullius verduidelik sy terugkeer na die tronksel aan die hand van 'n weddenskap[29] wat hy en Publius vroeër

---

28 Sien byvoorbeeld *Marbles* p. 14 en p. 21.

29 Sien *Marbles*, p. 54.

aangegaan het, naamlik dat dit wel moontlik is om uit die tronktoring te ontsnap. Hy keer gevolglik terug om Publius se slaappille, die prys[30] op hulle weddenskap, te kry. Slaap is natuurlik 'n belangrike gegewe, aangesien dit die karakters (veral Tullius) in staat stel om met die uitbreiding van die tyd te eksperimenteer en konvensionele slaappatrone te wysig.[31] Daarbenewens stel die karakters die gebruik van slaappille gelyk aan vryheid. Slaap simuleer dus, met ander woorde, die dood as ontologiese sekerheid wat almal vroeër of later gaan ervaar.

Tog kan Tullius se terugkeer na die tronk - in antieke Rome - ook aan 'n ander rede toegeskryf word, naamlik die moontlikheid dat die tronktoring oor 'n magiese aantrekkingskrag beskik. Dit is nie maar bloot 'n fisiese ruimte waarin twee gevangenes hulself bevind nie, dit is boonop 'n hiperwerklikheid waarbinne dit moontlik word om alle tydgrense te deurbreek, en dan spesifiek deur die eklektiese samestelling van sowel eeu-oue as uiters moderne konsepte soos 'n telefoon, televisiestel, toilet, wasbak en bad. In 'n stadium bevestig die twee karakters hulle bestaan in sodanige,

---

30 Sien *Marbles*, p. 65.

31 Sien *Marbles*, p. 83.

alternatiewe werklikheid:

PUBLIUS: On the other hand, where are you moving to? It's clear where. Where you won't need a paunch. Nor its absence. In the next world. So-called.

(p. 73)

TULLIUS: And what's wrong with being artificial? Everything artificial is natural.

(p. 73)

Die anachronistiese aard van die tyd-ruimtelike konteks(te) waarbinne *Marbles* geplaas word, illustreer gevolglik 'n aantal belangrike Postmodernistiese uitgangspunte. Hiervan is die ondermyning van strukturele beginsels soos tyd en ruimte 'n goeie voorbeeld. Aangesien tyd nie bloot as die resultaat van kronologiese vordering beskou word nie, word dit moontlik om die werklikhede van uiteenlopende tydperke op 'n alternatiewe hiperwerklikheid te verenig.

3.1.3 Integrasie van feit, fiksie, fantasie en mitologie

Die integrasie van feit, fiksie, fantasie en, daarmee saam, mitologie is 'n konstante prosedure in *Marbles*. Die oogmerk met hierdie werkswyse is waarskynlik om die anachronistiese seinkarakter van die drama te intensiveer. Sodoende word 'n belangrike aspek van kontemporêre kulturele en estetiese produksie geïllustreer, naamlik die beginsel dat nabootsing nie besonderse aansprake op selektiwiteit maak nie. Die nonselektiewe vermenging van eietydse en ou uitgangspunte, narratiewe[32] en mites sluit daarom aan by die Postmodernisme se gebruik van pastiche-elemente in die opbou van alternatiewe, hiperwerklikhede.

Dit sou natuurlik 'n denkfout wees om die drama bloot te lees vanuit 'n teoreties-filosofiese agtergrond wat daarna streef om, op 'n eensydige wyse, eietydse konsepte op die - leser se - nosie van *'n* antieke Rome te projekteer. Die omgekeerde van só 'n leesstrategie moet ook geld, naamlik dat die diverse betekenismoontlikhede wat antieke Rome vir 'n leser mag vertoon ook op huidige opvattings en samelewingspatrone oorgeplaas behoort te word. Die tyd-ruimtelike anachronistiese

---

[32] Vergelyk byvoorbeeld die verwysings na narratiewe soos die relatiwiteitsteorie en behaviorisme (p. 51).

gegewens tree dus met mekaar in wisselwerking sodat die moontlike dramatiese wêrelde nòg in die geskiedenis van 'n antieke Rome nòg in die hede gesetel is, maar véél eerder as die postulering van virtuele of hiperwerklikhede verstaan behoort te word. Die integrasie van disparate konsepte, tyd-ruimtelik en andersins, is 'n uitstekende werkwyse om hierdie oogmerk te bereik. Só roep Publius byvoorbeeld 'n reeks uiteenlopende gegewens op in sy entoesiastiese vertelling oor 'n kennis se ongewone entrepreneurskap:

PUBLIUS: I knew a Greek. Terribly enterprising fellow. In real estate... And he had this building. Six or eight stories, I don't remember. Ordinary families lived there. You know, husband, wife, child. And do you know what the beast thought up? Instead of normal light bulbs, he screwed in some miniature TV cameras. So for three sesterces you could watch an hour of family life. Copulation, I mean. The whole kick was that they might not feel like doing it that day. And your sesterces go down the drain. Or else they did it...

TULLIUS: What are you telling me this for?

PUBLIUS: What queues he had! Precisely because of the

element of probability! You don't know how that sort of thing can set someone on fire! And especially if they had a baby... And they put him to bed first... Oh my!... And she, all lathered up, unhitches herself and staggers off into the kid's room... And especially if she's a blonde... And then she gets back, and he is still holding his thing...

TULLIUS: Shut up, I said!

PUBLIUS: He made a fortune, that Greek. Opened a whole chain afterwards. Argus, the company was called. Haven't you heard the name?

TULLIUS: Never.

PUBLIUS: That means you got the idea all on your own.

(p. 84)

Afgesien van die anachronistiese gegewens ("Six or eight stories" [building], "light bulbs", "miniature TV cameras") in die aanhaling hierbo, is dit die gegewe van die Griekse entrepreneur, as 'n mens hom só kan beskryf, waarin interessante kruisverwysings opgesluit lê. Die kettinggroep genaamd "Argus" verwys natuurlik na die gelyknamige mitologiese figuur[33] wat,

---

33 Sien Eagle (1970:22).

as 'n veewagter, 'n honderd oë gehad het om die kudde mee dop te hou. Publius se Griekse kennis het op analo-giese wyse honderde kamera-oë in die gebou gemonteer om sy huurders, oftewel menslike kudde, af te loer. Die Kapitalistiese idees wat in hierdie vertelling gesetel is, spesifiek die gebruik om seksuele fantasie in wins te omskep, is uiteraard nie 'n eietydse konsep nie[34]. Die gebruik van moderne tegnologie ("TV cameras") illustreer egter 'n ander belangrike saak wat telkens in hierdie drama opduik, naamlik die feit dat die werklikheid ("family life") dermate as fiksie aangebied kan word dat dit toeskouers lok wat bereid is om daarvoor te betaal. Die werklikheid is, soos fiksie, op waarskynlikheid ("probability") gebaseer, dit wil sê die wete dat die mens se bestaan deur herhaling gekenmerk word. In die mens se bestaan is dus 'n graad van voorspelbaarheid opgesluit wat, soos dit telkens in *Marbles* aangedui word, die toutologiese aard van kulturele en estetiese produksie weerspieël.

---

[34] Sien byvoorbeeld Van Rensburg (1973:256) oor die *hetaira* oftewel "oud-Griekse 'call-girl'".

3.2 Toutologie

Toutologie[35] is 'n sentrale gegewe in *Marbles*. Dié begrip word nie alleenlik herhaaldelik in die teks by die naam genoem nie,[36] dit figureer boonop as 'n tematiese aanwyser waardeur die samevoeging van sowel diverse as anachronistiese betekenaars konseptueel verduidelik kan word.

Sodoende word aangedui dat die lewe, en aspekte daarvan, bloot op 'n vorm van herhaling neerkom. Níks is dus meer nuut of oorspronklik nie. Vir die karakters in *Marbles* berus alles uiteindelik op herkontekstualisering, dit wil sê op die vermoë om ou gegewens telkens op ander situasies toe te pas. Selfs in terme van seksualiteit word die mens gereduseer tot 'n cliché:

TULLIUS: [...] The whole horror of it is that people have much more in common than otherwise. And the difference expresses itself only in centimetres. *Kopf*, arms, legs, the crucial organ; the tits of a woman. But from the

---

35 Dit wil sê die herhaling van dieselfde begrip of konsep deur van verskillende woorde gebruik te maak.

36 Sien byvoorbeeld pp. 29, 41 en 47.

> spatial point of view, Publius, from the spatial point of view even mounting a dame is something unisexual. Not to speak of a gent. A sort of topographical perversion takes place, toposexualism if you like. Tautology.
>
> (p. 47)

Die feit dat alles, selfs die karakters, tot toutologie gereduseer word, impliseer dat die mens reeds die perke van sy potensiaal bereik het, dat nosies soos indiwidualiteit en oorspronklikheid romantiese konsepte is wat tot vergange eras behoort. Oor die moontlikheid van nuwe geselskap, in die vorm van 'n plaasvervangende selmaat, sê Publius byvoorbeeld die volgende: "Still, a replacement is a replacement. More of the same (p. 47)." Die mens, volkome geabsorbeer in 'n kollektiewe smeltkroes van eeu-oue drome, ambisies en repeterende gewoontes, het dus verval in 'n patroonmatigheid waarbinne daar bloot sprake van variasie op die alreeds bekende kan wees.

3.2.1 Werklikheid en illusie as toutologiese gegewe

Die konsep van toutologie gee op 'n interessante wyse beslag aan die beginsel van pastiche wat, op sigself, verwant is aan die Postmoderne uitgangspunt dat kulturele en estetiese produksie uiteindelik op niks meer en niks minder nie as die herhaaldelike, eklektiese nabootsing van aspekte van fiksie, die werklikheid en hiperwerklikhede neerkom. Die feit dat televisiekameras die karakters se handelinge deurentyd op film[37] vaslê, hou uiteraard verband met die Postmoderne beskouing van pastiche as 'n vorm van nonselektiewe reproduksie ("They tape everything, without selecting" p. 75). Die karakters beskou selfs die tronktoring as 'n reusetelevisiesender en hulle venster as 'n groot televisiekamera[38] ("disguised as a screen" p. 29). Derhalwe is die karakters se uitsig op Rome, soos hulle bestaan in 'n hiperwerklikheid, pure oëverblindery. Vergelyk byvoorbeeld die volgende uittreksels:

---

37 Sien ook *Marbles*, p. 63.

38 Sien didaskalia by die proloog tot *Marbles*: *"The view from the window must convey an impression of considerable altitude (clouds drifting by, say), since the prison is located in a gigantic steel tower, approximately one mile high. The window can either be round, like a porthole, or have round corners, like a TV screen."*

PUBLIUS: Aha, and all that cirrus-cumulus is just interference. Or rain... The sun as well.

TULLIUS: Yes, and the view of Rome is just a logo. To sharpen the focus; i.e., to distract the eye.

PUBLIUS: That's why the canary stays in.

TULLIUS: It isn't stupid... On the other hand, surveillance is natural. Even logical.

(p. 29)

PUBLIUS (*looking closely at the landscape on the wall*): I wonder if it is a film, or is it live?

TULLIUS: (*Exploding*): Who gives a damn! Nature is just nature!

(pp. 40-41)

TULLIUS: For this is a tautology. Everything that has to do with space is a tautology! The worst part, it's natural! Mother, so to speak, Nature!...

PUBLIUS: Turniiiiiiing! (*Press the button; the floor stops, the garden paths disappear, the lights go on*) Next time better refuse in advance. (*Peaceably*) Next time...

(p.41)

Soos uit die voorgaande uittreksel afgelei kan word, is Publius en Tullius, as fiksionele karakters, deurentyd gewikkel in 'n intellektuele stryd om verskillende moontlikhede ten opsigte van wêreldskepping te ondersoek. In *Marbles* is wêreldskepping uiteraard die resultaat van die wyse waarop uiteenlopende ruimtes met mekaar in wisselwerking tree. Hierdie ruimtes berus egter nie alleenlik op die postulering van anachronistiese gegewens nie, maar behels boonop 'n verrekening van die enigmatiese verhouding tussen illusie en werklikheid. Die komplekse aard van hierdie verhouding vind, in besonder, uitdrukking in die vraagstuk of sowel illusie as werklikheid wél as natuurlike gegewens beskryf kan word. Aangesien hierdie afleiding tog gemaak kan word, verkry die nosie van toutologie hier 'n bykomende dimensie, naamlik die feit dat die natuur, as sowel konkrete en metafisiese konsep, nie in 'n verhouding buite die skyn/illusionêre kan bestaan nie. Illusie en werklikheid vertoon daarom 'n simbiotiese interafhanklikheid. In só 'n hoedanigheid is daar weinig sprake van die Ware, dit wil sê 'n verhewe werklikheid wat die gang van die mens se bestaan determineer.

Ten spyte van teoretiese en terminologiese differensiasies word alles dus gereduseer tot cliché, tot iets

wat bloot - en onafwendbaar - herhaal word.

3.2.2 Ouer letterkunde en geskiedenis as toutologiese gegewens

Hoffmeister (1987:425) se opmerking dat die Postmodernistiese drama/teater "a systematic de-structuring program" is en, in hierdie proses, sake soos ouer letterkunde en geskiedenis op 'n uiters spesifieke wyse betrek, kan ook op *Marbles* van toepassing gemaak word. Hoewel die geskiedenis, die verlede en die menslike geheue temas is in die Postmodernistiese drama/teater, word dit gaandeweg duidelik dat die karakters self geen verlede het nie. Hulle betrek weliswaar die nosie van die verlede; tog kan geen sinvolle verlede aan die karakters toegeken word nie. In *Marbles* (1990:39) bestempel Publius die lewe byvoorbeeld as 'n gewoonte/gier ("a habit") wat stellig in die eerste plaas onnodig was en derhalwe geen sinvolle historiese regverdiging kan hê nie. Tullius (p. 40) sluit hierby aan deur te sê dat die geskiedenis, as 'n konsep, bloot 'n bevestiging is van die feit dat die mens se bestaan op 'n cliché gebaseer is:

TULLIUS: To slit a throat, Publius, well, even a legionary can master that. And to die *pro patria*, too. As well as to expand the territory. As well as to suffer... But all that's a cliché. That, Publius, has taken place already. Worse still: that will take place again. Anew, that is. In that sense, history doesn't have that many options.

Daar is nie 'n merkbare verskil ten opsigte van die wyse waarop ouer letterkunde en aspekte van die geskiedenis in *Marbles* betrek word nie. Hoewel die teks deurspek is met verwysings na ouer letterkunde en die geskiedenis, sou dit bitter moeilik wees om hierdie verwysing sinvol te kontekstualiseer. Die vernaamste rede wat hiervoor aangevoer kan word, is dat die verwysings meestal buite die konteks van die betrokke gespreksituasie gedoen word. As sodanig verteenwoordig diesoortige verwysings telkens interne afwykings waaruit ten minste drie belangrike funksies afgelei kan word, naamlik:

(1) Die neiging om narratologiese strukture, en logika in die algemeen, te ondermyn.

(2) Die vooropstelling van die idee dat eens verhewe sake soos ouer letterkunde en die geskiedenis bloot 'n anekdotiese funksie het.

(3) Die vooropstelling van die idee dat sake soos ouer letterkunde en die geskiedenis nie as meestervertellings beskou behoort te word nie, maar eerder as konsepte wat in meerduidige aspekte verbrokkel na aanleiding van die wyse waarop dit telkens herinterpreteer word en in alternatiewe situasies neerslag vind.

Die meerduidige, topologiese veranderlikheid waaroor aspekte van die ouer letterkunde en die geskiedenis beskik, impliseer inmiddels dat hierdie gegewens 'n toutologiese seinkarakter vertoon. "As the poet says" word byvoorbeeld amper 'n slagspreuk in *Marbles*, veral ten opsigte van die bykans lukrake manier waarop dit - meestal disparate - konsepte momenteel aan mekaar verbind. Soos 'n Diodorus Siculus van ouds vertoon veral Tullius 'n natuurlike oriëntasie om die werk van ander digters op 'n eklektiese wyse op te roep en sodoende sy belesenheid te demonstreer. Enkele voorbeelde van hoe ouer letterkunde ter berde gebring word, is soos volg:

PUBLIUS: [...] What's that you're reading?

TULLIUS: Horace.

PUBLIUS: And how is it?

TULLIUS: A classic. A bit overenthusiastic perhaps. Like all oldsters. The *aqua conservut omnia* business... It's his.

PUBLIUS: Maybe we should order a bust of him.

TULLIUS: Especially as there is no need to feed it.

(p. 11)

TULLIUS: As the poet has it, "Alas, my beloved Postumus / The fugitive years pass by."

PUBLIUS: Who said that?

TULLIUS: Horace.

PUBLIUS: Good grief. (*Pause*) Give me that telephone.

TULLIUS: Certainly.

PUBLIUS: Mr Praetor, sir. This is Publius Marcellus in 1750. Would you be good enough to send a bust of the poet Horace to our cell. Yes, Horace. (*Aside to TULLIUS*) Spell it...

TULLIUS: Homer, Ovid, Ramses, Achilles [...] Caesar, Ennius...

(p. 14)

PUBLIUS: You mean, a space within a space, right?

TULLIUS: Aha. A thing in itself. A cage inside a cell, as the canary would put it. An oasis of horror in a desert of boredom. As the poet has it.

PUBLIUS: Which one?

TULLIUS: Gallic...

(p. 14)

Aspekte van die eens heilige Klassieke letterkunde word derhalwe gereduseer tot anekdotes. Die feit dat die digters uit wie se werk aangehaal word, somtyds onbekend is, signifeer uit die aard van die saak die verlies aan 'n referent. Van Rensburg (1973) se aanduiding dat die Romeins Hellenistiese kunsperiode deur nabootsing van kuns, eerder as oorspronklikheid, onderlê is, versterk hierdie idee. Daarom is kuns, soos ander aspekte van die mens se bestaan, iets wat oneindigend herhaal en in alternatiewe kontekste ingespan word. Toutologie onderlê gevolglik, aldus *Marbles*, nie alleenlik die mens se bestaan nie, maar ook die aard van estetiese en kulturele (re)produksie.

4. Sintese

Marbles is 'n goeie demonstrasie van die bekende uitgangspunt dat die Postmodernistiese teks die idee van 'n referent ondermyn. Nosies soos oorsprong, oorspronklikheid en mimetiese representasie word deurentyd bevraagteken deur die postulering van anachronistiese en toutologiese gegewens. Sodoende kom 'n reeks uiteenlopende hiperwerklikhede tot stand wat, op sigself, die verhouding tussen fiksie en werklikheid problematiseer.

Afgesien van die interessante aanwending van kunsgrepe soos die toutologie en anachronisme, waardeur die Postmodernistiese ondermyning van logiese strukture vindingryk geïllustreer word, is *Marbles* se grootste wins[39] waarskynlik daarin geleë dat dit, tematies gesproke, aandui dat die geskiedenis nie staties is nie en gevolglik telkens aan herinterpretasie onderworpe moet wees. Daarom neem die pastiche-elemente 'n sentrale posisie by hierdie drama in. Die pastiche-elemente word, op hulle beurt, deur 'n reeks Postmodernistiese tegnieke[40] onderlê.

---

39 "Wins" hier suiwer uit 'n analitiese oogpunt bedoel.

40 Al hierdie tegnieke, waaronder die sogenaamde beginsel van "inter-art traffic" en sekere dekonstruktiewe prosedures, kan op hulle beurt weer na 'n ander

Derhalwe hou die mens se begrip van die hede, toekoms en selfs die verlede toenemend verband met dít wat Jameson (1984:65) "that strange new thing", oftewel pastiche, noem. As 'n vorm van eklektiese nabootsing van nabootsings is pastiche, soos *Marbles* deurentyd oortuigend aantoon, die essensiële bestanddeel van Postmoderne kulturele en estetiese produksie.

---

saak teruggevoer word, naamlik die feit dat mimesis, in sy oorspronklike gedaante, nie meer moontlik is nie.

SLOTWOORD

Uit die bydraes wat bespreek is, blyk dit dat die parodie en pastiche wel kan bydra tot 'n groter perspektief op moeilik definieerbare begrippe soos "Postmodernisme" en "Postmodernistiese drama/teater".

Waar die Postmodernistiese parodie in die proses van nabootsing die klem op verskil plaas, word die Postmodernistiese pastiche eerder deur 'n klem op die ooreenkoms tussen tekste onderlê. Verskillende teoretici dui in hierdie verband aan dat die Postmodernistiese pastiche boonop deur 'n eklektiese selektering van estetiese motiewe uit verskillende eras en literêr-filosofiese kodes gekenmerk word. Aangesien eklektisisme van hierdie aard op 'n nuwe samestelling neerkom, is pastiche volgens Rose (1988) 'n bruikbare tegniek waardeur die Postmodernisme die geskiedenis van kuns kan heroorweeg. Sodoende kan die Postmodernisme, deur die gebruik van parodie en pastiche, ook selfrefleksief 'n argeologiese verkenning na sy eie wese onderneem.

Om sekere toepassingsmoontlihede van hierdie begrippe te kan identifiseer en verstaan, beteken egter nog nie naastenby dat die problematiek rondom die - werklike bestaan van 'n - Postmodernistiese drama/teater opgelos is nie.

Die feit van die saak is dat die meerduidige geaardheid van die parodie en pastiche veroorsaak dat ook hierdie begrippe nie presies afgebaken kan word nie. Dit blyk byvoorbeeld duidelik uit teoretici se bydraes dat daar 'n reeks uiteenlopende beskouings van die begrip "pastiche" is. Getrou aan hulle topologiese aard vloei die parodie en pastiche, teoreties en esteties gesproke, dikwels deurmekaar sodat die dele van die geheel volkome by mekaar ingesluit word.

Tog beskik sowel die parodie as pastiche oor sekere uitstaande eienskappe wat dit moontlik maak om ten minste die volgende bevinding ten opsigte van die Postmodernistiese drama/teater te maak:

Die Postmodernistiese drama/teater word onderlê deur 'n proses van heterogene simulasie. Uit hierdie proses vloei twee hoofstrome van Postmoderne representasie voort, naamlik:

(1) Benaderings wat deur middel van **dekonstruksie** daarna streef om die magsverhouding van 'n gegewe referent onbestendig te maak deur 'n spesifieke, aftakelende proses van nabootsing. Die **parodie** en/of Postmodernistiese parodie, is hiervoor 'n geskikte tegniek en/of kunsgreep.

(2) Benaderings wat deur middel van **simulasie** daarna streef om die pluralistiese aard van die Postmoderne samelewing te reflekteer en, sodoende, aan te dui hoe virtuele en hiperwerklikhede deur middel van die simulasie van simulasies in 'n nuwe vorm van kulturele en estetiese produksie kulmineer. **Pastiche**, en veral die Postmodernistiese pastiche, is hiervoor 'n geskikte tegniek en/of kunsgreep. In hierdie geval is die bestaan van 'n primêre of sekondêre referent van weinig belang.

'n Mens kan dalk volstaan met die opmerking dat hierdie studieterrein, dit wil sê die parodie en pastiche in die (Post)modernistiese drama/teater, 'n geil area vir navorsing is wat hopelik in die toekoms meer aandag gaan verdien.

BIBLIOGRAFIE

Abel, L.

1963 *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.

1989 'The Hero of the Metatheater.' *Partisan Review* 6(2):214-224.

Abbott, P.H.

1990 'Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre.' (In Brater, Enoch & Cohn, Ruby, reds. 1990:73-96.)

Alter, Jean

1981 'From Text to Performance: Semiotics of Theatricality.' *Poetics Today* 2(3): 113-139.

Alter, Robert

1977 'The Self-conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism.' *Tri Quarterly* 7(22):209-230.

Amossy, Ruth

1981a 'Semiology and Theatre: By Way of Introduction.' *Poetics Today* 2(3): 5-10.

1981b 'Toward a Rhetoric of the Stage: The Scenic Realization of Verbal Cli-

che's.' *Poetics Today* 2(3): 49-63.

Appignanesi, Lisa

1993 (red.) *Postmodernism. ICA Documents*. London: Free Association Books.

Artaud, A.

1958 *The Theatre and its Double*. Vert. Richards, N.C. New York: Grove Press.

Auden, W.H.

1971 'Satire.' (In Paulson, Ronald, red. 1971:202-205.)

Bakhtin, M.M. &
Medvedev, P.N.

1985 *The Formal Method in Literary Scholarship: An Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Jons Hopkins University Press.

Bann, S. & Bowlt, J.E.

1973 *Russian Formalism*. Edingburgh: Scottish Academic Press.

Barth, John

1988 *Lost in the Funhouse*. New York: Doubleday.

Barthes, Roland

1972 *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.

Bassnett-McQuire, Susan

1980 'An Introduction to Theatre Semiotics.' *Theatre Quarterly* 10(38):47-53.

Baudrillard, J.

1983a 'The Procession of Simulacra.' *Simulations*. New York: Semiotext(e): 1-80.

1983b 'The Orders of Simulacra.' *Simulations*. New York: Semiotext(e):81-159.

Beckett, Samuel

1965 (1955) *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber.

Bennet, Tony

1979 *Formalism and Marxism*. London: Methuen.

Bennet, David

1985 'Parody, postmodernism, and the politics of reading.' *Critical Quarterly*, 27(4):27-43.

Ben-Zvi, Linda

1990 'O'Neill and Absurdity.' (In Brater, Enoch & Cohn, Ruby, reds. 1990:33-56.)

Bertens, H. & D'haen, T.

1988 *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiders-

pers.

Blau, Herbert

1964 *The Impossible Theater: A Manifesto.* New York: The Macmillan Company.

1980 'Precipitations of Theater: Words, Presence, Time Out of Mind.' *New Literary History* 12(2):127-145.

1989 'The Thin, Thin Crust and the Colophon of Doubt: The Audience in Brecht.' *New Literary History* 21(1):175-197.

1992 *To All Appearances: Ideology and Performance.* New York: Routledge.

Boone, Charles

1991 'Has Modernist Music Lost Power?' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:207-215.)

Bowker, Veronica

1985 'Fugard: Deconstructing the Context.' *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 1(3): 78-89.

Brater, Enoch & Cohn, Ruby

1990 (reds.) *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama.* Michigan: The University of Michigan Press.

Brecht, Bertolt

1957 *Schriften zum Theater*. Frankfurt: Sihrkamp.

Brink, A.P.

1974 *Aspekte van die Nuwe Drama*. Pretoria en Kaapstad: Academica (Edms.) Bpk.

1985 *Waarom literatuur?* Kaapstad: Human & Rousseau.

1986 'Melodrama, seepskuim en vol sale vir dié Fourie.' *Rapport* 28 September, p. 28.

1988 'Die postmodernistiese roman: 'n skakel met die 18de eeu?' *SAVAL*-kongresreferate, VIII:34-54.

1997 *Die jogger*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Britz, E.C.

1986 'Dié Pieter Fourie weet net hoe.' *Die Burger*. 18 Desember, p. 19.

Brockett, Oscar G.

1987 *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.

Brodsky, Joseph

1990 *Marbles*. London: Penguin Publishers.

Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, W.
1977 (reds.) *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*. Baarn: Ambo.

Brown, E.
1992 'Cruelty and Affirmation in the Postmodern Theater: Antonin Artaud and Hanoch Levin.' *Modern Drama* 35(1):585-606.

Burns, Elizabeth
1972 *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman.

Calinescu, Matei
1991 'From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:156-174.)

Căpuşan, Maria Vodă
1984 'Theatre and Reflexivity.' *Poetics* 13(1/2):101-109, April.

Carlson, M.
1983 The Semiotics of Character Names in the Drama. *Semiotica* 44(3/4):283-296.
1984 'Contemporary Concerns in the Semiotics of Theatre.' *Semiotica*

48(3/4):281-291.

1985 'Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment or Supplement?' *Theatre Journal* 37(1):5-11.

Chabot, Barry, C.

1991 'The Problem of the Postmodern.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:22-41.)

Chaim, Daphna Ben

1981 *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Michigan: UMI Research Press.

Chekhov, Anton

1994 *Uncle Vanya and Other Plays by Anton Chekhov*. Vertaal deur Hulick, B. New York: Bantam Books.

Chilton, Paul

1983 'Autonomy and Paradox in Literary Theory.' *Journal of Literary Semantics* 12(1):73-91.

Cilliers, Cecile

1986 'Plagiaat - 'n ander blikhoek.' *Tydskrif vir letterkunde* 24(2):72-84.

Claes, P.

1988 *Echo's echo's: De kunst van de allusie*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Cless, D.A.

1979 *All the Stage's a World.* London: University Microfilms International.

Cloete, T.T.

1985 (red.) *Gids by die literatuurstudie.* Pretoria: HAUM-Literêr.

1993 (red.) *Literêre terme en teorieë.* Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.

Coetser, A.

1992 *Nuwe taalgids.* Kaapstad: Maskew Miller Longman.

Cole, T.

1960 (red.) *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionescu.* New York: Hill & Wang.

Constantinidis, S.S.

1989 'Is Theatre Under Deconstruction? A Retroactive Manifesto in a Language I Do Not Own.' *Journal of Dramatic Theory and Criticism.* Vol. IV, 1:31-55.

Contat, C. & Rybalka, M.

1976 (reds.) *Sartre on Theatre.* Vert. Jellinek, F. New York: Pantheon Books.

Corey, Irene

1968 *The Mask of Reality: An Approach to Design for Theatre*. Kentucky: The Anchorage Press.

Corrigan, R.W.

1974 'The Future of the Avant-garde & the Paradigms of Post-modernism.' *The Michegan Quarterly Review* vol. XIII, no. 1.

1981 *The Making of Theatre: From Drama to Performance*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman.

Crapanzano, Vincent

1991 'The Postmodern Crisis: Discourse, Parody, Memory.' *Cultural Antropology* 6(4):431-446.

Cro, Stelio

1989 'From Text to Representation: Pirandello's 'Theater within the Theater.' *Canadian Journal of Italian Studies* 12:51-66.

Culler, J.

1982 *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.

Deer, Irving

1986 'Ibsen's *Self-Reflexivity* in A Doll's House and The Masterbuilder.' (In Hartigan, Karelisa, V., red. 1986:35-44.)

Degenaar, J.J.

1966 *Die wêreld van Albert Camus*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

De Lange, Johann

1996 *Vreemder as fiksie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Derrida, Jacques

1973 *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Vert. Allison, D.B. Evanston: Northwestern University Press.

1976 *Of Grammatology*. Vert. Gayatri Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

1978 *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Vert. Leavey, J.P. Stony Brook: Nicholas Hays, Ltd.

1990 *Du droit à la philosophie*. Parys: Flammarion.

De Toro, Ferdinand

1993 'Post-Modern Fiction and Theatricality, Simulation, Deconstruction, and Rhizomatic Writing.' *Gestos: Teoria y Practica del Teatro Hispanico* 8(16)23-49.

De Wet, Reza

1986 *Diepe grond*. Pretoria: HAUM-Literêr: Uitgewers.

1991 *Vrystaat-trilogie I (Diepe grond, Op dees aarde* en *Nag, Generaal)*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.

1993 *Trits (Mis, Mirakel* en *Drif)*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.

1995a *Stil Mathilda*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1995b *A Worm in the Bud*. (In Hutchison, Yvette & Omotoso, Kole, reds., 1995:1-30.)

1996 *Drie Susters Twee*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Dodd, W.N.

1979 'Metalanguage and Character in Drama.' *Lingue E stile* 14(1):135-150, Marzo.

Dolan, Jill &

Patraka, Vivian

1993 'Pain, Passion, and Parody: A Dialogue.' *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 8(1):83-99.

Dollimore, Jonathan &

Sinfield, Alan

1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism.* Manchester: Manchestor University Press.

During, Simon

1987 'Postmodernism or Post-Colonialism Today.' *Textual Practice* 1(1):32-48.

Eagle, Dorothy

1970 *The Concise Oxford Dictionary of English Literature.* London: Oxford University Press.

Eco, Umberto

1977 'Semiotics of Theatrical Performance.' *Drama Review* 21:107-117.

1986 *II nome della rosa & Postille.* Milano: Bompiani.

Eco, Umberto &

Rosso, Stefano

1991 'A Correspondence on Postmodernism.' (In Ingeborg, Hoesterey, red. 1991: 242-253.)

Eksteen, Nerina

1987 'Iets nuuts in die 'spel'.' *Die Transvaler*, 13 Februarie, p. 23.

Elam, Keir

1977 'Language in the Theatre.' *Sub-Stance* 19(19):139-161.

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama.* London & New York: Methuen & Co. Ltd.

Erlich, V.

1965 *Russian Formalism: History and Doctrine.* Slavistic Printings and Reprintings 4. The Hague: Mouton.

Esslin, M.

1968 (1961) *The Theatre of the Absurd.* Middlesex: Penguin Books.

Featherstone, Mike

1991 *Consumer Culture and Postmodernism.* London: SAGE Publications.

Ferguson, P.P., Desan, P.
& Griswold, W.
1988 'Editor's Introduction: Mirrors, Frames, and Demons: Reflections on the Sociology of Literature.' *Critical Inquiry* 14 e.v.

Fischer-Lichte, Erika
1991 'Postmodernism: Extension or End of Modernism? Theater between Cultural Crisis and Cultural Change.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:216-228.)

Fly, Richard
1986 'The Evolution of Shakespearean Metadrama: Abel, Burckhardt, and Calderwood.' *Comparative Drama* 20(2): 124-139.

Fokkema, D.W.
1979 'Het Modernisme: Overwegingen bij de beschrijving van een periodecode.' *Forum der letteren* 20(1).
1984 *Literary History, Modernism and Postmodernism.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin. The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1993.

Foster, H.

1984 (red.) *Postmodern Culture*. London: Pluto Press.

Foster, John

1995 'Parody, Pastiche, and Periodization.' *Cycnos* 12(2):109-116.

Fourie, Charles F.

1993 'Dis 'n ander storie dié.' *Vrye Weekblad*. 30 April.

1994 *Vrygrond. Die eend. Don Gxubane onner die boere*. Kaapstad: Tafelberg.

Fourie, Pieter

1976 *Die Joiner*. Kaapstad: Tafelberg.

1986 *Ek, Anna van Wyk*. Pretoria: HAUM-Literêr.

1989 *Die groot wit roos*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Gaggi, S.

1979 'Brecht, Pirandello, and Two Traditions of Self-Critical Art.' *Theatre Quarterly* 8(32):42-46.

Gelsthorpe, L. & Morns, A.

1990 *Feminist Approaches in Criminology*. London: Open University Press.

Genette, G.

1980 *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.

Glover, J.G.

1983 *The Cubist Theatre*. Michigan: UMI Research Press.

Gontarski, S.E.

1991 'The Theatre of Theory: Herbert Blau Rethinking Representation.' *Text and Presentation: The Journal of the Comparative Drama Conference* 11(4):49-53.

Goodall, Jane

1991 'Postmodernism and the Discipline of Drama/Theatre Studies.' *Australasian Journal of American Studies* 10(1):16-20.

Gossman, L.

1976 'The Signs of the Theatre.' *Theatre Research International* 2(1):1-15.

Graff, Gerald

1979 *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago & London: University of Chicago Press.

1982 'The Myth of the Postmodernist

Breakthrough.' *Tri Quarterly* 12(48): 383-417.

Greenberg, Clement

1991 'The Notion of "Postmodern".' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:42-49.)

Greimas, A.J.

1966 *Sémantique struturale*. Paris: Larousse.

Grové, Henriette

1959 *Die glasdeur*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Hambidge, Joan

1993 'Dekonstruksie.' (In Cloete, T.T., red., 1993:67-69.)

1995 *Postmodernisme*. Pretoria: P.J. van der Walt Uitgewers.

1996 *Swart koring*. Pretoria: P.J. van der Walt Uitgewers.

Hansen, Brian

1987 *Theatre*. The Dynamics of the Art. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Harris, Wendell V.

1986 'Toward an Ecological Criticism: Contextual versus Unconditioned

Literary Theory.' *College English* (48)2:116-131.

Hartigan, Karelisa, V.

1986 (red.) *Within the Dramatic Spectrum*. Lanham: University Presss of America.

Hartman, G.

1981 *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Hassan, Ihab

1982 *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. London: The University of Wisconsin Press.

1985 'The Culture of Postmodernism', *Theory, Culture & Society*, 2(3).

1986 'Pluralism in Postmodern Perspective.' *Critical Inquiry* (12)3:503-520.

1987a *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Michigan: Ohio State University Press.

1987b 'Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse.' *New Literary History* 18(2):437-459. Winter.

Hauptfleisch, T. &

Steadman, I.

1984 *South African Theatre*. Pretoria: HAUM-Literêr.

Havemeyer, L.

1966 *The Drama of the Savage People*. New York: Haskell House.

Haverkamp, Anselm

1995 *Deconstruction is/in America*. New York: New York University Press.

Hawkes, T.

1977 *Structuralism and Semiotics*. London: The Chaucer Press.

Hayman, David

1991 'Nodality or Plot Displaced: The Dynamics of Sollers's *H.*' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991: 229-241.)

Hernadi, P.

1976 'The Actor's Face as the Author's Mask: On the Paradox of Brechtian Staging.' (In Strelka, J.P., red. 1976.)

Herron, Jerry

1987 'The Genrefication of Desire and Posthistorical Pastiche.' *Substance:*

A Review of Theory and Literary Criticism 16(1):45-58.

Hoesterey, Ingeborg

1991 (red.) *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist Controversy*. Bloomington: Indiana University Press.

1995 'Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic.' *The Centennial Review* xxxix(1):493-510.

Hoffmeister, Donna. L.

1987 'Post-Modern Theater: A Contradiction in Terms? Handke, StrauB, Bernard and the Contemporary Scene.' *Monatshefte*, 79(4):424-438.

Holder, Heidi, J.

1989 'Between Fiction and Reality: Synge's Playboy and Its Audience.' *Journal of Modern Literature* 14(4):527-542.

Holmes, Bob

1997 'Roll over Beethoven, Mozart, Bach, *Chopin, Brahms, Mendelssohn, Tchaikovsky, Elgar, Debussy.*' *Sunday Times*, 24 Augustus, p. 7.

Hornby, R.

1977 *Script Into Performance: A Structuralist View of Play Production.* Austin & London: University of Texas Press.

1986 *Drama, Metadrama and Perception.* London & Toronto: Associated University Press.

Hough, Barrie

1985 'Skandes van Rivierplaas? Weet Afrikaner wat gebeur met sy ou heldedom?' *Rapport,* 12 Mei, p. 9.

1988 'Fourie ontmasker Afrikaner-pa.' *Rapport,* 3 September, p. 18.

Hulick, Betsy

1994 *Uncle Vanya and Other Plays by Anton Chekhov.* New York: Bantam Books.

Hunningher, B.

1983 *De opkomst van modern theater: Van traditie tot experiment.* Amsterdam: International Theatre Bookshop.

Husserl, E.

1970 *The Crises of European Sciences and Transcendental Phenomenology.* Vert. Carr, D. Evanston: Northwestern

University Press.

Hutcheon, Linda

1984 (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.

1985 *A Theory of Parody*. New York: Methuen.

1986 'Literary Borrowing and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts.' *English Studies in Canada* 12(2):229-239.

1988 *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

Hutchison, Yvette & Omotoso, Kole

1995 (reds.) *Open Space: Six Contemporary Plays from Africa*. Pretoria: Kagiso Publishers.

Ingarden, Roman

1973 *The Literary Work of Art*. Vert. Grabowicz, George, G. Evanston: Northwestern University Press.

Ionesco, Eugène

1962 *Rhinoceros. The Chairs. The Lesson*. London: Penguin Books.

Iser, Wolfgang

1978 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge

& Kegan Paul.

Issacharoff, M.

1988 'Postscript or Pinch of Salt: Performances as Mediation or Deconstruction.' *Performing Texts*:138-143.

Jameson, F.

1972 *The Prison-house of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.

1984 'Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism.' *New Left Review* 146:53-92.

1985 'Postmodernism and Consumer Society.' (In Foster, H., red., 1985:111-125.)

1991 *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londen: Verso.

Jauss, H.R.

1982a *Toward an Aesthetic of Reception*. University of Minnesota. Sussex: The Harvester Press Limited.

1982b 'Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.' Vol. 3: *Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Jay, Martin

1991 'Habermas and Postmodernism.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:98-110.)

Jehlen, Myra

1977 'Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism.' *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 6(4):575-601.

Jencks, Charles

1991 'Postmodern vs. Late-Modern.' (In Hoesterey, Inge borg, red. 1991:4-21.)

Johl, J.H.

1993 'Raamvertelling.' (In Cloete, T.T., red., 1993:414-416.)

Kakouriotis, A. & Parkin-Gounelas, R.

1989 (reds.) *The Multi-Referentiality of the Theatrical Sign and the Poetics of Self-Reflexive Drama.* Thessaloniki: Aristotle University.

Kappeler, S.

1986 *The Pornography of Representation.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Keuris, Marisa

1996 *Die dramateks: 'n Handleiding.* Pretoria: J.L. van Schaik-uitgewers.

Kierkegaard, S.

1983 *Repetition.* (Vertaal: Hong, H.V. en Hong, E.H.) Princeton: Princeton University Press.

Knox, E.V.

1951 *The Mechanism of Satire.* London: Cambridge University Press.

Kohler, M.

1977 'Postmodernismus: Ein begriffsgeschichter Überblick', *America Studies,* 22(1).

Koslowski, Peter

1991 'The (De-)Construction Sites of the Postmodern.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:142-155.)

Kowzan, T.

1968 'The Sign in the Theatre: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle.' *Diogenes* 61:52-80.

Krauss, Rosalind, E.

1991 'The Originality of the Avant-Garde.

A Postmodernist Repetition.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:66-79.)

Kristeva, Julia

1984 *Revolution in Poetic Language*. Vert. Waller, Margaret. New York: Columbia University Press.

Kunne-Ibsch, E.

1977 'Periodiseren: De historische ordening van literaire teksten.' (In Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W. & Kunne-Ibsch, E. reds. 1991.)

Kuspit, Donald, B.

1991 'The Unhappy Consiousness of Modernism.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:50-65.)

Laroque, Francois

1990 (red.) *The Show Within: Dramatic and Other Insets: English Renaissance Drama (1550-1642), I & II*. Proceedings of the International Conference Held in Montpellier, 22-25 November 1990. Montpellier: Paul-Valery University Press.

Lemon, L.T. & Reis, M.J.

1965 (reds.) *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Baltimore: University of Nebraska Press.

Liebenberg, Wilhelm

1988 'Postmodernism: Progressive or Conservative?' *SAVAL-kongresreferate*, VIII:195-208. April 1988. Durban.

Lowry, B.

1960 *Parody*. New York: Harcourt Brace.

Luhrmann, Baz

1997 *Romeo and Juliet*. (Filmweergawe van Shakespeare se *Romeo and Juliet*.) Los Angeles: Twentieth Century Fox.

Lyons, Charles, R.

1990 'Beckett, Shakespeare, and the Making of Theory.' (In Brater, Enoch & Cohn, Ruby, eds. 1990:97-128.)

Lyotard, J-F.

1984 *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press.

Maatje, F.C.

1971 (1970) *Literatuurwetenschap: Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht: Oosthoek.

MacCarthy,D.

1954 *Theatre*. London: Greenwood Press.

Macdonald, D.

1960 *Parodies*. New York: Random House.

Malan, Charles

1983 (red.) *Letterkunde en leser: 'n Inleiding tot lesergerigte literêre ondersoeke*. Durban/Pretoria: Butterworth.

1984 (red.) *Spel en spieël: Besprekings van die moderne Afrikaanse drama en teater*. Johannesburg: Perskor.

1993 'Kultuurkritiek.' (In Cloete, T.T., red., 1993:241-244.)

Malan, Regina

1993 'Intertekstualiteit.' (In Cloete, T.T., red. 1993:187-188.)

Mann, Thomas

1949 *Doctor Faustus*. London: Penguin Books.

1961 *The Genesis of a Novel*. Vert.: Winston, Richard en Clara. London: Secker & Warburg.

Maquerlot, Jeanne-Pierre

1990 'Playing within the Play: Towards a Semiotics of *Metadrama* and Metatheatre.' (In Laroque, Francois, red.

1990:39-49.)

McDonald, D.

1977 'Derrida and Pirandello: A Post-Structuralist Analysis of *Six Characters in Search of an Author.*' *Modern Drama* 20(4):421-436.

McHale, Brian

1987 *Postmodernist Fiction.* New York: Methuen.

Mohr, Robert

1977 *Drie susters.* Kaapstad: Tafelberg.

Morris, Pam

199? 'Re-routing Kristeva: From Pessimism to Parody.' *Textual Practice* 6(1):31-46.

Mouton, Marisa

1986 'Fiksionaliteit in die dramawêreld.' *Literator* 7(3):39-51.

1989a *Dramateorie vandag: Die bydrae van die drama- en teatersemiotiek.* Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies PU vir CHO.

1989b 'Drama slaag struktureel, maar...' *Die Volksblad,* 5 Augustus, p. 15.

Muecke, D.C.

1969 *The Compass of Irony*. London: Methuen.

Müller, Harro

1996 'Identity, Paradox, Difference: Conceptions of Time in the Literature of Modernity.' *MLN Baltimore* 111(3): 523-532.

Müller, Heiner

1984 *Hamletmachine and other texts for the stage*. Vert. Carl Weber. New York: Performing Arts Journal Publications.

Müller, M.

1993 'Postmodernisme.' (In Cloete, T.T., red., 1993:397-400.)

Newman, Michael

1993 'Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts.' (In: Appignanesi, Lisa, red., 1993:95-145.)

Nicoll, A.

1965 *The Theatre and Dramatic Theory*. London: George G. Harrap & Co. Ltd.

Norris, Christopher

1984 'Deconstruction, Naming and Necessity.' *Journal of Literary*

Semantics XIII (3):159-180.

Olivier, Bert

1988 'The Critical Difference: Deconstruction and Postmodernism.' In *SAVAL-kongresreferate VIII*:262-278, Durban, April 1988.

Olivier, Fanie

1997 'Reza de Wet se Tsjechof-waagstuk slaag nie.' *Beeld*:6. 3 Maart.

Opperman, Deon

1996 *Donkerland*. Kaapstad: Tafelberg.

O'Roarke, M.S.M.

1997 'Life in the Current Middle Ages.' *Society for Creative Anachronism, Inc.* http://www.sca.org/sca-intro.html:1-5.

Palmer, R.E.

1977 'Postmodernity and Hermeneutics', *Boundary* 2,22.

Paoli, I.E.

1967 *Rome: Its People, Life and Customs*. Londen: Longmans.

Passow, Wilfred

1981 'The Analysis of Theatrical Performance.' *Poetics Today* 2(3):237-

254.

Patsalides, S.

1989 'The Multi-Referentiality of the Theatrical Sign and the Poetics of Self-Reflexive Drama.' (In Kakouriotis, A., Parkin-Gounelas, R., eds. 1989:195-206.)

Paulson, Ronald

1971 (red.) *Satire: Modern Essays in Criticism.* New Jersey: Johns Hopkins University Press.

Pavis, Patrice

1986 'The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre.' *Modern Drama* 29(1):1-22.

Pirandello, Luigi

1954 (1921) *Six Characters in Search of an Author.* London: Heinemann.

1995 (1921) *Six Characters in Search of an Author and Other Plays.* Vert. Mark Musa. London: Penguin Books.

Pretorius, Réna

1993a 'Parodie.' (In Cloete, T.T., red., 1993:370-371.)

1993b 'Pastiche.' (In Cloete, T.T., red.,

1993:372.)

Rabkin, G.

1968 'The Play of Misreading. Text/ Theatre/Deconstruction.' *Performing Arts Journal* 7(1):44-60.

Ray, W.

1984 *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction.* Oxford: Basil Blackwell.

Reader's Digest

1996 *Encyclopedia of Essential Knowledge.* Cape Town: The Reader's Digest Association.

Revzina, O.G. & Revzin, I.I.

1975 'A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device.' *Semiotica* 14(3):245-268.

Ricardou, Jean

1973 *Le Nouveau Roman.* Parys: Seuil.

Rorty, Richard

1989 *Contingency, Irony, and Solidarity.* Cambridge: Cambridge University Press.

1991 'Habermas and Lyotard on Post-modernity.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:84-97.)

Rose, M.A.

1979 *Parody/Meta-fiction: An Analysis as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction.* London: Croom Helm.

1986 'Parody and Post-structuralist Criti-cism.' *Jahrbuch für Internatio-nale Germanistik* 18(1):96-101.

1988 'Parody / Post-modernism.' *Poetics* 17(1):49-56.

1991 'Post-modern Pastiche.' *British Journal of Aesthetics* 31(1):27-38.

Rosso, Stefana &
Eco, Umberto.

1991 'A Correspondence on Postmodernism.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991: 242-254.)

Savona, Jeanette L.

1982 'Didascalies as Speech Act.' Vert. Strachan, S. *Modern Drama* 25(1):25-35.

Schechner, R.

1986 '6 Axioms for environmental theatre.'

The Drama Review, 17(3):5-36.

Schlueter, J.

1979 *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Colombia University Press.

Schmid, H. & Van Kesteren, A.

1984 *Semiotics of Drama and Theatre: New perspectives in the theory of drama and theatre*. Amsterdam: John Benjamin.

Schmitt, N.C.

1990 *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. Evanston: Northwestern University Press.

Schücking, Levin L

1944 *The Sociology of Literary Taste*. London: Routledge and Kegan Paul.

Segre, L.

1980 'A Contribution to the Semiotics of Theater.' *Poetics Today* 1(3):39-48.

1981 'Narratology and Theater.' *Poetics Today* 2(3):95-104.

Senekal, J.H.

1978 (red.) *Beeld en bedryf: Inleidende opstelle oor fasette van die Afrikaanse drama*.

Pretoria: J.L. van Schaik Edms. Bpk.

1988 ''n Poststrukturalistiese /postmodernistiese leesstrategie.' *SAVAL*-kongresreferate, VIII:298-328, Durban, April 1988.

Serpieri, Alessandro

1981 'Toward a Segmentation of the Dramatic Text.' *Poetics Today* 2(3):163-200.

Shakespeare, William

1983 (1597) *Romeo and Juliet*. Kaapstad: Maskew Miller Ltd.

Shank, Theodore

1982 *American Alternative Theatre*. London: Macmillan Education Ltd.

1990 'Framing Actuality: Thirty Years of Experimental Theater, 1959-89.' (In Brater, Enoch & Cohn, Ruby, eds. 1990:239-272.)

Shapiro, Michael

1981 'Role-Playing, Reflexivity and Metadrama in Recent Shakespearean Criticism.' *Renaissance-Drama* IL(12): 145-161.

Silberman, Marc

1993 'A Postmodernized Brecht?' *Theatre*

Journal 45(1):1-19.

Smart, Carol

1990 'Feminist approaches to Criminology or postmodern woman meets atavistic man.' (*In* Gelsthorpe, Loraine & Morris, Allis, eds., 1990:70-84.)

Smiley, Sam

1987 *Theatre: The Human Art*. New York: Harper & Row Publishers.

Smit, Bartho

1962 *Don Juan onder die boere*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1964 'Krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek.' In: *Sestiger* 1(3)-2(1) M-N.

1971 *Christine*. Kaapstad: Tafelberg.

Spivack, Charlotte

1989 'Alienation and Illusion: The Play-within-a-Play on the Carolina Stage.' *Medieval and Renaissance Drama in England: An Annual Gathering of Research, Criticism and Reviews* 4(1): 195-210.

States, B.O.

1985 *Great Reckonings in Little Rooms.* Berkeley: University of California Press.

Steiner, P.

1984 *Russian Formalism: A Metapoetics.* Ithaca: Cornell University Press.

Stockholder, Kay

1982 'Worlds in Dream and Drama: A Psychoanalytic Theory of Literary Representation.' *Dalhouse Review* 62(3):374-396.

Stoppard, Tom

1967 *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead.* New York: Grove Weidenfeld.

Strelka, J.P.

1976 (red.) *Literary Criticism and Psychology: Yearbook of Comparative Criticism* vol. VII. London: The Pennsylvania State University Press.

Styan, J.L.

1981a *Modern Drama in Theory and Practice.* Volume 1. Realism and Naturalism. London: Cambridge University Press.

1981b *Modern Drama in Theory and Practice.*

Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd. London: Cambridge University Press.

1981c *Modern Drama in Theory and Practice.* Volume 3. Expressionism and Epic Theatre. London: Cambridge University Press.

Swanepoel, J.D.

1975 *Tendense in die hedendaagse Afrikaanse drama.* Ongepubliseerde MA-verhandeling. Potchefstroom: PU vir CHO.

Taylor, C.

1991 *The Malaise of Modernity.* West Concord: Anansi.

Taylor, Richard

1981 *Understanding the Elements of Literature: Its Forms, Techniques and Cultural Conventions.* London: The Macmillan Press.

Teodorescu-Brînzeu, Pia

1981/2 'The Stage-Directions in the Reception of the Dramatic Text.' *Degres* 27/28: m-m5.

1984 'The Verbal Zero-Sign in the Theatre.' *Poetics* 13(1/2):47-56.

Thomson, Philip

1972 *The Grotesque: The Critical Idiom.* London: Methuen & Co. Ltd.

Todd, L. & Hancock, I.

1986 *International English Usage.* Londen: Croom Helm.

Toepfer, Karl

1991 'From Imitation to Quotation.' *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 5(2):121-136.

Turim, Maureen

1991 'Cinemas of Modernity and Postmodernity.' (In Hoesterey, Inge-borg, red. 1991:177-191.)

Ubersfeld, Anne

1982 'The Pleasure of the Spectator.' Vert. Bouillagnet, P. & Jose, C. *Modern Drama* 25(1):127-139.

Vanden Heuvel, M.J.

1989 *Performing Drama/Dramatizing Performance: The Interface between Experimental Theatre and Postmodern Drama, 1960-Present.* Dissertation-Abstracts-International, Ann Arbor, MI (DAI). 1989 May, 49:11, 3372A.

1992 'Complementary Spaces: Realism, Performance and a New Dialogics of Theatre.' *Theatre Journal* 44:47-58.

Van der Linde, G.P.L.

1994 *Cognitive Rationality and Indeterminism in the Contemporary Detective Novel, with special reference to the work of Umberto Eco, Carlo Emilio Gadda and Stanislaw Lem.* Ongepubliseerde proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Van der Westhuizen, P.C.

1993a 'Understanding Self-reflexivity on a Different level.' *Women's Studies* 5(1): 23-30.

1993b 'Hokus-pokus.' *Tydskrif vir letterkunde* 31(4):86-88.

1995a 'Fourie maak goed van drama se moontlikhede gebruik.' *Boeke-Beeld*. 3 April, p. 8.

1995b *Selfrefleksiwiteit in die (Post)modernistiese drama/teater*. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

1996a ''n Stewige prosadebuut: Ook aan te beveel vir postmodernisme-studie.' *Boeke-Beeld*. 2 Desember, p. 10.

1996b 'Groot eend in 'n klein dam: Aspekte van die parodie en postmodernisme in Die eend (1994) deur Charles F. Fourie.' *Tydskrif vir Literatuurwetenskap/South African Journal for Literary Studies* 12(4):384-407.

1997a 'In the Winter Palace: Hibernation as Academic Experience on the Periphery of Science Vis-à-Vis Postmodernism.' *Acta Criminologica* 10(2):1-10.

1997b 'As jy James Bond se goue vinger nie kan plaas.' *Boeke-Beeld*. 20 Januarie, p. 10.

1997c 'Donkerland se potensiaal helaas nie verwesenlik nie.' *Boeke-Beeld*. 3 Maart, p. 6.

1997d 'André Brink se drama 'Jogger' verdien alle aandag wat dit kry.' *Boeke-Beeld*. 16 Junie, p. 6.

Van Rensburg, J.P.J.

1973 *'n Oorsig van die oud-Griekse letterkunde*. Stellenbosch: Die Universiteitsuitgewers en -boekhandel.

Vattimo, Gianni

1991 'The End of (Hi)story.' (In Hoesterey, Ingeborg, red. 1991:132-141.)

Viljoen, H.

1988 'Spieël, kamer van spieëls: Oor postmodernisme en representasie.' *SAVAL*-kongresreferate, VIII:351-363, Durban, April 1988.

Wallis, B.

1984 *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York/Boston: New Museum of Contemporary Art/Godine.

Waugh, P.

1984 *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

Weber, Samuel

1995 'Upping the Ante: Deconstruction as Parodic Practice.' (In Haverkamp, Anselm, red., 1995:60-75.)

Weideman, George

1989 'Beduidende, maar onsubtiele drama van Fourie.' *Die Burger*. 7 September, p. 14.

Weimann, Robert

1992 '(Post)Modernity and Representation: Issues of Authority, Power, Performativity.' *New Literary History* 23(4): 955-981.

Weiner, Bernard

1990 The Absurd, To and Fro. (In Brater, Enoch & Cohn, Ruby, reds. 1990:273-278.)

White, Edmund

1993 *Genet*. London: Chatto & Windus.

Willet, J. & Manheim, R.

1994 *Brecht: Collected Plays: Six*. London: Methuen Drama.

Williams, Raymond

1994 *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso.

Zeifman, Hersh

1990 'A Trick of the Light: Tom Stoppard's *Hapgood* and Postabsurdist Theater.' (In Brater, Enoch & Cohn, Ruby, eds.

1990:175-202.)

Zurbrugg, Nicholas

1986 'Postmodernity, Metaphore Manquee, and the Myth of the Trans-Avant-Garde.' *Sub-Stance* no. 48, 14(3):68-90.

EINDE